

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

ОКСАНА МІЦ

**ТВОРЧІСТЬ М. МОШКОВСЬКОГО
В КОНТЕКСТІ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Монографія

Харків 2022

УДК 78.03:373.67(477.43./44+477.82)

М70

ISBN 978-617-8418-04-5

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 11 від «29» червня 2021 року).

Рецензенти:

Ринденко Оксана Валеріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, декан фортепіанного факультету, професор кафедри спеціального фортепіано №2 Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського;

Чернявська Маріанна Станіславівна, кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи, професор кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Міц О. Р. Творчість М. Мошковського в контексті фортепіанного мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ століття : монографія. Харків, 2022. 201 с.

Монографія присвячена творчості визначного польського композитора, піаніста, педагога та диригента М. Мошковського (1854–1925). Багатогранність різних видів діяльності митця у сфері фортепіанної музики потребує осмислення його особистості як універсального музиканта, але все ж таки з уклоном у бік виконавства, оскільки саме цей вид діяльності майстра був визначальним і впливав на інші. Тому цілком очевидно, що вся творчість М. Мошковського стала своєрідною проекцією його блискучого виконавства. Вивчення життєтворчості М. Мошковського, співставлення різних, іноді суперечливих, даних про нього, дозволяють не тільки значно точніше реконструювати факти його біографії, а й перш за все, побачити конкретну людину та спробувати осягнути її внутрішній світ, що відображає систему цінностей митця. Невеличка низка джерел, віднайдених автором роботи, дозволяє зіткнутися з деякими проявами особистості митця, його манерою спілкування, притаманним йому самовідчуттям аристократизму, шляхетності, поваги до інших людей, неперевершеним витонченим відчуттям гумору, тощо. Авторка даної праці також зробила власний внесок у виконавську мошковськіану сучасного століття, виступивши в Україні з низкою творів композитора, серед яких були представлені Концерт №2 *E-dur*, Етюди оп. 72, «Іскри».

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ М. МОШКОВСЬКОГО: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА	7
1.1. Постать М. Мошковського в панорамі фортепіанного мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ століття.....	7
1.2. Творчість М. Мошковського в дзеркалі музикознавчої думки	30
1.3. Шляхи відродження виконавської традиції фортепіанних творів М. Мошковського.....	42
РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ ТА КОМПОЗИТОРСЬКА СПАДЩИНА М. МОШКОВСЬКОГО	52
2.1. Мошковський–піаніст: етапи виконавської кар’єри.....	52
2.1.1 Ранній етап (1865 – 1880 роки).....	52
2.1.2 Пізній етап (1898 – 1914 роки).....	65
2.2. Мошковський-композитор.....	84
2.2.1 Концертно-фортепіанний стиль М. Мошковського (Концерти для фортепіано з оркестром).....	84
2.2.2 Традиція <i>morceaus du salon</i> у фортепіанних мініатюрах.....	91
2.2.3 Транскрипції, парафрази та аранжування.....	106
РОЗДІЛ 3. ПЕДАГОГІЧНА ТА РЕДАКТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ М. МОШКОВСЬКОГО	122
3.1. Антологія фортепіанного етюдів в творчості М. Мошковського	122
3.2. Педагогічні принципи музиканта, система аплікатури та редагування фортепіанних творів.....	138
ВИСНОВКИ	153
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	162

ВСТУП

В історії європейського музичного мистецтва другої половини XIX – початку XX століть чільне місце належить творчості видатного польського композитора, піаніста, педагога, диригента і музичного діяча Моріца Мошковського (1854–1925). Минуло майже сто років від дня смерті цього видатного музиканта, але до сьогодні його внесок в розвиток музичного мистецтва в повній мірі не оцінений, а багатогранна композиторська спадщина – недостатньо досліджена. Попри це, постать М. Мошковського представляє неабиякий інтерес для сучасного музикознавства.

Композиторська творчість М. Мошковського охоплює багато музичних жанрів, серед яких – опера «Боабділ, останній король маврів» (1892); балет «Лаурін» (1896); Симфонічна поема «Жанна д'Арк», Три оркестрових сюїти, «Танець з факелами» (1893), Прелюдія і fuga для струнних (1911), Концерти для фортепіано з оркестром *h-moll* (1874) та *E-dur* (1898), Балада для скрипки з оркестром, Концертні п'єси для скрипки з оркестром, Концерт для скрипки з оркестром *C-dur* (1882); камерні твори: Дві концертні п'єси для скрипки і фортепіано, Чотири п'єси для скрипки і фортепіано (1909), Сюїта для двох скрипок і фортепіано, Три п'єси для віолончелі та фортепіано; вокальні твори та ін.

Серед великої кількості творів значне місце посідає фортепіанна музика М. Мошковського: два фортепіанних концерти, немала кількість циклічних творів – сюїта, полонези, музичні моменти, вальси, концертні та інструктивні етюди, безліч п'єс, тарантела, та багато ін. – всього понад двісті творів, високо оцінених його сучасниками. За історичними відомостями [291, 318, 339] М. Мошковський користувався великою популярністю як композитор, виконавець та викладач. Серед його учнів були такі видатні митці, як Й. Гофман, В. Ландовська, Х. Туріна, Х. Нін-і-Кастельянос, що свідчить про внесок польського музиканта, чия особистість заслуговує пильної уваги. Великий інтерес представляє концертна діяльність піаніста,

багатоплановість його репертуару, прагнення до всебічного охоплення художніх проблем. Аналіз цих особливостей дозволяє виявити естетичні закономірності формування не лише виконавських та педагогічних, а й композиторських принципів музиканта.

Однією зі складнощів вивчення творчості М. Мошковського є практично повна відсутність вітчизняних наукових праць. В більшості іноземних досліджень інформація зустрічається зазвичай у вигляді коротких статей та нотатків в численних періодичних виданнях. Часто можна зустріти розбіжності в даних щодо списку творів, деяких фактів біографії та різних видів діяльності композитора. Лише в кінці ХХ – на початку ХХІ століття музикознавці різних країн стали приділяти увагу музиці М. Мошковського. Першим з дослідників згадав забутого митця Віллард Людтке [339], завдяки якому розпочалася наукова мошковськіана. З відкриттям архівів у Лейпцігу та Парижі, де знаходиться більшість документів, на американському континенті були захищені відразу дві дисертації: Хадду, Джон Коді / Haddow, John Cody «Моріц Мошковський та його фортепіанна музика» (1981) [313] та дисертація, Джиллі / Hodos, Gilya «Транскрипції, парафрази і аранжування: композиторське мистецтво Моріця Мошковського» (2004) [318]. На сьогоднішній день найбільш популярною в Європі стала монографія болгарського дослідника Бояна Ассенова «Моріц Мошковський» [291], видана німецькою мовою в Берліні в 2009 році. Теоретичні праці, які б всебічно представляли фортепіанні твори композитора з огляду виконавської проблематики, відсутні.

У сучасному музикознавстві до цього часу відсутнє дослідження, яке комплексно узагальнило б всі досягнення М. Мошковського в сфері фортепіанного мистецтва, представивши його виконавську, композиторську, педагогічну та редакторську діяльність. Така постановка проблеми спонукає до розгляду М. Мошковського з точки зору універсальної творчої особистості, зібравши портрет видатного музиканта, починаючи з щоденникових записів та спогадів сучасників, рецензій на його

концертні виступи, через з'ясування педагогічних методів, закінчуючи нотним текстом фортепіанних творів майстра. Такий підхід дає змогу висвітлити особливості світогляду М. Мошковського, характер його відносин з оточенням, дозволяє визначити внесок музиканта в фортепіанну культуру на просторах світового музикотворчого процесу¹.

Особливого розгляду також вимагають питання, що пов'язані із взаємовпливом вищеназваних сфер діяльності музиканта; розкриттям звукової специфіки його фортепіанних творів; особливостями піанізму М. Мошковського, що відображені в його музиці; виявленням основного кола засобів музичної виразності, характеру і способів музичного викладу; проблемами інтерпретації фортепіанних творів композитора. Незважаючи на значущість особистості М. Мошковського для музичного мистецтва і зростаючий виконавський інтерес до його творів, питання інтерпретації його музики не отримали належного висвітлення, оскільки серед публікацій переважають короткі нотатки або теоретико-аналітичні дослідження.

На сьогоднішній час можна відзначити зростання інтересу до фортепіанних творів М. Мошковського. Його музику все частіше можна почути на концертних майданчиках, в навчальних закладах, на міжнародних конкурсах та фестивалях різних країн світу. Широка виконавська практика робить актуальним завдання мистецтвознавчого освітлення, осмислення процесів, що відбуваються в розвитку цього явища, тому стає необхідним вивчення проблеми інтерпретації творів композитора.

¹ Поняття «фортепіанна культура» базується в роботі на визначенні М. Чернявської і розглядається «з позиції взаємозв'язку діяльності цілої плеяди музикантів однієї епохи, яка визначається композиторською творчістю, виконавською діяльністю, музичною педагогікою та інструментарієм» [267, с. 9].

РОЗДІЛ 1
МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ
ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ М. МОШКОВСЬКОГО:
ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

1.1. Постать М. Мошковського в панорамі фортепіанного мистецтва другої половини XIX – початку XX століття

Історія польської музичної культури по теперішній час є досить не вивченою, та має все ще великі прогалини, що виникли внаслідок втрати багатьох рукописів та документів, які висвітлювали б творчість та життя багатьох видних майстрів виконавського, композиторського мистецтва, а також музичне життя держави загалом. Національно-визвольна боротьба польського народу на початку XIX ст. розвивалася в складній політичній обстановці. Велика Польща, Сілезія, Куявія, Польське Помор'я і частина Мазовії були захоплені Пруссією. Під гнітом Австрійської імперії перебувала інша частина Мазовії і Мала Польща. Натиск німецьких колоністів був невідступним і германізація проводилася як пруським, так і австрійським урядом. Безперервні революційні спалахи раз у раз потрясли Польщу. Йшло запекле переслідування не тільки польської, а й української культури.

В другій половині XIX ст. політична ситуація дещо змінилася, але нажаль, не в кращу сторону. Як самостійна держава Польща, як і раніше, не існувала та була поділена на дві частини, що увійшли до складу могутніх імперій – Російської та Австрійської. Варшава та вся північно-східна частина країни знаходилась під натиском царської Росії. Польща й надалі зазнавала жорстоких утисків та переслідувань будь-якої національної самостійності. Пригноблений народ, зокрема діячі польської культури, в тому числі піаністи змушені були виїжджати до інших країн, так як на їхній долі позначалася політична ситуація їхньої Батьківщини.

I. Белза зазначає, що у такий скрутний період було втрачено велику кількість свідочств визначних діячів музичного мистецтва, що закладали початок музикування у Польщі [36, с. 127]. Чимало імен визначних польських композиторів XVII століття, таких як Миколай Зеленьський та Марцин Мельчевський, що ввели в Польську музику жанр концерту; Адам Яжембський, який окрім того був також архітектором; Бартоломей Пенкель були загублені серед політичних переворотів історії і тому відомі нам лише завдяки невеликому творчому доробку, що дійшов до нас з небагаточисельних свідчень [Там само]. Однак, не дивлячись на кількісну незначущість творів, таких як «Missa pulcherrima» Бартоломея Пенкеля, збірка Адама Яжембського 1627 року, куди увійшли 28 канцон та концертів [197], а також видані в 1611 році у Венеції піснеспіви М. Зеленьського, вони свідчать про величезну обдарованість польських майстрів [36] дозволяють нам робити висновок про національне різноманіття та своєрідність польської музики, її самобутність, вишуканість почуттів та відбиту у них невичерпність художньої фантазії.

XVIII століття ознаменувалось видатними досягненнями польських музикантів. Не дивлячись на гоніння вітчизняної культури в споконвічно польських землях, все ж обмін досвідом безсумнівно відбувався, і самобутні традиції польської музики не припиняли розвиватись. На тлі таких подій на межі XVIII-XIX століть виникали таємні об'єднання польських патріотів, що прагнули до відновлення і соціального перетворення Польської держави. У цей період особливого значення набувала боротьба за збереження національної самобутності, за польську культуру, за пропаганду визвольних ідей. У 1800 році у Варшаві представниками освіти було засновано «Товариство друзів науки» (ОДН), що об'єднувало інтелектуальну еліту колишньої Речі Посполитої (письменників, вчених, людей мистецтва). Цей час знаменувався створенням капітальних праць, таких як шеститомний «Словник польської мови» С. Лінде, «Історія польської літератури» Фелікса Бентковського та ін. Члени ОДН вважали своїм обов'язком не тільки

збагачення і розвиток рідної мови а й виховання в молоді патріотичних почуттів і національної гордості. Одним з керівників ОДН став польський драматург, поет, мемуарист, громадський та політичний діяч Юліан-Урсин Немцевич. У 1816 році ним були написані «Історичні пісні», що мали величезне значення для Польщі. «Немцевич ніколи не виступав як поет-віртуоз, ніколи не писав для розваги своїх читачів; мистецтво ніколи не ставало для нього ідолом. Перш за все він був поляком. У своїх творах він вбачав зброю для боротьби з ворогами Польщі» [93]. Його пісні примикають за стилем до балад і відтворюють картини колишньої величі Польщі. Набувши широкого поширення, вони зацікавили різні кола польської громадськості, в тому числі й музикантського середовища.

Деяку спільність рис у творчості багатьох польських композиторів того часу можна пояснити не тільки наявністю зв'язків, але і єдністю прагнень [36]. Історик І.С. Міллер відзначав, що «національно-визвольна боротьба польського народу, що розгорнулася в першій половині ХІХ ст. відіграла величезну роль у формуванні польського національного характеру» [152, с. 58]. Народно-побутові інтонації, що відрізняють велику кількість творів композиторів, в першу чергу виражаються в пісенності мелодії та її варіаційності. Саме такі варіантно-пісенні інтонації з'являються як у вокальних, так і в інструментальних творах. Так, наприклад, багато мелодій М. Зеленьського інтонаційно пов'язані з польською народно-побутовою лірикою. Стійкість традицій польської музичної культури можна пояснити перш за все тим, що музичні діячі були незмінно пов'язані не лише з народною творчістю, але й з політичними та історичними обставинами країни, при яких народжувались їх твори. В тій чи іншій мірі вони відображали думки народу, його переживання та устремління.

С. Рахманінов свого часу відмічав, що «між музикою багатьох величних європейських майстрів і народною музикою їх рідних країн існує тісний і близький зв'язок. Не те щоб композитори ці брали народні теми і пересаджували їх в свої твори (хоча і це нерідко трапляється в багатьох

працях); але вони так переймалися духом мелодій, властивих їх рідному народові, що всі їх твори отримували вигляд, настільки ж відмінний і характерний для даної народності, як смак національного вина або фруктів» [208, с. 53].

Яскравим прикладом може послужити «Прекрасна месса» (*Missa pulcherrima*) Бартломея Пенкеля. Ще у середині XVII століття польський майстер вклав у цей твір величезний загальнолюдський зміст. Чередування скорбних та драматично-закличних інтонацій не було притаманне традиційним церковним мотивам й загалом не адресувалося до священнослужителів. Вони націлювалися на серця польського народу, та по всій ймовірності несли свій початок з трагічних мелодій тих тяжких часів, що принесли стільки важких випробувань як автору, так і слухачам країни. Це по праву дає нам змогу назвати Б. Пенкеля геніальним композитором.

Одним з найяскравіших постатей музичного світу Польщі без сумніву був Міхал Клеофас Огінський (1765-1833). Саме він став першим польським композитором, в творчості якого поступово формується національно-своєрідні жанри польської пісенно-танцювальної творчості. Музичні засади композитора надавали цим жанрам риси поємності, які згодом розробляв у своїй творчості Ф. Шопен й відголоски якого відбилися в музиці М. Мошковського. Ім'я Міхала Огінського було настільки популярним, що на початку XIX століття не було жодної європейської країни, де не звучали б його твори. Вивчення творчості М. Огінського та його рукописів дає змогу скласти більш яскраву картину польської культури тієї епохи, що передвікала революційні пориви романтизму завдяки поступовому краху феодально-кріпацьких засад шляхетської Речі Посполитої.

Мигцем переглядаючи сторінки польського музикування не можливо не згадати славетного наставника Ф. Шопена Юзефа Ельснера (1769-1854), школа котрого залишила відбиток не тільки в його учнях, але й стала для багатьох інших музикантів фундаментом формування творчого обліку.

Опери Ю. Ельснера слугували підставою для створення польської оперної класики і мали велике значення в історії польського театру, підготувавши основу для його подальшого розвитку.

У перші десятиліття ХІХ століття в Польщі на новий рівень піднімається музичне життя, що починає розвиватись не тільки в столиці, але й в невеликих містах. Набувають популярності відкриті концерти, камерної та симфонічної музики. Поступово збільшується кількість виступаючих не лише польських, а й приїжджих музикантів. Таким чином, в Польщі на цей час були добре відомі твори К. Глюка, В. Моцарта, Й. Гайдна, та представників багатьох інших національних шкіл.

Яскравою постаттю початку ХІХ ст. можна вважати віртуоза Антона Контського (1817-1889). Учень Дж. Фільда майстерно володів «перлинною» грою та відрізнявся тонким виконанням класиків, особливо В.А. Моцарта, та деяких творів романтиків. Його репертуар налічував понад 400 салонних п'єс, які він виконував поряд з видатними творами класичного репертуару.

Найбільший після Ф. Шопена національний композитор свого часу – Станіслав Монюшко (1819-1872) – проявляв себе переважно в оперному та пісенному руслі. Його фортепіанний доробок не став значним вкладом в національне мистецтво Польщі.

Про великий рівень визнання Марії Шимановської (1789-1831) можна дізнатись з багатьох публікацій; зокрема, її сестра Казимира писала: «Петерс, тутешній музичний видавець, просив сестру, щоб вона грала нове рондо Гуммеля, адже завдяки цьому з'явиться попит на цей твір» [38, с. 52]. У 1827 році Ф. Шопен писав своєму другові Яну Бялоблоцкому: «Пані Шимановська дає на цьому тижні концерт. Відбудеться це в п'ятницю, і ціни підвищені; здається, партер пів дуката, крісла дукат тощо. Буду неодмінно і повідомлю тобі про наданий нею прийом і гру» [329, с. 75]. Польський музичний критик Мауріцій Мохнацький зазначав: «<...> на думку майже всіх знавців нашої столиці і за кордоном, гра пані Шимановської до певної міри дійсно становить епоху; ніхто не заперечує у неї цієї слави, бо, як читали ми

в іноземних газетах, це визнали сам Гуммель і славнозвісні майстри школи Клементі» [323, с. 46].

На жаль, багато творів того часу не мали масового видання, а почали з'являтися лише на початку ХХ століття. Так, були опубліковані три збірки творів М.К. Огінського; етюдів, 24 мазурки, два ноктюрна для фортепіано й зошит пісень Марії Шимановської; Полонези, *Adagio* та Рондо Фелікса Островського; скрипкові п'єси Кароля Ліпінського; твори Францішка Лесселя та ін.

Деякі музиканти, що також пов'язані з польською музичною культурою, походили з українських земель; найвідоміші серед таких піаністів – Олександр Зарицький та Юліуш Зарембський. Інші поляки, навпаки, зробили значний внесок в розвиток українського фортепіанного виконавства та освіти. Так, «процес професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі був тісно пов'язаний з діяльністю подільських композиторів польського походження, серед яких – А. Коціпінський, В. Зентарський, В. Заремба, М. Завадський, Д. Бонковський, Т. Ганицький та ін. Добрим стимулом для творчості польських діячів стала величезна популярність української народної пісні, котра обумовила зацікавленість нею з боку різних верств населення як на Україні і в Росії, так і з боку польських (за походженням) музикантів» [199, с. 158].

Звісно, серед польських діячів є багато імен, що змушені були жити та працювати за кордонами Польщі, в тих країнах де музичне життя вирувало значно інтенсивніше. Однією з найвищих вершин піаністичного мистецтва Польщі звичайно стає творчість Фридерика Шопена (1810-1849), співуча душа котрого розкрила розуміння фортепіанної музики та всі тонкості свого інструменту.² В 1818 році Паментнік Варшавський відзначав: «Справжній музичний геній: він не тільки з найбільшою легкістю і винятковим смаком

² Для збереження історії життя і творчості Ф. Шопена у 1934 році було засновано Інститут Фридерика Шопена, завдяки якому в 2017-2020 роках реалізується проєкт «Спадщина Ф. Шопена у відкритому доступі» [376].

грає найскладніші п'єси на фортепіано, а й є автором кількох танців і варіацій, за допомогою яких музичні твори постійно дивують експертів» [376].

Інша картина почала з'являтися в польській фортепіанній музиці другої половини XIX століття, коли наступило тривале затишшя. Композитори, що проявляли якийсь інтерес до фортепіанної сфери не були настільки талановитими, щоб можна було говорити про їх твори, як про визначні та художньо вишукані. Серед таких митців – визнаний поляк Німеччини та Франції Моріц Мошковський та Теодор Лешетицький, який більшість років життя прожив в Австрії та Росії.

Теодор Лешетицький (1830-1915), учень видатного педагога К. Черні, викладав в Петербурзькій консерваторії, а згодом у Відні, де продовжував свою педагогічну діяльність. Піаніст романтичного стилю з нахилом салонності з успіхом виступав в багатьох залах світу. Мабуть його можна назвати найвидатнішою фігурою фортепіанної педагогіки другої половини XIX – початку XX ст. Завдяки його самовідданій праці музичний світ отримав таких майстрів фортепіано, як А. Єсіпова, І. Падеревський, А. Шнабель, І. Фрідман, Й. Габріловіч, М. Гамбург та багато інших. Його метода була заснована на принципі усвідомленої цілеспрямованої роботи на інструменті на противагу панівної практики бездумного механічного зубріння. Згодом, думку Т. Лешетицького підтримав Й. Гофман (1876—1957), що був учнем М. Мошковського та А. Рубінштейна. Успадкувавши від своїх педагогів принцип ретельного відношення до нотного тексту, він ніколи не грав формально та сучупо. Інтерпретація Й. Гофмана була позбавлена псевдоромантичних ефектів, він славився почуттям міри та стилю, вишуканим звуком, різноманіттям динаміки та піаністичною свободою.

Подібно до Й. Гофмана, його сучасник Леопольд Годовський (1870—1938) дотримувався тих самих ідей, та прославився як «музикант інтелектуального складу» [6, с. 181]. «Однією з примітних особливостей

Годовського, – пише О. Алексєєв, – була здатність рельєфно відтворювати будь-якого роду найскладніші контрапунктичні поєднання голосів. На цій основі виникали його поліфонічно насичені обробки мініатюр клавесиністів, вальсів Й. Штрауса та багатьох інших творів (у тому числі етюдів Шопена, що в обробках поєднуються у два-три одночасно)» [Там само].

Аналіз історичних процесів Польщі, особливо другої половини ХІХ століття, дає змогу зрозуміти бажання батьків М. Мошковського змінити місце проживання на країну, в якій розвиток музичного мистецтва був значно вищий, а рівень життя та політична ситуація більш стабільна. Оскільки М. Мошковський з досить раннього віку почав жити в Дрездені, а пізніше в Берліні, доцільним буде розглядати індивідуальність композитора не лише в історичному просторі Польщі, але й серед музичного світу Німеччини та Австрії, що безсумнівно вплинуло на становлення і розвиток музичного світогляду композитора.

Той час, в якому почав своє свідоме навчання М. Мошковський, фортепіанно-виконавська культура в Німеччині досягла високого рівня. Звісно левову долю у її розвитку зіграли піаністи академічного напрямку. На концертних майданчиках все частіше можна було почути віртуозно-осмислену гру Й. Брамса (1833-1897), Г. Бюлова (1830-1894), К. Рейнеке (1824-1910), К. Таузіга (1841-1871) і звичайно ж Ф. Ліста (1811-1886), який безпосередньо відкрив для М. Мошковського двері у музичний світ.

Н. Кашкадамова посилається на видатного концертного критика Едуарда Гансліка, який запевняв, що завдяки концертам Клари Шуман кожен визначний піаніст включав у свій репертуар твори Й.С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шопена. Концертні програми здобули побудову хронології, від Д. Скарлатті до Р. Шумана та Ф. Шопена. Віртуозні обробки ще були в моді проте їх місце поступово займали академічні програми, в яких виконавець мав змогу показати музику, а не себе [102, с. 280].

Багато серйозних музикантів займались концертною діяльністю, здобували повагу та популярність завдяки своїм педагогічним та авторським

методичним працям. Оскільки для нас є важливим фактором розгляд музичного простору в контексті життя М. Мошковського – можна виділити найбільш видатних музикантів, чий творчий потенціал найяскравіше проявлявся у роки навчання Моріца, та завдяки яким у майбутнього композитора викристалізувався свій неповторний смак та прекрасне відчуття природи фортепіанної гри.

Найславетніший піаніст музичної історії Ференц Ліст змінив світогляд слухачів на засоби виразових можливостей фортепіано як інструменту та зробив справжній переворот в образно-емоційному сприйнятті музики в єдності з феноменальною віртуозністю. Фортепіано під його пальцями ставало справжнім оркестром та театром, що призвело до переосмислення та розуміння його як універсального інструменту. «Найбільшу увагу сучасників у грі молодого Ліста, – відзначає Н. Кашкадамова, – привертали дві риси, які викликали у них особливе захоплення: сліпуча техніка та полум'яна пристрасність виконання. З величезною переконаністю та переконливістю Ліст виразив романтичний стиль у фортеп'янно-виконавському мистецтві. Музика для Ліста – це “мова серця, мова пристрасності”, здатна своєю виразністю передати всі почуття й думки, тому він завжди домагався від виконання відвертості і правдивості» [102, с. 232]. Кількість учнів Ф. Ліста настільки велика, що перерахувати їх не можливо. Серед його кращих студентів – Ганс фон Бюлов та Кароль Таузіг, прославлені митці XIX століття. Серед інших – численні видатні піаністи його школи: Ференц Кріль, Карл Кліндворт, Олександр Зілоті, Еміль фон Зауер, Маврицій Розенталь, Фредерик Лямонд, Віра Тиманова, Софі Ментер та багато ін.

«Лицарським гравцем фортепіано» [264, с. 9] відзначена постать К. Таузіга, учня Ф. Ліста (з 1855 по 1859 роки). М. Чернявська у своїй статті так визначає його виконавську манеру: «Однією з рис, що відрізняють Таузіга від інших піаністів, було те, що він не прагнув до зовнішнього ефекту. Це відобразалося в його поведінці за інструментом на концертній

естраді. Таузіг сидів за роялем спокійно і зосереджено, не дозволяючи собі зробити жодного емоційно-виразного руху, здатного пояснити аудиторії характер музики, що інтерпретується» [264, с. 2]. Ключем до вірної інтерпретації виконуваного твору піаніст вбачав перш за все правильне розкриття ідеї композитора.

Інший музичний феномен – Ганс фон Бюлов, один з кращих учнів Ліста, що навчався у нього з 1851 року. Як і Клару Шуман, його вважають представником «більш класицистичної орієнтації» [102, с. 323]. Його інтерпретація була заснована на точному аналізі авторського тексту, де найдрібніші деталі підлягали досконалому обдумуванню. Головною засадою піаніста було поняття, що «інтерпретація повинна впливати з особливостей музичного твору, а не бути нав'язана йому ззовні волею виконавця» [Там само].

До віртуозної майстерності піаністів висувалися все більші вимоги. Якщо ще у першій половині XIX століття фортепіанна техніка була в основному диференційована у музичних творах, то із плином часу фортепіанна фактура набувала більш синтетичного характеру, поєднуючи різноманітні типи дрібної та крупної техніки. Тому спеціалізація деяких виконавців октав або перлинної гри удосконалювалася та переходила у бік універсальної майстерності. Аналіз записів виступів, багаточисельних концертуючих піаністів кінця XIX — початку XX століття дозволили констатувати їх володіння в рівній мірі як блискучою «перлинною» грою, так і бравурною масштабною технікою.

Завдяки зростаючому зацікавленню виконавців музикою минулих епох та «класичним» розширенням свого репертуару багато редакторів почали активну роботу над виданням класичних творів. Найчастіше в число редакторів входили авторитетні піаністи-педагоги. М. Мошковський якраз був одним з таких та приймав активну участь у розвитку цієї сфери діяльності. Численні німецькі видавничі фірми, серед яких найбільш відомими були видавництво «Breitkopf & Härtel» та «Peters», що мало більш

академічний ухил, випускали повні зібрання творів Й.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. Бетовена, Р. Шумана, Ф. Шопена. Також популярними були різні тематичні серії, такі як «*Klavierkonzerte*» або ж наприклад «*Klassische Klaviersonaten*» [296].

Однак, слід зазначити, що музичне життя другої половини XIX ст. зовсім не було таким однорідним. Середина сторіччя ніби поділила уподобання слухачів на два різних табори. Відбувався процес розмежування серйозної та легкої музики. З одного боку, в концертних програмах відчутно зменшилась кількість блискучих транскрипцій, варіацій, фантазій та попури, а на зміну прийшли класичні твори фортепіанних корифеїв. Піаністи вбачали своїм завданням донести до слухача авторський твір, а не лише своє виконання. Проте, не дивлячись на досить велику частину слухачів, що виявляла зацікавленість до поглиблення й розуміння серйозної музики, була й інша, досить немала, кількість любителів розважального, віртуозного, демонстраційного мистецтва. І якщо серйозна музика захопила концертні зали, то легке музикування знайшло свій притулок у салонах.

Завдяки розвитку публічних концертів, що призначалися для широкого кола слухачів поступово починалось відокремлення виконавця від композиторської діяльності. Так віртуоз-композитор витісняється віртуозом-інтерпретатором, головним завданням якого стає розкриття художнього задуму автора. Звичайно, їх не можна абсолютно безапеляційно поділяти на два типи, адже у «чистому» вигляді вони не зустрічаються. Радше можна визначити два уявні полюси виконавського мистецтва: «Формується новий тип музиканта – інтерпретатор, тлумач чужої композиторської творчості. Відбувається корінний стилістичний переворот в концертному репертуарі. На зміну фантазіям та варіаціям на оперні теми приходять твори Й.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, відроджуються твори старовинних майстрів. У сферу впливу виконавського мистецтва залучаються глибинні пласти музики» [288, с. 584].

На думку Н. Рябухи виконавець-інтерпретатор стає «не простим посередником, а співтворцем звукового образу світу, втіленого безпосередньо в процесі музичної комунікації» [219, с. 382]. Моріцу Мошковському, як чудовому віртуозу, вдавалось поєднувати у своїй концертній практиці композиторську грань, від салонного до концертного стилю, з інтерпретаторською, адже виконання класиків та романтиків для композитора було невід'ємною частиною його виступів. Він вдало маневрував від віртуоза-композитора до віртуоза-інтерпретатора. Багато з останніх писали музику, але все ж більша частина грала переважно твори інших авторів. Проте, творчо-романтична натура багатьох піаністів прагнула, перш за все, яскравого самовираження, що призводило до вільного трактування авторських приміток та відношення до авторського тексту. Емоційні виплески виконавців нерідко породжували перебільшені пориви пристрастей, демонстраційну манеру інтонування, «придих» в мелодії. Феєрична віртуозність виходила за рамки авторського замислу та ставала самостійною стихією. У наш час такі капризні злами інтонаційних ліній, салонної вичурності та особливо розбіжність звуків мелодії з басом здаються нам поверхневими, наївними, а іноді викликають відчуття роздратування. Але в деякому відношенні гра таких піаністів може приваблювати високим артистизмом, яскравим виконанням та повною віртуозною свободою.

В першій половині XIX століття віртуозна музика отримала свого найвищого розвитку. Блискучий розквіт фортепіанного виконавства відзначився справжнім піаністичним розмаїттям, «співіснуванням знаменитих віртуозів “блискучого стилю” і віртуозів-романтиків, які нещадно боролися з раціоналістичними канонами класицизму» [263, с. 2]. Специфіка піанізму «блискучого стилю» ґрунтувалася, перш за все, завдяки техніці пальцевої гри. Подвійні ноти, прості та ламані арпеджіо, гами виконувались у якнайбільш вирашній манері: за рахунок розширення діапазону, з перехрещенням рук, переважно у високому регістрі, з поступовим нарощуванням швидкості та кількості фігурацій. А «перлинка»

гра стала візитною карткою таких віртуозів. Гамоподібні пасажі й різноманітні фігурації виконувались у швидких темпах та ідеально ясним, рівним та чітким звуком. Протягом цілого століття такі ефектні п'єси та імпрровізації посідали значне місце й у репертуарі іменитих та шанованих піаністів, завдяки можливості показу особистості виконавця.

«Притаманні блискучому стилеві прийоми виконання, – відзначає Н. Кашкадамова, – дуже конкретно описав К. Черні. Він вказував, що цей стиль гри потрібен для виступів перед великою слухацькою аудиторією і, характеризуючи його, одним з перших виразно розмежував камерну та концертну манеру фортеп'янного виконання. К. Черні сформулював головні властивості, потрібні піаністові, щоб зацікавити слухачів концертної зали: ясне, зрозуміле виконання, що “говорить” до них; певна бравурність; видатна і очевидна технічна майстерність, – а також дав поради щодо конкретних піаністичних прийомів досягнення цього» [102, с. 12].

Захоплюючись творчою спадщиною видатних композиторів класичної доби, романтики стверджували, що їх музиці властиві інші форми вираження, оскільки «кожна мить фігураційного руху повинна була набувати поетичну виразність і ємність» [91, с. 41-42]. На думку С. Скребкова, «загальні форми руху в романтичній музиці докорінно змінюються, у них прокидаються потенційні сили індивідуалізації, і вони виявляють можливість і навіть художню необхідність ставати тематично змістовними» [227, с. 257-258]. Між тим, багатоманітність художніх проявів і новаторських ідей романтизму «була викликана до життя естетичною революцією, яка проголосила “універсальне” охоплення життя і цілком нове, романтичне розуміння почуттів. У зв'язку з тим на початку ХІХ століття розпалася гостра полеміка щодо доцільності показування в музиці всіх можливих “афектів”, яка проявилася у боротьбі художніх тенденцій, музикачно-естетичних і, навіть, суспільно-політичних поглядів» [269, с. 172].

Ж. Тьєрсо в книзі «Музика часів романтизму» (1930) підкреслює унікальну естетичну розмаїтість цього стильового напрямку: «Епоха, у якій одночасно відбулося безліч подій світового значення та у якій з'явилася величезна кількість талантів у всіх сферах людської діяльності. Ці останні не всі подібні одне до одного; більш за те, вони найчастіше рухалися в протилежних одне до одного напрямках, і в цьому полягає таємниця їхньої могутності, тому що тут цілком виключалося поглинання однієї індивідуальності іншою, але разом з тим, у своїй сукупності вони склали нерозривне ціле і, завдяки цьому, створили спільно грандіозний рух» [381, с. 59]. Саме така плюралістична картина надала змогу розвиватися будь-яким проявам музичної естетики, втілюючись в особистісних ідеалах краси, притаманних різним музикантам. Розуміючи «безкінечність» (за Е.Т.А. Гофманом) проявів різних почуттів у музиці, Р. Шуман все ж схилився до того, що музика – це «спогади про найпрекрасніше, що жило та вмирало на землі» [280, с. 34].

Про салон, як осередок буржуазної культури в другій половині XIX століття можна було почути лише зневагу. Зовсім іншим було ставлення до салонів, що зароджувались у Парижі в XVII-XVIII ст. Атмосфера салонів того часу виховувала освічену людину доброго смаку: «Лише розум був пропуском на вхід сюди, і тут (за чутками) не говорилося нічого такого, що не було б дотепним» [243]. Обрані представники еліти, що потрапляли в салон повинні були володіти вишуканою дотепністю та манерами, добре розбиратися в мистецтвах і володіти багатьма чеснотами, красою, кмітливістю, спритністю, схильністю до мистецтв і літератури, умінням вести бесіду. Культура паризьких салонів мала свою неповторну атмосферу. Г. Гейне називав столицю Франції «букетом, у якому зірвані всі кращі квіти Франції» [92, с. 29]. В паризьких літературних, художніх та музичних салонах «провідні мислителі, художники і музиканти багато спілкувалися між собою, утворюючи ту інтелектуальну і художню еліту, яка сприяла розквіту французького романтизму» [263, с. 9].

Ще на початку XIX століття Р. Шуман, як пише Н. Кашкадамова, розрізняв два види ставлення до музики салонів: «1) освічений гурток, в якому віддається належну увагу митцеві, та 2) товариство, до якого запрошують модного митця, щоб супроводити його мистецтвом підвечірок і світську розмову» [102, с. 282]. У свою чергу Д. Рабінович в книзі «Виконавець і стиль» [205] згадує, що «салонність нерозривно супроводжує піанізм протягом принаймні останніх півтора століття. <...> оцінки салонного виконавства настільки ж, якщо не ще більше суперечливі: воно то кружляє голови слухачам, стає предметом захоплення і поклоніння, то робиться синонімом “міщанської вульгарності” або “салонно-віртуозної розбещеності”» [205, с. 160].

Власне другий тип здобув перевагу починаючи від середини сторіччя. Авторам салонного музикування приписують запозичення чужих творчих рішень, зовнішні віртуозні ефекти, використання терпких, солодких гармоній, кокетства тощо. О. Алексєєв характеризує салонну манеру виконання як «примхливі зміни темпу, раптові паузи, “затримки” деяких долей такту, виконання “не разом” звуків мелодії та басу» [5, с. 207]. В салонній музиці вдавані почуття переважали над справжніми. «<...> в музиці шукали перш за все розваги, де в грі піаністів особливо цінувались бравурні блиск та елегантність “перлинної” гри, а в їхньому репертуарі <...> концертні фантазії на теми з модних, переважно італійських опер або витончені, але поверхневі мініатюри-дрібнички, музичні брік-а-брак»³ [205, с. 290].

Музика в салонах примітивізувалася та почала перетворюватись на кіч. Поняття кічу виникло якраз в Німеччині та означало несправжність в мистецтві, поганий смак. Це мистецтво, що ігнорувало справжні емоції та явища, а натомість культивувало лише приємне та красиве, тому його не

³ Bris-à-bras (франц.) - мотлох, непотріб, вживані речі

можна назвати ні справжнім, ні правдивим, ні серйозним. Салонна музика та салонне виконання стали вживатися як синонім кічу.

Проте, не всім музикознавцям притаманна така думка. На захист такої музики виступає К. Зенкін, який пов'язує салонність в мініатюрі з інтонаціями ліричного романсу, що присутні в етюдах, експромтах, каприсах та інших жанрах. На думку автора, в них поєднуються «невимушеність ліричного висловлювання з тонким смаком і почуттям міри» [90, с. 341].

Власне така надмірна сваволя у виконавстві й породила перехід до більш об'єктивного, розсудливого підходу до фортепіанної гри. На ґрунті всебічного розвитку німецького мистецтвознавства велось інтенсивне та усестороннє вивчення фортепіанного музикознавства — історія фортепіанної музики, виконавства, педагогіка та теорія піанізму. Велика кількість піаністів-педагогів розробляли свою методику навчання та намагалися перевершити своїх конкурентів, популяризуючи її серед своїх учнів. Чимала кількість методичних робіт характеризується спільною основою, характерною для даного історичного часу. Рекомендації таких посібників найчастіше ґрунтувалися на практичному досвіді педагога, а головним критерієм їхньої доцільності були піаністичні досягнення самого вчителя та його учнів.

Ще на початку XIX століття фортепіанна педагогіка була націлена на технічну роботу, у якій виділяли в першу чергу піаністичні проблеми, такі як розвиток технічної біглості та способи гарного звуковидобуття. Перед роботою над новим твором учень повинен був спочатку приділити увагу технічному тренуванню та досить значний час відпрацьовувати свої навички. Це давало йому змогу при подальшому вивченні повністю зосередитись на художньому завданні. Тобто мистецька робота відмежовувалась від технічної. Ціла плеяда видатних педагогів, таких як Й. Крамер, Ф. Калькбрєнер, К. Черні, І. Мошелес, М. Клементі, були засновниками подібної методики гри на фортепіано.

Схожі критерії в подальшому відповідали нормам блискучого стилю. Адже така ідеально відпрацьована в своїй чистоті та пальцевій вирівняності гра була притаманна віртуозам другої половини XIX століття. Наприкінці зазначеного періоду формування виконавської та піаністичної майстерності здобувалось комплексним вихованням музиканта. Окрім розвитку технічних вмінь велика увага стала приділятися до звуковидобуття на фортепіано, так званого туше.

Позначивши головні тенденції розвитку фортепіанного мистецтва кінця XIX століття, можна дійти висновку, що М. Мошковському пощастило народитись саме в таку епоху, адже розквіт мистецтва впливав найкращим чином на формування молодого митця. Але постає питання, чому ім'я М. Мошковського було загублене серед видатних майстрів того часу? Багатогранна діяльність та творчість польського генія практично не розглядається в музичній науковій літературі. Композитор наразі відомий у світі лише як салоніст, чия музика була спрямована на розважальну та поверхневу гру.

На жаль, саме таке місце в інформаційному музичному просторі відводиться М. Мошковському [6, 102, 168]. На думку автора монографії, це відбувається через відсутність досліджень та аналізу не лише музичних творів композитора, але й вивчення життєтворчості М. Мошковського через призму феномену універсальної творчої особистості, що спрямована на вивчення людини, її ставлення до соціуму, цінностей та аналізу характерних рис його індивідуальності. Хоча в музиці композитора ми не чуємо ні революційних ні героїчних настроїв, проте деякі з його фортепіанних творів, такі як два концерти для фортепіано з оркестром, унеможливають розгляд особистості композитора лише як салонного музиканта. М. Мошковський – яскравий приклад універсальної особистості, що демонстрував не тільки свої музичні (композиторські, виконавські) таланти, але й неабиякі педагогічні дарування, редакторські та організаторські здібності, а також виступав у якості музично-громадського діяча.

Звичайно, такі великі попередники, як Юзеф Эльснер, Станіслав Монюшко, Фридерик Шопен вплинули на творчий шлях і шукання молодого М. Мошковського. Але, не змагаючись з Ф. Шопеном, і не претендуючи на його світову роль, композитор зумів знайти свою власну творчу сферу і зробити вагомий внесок в культуру своєї країни. Адже попри те, що митець більшу частину життя провів вдалині від батьківщини, він завжди пам'ятав Польщу та вважав себе поляком, піклуючись про розвиток своєї культури.

Моріц Мошковський опинився якраз на зламі епох, коли криза романтизму позначалась все більше та більше. В деяких країнах почалось переростання романтизму в імпресіонізм, символізм та експресіонізм. Водночас ширився інтерес до відродження в оновленому вигляді традицій епохи бароко та класицизму. Звісно, такий процес не відразу позначився у виконавському мистецтві, і в середовищі піаністів ще досить довгий час панували ідеали романтизму. Музика віденських класиків була в програмах багатьох концертуючих піаністів.

Життєвий шлях М. Мошковського складався таким чином, що він змушений був покинути Німеччину та у кінці XIX століття переїхати до Франції. На межі століть одним з важливих осередків оновлення фортепіанної музики стала саме Франція. Роки, що композитор провів у Парижі, припали на той час, коли французька школа піанізму розвивалась дуже стрімко, привертаючи загальну увагу свіжими віяннями у творчості композиторів та високими досягненнями у виконавській практиці. В умовах такого всебічного підйому культури країни на арені музичної сцени з'являються талановиті виконавці з серйозними художніми цілями та пропагандою музичних творів як корифеїв фортепіанної літератури, так і нових, на той час ще маловідомих композиторів.

«Коли ми обертаємось назад, на минулий шлях, — писав Ромен Роллан в своїй статті 1900-х років, — нам не доводиться впадати у смуток ... [Париж], де в період, що передує 1870 року, музика занепала до самого

жалюгідного рівня, зараз сповнений концертами і музичними школами; в цьому місті буквально з нічого народилася одна з перших симфонічних шкіл Європи, в цьому місті з'явилися кадри <...> серйозних шанувальників з універсальними горизонтами, людей широкого вільного розуму, справжня гордість всієї Франції; в ньому з'явилася зімкнута фаланга музикантів, в перших рядах якої блищить яскравий майстер мрій Клод Дебюссі, випробуваний зодчий Поль Дюка, пристрасний мислитель Альберик Маньяра, наш поет-жартівник Равель і такі виразні й витончені художники, як Альбер Руссель і Деода де Северак...» [213, с. 329].

Повертаючись до постаті М. Мошковського в контексті музичної панорами ХІХ століття, можемо зробити висновок, що творчість та діяльність таких митців гармонійно поєднували в собі виконавські, композиторські, педагогічні, редакційні, дослідницькі та організаторські таланти, що актуалізує необхідність їх розгляду через призму універсальної творчої особистості. Розвиток такого феномену стимулювався необхідністю цілісного перебування митця в різноманітних видах діяльності в обраній ним професії.

На сьогоднішній день можна ознайомитись з працями багатьох дослідників, що присвячені проблематиці універсальних геніїв. Серед них Н. Гончаренко [61], Є. Синіцин та О. Синіцина [222], Ю. Толкачов [241], С. Тураєв [242], О. Коменда [113], та ін., в чиїх роботах вивчається феномен універсальності, виявлення особливостей та типів універсальних геніїв. У ХІХ столітті знайшлося чимало музикантів, яким було притаманно одразу декілька іпостасей – композитор-педагог, виконавець-педагог і тому подібне. Тобто музикант представляв собою багатогранно-розвинену особистість, що демонструвала високий рівень в різноманітних аспектах своєї професії. Тобто, роблячи висновок, можна сказати, що одним з головних якостей універсальної особистості є різносторонність, всебічність знань та навиків. Універсалізм був невід'ємною частиною тієї епохи, адже як правило, виконавці-композитори були педагогами та директорами

консерваторій, коледжів, шкіл, театрів, громадськими діячами, засновниками музичних закладів, членами журі, редакторами, дослідниками та авторами наукових праць, редакторами музичних журналів і т.п. В епоху романтизму феномен універсальної творчої особистості набув свого розквіту та сприймався дещо інакше, у більш глибокому сенсі «як здатність романтичного поета осягати світ в його цілісності і багатогранності, бачити одне й те саме явище під різними кутами зору» [242, с. 36-37], тобто митець висловлював насамперед своє власне, суб'єктивне відношення до навколишнього середовища.

Дослідниця О. Коменда, вивчаючи феномен універсалізму у своїй дисертації «Універсальна творча особистість в українській музичній культурі» [113], пропонує комплекс типів музикантів-універсалів Нового Часу: «<...> універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог – належать до видового універсалізму й утворені шляхом домінування відповідної провідної діяльності в структурі універсальної творчої особистості, а шостий – класичний універсал – утворений рівновагою не менше трьох видів провідної діяльності» [113, с. 23]. На думку Коменди О.І., універсальними особистостями можуть бути як відомі та геніальні музиканти, так і менш видатні за своїми здобутками митці.

Загальна картина діяльності М. Мошковського як композитора, піаніста, педагога, диригента, редактора та музично-громадського діяча, – дозволяє розглядати його як класичного універсаліста. Доцільним бачиться поєднання всіх перерахованих аспектів для виявлення цілісної картини його творчості. Покроково розглядаючи життєвий шлях композитора, автор дисертації не претендує на надання першочергового місця М. Мошковському у фортепіанній культурі зазначеного періоду, але пропонує по-новому, з позиції класичного універсаліста, осмислити цінність внеску композитора, його творчого доробку в музичну культуру. Це надасть змогу розгледіти в ньому не тільки «салонного» композитора та виявити

його особистий внесок в фортепіанне мистецтво на просторах світового культуротворчого процесу, але й відчуті величезний масштаб його творчості.

Завдяки спогадам сучасників М. Мошковського, його друзів, знайомих, учнів та критиків ми спробуємо охарактеризувати постать та окреслити психологічний портрет композитора. Розуміння природи музичної творчості є значно складнішим. Вивчаючи феномен неповторної творчої індивідуальності Митця, неможливо не звернути уваги на питання, пов'язані з осягненням його духовного світу. Разом з багатьма складовими внутрішній світ відбиває систему цінностей окремої людини й визначає характерний стиль музиканта, який відрізняє його твори від інших.

На думку італійського філософа Бенедетто Кроче, щоб посправжньому зрозуміти ідею музичного твору, необхідно подолати в зворотному напрямку шлях композитора, яким він йшов до свого твору [124]. Розкрити авторський задум допоможуть знання про те, як жив композитор, що його хвилювало, з якими ідеями він пов'язував своє майбутнє, в яких умовах гартувалися його думки та почуття. Для такого підходу музикознавець повинен задіяти цілий комплекс складових науково-методологічного апарату, який включає історико-біографічний, історико-культурний, структурний, порівняльний, психологічний методи дослідження. Серед інших, психологічний метод набуває важливого значення поряд з класичними, визнаними в музикознавстві інструментами музикознавчого аналізу. Адже у свою творчість автор вкладає і власне світовідчуття, і життєву енергію, емоції, душевні переживання та почуття. Тому дуже важливим вбачається також розгляд «психологічних аспектів перебігу життєвих подій, особистісного сприйняття та емоційних реакцій митця..., що зумовлює і творчий результат (тематичні, жанрові пріоритети, формування авторського стилю)» [42, с. 3].

Дослідження музичних емоцій, пов'язане з духовною стороною музики (а твори мистецтва, як відомо, це – прояв несвідомого) також вимагає

психологічних методів та підходів. Таким чином, деякі чинники, що допомагають реконструювати психологічний портрет музиканта, на думку Л. Кияновської, більш яскраво дозволяють розкрити концепцію творчості митця, оскільки «дослідження впливу індивідуальності на творчий процес, співвідносності психограми (комплексу всіх рис особистості) з так званим “авторським стилем”, особистих переживань і вражень з образним світом, втіленим в мистецьких формах» [105, с. 52] є одним з найважливіших напрямів сучасних музикознавчих досліджень. Все це дозволяє «підійти до охоплення основних складових індивідуального стилю, який окреслюється на підставі узагальнення різних рівнів дослідження світогляду автора, його оточення, образно-змістовних знаків творів, системи засобів музичної виразності, за допомогою яких ці знаки втілюються в конкретних творах. Це приводить до ствердження універсалізму, синтезу, а навіть синкретизму явищ духовної культури, до взаємодії культурно-мистецьких пластів як по горизонталі так і по вертикалі, тобто у перспективі попередніх епох і періодів мистецької історії, спрямованої до доби, в якій жив композитор тобто природно вписуючи постать митця у контекст світової культури. Усі зазначені витоки і паралелі у своїй цілісності і суперечливості проектуються на світогляд творчої особистості» [Там само].

Один з дослідників творчості М. Мошковського, американський музикознавець В. Людтке⁴ посилається на спогади Сесіль Шамінад, сестра якої, Генрієтта Шамінад, стала дружиною М. Мошковського. Завдяки її записам ми можемо судити про зовнішність музиканта: «Високий, стрункий, з довгими старомодними вусами, що підкреслювали витягнуте обличчя, він володіє великою гідністю... Чоловік беззаперечний, він один із найяскравіших розмовників сучасності... Ніхто не знає краще, ніж він, як надати оригінальності до анекдоту та як викласти просту історію з невимовним смаком» [339, с. 114].

⁴ Willard Luedtke

Вивчаючи малочисленні джерела, присвячені життєтворчості М. Мошковського, можна також відзначити виняткову чуйність та щирість його натури. В. Людтке наводить приклади, без посилання на першоджерело: «Він людина, яка уважно слухає виконавця, незалежно від того, хто це, і ніколи не скупиться на визнання, коли артист на це заслуговує» [339, с. 109]. Про характер музиканта написано: «Він є сердечним, приємним, балакучим, ніжним і завжди тримає себе у гарному вигляді. Він не лестить ... Він вражає скоріше своєю щирістю, бажанням зблизити учнів, показати їм, як навчатися та як відрізнити гарну музику від поганої. Він ... застосовує свій величезний досвід та власні знання як композитора та художника під індивідуальні потреби учнів» [339, с. 110]. І далі додає: «Він мало розмовляє; але коли він це робить, його тон ніжний, рівний, має відтінок прихованого гумору, що не є ані сарказмом, ані глузуванням» [339, с. 114].

Відомо, що композитор дуже рідко давав інтерв'ю [339]. Ті, хто був прийнятий в його інтимне коло, поклалися на власний розсуд щодо деталей приватного життя, і, як наслідок, залишається багато питань без відповіді. Але все ж таки, аналізуючи спогади сучасників, ми можемо стверджувати, що композитор володів неабиякою красою не тільки зовнішньою, але й насамперед внутрішньою. Його шанобливе ставлення до інших викликає захоплення, адже це одна з тих рис, що дозволяє говорити про людину, як витончену та інтелігентну особистість. Його манера спілкування приваблювала та надихала його учнів, надаючи стимул на подальшу музичну працю. Індивідуальний підхід та великий досвід допомагав справлятися з різноманітними піаністичними труднощами вихованців, за що М. Мошковський набув визнання гарного вчителя. Сама його музика відображає всю внутрішню суть композитора: вишукана, стримана, але не позбавлена емоційних хвилювань, з одного боку глибоко лірична та, з іншого, – сповнена безтурботними веселощами, що ніби уособлює ставлення композитора до навколишнього світу. Він був дуже

енергійним, натхненним та сповненим творчих ідей, які, на жаль не зміг втілити в життя в повній мірі.

1.2. Творчість М. Мошковського в дзеркалі музикознавчої думки

Багатогранна композиторська спадщина М. Мошковського представляє великий і благодатний матеріал для дослідників. Понад двісті творів для фортепіано, які написав композитор, були свого часу високо оцінені його сучасниками. Наприклад, видатний польський піаніст і композитор Ігнац Падеревський, який навчався разом з М. Мошковським у Берлінській консерваторії Штерна у Фрідріха Кіля з класу композиції, свого часу писав про М. Мошковського як про другого «після Ф. Шопена композитора, який чудово складає музику для фортепіано» [305, с. 9].

Вивчення жанрів фортепіанної творчості М. Мошковського дозволяє детальніше познайомитися з його композиторською спадщиною. Незважаючи на його колишній успіх і високу піаністичну майстерність, його музикою до сьогодні зневажають у багатьох музикознавчих дослідженнях. Як вже відзначалося вище, існує певна складність вивчення творчості композитора. Це – практично цілковита відсутність літератури українською та російською мовами. Та й іншомовні джерела про цього видатного музиканта кінця XIX століття дотепер інформація трапляється переважно у вигляді невеличких статей у численних періодичних виданнях та у зведених каталогах композиторів фортепіано пізньоромантичного періоду.

Лексичні записи містять невірні дані та мають великі прогалини у переліках робіт. Не вистачає досліджень та довідників про загальне життя й творчість композитора. У Саксонському державному архіві в Лейпцизі можна ознайомитись із кореспонденцією М. Мошковського [328], а також зошитами із заповіту та деякими рукописами творів композитора в національній бібліотеці Франції в Парижі [291]. Його часто недооцінені досягнення задокументовані у музичних журналах того часу, таких як «*The*

Etude» [370], «*The Music courier*» [377], «*The Musical Times*» [380], «*The Music Teacher & Piano Student*» [324]. Деяка інформація знаходиться в архівах Державної бібліотеки пруської культурної спадщини, в архівах Берлінського університету мистецтв, Баварській державній бібліотеці, Нью-Йоркській публічній бібліотеці, Державній бібліотеці імені Леніна (Москва), консерваторії імені П.І. Чайковського (Москва) та Британській бібліотеці (Лондон). В Україні нема жодних документів чи згадок про М. Мошковського, які б мали історичну цінність.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття музикознавці різних країн почали приділяти увагу музиці М. Мошковського. На сьогоднішній день існує три американських дослідження з різною науковою цінністю. Віллард Людтке був одним з першопрохідників вивчення музики М. Мошковського. 1975 року була написана монографія: Luedtke, Willard (1975) «Нотатки, думки і фрагменти про Моріца Мошковського (1854-1925) та певної його музики»: Неформальна монографія (Нью-Йорк) [339]. Це лише одне видання 1975 року англійською мовою. Копії цього неопублікованого твору зберігаються в архівах п'яти бібліотек. Монографія за обсягом – близько 260 сторінок, – має деякі похибки відносно життя композитора. Автор посилається на журнали «*The Music courier*» [377], «*The Etude*» [370], та «*The Musical Times*» [380], (Лондон), але не наводить точних посилань та час від часу припускається неточностей, що ймовірно пояснюється недостатньою кількістю відкритої інформації на час написання монографії. Сам автор наголошував про відсутність літератури та заздалегідь просив «хто б не переглядав ці сторінки, будьте терпимі до будь-якої неточності, яку виявите» [339]. В. Людтке розглядає ранні роки життя композитора, деякі з його найбільш відомих творів, у тому числі концерт для фортепіано, оперу «Боабділ», симфонічну, ансамблеву та вокальну музику. Однак дослідник зовсім не приділяє увагу фортепіанній спадщині композитора, окрім деяких найбільш популярних п'єс. Кінцевий перелік творів М. Мошковського у монографії також має невеликі прогалини та неточності. Автору не вдалося

ідентифікувати твори з деяких опусів, також залишивши під питанням багатьох видавців. Окремий розділ В. Людтке присвячує Мошковському-гумористу, а також його композиціям та останнім рокам життя.

Монографія, без сумніву, посідає одне з найвизначніших місць в літературі, що присвячена М. Мошковському. Адже незважаючи на деякі допустимі прогалини у вивченні особистого та музичного життя композитора, поява цього дослідження поклала початок епохи відродження історії забутого польського генія. Через сім років після написання монографії, вперше, на американському континенті були захищені дві дисертації доктора філософії: Джона Коді Хадду (Haddow, John Cody) «Моріц Мошковський та його фортепіанна музика» (1981), Сент-Луїс: Університет Вашингтона [313], і Джиллі Ходос (Hodos, Gilya) «Транскрипції, парафрази, і аранжировки: композиторське мистецтво Моріца Мошковського» (2004), Нью-Йорк: Міський університет [318]. Треба відзначити той факт, що всі три американські дослідження не беруть до уваги фонди європейських бібліотек та архівів.

Джон Коді Хадду у своєму дослідженні ставить за основну мету – вивчення основних подій життя та деяких фортепіанних творів М. Мошковського, музика якого майже повністю випала з репертуару піаністів, незважаючи на високу якість майстерності та емоційну образність. У праці розкриваються маловідомі факти про життя М. Мошковського, його професійні тріумфи як фортепіанного віртуоза та композитора, використовуються посилання на історію, особисту кореспонденцію. Дисертація має шість розділів: перші два стосуються життя М. Мошковського (1854-1925) та його професійної діяльності, третій присвячений редакторській роботі для різних видань, четвертий стосується музичного середовища, що оточувало М. Мошковського, а також статусу салонної музики того часу. Такий аналіз з'явився вперше, однак став відправною точкою у посмертному житті М. Мошковського, надавши йому титул «салоніста». П'ятий розділ включає в себе стислий виклад аспектів

його композиторського стилю з посиланням на сучасних критиків, а також розгляд впливу інших композиторів з точки зору гармонії, мелодії та форми на фортепіанні твори М. Мошковського. В останньому розділі детально аналізуються його фортепіанні опуси з посиланнями приблизно на 75 відсотків примірників зі всієї композиторської спадщини. Підкреслюючи увагу на «зручність» багатьох фортепіанних творів М. Мошковського для виконавців, автор має на меті звернути на них увагу піаністів, викладачів та зацікавити його музикою, надаючи альтернативу стандартному концертному та академічному репертуару.

Джиллі Ходос у своїй дисертації вивчає чотири оперні транскрипції М. Мошковського та відтворює найповніший біографічний нарис композитора на час написання дисертації, але не складає каталог творів. Її більша частина присвячена цікавим фактам біографії видатного музиканта, порівнянню його транскрипцій з подібними творами Ф. Ліста, Ф. Бузоні, Л. Годовського, Г. фон Бюлова та К. Таузіга, підкреслюючи, що «хоча транскрипції М. Мошковського не досягають таких вершин, як у Ф. Ліста чи К. Таузіга, однак демонструють відчуття музичної вишуканості з невеликою часткою хизування» [318, с. 291]. Автор залишає не розглянутими питання щодо аранжувань М. Мошковського, багато з яких були призначені скоріш для аматорів гри на фортепіано, та носили більше характер «ознайомлення», ніж професійного виконавства на сцені. Саме через свою «другорядність» та «незначущість» такі п'єси не були розглянуті у жодних дослідженнях та не зацікавлювали теоретиків.

Джиллі Ходос спирається на задокументовані факти життя композитора в музичних журналах його доби, таких як «*The Etude*» [370], «*The Music courier*» [377], «*The Musical Times*» [380] та інші. Як і попередній дослідник, вона узявшись за вивчення даної теми, виявила недостатність інформації щодо особистого життя М. Мошковського та його творів, окрім кількох добре відомих. Автор сподівається, що поглибившись в особисту історію М. Мошковського та вивчаючи його транскрипції, вона запалить

більший музичний та науковий інтерес, що буде заохочувати наступне покоління музикантів досліджувати та виконувати чудові композиції. Зауважимо, що питання щодо характеристики фортепіанних транскрипцій М. Мошковського, вивчення даного жанру в його творчості практично більше не розглядалися дослідниками в жодній праці, хоча феномен транскрипції як такої отримав досить широке висвітлення в музикознавчій літературі. У сучасному науковому просторі відомими є праці Г. Когана [110], В. Музалевського [167], Н. Прокіної [204], М.Борисенко [29], Б. Бородіна [30] та ін., в яких широко висвітлюється проблематика жанру, на прикладі багатьох відомих композиторів.

Жанр етюд в творчості М. Мошковського та багатьох інших композиторів викликав меншу зацікавленість з боку теоретиків через свою «незначущість», жанрову «другорядність». При цьому цілком зрозумілий інтерес виконавців і педагогів до жанру фортепіанного етюд. Більшість досліджень носить так званий локальний характер: розглядаються етюди певного періоду (Н. Терентьєва [239], С. Козирь [112]), окремого композитора (М. Єщенко [86], Д. Благой [24], М. Арановський [13]), етюд як частина фортепіанної творчості композитора (С. Грохотов [68], Я. Мільштейн [154], К. Зенкін [90]) та ін. Але, тим не менше, більшість цих досліджень спрямовані на художні етюди, а педагогічний репертуар займає дуже скромне місце. І якщо фортепіанні етюди М. Клементі, К. Черні, І. Крамера потрапляли в поле зору музикознавців-виконавців, то етюди та інші інструктивні твори М. Мошковського залишаються невивченими.

На сьогоднішній день найбільш популярним є ор. 72. З аналізом «*Quinze études de virtuosité pour Piano*» ор.72. можна ознайомитись у праці Б. Чоу (*B.J. Choe*) [298], яка була видана 2014 року. Дослідження фокусується на педагогічному підході до рішення технічних проблем на прикладі цього збірника. Автор вибрав дані етюди, пояснюючи зацікавленість ними не тільки у вивченні аспектів техніки фортепіано, але й у розгляді їхньої образної сторони, наголошуючи, що композитор ніколи не забуває про

поетичний зміст. Б. Чоу підіймає дуже цікаве питання щодо проблематики багатьох технічних вправ. Як ми знаємо з історії фортепіанного мистецтва, вправи М. Клементі та К. Черні пропонують нам прекрасну методу технічних навичок, однак не задовольняють піаністів образним та музичним змістом. Їх неможливо включати в репертуар для публічних виступів. Етюди, що несуть в собі змістовність, таких метрів як Ф. Шопен, Ф. Ліст, С. Рахманінов, О. Скрябін, К. Дебюссі, С. Прокоф'єв, Б. Барток та І. Стравінський – здебільшого досить складні для студента-початківця як з боку змісту, так й технічних проблем, тому не можуть бути включені до шкільного репертуару. Автор пропонує піаністам, яким набридло грати загальні етюди, але їхня техніка недостатньо розвинена щоб грати Ф. Шопена або Ф. Ліста, використовувати у своєму репертуарі етюди М. Мошковського. Вони не тільки покращують техніку, але й розвивають музикальність. Автор не заглиблюється у життєвий шлях композитора та коротко висвітлює його основні біографічні дані. У праці детально розглядаються всі етюди з посиланнями на нотні приклади. У доповненнях до аналізу кожного етюд дається приклад інших п'єс із загального репертуару, що містять аналогічні технічні труднощі. Так, наприклад, після засвоєння етюд №1 – автор пропонує студентові перейти до творів того ж технічного та музичного рівня, що мають однакові принципи навчання. Б. Чоу наводить можливі приклади, такі як Прелюдії Й.С. Баха, BWV 927 і BWV 902, і Вальс Ф. Шопена ор. 64. Етюд №2 – дає змогу відпрацювати зміну рук в арпеджіо та пасажах, що можливо при опануванні ідеальної координації рук та легато. Після цього учневі можуть бути запропоновані твори зі стандартного репертуару, що містить арпеджіо та чергування рук. Наприклад, *Phantasietanz* Роберта Шумана ор. 124 і його ж *Kleine Studie* ор. 68, що поєднує в собі поставлені завдання. Для більш вдосконаленого рівня автор рекомендує звернутись до *Solfeggetto* К. Ф. Е. Баха та *Jardins sous la pluie* Клода Дебюссі, однак наголошує, що вибір Баха буде оптимальним для студентів з маленькими руками. Таким чином,

учень має змогу перенести відпрацьований матеріал етюдів на запропоновані художні твори. Книга «П'ятнадцять віртуозних етюдів» опр. 72 Б. Чоу є популярною у педагогічній практиці та зробила величезний внесок у сучасне виконавське мистецтво.

«Сольна фортепіанна музика Моріца Мошковського» (1983) [301] – таку назву має стаття Гейл Детенте (*Delente, Gail*) професора музики та завідуючої кафедри у Вебстер-коледжі Сент-Луїса. Автор стисло ознайомлює читача з біографією композитора та також наголошує на труднощі, що пов'язані з відсутністю літератури. Доктор Детенте вважає недооціненим сучасне ставлення до постаті М. Мошковського у піаністичному світі та звертає увагу на необхідності пропаганди музики митця. Автор вважає М. Мошковського послідовником романтичної традиції віртуозної гри, що завжди пов'язана з поетичним змістом.

Насамперед, це виражається у використанні форм, гармонії та ліризмі. На думку Г. Детенте, «інтеграція цих складових разом з власним талантом віртуоза та хистом мелодиста призвели до вишуканого стилю салонної музики і аж ніяк до революційності» [301]. Аналізуючи репертуар композитора, автор робить наголос на аплікатурі та педалі, якій М. Мошковський приділяв особливу увагу. Вказується, що його філософія навичок аплікатури тісно пов'язана з фізіологією рук виконавця та топографією клавіатури. [301]. Загалом, Г. Детенте сподівається надихнути сучасних викладачів та піаністів до популяризації творів М. Мошковського.

Іноді ім'я М. Мошковського згадується у працях, що присвячені учням композитора. Так, Фернандес Мілдрід (*Mildred, Fernandez*) у своїй дисертації «The violin works of Joaquin Nin: a catalogue and violinistic perspective» (2013) [342], що присвячена Хаокін Нін-і-Кастельяносу, одного з учнів М. Мошковського, згадує його як вчителя Хоакіна у Парижі з 1902 року, який «спеціалізувався на розумінні іспанської музики у стандартах салонної віртуозності» [342, с. 3].

У дисертації Хен Крефта (*Heng Xia Kreft*) «A study of seven melodies by Cecile Chaminade» [331], що була захищена 2013 року на факультеті Музичної школи Джейкобса Індіанського Університету (громадський університет США), ім'я М. Мошковського згадується як польського та німецького композитора, що був частим відвідувачем родини Шамінад. З дослідження ми дізнаємось, що Сесіль Шамінад присвятила М. Мошковському свою єдину фортепіанну сонату оп. 21, яка, однак, виконувалась дуже рідко.

Найбільш популярною в Європі стала монографія болгарського дослідника Бояна Ассенова (Bojan Assenov) «Моріц Мошковський» [291], що була видана німецькою мовою в Берліні 2009 року. Автор детально описує життєвий шлях композитора не тільки з точки зору біографічних даних, але й намагається донести до читача внутрішній світ композитора, його погляди, ставлення, власні роздуми, спираючись на документацію та щоденники М. Мошковського. Монографія має понад п'ятсот сторінок та на сьогоднішній день є єдиною працею із достовірною інформацією та повним переліком творів.

Дисертація української дослідниці Олени Антонєць, що була захищена 2006 року в Харкові, присвячена еволюції салонної музики в європейській культурі [9]. Це – єдина наукова праця російською мовою, один з розділів якої присвячений М. Мошковському, де композитор розглядається як представник салонного напрямку, «класик *morceaux du salon*» [9, с. 134]. Авторка детально розглядає Вальс оп. 34 № 1 E-dur, з точки зору змісту та художньої ідеї: «Стрімкий вступ починається ходом октав, які “не терплять заперечень”, що, немов, підхоплюють мелодичну інтонацію і “несуть її в безхмарну далечінь” квінтового тону паралельного *cis-moll*» [9, с. 136]. О. Антонєць вважає Вальс взірцем елегантної салонної манери музикування та вказує на те, що творчість М. Мошковського стала підсумком у розвитку фортепіанної салонної музики. Однак, у дослідженні не розглядається

особистість М. Мошковського як представника концертно-віртуозного стилю, отже, не виствітлюються всі грані музичного таланту композитора.

Вивчення композиторської та виконавської творчості М. Мошковського дозволяє розглянути питання про генезис його фортепіанного стилю. У нечисленній літературі [291, 318, 339] про композитора відзначається наслідування багатьох рис виконавського стилю музиканта знаменитих представників романтичної епохи, перш за все, Ф. Шопена і Ф. Ліста, почасти Р. Шумана. У цьому аспекті фортепіанний стиль М. Мошковського «постає в органічній взаємозумовленості саме музично-мовних та піаністичних засобів вираження художньої ідеї» [297, с. 40] зі своїми геніальними попередниками.

Більшість фортепіанних творів М. Мошковського, що були створені ним для концертного виконання, відзначені рисами віртуозного стилю. Це стосується, не тільки двох Концертів для фортепіано з оркестром, а й його концертних п'єс, етюдів, тощо. Основні прийоми віртуозної гри були успадковуванні композитором від попередньої та сучасної йому творчої практики. Як відомо, висування на авансцену фігури виконавця, інтерес до його екстраординарних можливостей на початку ХІХ століття призвели до того, що в композиторсько-виконавській діяльності центр ваги перемістився на виконавську функцію. На думку О. Алексеєва «характерною фігурою для того часу є вже не композитор-імпровізатор, а композитор-віртуоз, навіть віртуоз-композитор (цей відтінок суттєвий, оскільки в багатьох музикантах віртуозна складова стає переважаючою та робить вирішальний вплив на їхню творчість)» [5, с. 114-115]. Не випадково популярності набувають концертні етюди, що на противагу інструктивним називали «характерними», «романтичними», «мелодійними» [5, с.181]. Отже, піанізм М. Мошковського сформувався на ґрунті основних піаністичних прийомів, що були розроблені М. Клементі, дрібної пальцевої техніки Й.Н. Гуммеля, Дж. Фільдом, який одним з перших почав використовувати виразні можливості педалізації і виділявся «поетичністю, проникливим ліризмом, нечуваною співучістю

звуку»

[5, с. 119].

Як зауважує Н. Кашкадамова, «численні композитори-піаністи блискучого стилю на стику XVIII та XIX ст. зробили велику справу освоєння виразних можливостей фортепіано. <...> Кожен зробив свій внесок <...>. Виявлені типи фактури та відповідні їм прийоми виконання склали не тільки багаж піаністів-віртуозів, але й основу творчості композиторів-романтиків» [102, с. 11]. Наприклад, Й.Н. Гуммель, учень В.А. Моцарта, порівнював гарне, виразне виконання з майстерністю одухотворених співаків і вважав неприпустимим компенсувати відсутність відчуття кантиленної природи фортепіано зовнішніми ефектами або невиправданим змістом музичного образу технічними прийомами; до останніх він відносив надмірне вживання педалі, *tempo rubato*, досягнення співучості за рахунок прикрас та ін. Вражає тонке розуміння взаємозв'язку темпу, характеру музики і конкретних прийомів гри. Свої міркування Гуммель підкріплює зіставленням комплексу засобів, необхідних при виконанні *Allegro* і *Adagio* [72, с. 77-79].

На змістовний аспект виконання звертає свою увагу і Фрідріх Вільгельм Калькбрєннер (1785-1849), учень Л. Адана і М. Клементі, в своїй «Методі навчання гри на фортепіано» [325], що датована 1830 роком. Незважаючи на те, що пріоритетними в ній є рекомендації з розвитку техніки, один з видатних представників «блискучого стилю» зауважує: «Піаніст, який вміє грати тільки пасажі <...>, незабаром набридне, незважаючи на всю досконалість, якої він міг досягти; необхідно більше – душа, виразність, сильні афекти. Треба, щоб пасажі були лише аксесуарами, лише відтінками на картині ... » [325, с. 95]. Загальну картину найвищого розвитку піаністичної майстерності доповнює праця Карла Черні [262], де серед інших ґрунтовних зауважень навчального характеру, багато уваги приділено оволодінню усіма ступенями звучності: від контрастних протиставлень до найтонших градацій-переходів; варіативності акцентування при повторенні музичної думки з метою надання їй

своєрідності; співвідношенню динаміки між партіями рук відповідно до ритмічного малюнку кожної з них; зміненню запропонованого темпу шляхом *rallentando i accelerando*; використанню педалі, в тому числі *una corda*, та інших питань досконалого виконання. Величезну цінність містять в собі також роздуми найбільшого педагога першої половини XIX століття, пов'язані з характеристикою сформованих шкіл піаністів та їхніх виразних можливостей. Серед них К. Черні називає й новий стиль, що виник у зв'язку з діяльністю С. Тальберга, Ф. Ліста, Ф. Шопена і є результатом «поєднання і подальшого удосконалення всіх попередніх» [262, с. 17]. Оцінюючи внесок К. Черні в розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки, Н. Кашкадамова зазначає, що він один з перших розмежував камерну і концертну манеру гри [102, с. 14]. Ось як про це пише сам представник віденської піаністичної школи: «Слід визнати, що той, хто виступає перед суспільством, або публічно (наприклад, актор) має говорити зовсім інакше, ніж той, хто спокійно розмовляє з одним або кількома особами. Однак, щоб не тільки стати зрозумілим, але й справити бажане враження своєю мовою, зовсім не завжди потрібно помітно підвищувати голос або кричати – необхідно лише підняти голос відповідно до числа слухачів і величини приміщення та додати ваги кожному слову» [262, с. 87]. Услід цьому він на конкретному прикладі демонструє необхідний арсенал піаністичних прийомів (артикуляційних, динамічних, синтаксичних) для досягнення різних результатів [262, с. 88].

Таким чином, за влучним висловом О. Чередниченко, «висока ступінь концентрації досягнень піаністичної культури, помножена на нові відкриття в цій галузі, справжнє художнє їхнє перетворення і силу артистичного магнетизму, сприяла своєрідному “стильовому маркуванню” найбільш характерних фактурно-ритмічних фігур, що використовувалися в мистецтві Шопена і Ліста і породжувала стійке асоціативне поле. Закономірно, що коли мова заходить про послідовників концертного “блискучого стилю”, вони неминуче опиняються у відображеному світлі загальновизнаних

стандартів і нерідко нагороджуються титулом “епігона”» [261, с. 44]. Не уникнув цього і М. Мошковський, чия творчість збіглася «з тектонічними зсувами в сфері музичної мови, внаслідок чого критерій новизни став домінувати в оцінці художніх явищ» [Там само]. Водночас, внутрішні світоглядні установки, отримана професійна музична освіта і характер діяльності визначили шлях М. Мошковського як продовжувача романтичних традицій. Якщо подивитися на «генеалогічне древо» піаністичної родовідної музиканта, то він виявляється «онуком» найбільшого представника віденської школи Карла Черні. Теодор Куллак, з яким М. Мошковський займався в Берліні, був учнем К. Черні. Останній виховав Ференца Ліста, з яким спілкувався М. Мошковський. Таким чином, лістівська (більше – чернівська) традиція дісталася у спадок у самому процесі навчання, що ставить під сумнів будь-яке прагнення М. Мошковського до поверхневого наслідування, тобто запозичення прийому поза його виразних можливостей, які відповідають духу музики. Не менш тісно пов’язані з творчістю М. Мошковського шопенівські традиції піанізму, однак, багато прийомів постають в його фортепіанних творах в оновленому варіанті. Отже, роль спадщини Ф. Шопена і Ф. Ліста відзначається не тільки у визначенні окремих жанрових напрямків творчості композитора, що пов’язані, зокрема, з постійним зверненням до прелюдії та етюд, а є значно ширшою.

Вплив Р. Шумана також проявляється в домінуванні ліричної та скерцозної сфер, тяжінні до яскравої характеристичності образів, ігрової логіки, в пріоритетному ставленні до циклу п’єс, об’єднаних єдиною художньою ідеєю, конкретизованою за допомогою поляризації образних сфер, контрастність психологічних станів, так само як і чуттєвий або драматичний бік музики Ф. Шопена, «мефістофельські» тенденції в творах Ф. Ліста, виявилися чужими для М. Мошковського, чия музика поєднує емоційну різноманітність, тонкий ліризм з врівноваженою, стриманою манерою висловлювання. Можна вважати, що композитор усвідомлював, що

ті усталені прийоми, які він використовував, вимагають уникнення сильних пристрастей, зайвої афектації. Незважаючи на це, в його музиці можна знайти драматизм, багато яскравих театральних ефектів, і, звичайно, яскраву блискучу віртуозність.

Шубертівсько-мендельсонівська лінія камерного музикування, що асоціюється з уявленням про атмосферу довірливого спілкування, домашнього затишку, відбилася в невеликих п'єсах М. Мошковського ліричного змісту з характерними для них скромними масштабами, пісенністю тематизму, простотою викладу, творах танцювального жанру. Різноманітність стильових орієнтирів при «полярному» жанровому діапазоні (масштабні Концерти та цикли мініатюр) служить показником вибіркового підходу М. Мошковського до успадкованої традиції. Властивості його композиторської техніки спрямовують зусилля на прояв творчої індивідуальності. Музичне середовище, в якому жив і творив М. Мошковський, визначило органічний сплав різних національних традицій в його фортепіанному стилі, генетичний зв'язок з класико-романтичним мистецтвом.

1.3. Шляхи відродження виконавської традиції фортепіанних творів М. Мошковського

Фортепіанна музика М. Мошковського на початку ХХ століття широко виконувалася і була затребуваною. Ще за життя митця його Концерт для фортепіано з оркестром ор. 59 увійшов до репертуару багатьох європейських та американських піаністів. Так, 7 лютого 1900 року Еміль Ліблінг, друг М. Мошковського з часів його навчання в Академії зіграв три частини Концерту з Чиказьким оркестром в Америці, як прем'єру; Джесі Шей, учениця М. Мошковського, виконала Концерт з диригентом Франком Дамрош – другом й учнем композитора 19 січня 1901 року в Мендельсон-холі в Нью-Йорку. 22 і 23 листопада 1901 року Концерт прозвучав у

виконанні Піттсбурзького симфонічного оркестру під керівництвом Віктора Герберта і в тому самому сезоні ще раз – у виконанні Бостонського симфонічного оркестру. Ельза Брайдт зіграла концерт 7 грудня 1905 року в Мендельсон-холі в Нью-Йорку з диригентом Вальтером Дамрош; в січні 1912 року Фанні Блумфілд-Цейслер виступала з цим твором в Берліні під керівництвом диригента Артура Нікіша, який підтримував з Моріцем та Олександром⁵ дружні відносини.

Мініатюри М. Мошковського можна знайти в дискографіях таких музикантів як Вільгельм Бекгауз, Леопольд Годовській, Йозеф Габрілович, Фанні Блумфілд-Цейслер, Ігнац Фрідман, Рудольф Ганц, Міша Левіцькій, Гійомар Ноес. Існують записи «Шести фантастичних п'єс для фортепіано» ор. 52 та «Іспанського капрису» ор. 37 у виконанні Йозефа Гофмана, «Шести фантастичних п'єс для фортепіано» ор. 52 у виконанні Сергія Рахманінова.

В середині ХХ століття до музики М. Мошковського звертаються лише деякі виконавці. Найяскравіший з них – Володимир Горовиць, який прославився блискучим виконанням «Іскор» з «Восьми характерних п'єс для фортепіано» ор. 36, які стали знаменитою бісовкою геніального піаніста, та деяких «Етюдів» з ор.72. П'єсу Мошковського «Гітара» ор.45 аранжував та сам виконував Пабло Сарасате⁶. Вірогідно, виконавців лякала значна перевантаженість музичного матеріалу різними технічними прийомами. Виконання тим більше здавалося недосяжним, оскільки сміливе новаторство в області віртуозної фактури у композитора поєднується з витонченою романтичною манерою письма.

Лише на межі ХХ і ХХІ століть «в руслі ретротенденцій на хвилі постмодернізму відбувається відродження салонного репертуару у виконавській практиці. Сучасність, пов'язана з кардинально оновленою

⁵ Олександр Мошковський (1851-1934) – німецький письменник, сатирик, комедіограф, редактор, видавець, журналіст, популяризатор науки польсько-єврейського походження. Рідний брат Моріца Мошковського.

⁶ Пабло де Сарасате (1844-1908) – іспанський скрипаль та композитор.

системою цінностей, сприяє прояву інтересу до феномену салонної музики, яка на вищому рівні еволюції активно відроджується. Як і раніше, сучасна салонна музика виявляє свої онтологічні корені, пов'язані з реалізацією основної функції – створення позитивних емоцій» [205, с. 137].

Інтерес до фортепіанної творчості М. Мошковського відновлюється завдяки таким піаністам, як Пірс Лейн, Маркус Павлик, Майкл Понті, Сета Таніель, Елейн Райс, Ілана Веред, Ерл Уайльд. Серед сучасних яскравих виконавців Концерту № 2 можна відзначити американського піаніста Майкла Понті, австралійця Пірса Лейна та німецького музиканта Маркуса Павлика.

Американський піаніст німецького походження Майкл Понті⁷ – лауреат міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Бузони (1964). Відомий як пропагандист романтичного репертуару, який не часто виконується і записується, зокрема, твори І. Мошелеса, С. Тальберга, Ш. Алькала, М. Мошковського, Г.Б. фон Шеллендорфа. У його виконанні Концерту М. Мошковського можна підкреслити яскраву образно-змістовну грань, з мужніми, героїчними, драматичними образами, що органічно поєднуються з образами ліричними та жваво-завзятими. Найбільш показова невелика за масштабами, але надзвичайно ємна за образним наповненням перша частина *Moderato*. У ній виявився найважливіший для композитора принцип втілення різноманіття в єдності. Даючи цілу гаму образів, М. Понті підкреслює їхній глибокий взаємозв'язок. Піаніст яскраво і контрастно реалізує композиторську ідею зміни настроїв, виявляючи близькість поемному типу мислення.

У другій частині *Andante* піаніст розкриває іншу грань лірики, сповнену світлим, піднесеним почуттям. При цьому відчувається прихована танцювальність. Третя частина *Vivace* – скерцо, в якому звучить хвилювання, бурхливий натиск, спрямована політність. Охоплення

⁷ *Michael Ponti* (1937 р.н.)

широкого діапазону при загальній прозорості фактури створює враження «звукової атмосфери». Фінал концерту *Allegro deciso* відрізняється складною фактурою, неймовірною піаністичною складністю. У ньому закладена енергія, життєва серйозність, драматичний момент. Композитор поєднав симфонічне трактування інструменту і виконавські віртуозні прийоми. Фінал насичений симфонічним обсягом звучання; автор трактує фактуру соліста й оркестру як суму пластів, орієнтуючись на симфонічний оркестр. У цій багатоплановій фактурі кожен елемент утворює свій тембровий пласт. Фактурні пласти пронизані фанфарними інтонаціями. При такому емоційному, інтонаційно-виразному виконанні М. Понті вдається передати найдрібніші деталі, контури мелодичних ліній. При цьому піаніст прекрасно відчуває цілісність, вміє захопити слухача протягом усіх чотирьох частин. Захоплюючий темперамент, блискучий артистизм і тонка поетичність – так можна охарактеризувати виконання концерту Майклом Понті.

Шляхетною простотою виконання Концерту № 2 М. Мошковського можна охарактеризувати гру австралійського піаніста Пірса Лейна⁸ з Шотландським симфонічним оркестром під керуванням Єжи Максимюк. Випускник Квінслендської консерваторії з класу Ненсі Уір, П. Лейн вперше привернув до себе увагу на Першому міжнародному конкурсі піаністів у Сіднеї (1977), де отримав визнання «кращий австралійський виконавець».

Пірс Лейн (1958 р.н.) – один з найцікавіших сучасних піаністів. Регулярно виступає з сольними та камерними концертами. Він концертує як в Австралії, так і в Європі. Піаніст здійснив цілу низку записів, серед яких – фортепіанні концерти М. Мошковського, І. Падеревського, К. Сіндінга, Е. Альнеса, Д. Айрленда та Ф. Деліуса. Він є постійним учасником престижних європейських фестивалів, нагороджений Орденом Австралії за виконавську, педагогічну й організаторську діяльність в галузі мистецтва. Виконання Концерту № 2 М. Мошковського Пірсом Лейном відрізняється

⁸ *Piers Lane* (1958 р.н.)

ясністю, логічністю розвитку, тонкою співмірністю цілого і деталей. Особливе місце в його інтерпретації посідають фортепіанні каденції. Вишукано виконані каденції в концерті, обробка дрібних деталей і прозорість фактури дозволяють говорити про нього, як про тонкого інтерпретатора, що зумів повністю передати стиль піанізму М. Мошковського.

Отже, вже перша каденція (на самому початку, після оркестрового вступу) представляє масштаб піаністичного розмаху віртуозної техніки соліста. Інтенсивний розвиток ключових інтонацій призводить до виникнення різних образів: драматично напружених, ліричних, скерцозних, пасторальних, епіко-героїчних, урочисто-апофеозних. Величезне значення в партії соліста займає дрібна пальцева техніка. Отже, наприклад, у побічній партії композитор використовує перлинну техніку *perle*. Блискучий віртуоз П. Лейн по праву може називатися майстром «перлинної гри», підкорює досконалістю пальцевої техніки, витонченістю «бісерних» пасажів і незрівнянною легкістю октавної техніки. Філігранне виконання П. Лейна полягає в особливій карбованості багатьох пасажів, яка переважно, особливо важко досягається в ліриці. Інтерпретація австралійського піаніста приваблює красивими ліричними темами і витонченою віртуозністю, вражаючи різноманітністю звучання як у дрібній, так і в крупній техніці. Передаючи різні типи скерцозного руху, виконавець демонструє своє володіння багатою палітрою звучання та уміння передавати барвистість фортепіанного стилю М. Мошковського.

Ще одним яскравим інтерпретатором музики М. Мошковського є німецький піаніст Маркус Павлик⁹. Він закінчив Ганноверську вищу школу музики в класі Карла-Хайнца Кеммерлінга. У подальшому вдосконалював свою майстерність у Гаазькій консерваторії у Наума Груберта. М. Павлик регулярно виступає як в Європі, так і в Північній Америці. Для одного з

⁹ *Markus Pawlik* (1966 р. н.)

провідних світових лейблів академічної музики Naxos M. Павлик записав альбом творів М. Мошковського, в тому числі і Концерт №2 з Національним симфонічним оркестром Польського радіо під керуванням Антоні Віта.

Виконавець не прагне підкорити слухача швидкістю темпів, вважаючи за краще звернути увагу на красу гармоній, каденцій і переклички оркестру з солістом. У своїй грі піаніст демонструє ясність гармонії, здійснюючи блискучу темброву і регістрову диференціації фактурних пластів, максимально оголюючи внутрішню конструкцію тканини. Примітним є практично повна відсутність педалі на початку другої частини, що не є характерним для перших двох виконавців.

Третя частина – скерцо, вимагає в технічному відношенні великої віртуозності, при цьому труднощі техніки піаніст підпорядковує цікавому, яскравому, змістовному задуму. Підкреслюючи справжній концертний блиск, піаніст не забуває про яскраву образність: тут і мрійлива, овіяна поетичним почуттям лірика, і примхливість скерцо, то чарівного у своїй звабливій граціозності, то подібне вихору, що втягує в свою фантастичну круговерть, і стихія мінливих душевних станів. У фіналі концерту *Allegro deciso*, що відрізняється складною фактурою, виконавець з легкістю долає неймовірні піаністичні труднощі. Він, немов, продовжує закладене композитором симфонічне трактування інструменту, підкреслюючи насиченість звучання фактури і виконавські віртуозні прийоми, що відрізняються легкістю і блиском. На перший план виконання виходять енергія, життєва серйозність, драматичний момент.

Однією з яскравих інтерпретаторів салонних п'єс М. Мошковського є турецька піаністка вірменського походження Сета Таніель¹⁰. Виконавиця часто грає твори романтичного напрямку, в тому числі і мало відомих його представників. С. Таніель належать записи чотирьох дисків з фортепіанною

¹⁰*Seta Tanyel* (1947 р.н.)

музикою К. Шарвенка¹¹ і трьох дисків з творами М. Мошковського, а також Концертів Е. Макдауелла, Е.фон Зауера та ін. Критики відзначають ясний, прозорий, невимушений і витончений стиль гри піаністки, який особливо яскраво проявився в легких салонних п'єсах М. Мошковського. У її репертуарі – численні етюди, вальси, експромт-фантазія, баркарола, фантазія для фортепіано та інші твори композитора. Виконання поєднує в собі емоційну різноманітність, тонкий ліризм з врівноваженою, стриманою манерою висловлювання. Містить елементи театральності. Піаністка добре чує відмінність реєстрових співставлень і характер гармонійного розвитку. Вона ніколи не захоплюється надмірно швидкими темпами, при яких відбувається «змішання фарб» звукової палітри.

Не менш блискучою виконавицею фортепіанних творів М. Мошковського є ізраїльська піаністка Ілана Веред¹² – випускниця Паризької консерваторії, концертує як в Європі, так і в США. І. Веред виступає з такими провідними оркестрами світу, як Нью-Йоркський філармонічний оркестр, Бостонський симфонічний оркестр, Філадельфійський оркестр, симфонічний оркестр Чикаго, Клівлендський оркестр, симфонічний оркестр Сан-Франциско, філармонічний оркестр Лос-Анджелеса, Лондонський симфонічний оркестр, Королівський філармонічний оркестр, оркестр Концертгебау в Амстердамі, оркестри Швейцарії, Японії, Ізраїльський філармонічний оркестр. «Віртуозно», «художньо», «яскраво», «чудово» – так у всьому світі характеризують її гру [384]. У репертуарі піаністки 15 етюдів для фортепіано оп.72 М. Мошковського, записаних у 1970 році, а також безліч його дрібних п'єс. Її гра відрізняється рідкісною рисою – балансом між пристрасстю й інтелектом, темпераментом і рівністю, феноменальною пальцевою технікою і яскравою образністю, яка не виходить за рамки салонної манери виконання.

¹¹Xaver (*Theophil Franz*) Scharwenka (1850-1924) – німецький композитор, піаніст і педагог польсько-чеського походження. Близький друг М. Мошковського.

¹²*Ilana Vered* (1943 р.н.).

Слід відзначити також виконання музики М. Мошковського американським композитором та піаністом Ерлом Уайльдом¹³, одним з найвидатніших музикантів ХХ століття. Е. Уайльду належать записи 8 п'єс для фортепіано ор.58, Іспанського капрису ор.37 і транскрипції для фортепіано фрагмента з опери Р. Вагнера «Трістан і Ізольда» М. Мошковського, яка не досить часто виконується. Піаніст уникає зайвої афектації, що не виключає елементів драматизму, яскравих театральних ефектів, блискучої віртуозності. Виконавець віддає перевагу прозорому блискучому викладу, дзвінкій палітрі фарб, «перлинному» розсипу фортепіанних пасажів.

* * *

Моріц Мошковський (1856-1925) – композитор, чия творчість є значним внеском у розвиток фортепіанної музики другої половини ХІХ – початку ХХ століть. Багатогранна композиторська спадщина М. Мошковського охоплює різні музичні жанри, представляючи великий і благодатний матеріал для дослідників. Одним з важливих питань, пов'язаних з творчістю М. Мошковського, є його причетність до європейської піаністичної культури, різних національних традицій, на ґрунті яких сформувалися світоглядні установки музиканта. М. Мошковський був яскравим представником Польщі – країни, що подарувала музичній культурі Європи багато славетних імен. Велика кількість обдарованих поляків мала схожу долю – вони змушені були виїхати зі своєї рідної країни та асимілювати в інших національних культурних просторах. Таким чином, можна стверджувати, що багата на таланти польська земля подарувала загальноєвропейській культурі таких видатних митців, як Ф. Шопен, А. Міцкевич, М. Мошковський, Т. Лешетицький, Й. Гофман.

Вивчаючи спогади знайомих та учнів М. Мошковського, можна по крихтам «зібрати» психологічний портрет музиканта, який яскраво

¹³ *Earl Wild* (1915-2010)

репрезентував грані його творчої індивідуальності. Завдяки спогадам про М. Мошковського, на сьогоднішній день ми можемо оцінити деякі риси характеру митця. Отже, він, без сумніву, відрізнявся від інших своїми цікавими поглядами та високими стандартами щодо життя і до творчості. Ця людина була аристократична і вишукана, глибоко порядна, з великою повагою відносилася до людей. При цьому М. Мошковський міг іноді дозволити собі певні зубасті жарти, але ніколи не дозволяв зневажати гідність та почуття іншого. Таким самим постає образ автора в його музичних творах.

Оскільки зазвичай М. Мошковський сам виконував свої твори, то його індивідуальний виконавський стиль був природним віддзеркаленням його стилю музичного. В зв'язку з цим особливої уваги заслуговує фортепіанна музика композитора: два Концерти, Музичні моменти, Вальси, Полонез, Концертні етюди, п'єси, Сюїта, Тарантела та безліч мініатюр, які були високо оцінені його сучасниками. Проте, фортепіанна творчість М. Мошковського досі ще не стала об'єктом спеціального вивчення. Протягом багатьох років твори композитора були забуті, практично не виконувалися, і лише в останні роки спостерігається відродження інтересу до його творчості.

Аналіз музикознавчої літератури підтверджує зацікавленість науковців на межі ХХ–ХХІ століть до постаті М. Мошковського та його творчого доробку. Ініціаторами вивчення теми, пов'язаної в життєтворчістю майстра, стали дослідники, представники провідних цивілізованих країн – США та Європи. В представлених працях є цікаві факти біографії композитора, окремих фортепіанних творів, переважно інструктивного та характеристичного плану. Однак, цілісної картини фортепіанної музики М. Мошковського в музикознавчих працях немає. Отже, сьогодні ми спостерігаємо відродження інтересу до музики композитора. Дана монографія також покликана скласти цілісний «музичний» портрет М. Мошковського – піаніста, композитора, педагога, редактора. Це вельми

необхідно для того, щоб краще зрозуміти красу його музики, сприяти впровадженню в сучасну концертну практику і навчально-виховний процес фортепіанних творів М. Мошковського.

Аналізуючи записи сучасних виконавців можна стверджувати, що виконавська традиція фортепіанного доробку М. Мошковського в світі відновилася. Серед сучасних виконавців творів польського майстра назовемо американського піаніста німецького походження Майкла Понті, австралійця Пірса Лейна, ізраїльську піаністку Ілану Веред, турецьку піаністку армянського походження Сету Таніель, американського композитора і піаніста Ерла Уайльда, німецького піаніста Маркуса Павлика.

Багато виконавців підтверджують, що твори для фортепіано М. Мошковського дуже зручні піаністично, хоча досить складні в технічному плані, та ефектні. Водночас, вони – досконалі за формою, за володінням специфікою фортепіанної фактури і багатством образного мислення. Піаністів різних країн та континентів привертає в музиці композитора дві грані його піанізму – концертність та салонність, що існують паралельно. Ці дві нібито протилежні риси є складовими одного цілого, яке складається в масштабності форми, але витонченості деталей, прагненні до мініатюризму та камерності п'єс, що об'єднуються у цикли. Доробок М. Мошковського відрізняє прагнення до лаконізму, мініатюризації форм. Цілісність творів забезпечується характерними для стилю композитора принципами наскрізного розвитку та інтонаційного варіювання. Рівень піаністичної майстерності, відображений у фортепіанних творах музиканта, дає сучасному виконавцю властиве романтикам відчуття трансцендентальності, переваги над звичайним слухачем.

РОЗДІЛ 2

ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ ТА КОМПОЗИТОРСЬКА СПАДЩИНА М. МОШКОВСЬКОГО

2.1. Мошковський–піаніст: етапи виконавської кар’єри

Оскільки піаністична діяльність не має безперервного характеру, її доцільно розглядати в єдності складових життя та діяльності. Разом з тим, вибраний в даному дослідженні акцент на виконавській складовій цієї діяльності, зумовлює групування наукової інформації навколо тих періодів життєтворчості М. Мошковського, які розкривають етапи його виконавської кар’єри.

2.1.1 Ранній етап (1865 – 1880 роки)

Одною з маловивчених сфер діяльності М. Мошковського є його піаністична кар’єра. Видатний музикант народився 23 серпня 1854 року в Бреслау, нині Вроцлав. За два роки до народження Моріца його родина проживала в Сілезії, проте 1852 року було прийнято рішення переїзду сім’ї до Вроцлава, що на той час належав Пруссії. Можливо, мотивом переїзду став помітно вищий рівень культурного та інтелектуального життя міста. Зі згадок брата композитора Олександра Мошковського, їх мати Саломія Мошковська, батько Ісаак Мошковський та Моріц проживали у п’ятикімнатній квартирі на Юнкерштрассе, на другому поверсі [345, с. 20-21]. Фінансове становище сім’ї було досить комфортним.

Мошковські належали до єврейської родини, що мешкала у багатьох містах Польщі. Важкі часи, що спіткали на той час країну, призвели до поділу єврейського населення на дві категорії, різницею між якими були євреї з багатством та власністю на землю та без них. В передмові до публікації 1935 року *Etincelles*, оп. 36, № 6, батько Моріца описаний як «фінансово незалежний джентльмен» [332]. Олександр Мошковський згадував, що його сім’я спочатку здобула свої статки від діда їх матері, який, можливо, виграв багато горшей завдяки азартним іграм. Бабуся і дідусь

витрачали ці заробітки на себе, володівши чотирма конями та відпочиваючи на курортах в Карлсбаді [345, с. 12]. Ісаак Мошковський, піклуючись про добру освіту синів, ще в школі подбав про вивчення Моріцем та Олександром німецької, латинської та давньогрецької мов. Він також вважав, що вони повинні вивчати таких письменників, як Гете, Шиллер, Лессінг та Гумбольт, але вибрав лише невелику кількість їх творів, оскільки сам не знав інших. У дитинстві брати дуже любили тварин, а Моріц захоплювався птахами. Вже будучи у дорослому віці, він міг відтворювати звуки різних птахів, що вказувало на його чутливий слух. Олександр відзначав, що «любов Моріца була настільки великою, що птахи прилітати і сідали йому на руки» [345, с. 16].

Переїзд до Бреслау був величезною подією у житті родини Мошковських, враховуючи їх обмеженість культурного фону. Олександр так описував реакцію батьків: «Для польських міщан це було схоже на Лондон» [345, с. 13]. Юні роки братів проходили в музичній атмосфері. Саломія Мошковська брала уроки гри на фортепіано у Адольфа Фрідріха Гессе (1809-1863), першого органіста *Breslau Bernhardinerkirche*, якого вважали «Себастьяном Бахом ХІХ століття» [345, с. 30- 31]. Вдома вона виконувала твори Бетховена, Моцарта, Мендельсона, Шопена. За словами Олександра, як не дивно, в її репертуарі були повністю відсутні твори Шумана та Баха, хоч Гессе був її вчителем. Олександр і Моріц любили лежати під фортепіано на підлозі і слухати її гру [345, с. 29]. Іссак також грав на фортепіано та інколи в радісну годину сидів разом із хлопцями біля інструменту [345, с. 31]. Таким чином, зацікавленість музикою брати дістали від матері, а перші уроки гри – від батька. Моріц з дев'яти років почав займатися музикою.

Мошковські активно брали участь у культурному житті Бреслау, «сім'я часто відвідувала концерти в залі Бюргерресурсу. Олександр Мошковський згадував виступи силезького піаніста Гельднера, піаніста Франца Бенделя (1833-1874) та інтерпретації Карла Таузіга (1841-1871)»

[291, с. 15]. Він же згадував: «Наш кругозір помітно розширився, коли ми почули деякі справжні концерти з оркестром та з солістами, що відбувалися у залі» [345, с. 32].

1865 року сім'я переїхала в Дрезден, де у віці одинадцяти років Моріц поступив у консерваторію. Саме у другій половині XIX століття у Німеччині та Австрії відбувався інтенсивний розвиток музичного мистецтва, можливо це й стало однією з причин переїзду сім'ї Мошковських. Рівень художньої культури в цих країнах стрімко підвищувався, завдяки чому виникало багато закладів музично-професійної освіти. Німецькі міста займали первинне місце у світі завдяки різноманітності концертного життя, його інтенсивності та змістовності. Набувала чинності пропаганда серйозної музики та серйозного мистецтва загалом. У цей час, завдяки інтересу до глибокого вивчення доробку майстрів минулого почали друкуватися високо професійні видання Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя та багатьох інших.

Саме в такій атмосфері ще юний композитор отримував уроки з фортепіано, гармонії та скрипки. Ернст Крон¹⁴ зазначає, що у цей час з'явився його перший квінтет для фортепіано та струнних, «хоча твір ніколи не був опублікований і зараз втрачений, це був перший авантюрний крок для молодого музиканта» [332]. Дж. К. Хаддоу [313, с. 2] не уточнює, де проходили музичні уроки, але додає, що вони давались і для Олександра, і для Моріца. Проте жодного джерела з доказами не наводиться.

Сім'я продовжувала пошуки для якісної музичної освіти, яка б відповідала потребам юного піаніста-композитора. Через чотири роки Моріц продовжив своє навчання в Берлінській консерваторії Штерна по класу фортепіано у Едуарда Франка. Однак існує певна розбіжність щодо того, хто саме переїхав до Берліна. *M. Eastick* [305] вказує на те, що до Берліна в 1869 р. поїхав тільки Моріц. *X. Гіля*, посилаючись на Дж. К. Хаддоу [318, с. 10] також стверджує, що його відправили в Берлін

¹⁴ *Krohn, Ernst C.* (Ernst Christopher) (1888-1975) - американський музикознавець та музичний бібліограф.

1869 р., Однак В. Людке [339, с. 2] наголошує, що сім'я переїхала в 1868 р. Джерело для такої інформації не цитується жодним з цих трьох авторів.

Музична освіта М. Мошковського не обмежувалася лише уроками фортепіано та композиції, він був також досвідчений скрипаль серед свого оточення. Цей факт підтверджує запис Вільяма Шервуда “*Lessons with Kullak*” з журналу «*The Etude*» (July 1908) [327]: «Мошковський грав другу скрипку в студентському оркестрі». Ці дані підтверджує згадка Емі Фей (1844-1928), студентки Т. Куллака. Навчаючись у Німеччині, вона пише про свій фортепіанний концерт, коли отримала вітання від свого викладача, піаніста-композитора Ксавера Шарвенка (1850-1924) та «оплески Мошковського, який грав у групі скрипок оркестру» [308, с. 167].

Навчальний заклад, де отримував музичну освіту М. Мошковський, був заснований Юліусом Штерном, Теодором Куллаком, Адольфом Бернхардом Марксом та мав назву міська консерваторія в Берліні. Згодом, 1855 року Т. Куллак, а пізніше і А.Б. Маркс покинули цей учбовий заклад. Таким чином, Ю. Штерн став єдиним власником консерваторії. Саме тут, вперше виступивши перед великою аудиторією, Моріц Мошковський отримав визнання як кращий студент консерваторії. Пізніше він займається в Новій Академії музики, заснованій піаністом Королівського двору Теодором Куллаком. Берлінський вищий музичний заклад був орієнтований на виховання піаністів, та став найбільшим приватним музичним інститутом Німеччини, що проіснував майже пів століття. Вихованцями Академії та особисто Т. Куллака було багато видатних піаністів того часу, серед яких Ксавер Шарвенка, Моріц Мошковський, Микола Рубінштейн. Кількість учнів досягала майже тисячу осіб, а кількість викладачів – близько ста. Серед них можна відмітити такі імена, як Еміль Соре, Ріхард Вюрст, Густав Енгель, Еміль Бреслаур, Вільгельм Лангханс та інші. Моріц став студентом самого Т. Куллака.

Теодор Куллак (1818-1882), вихованець Карла Черні та Отто Ніколаї, свого часу був відомим піаністом, композитором та музичним діячем. 1844

року він став співзасновником Берлінського союзу музикантів та багато років обіймав посаду його керівника. Композиторський доробок Куллака включав в себе фортепіанні концерти, сонати, тріо, романси та транскрипції на німецькі, іспанські та російські мелодії. Також великою популярністю в педагогічній практиці другої половини XIX століття користувались його етюди, зокрема «Школа гри октавами» («*Die Schule des Oktavenspiels*», 1848), «Школа пальцевих вправ» («*Schule der Fingerübungen*»), «Поради та етюди» («*Ratschläge und Studien*») та ін.

Таке сузір'я музичних талантів в Академії Т. Куллака було в розпалі на початку та середині 1870-х років. Дж. Ходос наводить спогади Костянтина фон Штернберга з статті *The Making of a Musician, Part II*, журналу «*The Musician*» 20, no. 1 (January 1914), який описуючи про власний музичний розвиток, зауважив, що «коли я відвідав дорогого господаря [Куллака] вісім років потому [приблизно на початку 1880-х]... він сказав мені з великим сумом, що ні до, ні після мого часу він не мав більше такої багаточисельної кількості талантів». [318, с. 11]. У квітні 1881 року журнал «*Dwight's Journal of Music*» 41, no. 8, опублікував статтю, в якій згадується, що «Куллак вважає Моріца Мошковського найкращим учнем, якого він коли-небудь мав» [318, с. 14].

Приблизно на цей час припадають спогади К. Штернберга про його перше знайомство з М. Мошковським. В. Людтке наводить запис з щомісячного музичного альманаха «*The Making of a Musician*» [339, с. 3], що вийшов у грудні 1913 року, де К. Штернберг згадував: «Повертаючись зараз до мого випадкового знайомства в Берліні (з Мошковським, прим. авт.). Він був молодим студентом музики на ім'я Моріц Мошковський. Під час мого першого відвідування його будинку я виказав своє враження про його чудовий талант, який надалі все ще зміцнювався, хоча на той час він ще не почав писати (музику, прим. авт.)» [339, с. 3].

У віці 16 років М. Мошковський прийняв пропозицію Т. Куллака самому розпочати викладання. У багатьох виданнях та енциклопедіях

вказується, що він залишався на цій посаді протягом 25 років. Але, засновник Академії, Теодор Куллак помер в 1882 році, а його син Франц Куллак, друг М. Мошковського і викладач з інституту, прийняв управління академією, та керував нею до тих пір поки не закрив її в 1890 році. Таким чином М. Мошковський не міг викладати 25 років в цій установі.

Хоча вік його був ще зовсім юний, однолітки вважали його «закінченим художником» [308, с. 167]. Він одночасно навчався і виступав на вечорах фортепіанної музики в консерваторії. Х. Гіля, посилаючись на Дж. Хаддоу, стверджує, що дебют юного піаніста відбувся взимку 1872 року [318, с. 12], а Eastick вказує дату – 1873 рік. [305, с. 124]. Без точної дати та місця проведення концерту неможливо уточнити цю невідповідність, проте, з впевненістю можна сказати, що дебют відбувся разом з Берлінською симфонічною капелюю. Після цієї події про М. Мошковського заговорили як про видатного виконавця. У журналі «*Music*» 9 (December 1895) була видана стаття «*Moszkowski and his Compositions*» Еміля Ліблінга, що писав: «Мошковський вважається піаністом “*hors de concours*”» [поза конкуренцією – Е.Л.], ... Він грав Септет Гуммеля, Блукаючі вогні Ліста, Баркаролу Шопена та його [власні] Музичні моменти op. 7. Все було виконано музикально та з максимальною легкістю» [318, с. 12].

Піаністична кар'єра М. Мошковського почалася після закінчення навчання, з того часу, коли він написав перший Концерт для фортепіано з оркестром *h-moll*. На початку 1875 року Моріц Мошковський і брат Ксавера Шарвенка – Філіп Шарвенка¹⁵ підготували концерт у Берлінській Академії співу, на якому обидва композитора представляли виключно власні твори. Це був досить сміливий крок, оскільки М. Мошковський опублікував лише декілька п'єс на той час. Серед виконуваних ним творів був нещодавно написаний фортепіанний концерт. Роботи композитора, опубліковані до 1875 року, включали: Скерцо op. 1 (*Carl Simon*, 1874), Листок з альбому op.

¹⁵ *Philipp Scharwenka* (1847-1917) німецький композитор, брат Франца Шарвенки.

2 (*Julius Hainauer*, 1875), Каприз ор. 4 (*Hainauer*, 1875), Присвята Шуману ор. 5 (*Hainauer*, 1875), Фантазія-експромт ор. 6 (*Carl Simon*, 1875). У цьому списку відсутній ор. 3. Х. Гіля, посилаючись на статтю «*The Musician*» 6, no. 4 (April 1901) [318, с. 13], припускає, якщо інформація є точною і з огляду на композиційну хронологію М. Мошковського, можна припустити, що ор. 3 й був неопублікованим фортепіанним концертом.

Щоб виступати на власному вечорі, піаністи змушені були орендувати Берлінську академію співу. Спочатку вони забронювали зал на 13 лютого 1875 року і продавали на вечір квитки через нотні магазини. Але їм довелося відтермінувати дату свого виступу, оскільки 12 і 14 лютого 1875 року в Академії співу мав давати концерти Антон Рубінштейн. За порадою диригента Людвіга фон Бреннера, концерт молодих композиторів перенесли на 27 березня 1875 року. Однак, згідно зі статутом Академії співу, виступаючі були зобов'язані взяти іншого диригента, який не працює в цьому закладі.

На концерті М. Мошковський виконував свій перший Концерт для фортепіано з оркестром *h-moll* ор. 3. та диригував власною симфонією. Рукописи цих творів зберігаються в Паризькій національній бібліотеці. Акомпанував М. Мошковському оркестр Нової академії музики під керівництвом диригента Ріхарда Вюрста. Але, як відомо з щоденника Мошковського від 17 січня 1875 року Ріхард Вюрст не виявляв жодного зав'язання з приводу цього проекту. Перед концертом у Берлінській академії співу репетиції проходили в Новій академії музики, де вчилися молоді виконавці. Спочатку відбулася попередня демонстрація симфонії. Але виконував симфонію М. Мошковського Куллак, тому що сам композитор захворів на вітряну віспу, про що свідчить запис з його щоденника: «20 березня відбулося виконання твору Куллаком, оскільки підхопив вітряну віспу, від якої я до сьогодні ще не зовсім оговтався. Але, незважаючи на це, я сам диригував своєю симфонічною п'єсою». [349, с. 60].

Виступ з першим Концертом для фортепіано *h-moll* 27 березня 1875 року відбувся з великим успіхом. «У день виступу я був дуже спокійний, – писав М. Мошковський в щоденнику, – так само і Філіпп. Концерт пройшов блискуче. Я дав волю капричю; у мене був страх перед цією частиною. Після концерту, як зазвичай, було кілька днів затишшя, які, однак, втрачали всю принадність через те, що мама захворіла на запалення легенів. На нашому концерті був присутній Рубінштейн та дуже добре висловлювався про нього Вацлаву». [349, с. 60]. Те, що Антон Рубінштейн відвідав концерт і прихильно про нього відгукнувся, означало визнання. Також Берлінські критики позитивно оцінили цю подію.

Захід в березні 1875 року став початком наступного успіху: М. Мошковський виступив зі своїм Концертом *h-moll* для фортепіано ор. 3 у Ференца Ліста, якому він і присвятив виконання свого твору. Наведемо запис із щоденника М. Мошковського: «[1875] року я давав разом з Ф[іліппом] Ш[арвенка] Концерт з оркестром в Берліні, в якому ми виконали тільки власні твори. Я виконав свій Концерт, який наступної весни я зіграв Лісту в Веймарі, і він після цього надзвичайно мною зацікавився. Він навіть організував маленький приватний концерт у Фр. фон Мейендорфа, на якому ми з ним грали на двох роялях». [349, с. 320].

У Веймарі М. Мошковський виступав тричі – в 1870, 1875 і 1879 роках. Про всі зустрічі сучасники повідомляли захоплену похвалу Ф. Ліста. З цієї нагоди В. Людтке наводить слова невідомого автора зі статті «*The Musician*» 6, no. 4 (April 1901): «<...> у 1875 році <...> найпрекрасніший при всіх живих майстрах, Ференц Ліст, за допомогою молодого піаніста, виконав неопублікований концерт. Музика була написана невідомим композитором, його виконували Ліст та його молодий асистент на двох фортепіано. Щойно прозвучала остання фраза першої частини, Ліст, з усім ентузіазмом, яким, здавалося, було наповнене його серце, кинувся обіймати молодого партнера, цілував його знову і знову, а потім представив його як композитора цієї

прекрасної музики, яку ми слухали. Ім'я його почервонілого ставленика було Моріц Мошковський» [339, с. 10].

Однак, за словами В. Людке, це був не перший раз, коли М. Мошковський зустрічався та грав для Ф. Ліста: «Приблизно у 1870 році Мошковський та його друг Карл Вітцьковський мали задоволення зустрітись з Лістом у Веймарі... Під час їхнього візиту та на прохання пограти щось, Моріц виконав одну з угорських рапсодій господаря» [339, с. 7]. На жаль, цей факт перевірити не має можливості, так як В. Людтке не наводить джерело посилання. Щомісячний музичний запис «*Our Music Pages*», 11, no. 126 (June 1, 1881) [318, с. 14], підтвердив зростаючу репутацію М. Мошковського, тому ми можемо з впевненістю констатувати, що твори композитора отримали найтепліше визнання іменитого музиканта хоча зі статті залишається незрозумілим, яким саме творам Ф. Ліст давав похвалу¹⁶. Однак найбільш помітним є той факт, що Ф. Ліст продовжував цікавитися М. Мошковським. Відгук Ф. Ліста з приводу першого Концерту *h-moll* вчинив у суспільстві очікуваний результат, і справив позитивний вплив на кар'єру молодого композитора і піаніста. Програму одного з наступних концертів, що відбувся 7 лютого 1879 року можна відтворити завдяки збереженій програмці, що дає змогу охарактеризувати його як виконавця, та дає уявлення про піаністичні здібності композитора:

Chopin – Sonate, h-moll, Op. 58,

Moszkowski – Moment Musical Op. 7 Nr. 2, Mazurka Op. 15 Nr. 3, Barcarole Op. 15 Nr. 6, Walzer Op. 17 Nr. 3, Thranen (Liedercyklus) Frl. Anna Rudiger, Sopran.

Wagner – Rubinstein. Feuerzauber.

Weber – Tausig. Aufforderung zum Tanz [339, с. 33].

¹⁶ Пізніше, М. Мошковський припинив виступи зі своїм першим Концертом *h-moll*. Цей твір для нього втратив свою цінність. Натомість свій другий Концерт для фортепіано *E-dur* op. 59 Мошковський назве своїм найкращим твором [328].

У німецькій газеті «*Deutsche Musiker-Zeitung*» (Berlin, February 15, 1880) з'явилася примітка щодо виступу М. Мошковського: «Він вирішував піаністичні труднощі з легкістю і здавалося вдихнув нове життя у фортепіано. Його можна назвати справжнім художником і поетом фортепіано, якого можна слухати не лише з подивом але й з найпотаємнішим захопленням. Йому приписували розуміння маленьких фортепіанних творів, оригінальне виконання та витончену виразність. Огляд закінчився тим, що Мошковський отримав право на місце серед покоління молодих художників» [339, с. 34].

У період з 1879 до 1890 року М. Мошковський з концертами часто приїздив до Варшави, де проживав його брат Олександр [328]. Він виступав у якості піаніста та неодноразово диригував своїми власними оркестровими творами в концертних залах *Konzertsäalen Resursy Obywatelskiej, Towarzystwa Muzycznego, Doliny Szwajcarskiej* та Великого театру [365, с. 166]. А також, протягом цих років виступав в Остенді та Вроцлаві, де диригував оркестром тричі: 1 березня 1887 р., 22 січня 1889 р., та 18 лютого 1891 р.

1887 р. 1 березня – Перша сюїта для оркестра ор. 39;

1889 р. 22 січня – Друга частина симфонічної поеми «Жанна Д'арк», Прелюдія та балетна музика з «Боабділа».¹⁷

1891 р. 18 лютого – Друга сюїта для оркестру ор. 47 [339, с. 65].

У 1880-х роках М. Мошковський брав кілька уроків у викладачів у Роттердамі та Парижі. Згодом він давав концерти як піаніст в Німеччині і за кордоном. У щоденнику М. Мошковський так писав про свою виконавську діяльність: «Щодо моєї кар'єри піаніста я хочу обмежитися інформацією, що я раніше давав концерти в Берліні та у інших німецьких містах, окрім того, також у Варшаві і Парижі. Я б охоче Вам надіслав кілька рецензій про мої концерти в Женеві, де мене дуже незвично вшанували, але я не можу знайти

¹⁷ Цікаво відзначити, що музика з опери «Боабділ» була готова ще за три роки до прем'єри.

їх в даний момент і повинен задовольнятися відправленням колекції рецензій про Берлінський концерт, які я на цей час готую до відправлення на Концерт Вам [в] [Дирекцію]. Якщо Ви хочете отримати більше рецензій про мої концерти для фортепіано, то я, мабуть, міг би ще знайти після ретельного пошуку в моїх шухлядах, хоча велика частина десь загубилася» [349, с. 321].

Критики про його виступи писали, що він був зрілим піаністом з вражаючою музично-художньою силою впливу на слухачів. Ксавер Шарвенка в своїй рецензії про скрипковий вечір Еміля Соре від 15 квітня 1880 року, за участю М. Мошковського, яка була опублікована в щомісячному журналі «*Monthly Musical Record*» (травень 1880), писав: «Пан Мошковський показав зріст свого виконання, він – піаніст, який постійно вдосконалюється» [339, с. 35].

Завдяки збереженню концертних програм ми маємо змогу відтворити репертуар композитора того часу. Зокрема, навесні 1880 року в концертних програмах М. Мошковського були: четвертий Концерт для фортепіано Л. Бетховена, Новелетти ор. 21 Р. Шумана, Іспанська рапсодія і «Блукаючі вогні» Ф. Ліста, Баркарола ор. 60, Соната *h-moll* ор. 58, Етюди ор. 10 № 3 і ор. 25 № 6 та Експромт Ф. Шопена, оброблений Концерт Р. Вагнера, «Феєрверк» і «Запрошення до танцю» К. Вебера-К. Таузіга. Піклуючись й про власні твори та їх поширення він відводив значну частину їх виконанню. М. Мошковський виступав в багатьох містах Європи та Америки: Вісбадені, Ганновері, Амстердамі, Варшаві, Кенігсберзі, Нью-Йорку та Бостоні. Також музика М. Мошковського звучала в Санкт-Петербурзі в концертному сезоні 1879-80 років, під керівництвом Миколи Римського-Корсакова.

Через проблеми зі здоров'ям М. Мошковський закінчив кар'єру піаніста на початку 1880-х років. Вже з 1874 року він скаржився на болі в пальцях, через що був змушений кинути займатися вправами. Під час його щоденних занять взимку 1874 року в квартирі було дуже холодно. Музикант зробив запис у щоденнику: «Певний час першої половини дня я граю свій Концерт, використовуючи техніку, що тріщить від морозу» [349, с. 15]. Він

вже був не здатний займатися вправами з ранку до вечора в ім'я кар'єри піаніста. Перед кінцем виконавчої діяльності, після турне, композитор все ж таки намагався повернутись до десятигодинних вправ на день, щоб відшліфувати свою техніку гри на фортепіано. У щоденнику він напише: «Або через застуду, або через те, що перепрацював руки виникла невротія плечей, яка, мене все ще бентежила при грі і не дозволяла мені регулярно займатися вправами. Все ж, я ще не втратив надії на повне одужання у майбутньому» [349, с. 321].

Поряд з цими проблемами плечей в інших джерелах [328] вказано ще один діагноз – нервова хвороба рук. Симптоми вказують на подразнення або запалення сухожилля у поєднанні з ревматичними скаргами. Час і тривалість хвороби встановити неможливо. Композитор з гумором писав Максу Абрахаму¹⁸: «Ймовірно, дорогий Господь Бог ошчасливить нас більш прохолодною погодою! При нинішній спеці я постійно страждаю від нестерпної болі в руках, через яку мені дійсно кисло писати» [328].

Ймовірно, він хронічно страждав від цих симптомів та постійно відвідував лікарів, поки йому, нарешті, не зміг допомогти один доктор в Парижі. Усе ж перешкодою на шляху до віртуозної кар'єри було слабке з дитинства здоров'я, напади страху та острах перед сценою. «Я відчуваю страшне тремтіння перед своїм концертом», [349, с. 321] – зізнавався М. Мошковський.

У лютому 1880 року піаніст зіграв фортепіанний концерт Л. Бетховена № 4 з Берлінською симфонічною капелюю. Для своєї каденції він обрав версію, написану Антоном Рубінштейном. У огляді «*Deutsche Musiker-Zeitung*» (Berlin February 21, 1880) згадується, що «нещодавній концерт... на якому виступили солістами Еміль Сорє¹⁹ та М. Мошковський, останній вперше дав публічне виконання четвертого фортепіанного концерту

¹⁸ Max Abraham (1831-1900) німецький музичний видавець. Директор видавництва *Peters* з 1880 р., в якого Мошковський регулярно друкувався.

¹⁹ *Emile Sauret* (1852-1920) — французький скрипаль, композитор та педагог.

Л. Бетховена (з каденцією Антона Рубінштейна)» [318, с. 19]. Огляд продовжується захватом технічної майстерності та музичної інтерпретації М. Мошковського й відзначенням того, що «незважаючи на віртуозну бравуру, все до найменших деталей було ретельно розроблено» [Там само]. Композитор отримав щедри оплески, а цей виступ «без сумніву поставив його на перше місце серед наших німецьких піаністів молодого покоління» [Там само].

Після виконання концерту композитор більше не зміг вийти на сцену для продовження наступних чотирьох номерів. У якості причини було названо старе захворювання серця. [318, с. 19]. А в кінці іншого концертного вечора під час виконання Східної фантазії «Ісламій» Балакірева мускулатуру М. Мошковського раптово судорожно стиснуло і паралізувало [360, с. 2]. У статті Рейнгольда Сіца в «*Music in Past and Present*» зазначено, що у 1880-х роках М. Мошковському довелося припинити виступи через «нервову хворобу рук» [364, с. 9]. В. Людтке підтверджує: «Стан був досить важким, так що протягом сімнадцяти чи вісімнадцяти років його кар'єру концертного піаніста довелося відкласти. Він шукав полегшення у багатьох медиків і нарешті паризький лікар зміг йому допомогти» [339, с. 37-38].

Окрім всіх цих проблем зі здоров'ям, М. Мошковського не влаштовувала фінансова перспектива роботи піаніста. І в своєму щоденнику він написав: «Все ж, у гри на фортепіано є золота жила! Це означає, що можна з її допомогою зробити все, тільки не заробити грошей. Але в іншому з нею можна зробити все» [349, с. 103]. Зрештою, М. Мошковський залишив кар'єру піаніста в 26 років. Після 1881 року не було знайдено жодної програми з участю композитора як піаніста. Таким чином, митець припинив свою концертну діяльність на сімнадцять років. Так закінчився його ранній період виконавської діяльності. Однак майстерність його фортепіанних творів дала йому змогу ніколи не втратити репутацію піаніста світового рівня.

2.1.2 Пізній етап (1898 – 1914 роки)

М. Мошковський завжди мріяв про французьку столицю. 1883 року він переїздить в Париж та влаштовується там. На титульних сторінках його творів ім'я Моріца вказують як Моріс. Він стає регулярним гостем в будинку Шамінад. Відомий салон відвідували такі світила, як Жорж Бізе (1838-1875), Еммануель Шабріє (1841-1894) та Бенджамін Годар (1849-1895) [318, с. 23]. Саме там у 1883 році він зустрів свою майбутню дружину Генрієтту Шамінад, що була на дев'ять років молодшою за нього. Як і її сестри та брат, Генрієтта виховувалася в буржуазній сім'ї, де музика була важливою частиною життя, хоча вона не була музикантом, як Сесіль. Її батько, П'єр Іполіт Шамінад, був директором відомої на той час у Франції страхової компанії та заможним бізнесменом.

28 жовтня 1884 року пара одружилася в Парижі. Батько Генрієтти був проти такого шлюбу та закликав Генрієтту не виходити заміж за Моріца. Можливо це було пов'язано з релігійними або національними застереженнями. М. Мошковський був польським євреєм, а родина Шамінад належала до католицького віросповідання. Хоча салон Шамінад був добре відомий тим, що приймав єврейських художників, таких як Вільгельм Енох, Габріель Аструк, Мішель Леві та Луїза Штайгер, проте однією з причин могла бути невідповідність між релігіями. Однак можна припустити й інший аспект. Той факт, що М. Мошковський мав намір повернутися до Берліна, сприяв несхваленню мсьє Шамінадом. Сильні антинімецькі настрої, що вирували після франко-пруської війни 1870 року, залишили «глибокі шрами на французькій психіці» [318, с. 26]. Цей антинімецький тиск перейшов з політики до життя і музики. Створення декларації *Societe Nationale de Musique* (Національне музичне товариство) у 1871 р. оголосило своїм гаслом *Ars Gallica* – французьке мистецтво. Це призвело до реакції проти німецької музики. Тому цілком можливо, що навіть якби П'єр Шамінад не притримувався ані антисемітських, ані антинімецьких поглядів,

це не дивно, що під тиском оточуючої соціальної та політичної ситуації він формально не підтримував вибір своєї доньки.

Він не з'явився в ЗАГСі, однак надіслав двох братів дружини, які виступали свідками. З родини М. Мошковських на церемонію ніхто не приїхав. Мати та брат не були присутні, а в документі про весілля вказується, що його батько був померлим на момент одруження, хоча фактична дата смерті залишається невідомою: «Натомість, у якості свідка зі сторони нареченого був друг Мошковського Фредерік Гійом Отто Прандес, паризький письменник» [318, с. 25].

Незабаром пара переїхала до Берліну, де М. Мошковський підтвердив свою репутацію фортепіанного та оркестрового композитора. Він виступав під французьким варіантом свого імені як Моріс Мошковський.

1885 року композитор був запрошений Філармонічним товариством на концерт у Лондоні. Такій події він завдячував контактом з піаністом Франческо Бергером (1834-1933), який щойно став Почесним секретарем Товариства. На знак вдячності М. Мошковський присвятив йому *Valse Sentimentale*, ор. 36. На концерті була виконана його симфонічна поема Жанна д'Арк, ор. 19 та *Quano Morceau* ор. 35, яку він присвятив своїй дружині. Подія мала величезний успіх у глядацьких аудиторіях, після чого у наступні роки М. Мошковському запропонували ще п'ять концертів. У жовтні 1885 року він розпочав свою роботу у Філармонічному товаристві. Протягом двох років композитор друкувався у видавця Макса Абрахама.

У 1886 році відбувся черговий візит до Лондона, цього разу у програмі був Концерт для скрипки ор. 30 був виконаний угорцем Тівадаром Начесом²⁰. Ще одним крупним твором стала Перша сюїта для оркестру, ор. 39, що була спеціально написана для філармонії. Протягом усієї своєї кар'єри в Англії М. Мошковський здобув сильну популярність, тоді як критики залишалися осторонь і не підтримували, можливо, набридливу

²⁰*Tivadar Nachez* (1859-1930) — угорський скрипаль та композитор.

похвалу. Відгуки про концерт 1886 року це явно ілюструють: «Концерт для скрипки “був одноголосно засуджений як річ слабка, надмірно довга та не цікава; хоча повільна музика здобула помірне схвалення. Т. Начес грав настільки досконало, що концерт зворушив глядачів та залишив цілковите захоплення”» [312, с. 59]. Однак в огляді того самого твору в «*Leipzig Musikalische Wochenblatt*» після виконання Емілем Соре 1883 року скрипковий концерт описується як твір, що має «багато гарних рис, та вигідно написаний для інструменту...» [339, с. 39]. Як зауважує В. Людтке, спираючись на газету «*Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung*» від (26 Januar 1883) критики оцінили той самий концерт як «надмірно успішний» [339, с. 39]. Соре, якому був присвячений скрипковий концерт включив його у свій репертуар та неодноразово виконував, у тому числі 22 січня 1894 року на вечорі М. Мошковського під його керівництвом з Філармонічним оркестром Берліна.

У червні 1886 року М. Мошковський диригував своєю Першою сьюітою ор. 39 у Філармонічному товаристві. Огляди, знову ж таки, не були особливо привітними стосовно самого твору, але захоплення глядачів було настільки помітним, що, за словами рецензента, «композитора, що диригував, викликали двічі переповненими оплесками; але, незважаючи на свій безсумнівний успіх, ми не можемо сказати, що ця сьюіта володіє достатнім значенням, щоб зайняти настільки велику частину програми філармонії» [318, с. 27]. Проте, твір був підтриманий та запланований на відкриття сезону філармонії 1887 року [309, с. 467]. Незважаючи на розбіжності між відгуками, М. Мошковського запросили до Лондона ще декілька разів впродовж решти його життя. Останній візит до англійської столиці композитор здійснив у 1908 році, коли йому було 54 роки. Концерт повністю складався з власних композицій М. Мошковського, в тому числі були виконані його концерт, який грав сам автор, концерт для скрипки, арія з «Боабділа», оркестрова композиція «З усього світу» ор. 23, декілька фортепіанних дуетів та нова, Третя оркестрова сьюіта, ор. 79, що була

написана спеціально для виконання у Королівській оркестровій залі. Цього разу критики з «*Musical Times*» були більш позитивними та щедрими на похвалу [380].

4 жовтня 1887 року в Берліні у М. Мошковського народився син Марсель, а через півтора роки – донька Сільвія.

З 1888 року композитор тісно співпрацює з Гансом фон Бюловим. Того ж року, відступивши від своїх жанрових уподобань, він почав плідну працю над своєю першою оперою «Боабділ, останній король Маврів» ор. 49. Він планував завершити твір взимку 1889 року. Вже 1890 року М. Мошковський почав домовлятися з видавцями, а в листопаді надіслав Максу Абрахаму лібрето до Боабділа. Опера складається з трьох дій. Заснована на реальних історичних подіях, та описує історію Мухаммеда XII Абу Абдаллаха, останнього еміра Гранаді, що зійшов на престол Гранадського емірата у 1482 році. М. Мошковський аранжував деякі мелодії з опери для фортепіано. Зокрема, дуже популярною стала «Малагень'я»²¹ та «Мавританський марш» у чотири руки. Лібрето належить Карлу Віттковському, другу дитинства М. Мошковського, три вірші якого він поклав на музику як ор. 26. Прем'єра відбулась у Берлінському оперному театрі 21 квітня 1892 року як 100-й спектакль сезону. У статті «*Music in Berlin*» в «*The Musical Times*» 33 (May 1, 1892), де йдеться про першу та єдину оперу М. Мошковського «Боабділ», зауважується, що цей твір мав великий успіх та був прийнятий німецькою публікою із захватом: «Мошковському неодноразово аплодували під час вистави. Найбільші овації лунали після другого акту, коли йому довелося з'являтися тричі... Оперний театр потрібно привітати з абсолютною новинкою, що була зроблена саме у цьому сезоні» [339, с. 79].

«Боабділ» також був зіграний в Мюнхені у сезонах 1892 та 1893 років, у Празі в *Deutsches Landestheater*, у Будапешті, Кенігсберзі та в Петербурзі в Маріїнському театрі. 23 січня 1893 року з ініціативи Оскара Гаммерштейна

²¹ *Malaguena* – один з традиційних стилів фламенко, що вийшов з раннього фанданго району Малага.

(1847-1919) опера була виконана у Нью-Йорку. Згодом, інтерес до опери почав зникати, можна було почути лише окремі балетні номери та марші у виступах піаністів та салонних оркестрів.

1895 року відомий німецько-американський піаніст і композитор Еміль Ліблінг²² у статті «*Мошковський та його композиції*» писав: «Мошковському пощастило. . . що ми всі граємо його твори. . . тому що нам вони подобаються. Мошковський – ще порівняно молода людина; він зробив багато роботи за короткий час. Серед живих композиторів, які пишуть для фортепіано, він легко посідає перше місце щодо популярності. Він має рідкісний дар, привабливий та розвинений музичний розум, у той же час він пише мелодію, яка, як надія, “зароджує вічне в людській душі”» [338, с. 119].

Крім опери, композитором було написано два балети. Після успіху першого з них, короткометражного «*Fackeltanz*» («Танок факела»), оп. 51, М. Мошковський вирішив написати свій перший і єдиний повнометражний балет «*Лаурін*» (1892–1895), оп. 53. Рік написання залишається невідомим.

Прем'єра балету відбулась в Королівській опері в Берліні 28 лютого 1896 року, але, за всіма відомостями, це був справжній провал. В газеті «*The Musical Courier*» по. 13 (March 25, 1896) зазначалося, що «“Лаурін” потерпів більше фіаско, ніж успіх» [339, с. 83]. Твір залишився практично невідомим. Проте, композитор вдало зробив спрощені перекладення найбільш популярних номерів з балету, що були призначені для гравця-аматора, а саме: «*Tanz der Rosenelfen*», «*Marsch der Zwerge*», «*Sarabande und Double*», «*Valse Coquette*». Перші три номери – з акту II, останній – з акту III. Всі вони були надруковані німецьким видавництвом Ed. Voté & G. Vock [318, с. 82]. Після 1896 року М. Мошковський більше не звертався до жанру сценічної музики.

Період між 1891/92 роками був важким для сімейного життя композитора. Його дружина Генрієтта залишила чоловіка та двох дітей і

²²*Emil Liebling* (1851-1914)

повернулася в Париж. Ймовірно за все вона більше ніколи не бачила своїх дітей. Причини, що спричинили такі зміни, залишаються невизначеними. Після від'їзду Генрієтти до М. Мошковського переїхала його мати, щоб допомогти піклуватися про двох маленьких дітей. Про такі події нам мало що відомо, лише з листування з Максом Абрахамом можна дізнатися, що композитор коментував цей час як «бурхливий» [328]. Життя дітей було досить не радісним, адже їх батько був змушений займатись диригуванням, викладанням та написанням музики задля підтримки матеріального становища, а часу на спілкування зі своїми дітьми залишалось зовсім мало. Давалося в знаки і його брак терпіння до маленьких дітей [318, с. 22]. Це вигладає досить дивним, враховуючи ніжний та спокійний характер композитора. Сесіль Шамінад згадує: «<...> його кмітливість, ніколи нікому не шкодить, і його колючки вільні від отрути» [369, с. 86]. Є припущення, що Генрієтта «пішла з красенем» [318, с. 29]. В. Людтке заявляє, що вона «втекла і згодом вийшла заміж за одного з найкращих друзів²³ [Мошковського]» [339, с. 66-67]. Автор, однак, не посилається на джерело цієї інформації, тому його справжність перевірити неможливо. Проживши майже вісім років у шлюбі, Моріц та Генрієтта остаточно розвелися 2 червня 1892 року, про що свідчить документ про розлучення [318, с. 23].

Незважаючи на такі життєві потрясіння, М. Мошковський продовжував писати. 1893 року композитор отримав офіційне визнання: його призначили членом Королівської академії мистецтв у Берліні. На той час М. Мошковський досяг вершини свого музичного та фінансового успіху.

Відомо, що Моріц Мошковський та його рідний брат Олександр були у дружніх відносинах з відомими діячами мистецтва XIX-XX століть Філіпом та Ксавером Шарвенками. Зустрічаючись всі разом Олександр Мошковський розважав співрозмовників своїми віршами та дотепними

²³ В. Людтке вказує, що Генрієтта втекла від чоловіка з Людвігом Фульдою (1862-1939), німецьким драматургом і романістом [339, с. 66-67].

історіями. Однією з таких стала сатирична поема «*Anton Notenquetscher*»²⁴, що з'явилась у 1875 році і стала першою роботою Олександра. Філіп Шарвенка зробив ілюстрації до книги, а повсякденне життя Моріца стало зразком для фігури головного героя – Антона. Алюзії на брата очевидні в багатьох місцях. Книга була дуже успішною та багато разів передруковувалася. Похвала критиків та захоплений відгук Ріхарда Вагнера сприяли її поширенню.

1896 року М. Мошковський приймає участь у написанні твору, розкриває раніше невідомий його прихильникам талант гумориста. Історія цього твору починається з того, що він пише музику на текст поеми, що в подальшому матиме назву – «*Anton Notenquetscher am Klavier*», що можна перекласти, як «Музичні пародії Антона Звукодробильського», проте точного перекладу ми не маємо. Варіації у стилі сучасних композиторів від К. Черні до Ф. Ліста, були присвячені Карлу Бехштейну. Немає вказівки на те, що музична пародія Моріца вийшла незабаром після того, як книга вперше була опублікована у 1875 році. Але відомо, що це був подарунок для К. Бехштейна з нагоди церемонії відзначення його 70-річчя у 1896 році. Твір став пародією на несамовитого хлопчика, який приїхав з провінції до столиці та вивчає музику в Берлінській консерваторії. Стиль Гете та Шиллера стали взірцем для написання пародії. Олександр створив історію, взявши за основу зустріч Мефістофеля зі студентом з першої частини «Фауста» Гете. Дія проходить у класі, в якій Мефістофель виступає в ролі вчителя фортепіано. Студент запитує про відомих композиторів, їх вісім. Після кожного коментаря Мефістофеля «сценарій» вимагає від піаніста відтворити короткий твір, написаний у стилі композитора, який щойно обговорювався, саме там Моріц зробив свій внесок. Композитори, яким «пощастило» увійти в гумористичну історію, – К. Черні, М. Клементі, Й.С. Бах, Й. Брамс, К. М. Вебер, Ф. Шопен, А. Рубінштейн і Ф. Ліст.

²⁴ *Anton Notenquetscher* – в перекладі з німецької «Антон Звукодробильский».

«Anton Notenquetscher» є прикладом чарівного поєднання музичної та літературної сатири. Пародія отримала багаточисельну похвалу від німецької преси, включаючи такі видання, як «*Musikalischer Wochenblatt*», «*Mannheimer Journal ma Berliner*», іноземні газети, а також від таких композиторів, як Енгельберт Гумпердінк²⁵ та впливовий критик того часу Едуард Ханслік²⁶ [393]. Незважаючи на те, що Олександр разом з Моріцем у юності брав музичні уроки, він не присвятив своє життя цій сфері, і замість цього став «визнаним музичним критиком для *Deutsches Montagsblatt*» [307, с. 21].

Треба відзначити, що про гумор М. Мошковського ходило чимало чуток та спогадів [291,339]. Більшою мірою він жартував над собою, однак час від часу насміхався над друзями та колегами. Показовою є історія про жарт М. Мошковського на прийомі у відомого німецького ботаніка Германа Вольфа. Одного разу, сидячи за столом з Г. фон Бюловим та багатьма іншими, гостей попросили на згадку написати щось в альбомі господаря. Г. фон Бюлов був дуже в поганому настрої цього дня та написав наступне: «Бах, Бетховен, Брамс – всі інші кретини». Потім він передав альбом М. Мошковському. Прочитавши рядки Бюлова, не замислюючись жодної хвилини він доповнив: «Мендельсон, Меєрбер, Мошковський – всі інші християни» [294, с. 133].

Також відомо декілька історій, що пов'язані з жартівливими епізодами з життя композитора. Моріц Мошковський зустрів на вулиці свого учня, котрий просто саяв від радості:

– Чи знаєте, дорогий учитель, – повідомив він, – що я даю уроки по шістдесят франків за годину?

– Ну і що? Я теж даю уроки по такій ціні, – відповів Мошковський і, подумавши, додав: – Тільки ніхто їх не бере! [166].

²⁵ *Engelbert Humperdinck* (1854 -1921) — німецький композитор.

²⁶ *Eduard Hanslik* (1825-1904) — австрійський музичний критик.

Під час гастролей в Англії М. Мошковський диригував Лондонським філармонічним оркестром. Бажаючи надати звукові труби якомога більшу віддаленість, він посадив першого трубача на гальорку. Однак, в потрібний момент замість дзвінкого сигналу пролунав уривчастий звук. Мошковський не розгубився і подав знак другому трубачу в оркестрі, який і зіграв необхідний сигнал. В антракті диригент накинувся на першого трубача:

– Що Ви наробили? Чому не подали сигналу? Адже Ви могли зірвати мені всю увертюру.

– Вибачте, – зніяковіло пробурмотів той, – але ледь я підніс трубу до губ, як з'явився капельдинер і вирвав у мене її з рук, додавши: “Як вам не соромно. Адже диригує знаменитий М. Мошковський!” [166].

М. Мошковський любив повторювати:

– У диригента тільки дві проблеми: перша – змусити оркестр почати, друга – зупинити його.

Одного разу приятель запитав у М. Мошковського про якихось двох братів-піаністів – якого з них він вважає найкращим музикантом, Мошковський надовго задумався, а потім відповів:

– Чесно кажучи, мені важко відповісти на це питання. От якби мене запитали, хто з них гірше, я б сказав, не замислюючись ..! [166].

Ще один відомий афоризм наводить В. Людтке, однак, без посилання на першоджерело: «Деякі з відомих симфонічних композиторів недавнього часу вважають себе спадкоємцями Бетховена. Те, що вони успадкували глухоту Бетховена, я вважаю доведеним» [339, с. 74].

У 1897 роках композитор разом із дітьми переїжджає в Париж, де буде жити до кінця свого життя. 17 вересня 1897 року друзі М. Мошковського влаштували йому «велику прощальну вечерю» [318, с. 35]. Що змусило його поміняти місце проживання, залишається невідомим. Можливо, він відчував в Берліні військовий натиск та переслідування поляків, як і його земляк Падеревський [356, с. 6]. Дж. К. Хаддоу припускає, що Берлін був «нудним і обмеженим, ним керували

фанатичні військові, що його руйнували, тоді як Париж, окрім того, що є художнім центром і місцем зустрічей для міжнародних знаменитостей в мистецтві, запропонував особисту свободу, яку так цінують французи, а також його справедливо відома краса та атмосфера» [313, с. 16].

Можливо композитор хотів, щоб його діти були поруч з їх матір'ю, або ж він домагався якогось примирення з нею. А можливо, він хотів зміцнити зв'язок між своїми дітьми та їхніми родичами по материнській лінії. Незалежно від того, було це заплановано чи ні, але діти Марсель і Сільвія, зблизились з родиною Генрієтти, особливо з їх тіткою Сесіль. З часом Марсель увійшов в політичні суперечки з тіткою, через що вона змушена була публічно відхилити його. Марсель став дипломатом в інституті закордонних справ [338, с. 58].

Дж. Ходос посилається на своє особисте спілкування з Сесіль Тардіф, в якому вона згадує, що «у 1927 році він [Марсель] написав політичний нарис “L'Experiencе fmanciere de M. Poincare” [Фінансовий досвід пана Пуанкаре], який критикував французьку фінансову політику. Спочатку він публікувався без підпису, але згодом отримав настільки багато уваги та коментарів, що письменник був змушений визнати своє авторство. Однак Марсель був не зовсім чесним і, намагаючись захистити своє справжнє ім'я, підписався як Марсель Шамінад. Це сильно розлютило “його тітку Сесіль, тому що люди думали, що це її син”» [318, с. 36]. Аби виправдати своє прізвище, що було пов'язане з опублікованими матеріалами, які критикують уряд, Сесіль написала лист до редактора L'Echo de Paris 26 липня 1927 р., в якому уточнила, хто насправді батьки Марселя, і запевняла, що у неї самої ніколи не було дітей. Ходос наводить слова Сесіль Шамінад, яка писала, що «незважаючи на всю прихильність до племінника, не поділяла його думок» [318, с. 36]. Доказом таких слів є вирізки з L'Echo de Paris, які надала Сесіль Тардіф Джиллі Ходос при їх зустрічі [318, с. 36].

М. Мошковського в Парижі дуже любили та поважали, тому він почував себе там, як вдома. Шамінад згадує: «хоча [він був] іноземного

походження, однак він вільно почував себе на французських бульварах» [374, с. 806]. Паризькі замітки від 15 грудня 1897 року, на які посилається В. Людтке містять цікавий портрет М. Мошковського, якому, на той час було 43 роки. «Мошковський (який є шурином Шамінад) тут є дійсним викладачем музики. Він заснував свою студію в кварталі Кліші, за адресою Rue Nouvelle No 4. Він належить до вічно-юнацького типу чоловіків, досить молодий на вигляд, високий, стрункий, сповнений легкої грації... Волосся і вуса дещо каштанові, та не надто рясні, обличчя досить довге, з високим чолом, ласкаво-блакитні очі, руки довгі і стрункі, з декількома веснянками, його манера спілкування виразна, благородна, спокійна та з невід'ємним почуттям гумору. Він носить сучасний добре пошитий одяг, темне і зазвичай з привабливим різноманітним хутром пальто, що підкреслює його молодість» [339, с. 91].

Першим масштабним твором на новому місці проживання був Концерт для фортепіано *E-dur* ор. 59 в чотирьох частинах, який композитор присвятив своєму учневі Йозефу Гофману. М. Мошковський опублікував Концерт у видавництві С.Ф. Peters і вважав його найвдалішим своїм твором, жартуючи, що «не робив би його таким складним, якби знав, що він сам буде його публічно виконувати» [291, с. 58]. Написання цього твору збіглося з поверненням М. Мошковського як піаніста на концертну сцену.

Після 17-ти річної перерви, лише в 1898 році знову відбулися концертні програми за участі М. Мошковського в якості піаніста. Так почався його пізній етап виконавської діяльності. М. Мошковський знову виступив на сцені, але вже з *E-dur*'ним Концертом для фортепіано. Прем'єра 12 травня 1898 року в Королівському Філармонічному Товаристві в Лондоні викликала успіх у критиків і публіки. У «*The Musical Times*» 39 (June 1, 1898) так оцінили його виступ: «Як піаніст – [Мошковський] прийшов, побачив і переміг <...>. Він захоплюючий гравець. Його техніка здається досконалою; чудове вміння та блискучість, чудовий дотик, абсолютна точність» [318, с. 39]. Окрім Концерту, музикант також виконав свій «Іспанський каприс» ор.

37 та «Арію» з Сюїти ор. 50. У другій частині концерту Еміль Соре грав скрипковий концерт Л. Бетховена а М. Мошковський завершив програму номерами з балету «Лаурін». Це одночасно був перший виступ Мошковського як піаніста в Англії. Навесні 1898 року почалися подальші виступи в Лондоні, Манчестері та Единбурзі. М. Мошковський організував невелике турне по Великобританії. 30 листопада він виступив в Единбурзі з окремими номерами з балету «Лаурін» та зі своїм Концертом для фортепіано *E-dur*.

Концерти мали великий успіх та викликали інтерес публіки до багатьох подальших виступів у Європі та США. М. Мошковський виконав свій Концерт для фортепіано 2 листопада 1898 року у Франкфурті-на-Майні та через кілька днів, 7 листопада – в Берлінській філармонії під егідою диригента Артура Нікіша [339, с. 100]. В. Людтке посилається на берлінського репортера, який писав «<..>.Сказати, що успіх був не заслуженим, було б несправедливо стосовно Мошковського... Я мушу визнати, що Мошковський – піаніст був сюрпризом для мене. Я раніше багато чув від його вихованців і друзів про його ідеальну техніку... Я сидів тихо, спостерігаючи за його пальцями, поки вони, роблячи найменші зусилля, творили найдивовижніші речі технічного характеру. <...> Впевненість виконання, чистота попадання, майстерність туше, та, насамперед, більшої витонченості та добірності фраз я ніколи не чув від будь-якого піаніста. <...> я від щирого серця приєднався до оплесків, які знову і знову закликали його на сцену і були настільки наполегливими, що нарешті маестро повинен був зіграти на “біс”» [339, с. 102].

Можна припустити, що у М. Мошковського був договір з Карлом Бехштейном / Carl Bechstein, адже на всіх своїх концертах він потребував роялі лише цієї фірми. На той час розповсюдженою практикою для концертуючих виконавців була реклама фортепіанних фірм, що запрошували грати їх виключно на інструментах своєї продукції. Так, відомо, що манеру гри Ф. Шопена пов'язували з інструментами фірми

Плейель, а Ф. Ліст полюбляв фортепіано Ерара. Що стосується М. Мошковського, – він надавав перевагу роялям фірми Бехштейна. Композитор вважав, що звук цих інструментів завжди залишається бездоганим. У всякому разі, він дотримувався рекомендації, яку публічно дав до дня народження Карла Бехштейна два роки тому зі своїм братом Олександром в одній з перших строф «*Anton Notenquetscher*»: «На своєму концерті, якщо хочете досягти оплесків, то ви повинні грати на Бехштейні / Bechstein, тоді звук буде завжди бездоганим, – навіть якщо промахнутись, звук залишається все ж чудовим» [393].

У подальшому була організована серія концертів для трьох композиторів: Едварда Гріга, Моріца Мошковського та Енгельберта Гумпердінга, що презентували власні твори у залі королеви. У період з 1892 по 1898 року М. Мошковський також неодноразово диригував філармонічним оркестром в Берлінській академії співу. Про його повернення як піаніста було написано в журналі «*Signale für die musikalische Welt*»: «Повторний виступ Мошковського як піаніста очікували з не меншим інтересом, ніж його фортепіанний Концерт *E-dur*, який він привіз. Маєстро раніше був блискучим віртуозом і тільки з біди змушений був піти з очей громадськості. Він згадав старе, опанував своїм природнім інструментом, представив глядачеві твори з достатньою елегантністю і смаком, а також у патетичній манері виконував свій Концерт» [291, с. 60-61]. Його діамантова гра і легкість музики підкорювала публіку.

М. Мошковський продовжував давати фортепіанні концерти. Наприкінці 1899 року він грав у Лондоні, Брайтоні, Единбурзі, Лідсі та в маленьких англійських містах. В програмі першого відділення були твори: Ф. Шопен – Соната *b-moll*, Ф. Мендельсон – Прелюдія та Фуга *e-moll*, Ф. Шопен – Прелюдія *As-dur*, Р. Шуман – Новелета *fis-moll*. Друге відділення було виключно з творів М. Мошковського: Сюїта *G-dur*; Мелодія та Капричіо з ор. 54; Мазурка *G-dur* та *C-dur* з ор. 60; Німецький хоровод (у чотири руки разом з Георг Ліблінг).

Також були вечори камерної музики із скрипкою (Еміль Соре) та віолончеллю (Герберт Валенн). На одному з таких концертів, 14 листопада 1899 року на концерті виконувались такі твори: К. Сенс-Санс – Тріо *F-dur*, М. Мошковський – Балада ор. 16 №1, Р. Шуман – Фантазія *C-dur*, Л. Бетховен – Варіації *c-moll*, Г.Ф. Гендель – Чакона *f-moll*, Ф. Шопен – *Allegro de Concert* ор. 46 [339, с. 118].

До Берліна М. Мошковський інколи приїжджав та виступав як піаніст. У Парижі він переважно працював як композитор і як вільний вчитель гри фортепіано. Приблизно в цей же час, композитор був змушений відмовитись від гастролей у Польщу та Росію, тому що «йому було відмовлено у візі» [291, с. 61]. Музикант писав у листі до Макса Абрахама 3 квітня 1899 року: «З концерту, який я думав дати, нічого не вийшло, а саме тому, що мені, як єврею, Російське Консульство відмовило у візі. Зрозуміло, згодом, Віце-губернатор Польщі втрутився і наказав щодо моєї персони взагалі скасувати візу ...» [328]. Можливо, більш ймовірною причиною була політика Росії щодо в'їзду євреїв. Музиканти з таким походженням мали перешкоди при перетині кордонів деяких країн.

1906 року дочка М. Мошковського, шістнадцятирічна Сильвія важко захворіла, і того ж року померла. Смерть доньки сильно вплинула на здоров'я композитора. Стосунки між М. Мошковським та сином Марселем стали дуже напруженими. Зрештою, через всі негаразди та проблеми із здоров'ям він змушений відмовляється від запланованих концертів. Через чотири роки, 13 квітня 1910 року померла мати М. Мошковського Саломія. Після її смерті композитор написав свій останній інструментальний твір: Прелюдію та фугу для оркестра смичкових інструментів ор. 85, прем'єра якого відбулася 17 грудня 1910 року в Лондоні. Диригував учень композитора – Томас Бічем.

Того ж року, за ініціативи більш ніж 25-ти найбільших французьких музикантів, які подали запит до Міністерства, М. Мошковському було

присвоєно звання Лицаря Почесного Легіону²⁷. Серед них були Каміль Сен-Санс, Жюль Масне, Шарль Марі Відор, Габріель Урбен Форє, Теодор Дюбуа, Клод Дебюссі, Фріц Крейслер, Олександр Гільмант, Еміль Паладіль, тощо [328]. Після цього відбувся лише один фортепіанний концерт в Берліні 28 січня 1914 року, в якому М. Мошковський не грав власні композиції. З газетного анонсу «*Vossische Zeitung*» vom 1. Januar 1914, залишилась програма, з якою виступив М. Мошковський: Л. Бетховен. Sonate Appassionata, Р. Шуман. Carnaval, декілька п'єс Ф. Шопена, С. Борткевич, М. Розенталь [291, с. 33].

М. Мошковський, який звик до високого рівня життя, завжди поводився з грошима недбало та досить марнотратно, тому напередодні Першої світової війни фінансові обставини композитора значно погіршилися. Він продовжував давати приватні уроки гри на фортепіано, але, не дивлячись на свій стан, ніколи не брав грошей з талановитих учнів, та займався з ними безкоштовно. Під час війни життя композитора стало ще складнішим. Початок Першої світової означав закінчення *belle époque* (прекрасної епохи) у Франції, де «тонка скоринка привілейованого класу» [382, с. 13] насолоджувалася розкішшю життя. М. Мошковський в певній мірі також відносився до цієї сфери, адже він був досить фінансово забезпечений, витончений та ерудований митець.

Він займався редакційною діяльністю, викладанням, аранжуванням, а також був головою на іспитах та музичних конкурсах. Однак, через погане самопочуття працювати постійно він не міг. Зі слів дружини його сина, можна припустити, що композитор страждав на хронічну депресію приблизно у період 1920 року. В інших документах містяться відомості про рак шлунку або стравоходу, тому він переніс складні та дорогі операції. Проте, стан його здоров'я погіршувався. Останніми роками свого життя композитор мав потребу у фінансовій підтримці, але через складні стосунки

²⁷ *Chevalier der Legion d'Honneur.*

із сином відмовлявся просити його про допомогу. Він продав свої авторські права за значну суму і вклав гроші в «польські, російські та німецькі цінні папери» [312, с. 58]. Можливо, він думав, що ці інвестиції виявляться фінансово виправданими, але, на жаль вони «були охоплені війною» [379, с. 43].

Інвестиції були не тільки абсолютно нікчемні, але він ще й позбавився джерела прибутку, розпродавши авторські права. Фінансове становище композитора ще більше погіршувалось, оскільки музичні видання, які він ретельно редагував, а також деякі його нові твори не були опубліковані через війну.

Одним з друзів М. Мошковського, який неодноразово приходив йому на допомогу, був диригент-піаніст Рудольф Ганц (1877-1972). Ганц коментує: «<...> ніхто з них [музичних видавців] не публікують будь-які його нові твори, рукописи яких вони мають <...> видається прикрим, що такий видатний та успішний композитор не може отримати дохід від його творів, які все ще широко виконуються» [379, с. 43]. На жаль, лише після його смерті в 1925 році французька фірма *Heugel*, яка підписала контракт на найбільшу кількість видань М. Мошковського, вирішила опублікувати плоди його праці [313, с. 31].

М. Мошковському допомагали його колишні студенти, а саме Йозеф Гофман пожертвував 10 000 марок, а з приватного листа Бернхарда Поллака до Х. Хінріксена від 8 травня 1921 року можна дізнатись про наступне: «Композитор Моріц Мошковський (мій старий вчитель і друг) опинився в дуже скрутній ситуації в Парижі. Він страждає майже рік від серйозної хвороби, його оперували в Парижі у вересні 1920 року та досі він має свищ шлунку. Після початку війни він поступово використовував всі заощадження. Видання, завершені ним в останні роки, аранжування (Шопен, Шуман та ін.) – це рукописи, що знаходяться в його квартирі, та їх поки не можна було надрукувати. Погоджуючись з пацієнтом та його братом, Олександром Мошковським, я також звертаюся до Будинку Петерса з

проханням зробити певний внесок на допомогу бідному Вчителю. Вчора я також писав містеру Хайнауеру, музичні кола в Америці так само повинні зацікавитися страждальцем. / Пан Йозеф Гофман вже передав мені 10 000 марок безкоштовно... / Чи можу я попросити вас сказати мені по-дружньому, чи готовий будинок Петерса, в принципі, брати участь у запланованій та необхідній рятувальній операції ? Я також прошу розглянути всю справу з найбільшим розсудом. На жаль, той факт, що пацієнт у похилому віці (68 років) та в тяжкому стані знову може щось зробити, мені здається неможливим» [328].

Однак, пожертви не позбавили його від матеріальних турбот, оскільки М. Мошковський потребував подальших операцій із тривалішим перебуванням у лікарні. Рудольф Ганц (1877-1972), піаніст, композитор і диригент оркестру Сент-Луїса, який іммігрував з Швейцарії до Америки, записав *Liebeswalzer*, op. 57 № 5 та *Malagueña* з «Боабділ» op. 49. Відвідавши М. Мошковського 1921 року, він був шокований тим, що побачив композитора у хворобливому стані та бідності. Тоді в Америці були зібрані гроші для композитора. Навесні 1921 року був створений комітет допомоги, в якому почесним головою був Ігнац Падеревський. Серед інших учасників були піаністи Гарольд Бауер (1873-1951), Фанні Блумфілд-Цейслер, Йосип Габрилович (1878-1936), Ернест Хатчесон (1871-1951), Йозеф Левінне, Йоланда Меро (1887-1963), Сергій Рахманінов (1873-1943), Ольга Самарофф (1880-1948) та Ернест Шеллінг (1876-1939). Вони пожертвували близько 600 доларів.

21 грудня 1921 року в «Карнегі Холл» у Нью-Йорку відбувся благодійний концерт для М. Мошковського, головними організаторами якого були Ернст Шеллінг – учень митця, відомий американський піаніст, композитор та диригент, а також Гарольд Бауер – учень І. Падеревського, англо-американський піаніст. У заході взяли участь більше п'ятнадцяти піаністів з багатьох країн світу: Вільгельм Бакхауз (1884-1969), Жорж Баррере (1876-1944), Альфредо Казелла (1883-1947), Ігнац Фрідман (1882-

1948), Йосип Габрілович (1878-1936), Рудольф Ганц (1877-1972), Леопольд Годовський (1870-1938), Персі Грейнджер (1882-1961), Ернест Хатчесон (1871-1951), Олександр Ламберт (1862-1929), Йозеф Левінне (1873-1944), Йоланда Мери (1887-1963), Еллі Ней (1882-1968), Лео Орнштейн (1893-2002), Жермен Шнітцер (1888-1982) та Сигізмунд Стойовський (1869-1946). Були присутні інші піаністи та представники музичного світу: Річард Олдріх (1863-1937), Артур Шнабель (1882-1951) та Рубін Голдмарк (1872-1936). На концерті прозвучали твори Р. Шумана, Дж. Россіні, Л. Бетховена, А. Аренського і, звичайно, М. Мошковського (*La Jongleuse* op. 52, Етюдів op. 64, Іспанські танці та ін.).

Завдяки В. Людтке ми маємо змогу детально ознайомитись з програмою концерту, виконавців кожного з творів та навіть фірми роялей, що були задіяні на концерті:

ПРОГРАМА

Частина I

1. К. Сен-Санс, Варіації для двох фортепіано на тему Л. Бетховена (В. Бакхауз, Г. Бауер, А. Казелла, І. Фрідман, Й. Габрілович, Е. Хатчесон, О. Ламберт, Й. Левінне, Й. Мери, Е. Ней, Е. Шеллінг, Ж. Шнітцер, С. Стойовський).

2. М. Мошковський, Два етюдів з Ор. 64 (Йозеф Левінне)

3. П. Грейнджер, Дитячий марш (Персі Грейнджер та Ернест Хатчесон)

4. М. Мошковський, Тарантелла (Жермен Шнітцер)

5. Р. Шуман, Карнавал (В. Бакхауз, Г. Бауер, А. Казелла, І. Фрідман, Й. Габрілович, Е. Хатчесон, О. Ламберт, Й. Левінне, Й. Мери, Е. Ней, Л. Орнштейн, Е. Шеллінг, Ж. Шнітцер, С. Стойовський)

6. М. Мошковський, (а) *Etincelles*, (б) *La Jongleuse* (Вільгельм Бакхауз)

Частина II

7. Дж. Россіні, *La Gazza Ladra* («Сорока-злодійка»), для фортепіано в шість рук (Г. Бауер, Й. Габрілович, Е. Шеллінг)

8. М. Мошковський, Іспанські танці на чотири руки ор. 12 (В. Бакхауз, Г. Бауер, А. Казелла, І. Фрідман, Й. Габріловіч, П. Грейнджер, Е. Хатчесон, О. Ламберт, Й. Левінне, Й. Мери, Е. Ней, Л. Орнштейн, Е. Шеллінг, Ж. Шнітцер, С. Стойовський)

9. А. Аренський, Вальс, з сюїти для двох фортепіано, ор. 15 (Гарольд Бауер, Йосіп Габріловіч)

10. Р. Шуберт, Військовий марш (В. Бакхауз, Г. Бауер, А. Казелла, І. Фрідман, Й. Габріловіч, П. Грейнджер, Е. Хатчесон, О. Ламберт, Й. Левінне, Й. Мери, Е. Ней, Л. Орнштейн, Е. Шеллінг, Ж. Шнітцер, С. Стойовський).

Steinway: І. Фрідман, Й. Габріловіч, Е. Хатчесон, О. Ламберт, Й. Левінне, Й. Мери, Е. Шеллінг, С. Стойовський

Mason & Hamlin: Г. Бауер, П. Грейнджер

Chickering: Е. Ней, Ж. Шнітцер

Knabe: Л. Орнштейн

Baldwin: В. Бакхауз, А. Казелла [339, с. 192].

Визначним номером концерту стало виконання «Карнавалу» Р. Шумана усіма учасниками на п'ятнадцяти роялях. Диригентом такого фортепіанного ансамблю був Вальтер Дамрош (1862-1950). Завдяки документам, що залишились від організаторів, та відгукам критиків нам відомо, що загалом було зібрано 13 276 доларів. Згодом, через три роки, в Америці, Гарольд Бауер організував другий і останній для композитора благодійний концерт у столичному оперному театрі Нью-Йорка.

Через рік, 4 березня 1925 року в Парижі, Моріца Мошковського не стало.

Трагедія М. Мошковського останніх років була не лише у втраті дружини та доньки, але й у відчуженні від свого рідного сина та повним фінансовим фіаско. Але, мабуть, найбільш принизливим для нього були неодноразові публічні благання про фінансову допомогу на підтримку його мізерного існування до остаточного кінця.

З того часу композитор був забутий. Останнім, хто лишився з славетного роду Мошковських був Марсель, оскільки у нього та його дружини дітей не було. Він прожив до 1959 року, але не надто піклувався про збереження пам'яті свого батька. Після смерті композитора його музичними справами повністю займалась його невістка, яку М. Мошковський зробив своєю законною спадкоємицею.

На жаль, записів виконання М. Мошковського не існує, тому в нас немає можливості почути його інтерпретації, однак, рівень піанізму, що відображений в фортепіанних творах музиканта, свідчить про те, що ім'я цього прославленого музиканта з повним правом може увійти в сузір'я імен найкращих європейських піаністів-виконавців ХІХ століття. Томас Джонсон зауважив у 1946 році: «Музика Мошковського дуже піаністична і зручно лежить під руками. Гармонії оригінальні, а всі його твори пронизані веселістю та граціозністю вічної молодості» [318, с. 54].

2.2. Мошковський-композитор

2.2.1 Концертно-фортепіанний стиль М. Мошковського (Концерти для фортепіано з оркестром)

Серед титульних жанрів фортепіанного стилю композитора є жанр концерту. Два Концерти Моріца Мошковського, що були створені в різні етапи творчості, відображають еволюцію його власного індивідуального стилю. Ці твори яскраво репрезентують як складову його творчого методу, так і специфіку піанізму Мошковського-виконавця.

Становлення концертно-фортепіанної складової стилю М. Мошковського можна простежити через послідовність етапів його творчості та еволюцію фортепіанного стилю. Отже, 1874 року, коли митець закінчив навчання у Берлінській Новій Академії, він написав свій перший Концерт *h-moll* для фортепіано з оркестром, з якого почалась його кар'єра піаніста. Перший концерт, зорієнтований на романтичну модель, тяжіє до

театральності, симфонічності, узагальненої програмності. Партитура молодого автора відображає пишне гармонічно-темброве наповнення музичної тканини, а партія соліста виявляє тяжіння до лістівської віртуозності. Фактура побудована на принципі діалогу фраз оркестру та соліста.

Концерт № 1, який був присвячений Ференцу Лісту, відобразив неабиякий піаністичний масштаб партії соліста, що можна пояснити високим рівнем виконавської майстерності Мошковського-піаніста. Тому вже цей ранній твір демонструє риси концертного стилю. У партії соліста застосовується широка виконавська палітра: дрібна та октавно-акордова техніка, різноманітні комбінації арпеджіо, подвійних нот, трелей, багат шаровість фактури, що вимагає диференціації артикуляцій, динамічних та агогічних засобів, метроритмічну різноманітність, що створює поліритмічні і поліметричні нашарування, тощо. При цьому М. Мошковському властива захопленість бісерною пасажною або такою октавною технікою, що приголомшує уяву.

На жаль, Концерт № 1 для фортепіано залишився неопублікованим, і цей переплетений рукопис – єдиний переданий поколінням екземпляр концерту – вважався загубленим. На обкладинці книги позначено – ор. 6. Ймовірно, був час, коли композитор планував опублікувати цей концерт під ор. 6. Проте, 1875 року у пресі з'явилася Фантазія-експромт ор.6, так що Концерту для фортепіано дістався номер опусу 3.

М. Мошковський пізніше писав про свій перший концерт: «Тоді, звичайно, я ще не знайшов видавця для такого об'ємного твору» [349, с. 320]. Зі спогад Бернхарта Поллака²⁸ впливає наступне: «Ще одна прекрасна робота його пера – перший фортепіанний концерт ор. 3, що присвячений Ференцу Лісту, але ніколи не був виданий. Гіперкритичний композитор ніколи не був повністю задоволений роботою, і тому концерт залишався

²⁸ *Bernhard Pollack* (1865-1928) берлінський офтальмолог, один з учнів М. Мошковського.

рукописом. Коли Мошковський приїхав до Ліста, для того щоб представити свою роботу, старий майстер не зміг сказати жодного слова. Пізніше Ліст пояснив учню, що увійшовши до кімнати він повірив, що мертвий Шопен знову воскрес – ось як неймовірно Мошковський нагадував його друга, який помер 30 років назад» [219, с. 362].

Однак, Ріхард Вюрст, в класі якого М. Мошковський навчався з композиції, був не задоволений твором учня та сприйняв концерт дуже холодно. Ймовірно, це підштовхнуло композитора відкласти своє творіння, так його і не опублікувавши. Критичне ставлення до свого твору можна оцінити з щоденникових записів композитора. «<...> по-перше, він нічого не вартий; по-друге, це найзручніший спосіб (чотириста довгих сторінок) для того, щоб зробити мій фортепіанний табурет вище, коли я займаюся ліпшими роботами» [349, с. 80].

Однак, на початку 1875 року він разом з Філіпом Шарвенкою підготував виступ у Берлінській Академії, на якому, нагадаємо, обидва композитори представляли суто власні твори. М. Мошковський вніс останні корективи в свій Концерт *h-moll* у грудні 1874 року і одночасно займався над цим твором на фортепіано. Копіювальнику він замовив підготувати оркестрові партії до кінця січня 1875 роки для запланованого заходу. Інший копіювальник працював над партіями до симфонії *d-moll*, яка також була включена в програму²⁹. 27 березня 1875 року відбулася прем'єра концерту, яка пройшла з великим успіхом. Як згадував сам композитор у своєму щоденнику: «Концерт пройшов блискуче...» [349, с. 60].

Дійсно, концерт був високо оцінений берлінськими критиками та присутнім на концерті Антоном Рубінштейном. Згодом, як вже згадувалось, високу оцінку за свій концерт композитор отримав також від Ф. Ліста.

²⁹ Копіювальник підготував для фортепіанного концерту тільки партії, тому саме так тепер виглядає партитура справжнього рукопису М. Мошковського, яка сьогодні зберігається в архіві Французької національної бібліотеки в Парижі [180].

Багато років по тому Б. Поллак писав до видавця Х. Хінріксена в листі від 3 квітня 1925 року: «Моє сподівання, що 1-й концерт для фортепіано з оркестром, *h-moll*, підписаний як ор. 3, також знайдеться в рукописах серед інших творів, нажаль, не підтвердилось... До речі, я особисто завжди вважав, що композитор привіз цей рукопис в Париж, тому я домовився про його друк в Парижі. Концерт *h-moll*... мені здавався більш цікавим ніж другий, *E-dur*, який Ви друкуєте» [328]. Концерт був знайдений лише 2011 року та вперше виданий 2013 року через 139 років після написання.

Пізній етап творчості, який тривав з 1898 року (М. Мошковському було 44 роки) і до 1914 року (завершився за 11 років до його смерті). Початок цього яскравого періоду творчості митця відзначений другим фортепіанним концертом *E-dur* ор. 59 (1898), який і приніс йому світову славу. Цей масштабний твір у чотирьох частинах є одним з найбільш значних творів М. Мошковського. Звернення композитора до концертного жанру диктувалося необхідністю виконавської діяльності. У зв'язку з цим М. Мошковський не міг обмежуватись лише сферою камерних жанрів. Концерт є масштабним циклом у чотирьох частинах з контрастним співставленням частин, за рахунок чого він наближується до симфонії. При цьому твір продовжує лінію блискучих віртуозних концертів, відзначається розгорнутою фортепіанною партією, значною роллю діалогу між солістом та оркестром.

Звертаючись до симфонічних методів, оперуючи контрастом як засобом створення драматичних колізій, як одним з дієвих прийомів розвитку, М. Мошковський своєрідно трактує співвідношення партій соліста й оркестру. У фортепіанній партії здійснюється активна апробація всіх технічних та виразних можливостей інструменту і як провідного тембру, і в співвідношенні з оркестром, що забезпечує широкий простір для творчої ініціативи.

М. Мошковський узагальнює в Концерті кращі досягнення західноєвропейської музики, виявляючи творчу індивідуальність.

Незважаючи на те, що фортепіанній партії притаманна зовнішня імпозантність, лірична експресія та розгорнута палітра почуттів свідчить про орієнтацію композитора на досвід романтичної культури. При збереженні чіткої відмежованості і контрастності чотирьох частин, композитор об'єднує цикл тематичними арками, наприклад, тема першої частини звучить у зміненому вигляді в другій частині.

Найбільш показова невеличка за масштабом, але надзвичайно містка за образним наповненням перша частина *Moderato*. У ній виявився найважливіший для композитора принцип втілення різноманіття в єдності. Застосовуючи цілу гамму образів, автор підкреслює їхній глибокий взаємозв'язок. Композитор широко використовує ідею багатоепізодної зміни настроїв, що надає цій частині Концерту рис поеми. Значне місце тут посідають фортепіанні каденції. Вже перша з них, що міститься на самому початку *Moderato*, після оркестрового вступу дає змогу насолодитись масштабним розмахом піанізму соліста та його приголомшливою віртуозністю.

Розвиток ключових інтонацій призводить до калейдоскопічності образів: драматично напружених, ліричних, скерцозних, пасторальних, епіко-героїчних, урочисто-апофеозних. Велику увагу композитор приділяє пальцевій техніці. Так, наприклад, в побочній партії М. Мошковський використовує так звану перлинну техніку, що викликала неймовірне захоплення у публіки. Цей досить складний прийом вимагає особливої артикуляції, коли дотик до інструменту дуже чуйний і делікатний, при цьому всі інтонаційні співвідношення всередині ланцюжків мають бути добре проінтоновані. Виникає певне протиріччя: для того, щоб виконати пасаж швидко, звуки потрібно зіграти як можна більш щільно, а значить, інтонаційні зв'язки не можуть досягатися через напруженість тяжінь між звуками. Виконавець повинен узагальнено «подивитись» на складні піаністичні побудови, визначити основні інтонаційні точки. Для того, щоб

з'єднати їх в змістовну лінію, він має придбати якнайтонше відчуття дотику при точному слуховому передчутті.

Композитор також застосовує максимальне заповнення фортепіанної фактури. На цьому фоні мелодія переміщається з нижнього регістра у верхній. Така фактура створює відчуття оркестральності – майстерне поєднання піаністично-віртуозних та симфонічних засобів викладу музичного матеріалу.

У другій частині Концерту музика змінюється на інші характеристики. Наповнене світлим, піднесеним відчуттям *Andante* розкриває ту грань лірики, що приховує в собі відчуття танцювальності. Яскрава барвистість гармонічної мови, колористичні контрасти, зіставлення та протиставлення регістрів грають важливу роль в поєднанні із звукозображальними елементами, коли першій темі протиставляється друга. Їй властиві звукова потужність, різноманітні технічні засоби, блиск і темброва барвистість фортепіанної фактури в поєднанні з поетичною змістовністю.

Третя частина *Vivace* – скерцо. Воно дуже технічне та вимагає великої віртуозності. Однак яскравий задум та цікавий зміст підкорили піаністичні труднощі. Активність руху, властива етюдіві, тлумачиться, як вираження схвильованості, як бурхливий натиск, як стрімкий політ, також вона може бути спрямована і на створення картин природи. Ця частина відрізняється справжнім концертним блиском, яскравою образністю. З одного боку, їй притаманна поетична та мрійлива лірика, що зачаровує своєю граціозністю, а з іншого, – коловорот фантастичних образів, які, подібно вихору, змінюються один одним. Прагнення виявити приховані мелодичні зв'язки на вигинах пасажного руху, наситити їх виразними інтонаційними зворотами, призводить до появи індивідуалізованих форм технічних елементів.

Четверта частина – *Allegro deciso* – відрізняється енергичною та напруженою важкою фактурою, що поєднує в собі симфонічне трактування інструменту та віртуозні прийоми виконавця. Драматизм, що насичений симфонічним об'ємом звучання вимагає високого рівня піанізму. А

багатопланова фактура, що подібна симфонічному оркестру, утворює об'ємне нашарування різнотембрових ліній.

Успіх Концерту можна оцінити з щоденникових записів М. Мошковського до Хенрі Хінріксена³⁰ від 10 березня 1904 року з Парижа: «Як насправді справи з моїм фортепіанним концертом? Поки це грали дванадцять піаністів, що, як мені здається, є перспективним початком» [291, с. 337]. Леонард Ліблінг³¹ писав, що М. Мошковський отримав за це 10 000 марок (тоді близько 2500 доларів), до того часу найвища ціна за фортепіанний концерт, що була коли-небудь сплачена [339, с. 105]. Про цей Концерт свідчить також факт, наведений в листі М. Мошковського до Хенрі Хінріксена від 25 серпня 1907 року з Парижу: «Пані Фанні Блумфілд минулого сезону в Америці кілька разів зіграла мій фортепіанний концерт із сенсаційним успіхом» [Там само]. Наведемо також наступний запис з картки від М. Мошковського до Х. Хінріксена 1910 року з Вілли Мергер в Марлоті (Сена і Марна): «Відмінна піаністка міс Коллін дуже хотіла б зіграти мій концерт у місті Сена і Марна (фр. *Seine-et-Marne* – департамент Франції. Прим. авт.). Чи мали б ви велику доброту подарувати їй потрібний матеріал за досить дешевою ціною?» [291, с. 337].

На жаль, сучасні піаністи виконують цей твір нечасто. Мабуть, їх лякає значна перевантаженість музичного матеріалу різними технічними прийомами та неймовірний об'єм концерту. Виконання тим більше здається недосяжним, оскільки сміливе новаторство в області віртуозної фактури М. Мошковського часто поєднується з витонченою романтичною аурую твору. У той же час твори для фортепіано композитора напрочуд зручні щодо піанізму. Технічну майстерність характеризує вся фортепіанна спадщина композитора. При відносно зручних рухах на інструменті можна створювати оптимальні звукові ефекти. Необхідна техніка виконання

³⁰ *Henri Hinrichsen* (1868-1942) – німецький музичний видавець.

³¹ *Leonard Liebling* (1874-1945) — американський музичний критик, піаніст, композитор, головний редактор журналу «*Musical Courier*».

оптимально відповідає можливостям рук. У той самий час, твори М. Мошковського досконалі за формою, за володінням специфікою фортепіанної фактури та багатству образного мислення. Протягом багатьох років про них забули, та дуже рідко виконували, однак за останній час спостерігається зростаюча зацікавленість до творчості композитора.

М. Мошковський згадував: «Якщо мене не вводять в оману мій досить розвинений критичний розум, то Концерт був моєю найкращою і зрілою роботою» [328]. Згодом композитор зробив два аранжування з концерту, а саме *Andante* і Скерцо були представлені як твори для фортепіано соло.

2.2.2 Традиція *morceaux du salon* у фортепіанних мініатюрах

Протягом останнього часу салон та салонне мистецтво прийнято вважати як музику, що ототожнюється виключно з «творами композиторів-епігонів класичного та романтичного напрямку, розрахованими на успіх (зазвичай поверхневий) у слухачів, аристократії або буржуазних салонів ХІХ століття» [173, с. 482]. Оцінюючи риси салонної музики, автор наведеної характеристики має на увазі «блискучу, елегантну фактуру, зовнішні віртуозні ефекти, чутливу мелодику, приторно-милозвучні гармонії» [Там само]. Зазвичай прийнято вважати, що виконавці салонного напрямку прагнуть до «зовнішності, ... кокетства, загравання зі слабкостями найрізноманітніших смаків» [7, с. 9]. Розповсюдженість такого погляду на це явище відзначає також О. Антоненко, підкреслюючи, стійке негативне ставлення, сформоване в сучасній музичній науці: «Салонну музику прийнято ляяти, звинувачувати в безідейності і неувважності до насущних проблем. Подібні думки, як правило, були в дусі естетичних смаків критики всього попереднього періоду історії розвитку феномена» [9, с. 9]. Однак, встаючи на захист салонності виступає К. Зенкін, який у своїй роботі «Фортепіанна мініатюра та шляхи музичного романтизму» пов'язує риси салонності у мініатюрі з «інтонаціями ліричного романсу» [90, с. 40]. Якщо ж звернутися до «Енциклопедичного словника» в редакції Ф. А. Брокгауза та І. А. Єфрона [283], то салонна культура розкривається з іншого боку, як

місце, де збираються «видатні представники науки, культури, мистецтва та політики» [283, с. 146]. Ці люди не тільки обмінювалися думками, але й відпочивали, настроювалися на гарний настрій та радість. Тому музику такого роду й відрізняла розважальність, зовнішня ефектність при виконанні та галантна легковажність, якої дуже часто людині не вистачає в житті. «Критичні висловлювання і явний негатив у ставленні до салону і салонності пояснюється новою ідеологією, що спрямована на ретроспективну переоцінку минулих культурних цінностей. Фортепіанна музика як естетична родзинка салонів стає на рубежі століть об'єктом запеклих нападок критиків» [9, с. 134], – відзначає О. Антоненко.

Риси салонності, що відзеркалені у мініатюрах М. Мошковського, такі як елегантна мелодія, що щедро прикрашена мелізмами та блискучими пасажами, бравурна віртуозність та ефектність, діамантна техніка *perle* та сентиментальність дозволяють частково віднести М. Мошковського до салоністів, та погодитись з Д. Рабіновичем, що називає композитора класиком *morceaux du salon*³² [205, с. 293].

Мініатюра стала зерном фортепіанної творчості майстра. Сам композитор неодноразово вказував, що його композиції набули широкого визнання серед публіки та виконавців. Деякі п'єси М. Мошковський поєднював у цикли, завдяки чому з багатьох контрастів з'являлась цілість, що поєднувала весь спектр почуттів, іноді протилежних. Однак, природжений аристократичний смак стримував його від демонстраційних виблисків пристрасті та інших емоційних надмірностей, що було для творчоромантичної натури досить частим проявом. Мініатюри М. Мошковського були витончені й елегантні, з одного боку, але, з іншого, в них відчувались художня глибина та драматизм. Віртуозність М. Мошковського в мініатюрах увиразнювала не тільки блиск, а й відзеркалювала щирість почуттів автора. П'єси композитора становили

³² *Morceaux du salon* – в перекладі з французької «частина вітальні».

одну з головних репертуарних основ його спадщини. Вони входили в репертуар багатьох виконавців та мали великий успіх.

Першим опублікованим твором для фортепіано М. Мошковського була Мазурка. Вона з'явилася 1873 року у жіночому журналі Акціонерного товариства «Bazar», який був чимось на зразок щомісячного альманаху з повсякденних та господарських питань. Ця п'єса започаткувала танцювальний жанр у творчості композитора. Багаточисельні опуси, в які входять вальси, мазурки, полонези, тарантели, а також народні танці М. Мошковський писав протягом усього життя. Ці мініатюри можна вважати зразком елегантної салонної манери музикування.

Їм притаманні, перш за все, піаністична зручність і, звичайно ж, установка на отримання задоволення при виконанні і прослуховуванні. Внутрішня витонченість і елегантність зовнішнього оздоблення деталей характерні для танцювальних форм композитора. Це досягалося, ймовірно, завдяки вродженому почуттю міри й особливому прагненню до завершеності форми. Блиск і елегантність музичного викладу, барвистість тембральної і гармонічної мови дозволяють погодитися з тим, що ці твори можуть представляти не тільки салонний, а й концертно-віртуозний напрям у творчості М. Мошковського.

1875 року композитор написав Скерцо *B-dur* op.1, яке було надруковано у видавництві Карла Саймона в Берліні. Згодом вийшло аранжування цього твору для фортепіано в чотири руки. Костянтин Штернберг³³ зіграв цю п'єсу на концерті восени того ж року, про що було повідомлено в «*Dwight's Journal of Music*» від 31 August 1878 року [339, с. 6].

Скерцо втілює образну сферу, представлену іскрометними вогниками «колючих» штрихів. Звідси прозорість викладу, рельєфність мелодії, відсутність яскравих, ефектних прийомів, уникнення максимальної

³³ Constantin von Sternberg (1852-1924) – німецько-американський композитор та піаніст російського походження

динаміки при збереженні кульмінаційних хвиль, переважання м'якого *piano*. Моріц Мошковський розкриває філософію жарту музичними засобами – підкресленими акордами, що вибудовуються в лінію.

1875 року – завершального року в академії між заняттями на фортепіано, підготовкою до концертів і викладанням – М. Мошковський написав 5 творів для фортепіано, які з'являлися у видавця Юліуса Хайнауера у Вроцлаві: «Листок з альбому» ор. 2, «Каприччіо» ор. 4, «Вшанування Шуману» ор. 5, «Фантазія-експромт» ор. 6 та «Три музичні моменти» ор. 7. Вже деякі ранні твори композитора були позначені печаткою салонності. На концертах він сам виконував ці п'єси.

«Листок з альбому» ор. 2 відрізняє надзвичайна поетичність, чарівна кантилена, легкість, мрійливість. У «Каприччіо» ор. 4 панують загальні форми руху, що витісняють мелодійний рельєф. При цьому інтонаційні звороти з підкресленням верхніх тонів синкопою надають цій музиці схвильований відтінок, на зразок легкого подиху вітерця. Залучення різних регістрів на *piano*, прозорість фактури створюють відчуття повітря, а гаммоподібні «ковзання» – гру світло-тіні. П'єса «Вшанування Шуману» ор. 5, що була видана 1875 року у Юліуса Хайнауера у Вроцлаві, свідчить про зв'язок творчості М. Мошковського зі спадщиною видатного німецького композитора-романтика та про ставлення до нього. Шуманівський характер заявляє про себе в області фортепіанної фактури, яка збагачується промальовуванням кожного з голосів, у результаті чого гомофонна фактура поліфонізується. При цьому величезну роль в даному процесі, як і у Р. Шумана, грає метроритмічний фактор. М. Мошковський записав у щоденнику: «Неділя, 25 квітня [1875 р.] / Вранці я дописав кінець своєї фантазійної п'єси, якій я дам назву “Пошана Роберту Шуману” і яка зараз вже майже зроблена. Водночас я відчуваю, що чорнильні палички – це наркотики» [349, с. 70].

«Фантазія-Експромт» ор. 6, присвячена мадемуазель Йоганні Венцель, надрукована Карлом Саймоном 1875 року в Берліні. Це – лірико-поетична

замальовка, що виявляє вплив шопенівського піанізму. В основу п'єси покладена фактурно-ритмічна фігура зі складною організацією на основі прозорих фігур шістнадцятих, що містять хроматичні ходи та виявляють бісерну швидкість пальців. Мелодизація фактури, подібна шопенівським творам, надає цій музиці прозоро-схвильований відтінок.

Особливу популярність М. Мошковському принесли «Три Музичні моменти» ор. 7, що були присвячені Костянтину Штернбергу. П'єси вибудовуються у сюїтну послідовність, поєднуючись за принципом посилення образного контрасту. В. Шервуд³⁴ згадував: «Ми з Мошковським одного дня ввечері були запрошені на вечерю з Куллаком. Мошковський щойно склав свої Три Музичні моменти, ор. 7, які він написав за один день. Я думаю, що це були перші композиції Мошковського, які хтось з нас чув, і Куллака це дуже радувало» [372]. Цикл ор. 7, а також різноманітні п'єси ор.10, 15,18, 28, 33, 35, 36, 45 та багато інших, кількість яких перевищує понад 200 мініатюр, умовно можна віднести до п'єс-малюнків, кожна з яких передає свій неповторний образ що містить безхмарну споглядальну лірику, ігрову схвильованість та пісенність.

1876 року з'явилися П'ять вальсів ор. 8 у Карла Саймона в Берліні. Вальси були настільки успішними, що їх перенесли в каталог видавництва в семи різних аранжуваннях. Того ж року М. Мошковський опубліковував у Юліуса Хайнауера у Вроцлаві інший твір в чотири руки – Три п'єси ор. 11. Вишукана фактура, а також надзвичайна популярність дуетного жанру сприяла безперечному успіху цих творів.

Як відомо, у другій половині ХІХ століття відбувся стрімкий розвиток європейських національних шкіл. В музиці композиторів різних країн стало популярним використання національно-характерних рис, починаючи з дрібних інтонаційних деталей і закінчуючи цілими жанрами. М. Мошковський створив низку «національних» мініатюр, які умовно

³⁴ *William Hall Sherwood* (1854-1911) – американський піаніст

можна назвати «п'єси – картинки світу»: сюїта «З усього світу» ор.23, де п'єси в чотири руки мають назви «Росія», «Німеччина», «Іспанія», «Польща», «Італія» та «Угорщина». Композитор зробив також аранжування цього циклу для оркестру. Галерею національних мініатюр продовжують «Угорський танок» ор.11; «Німецькі танці» ор.25; «Італійська мелодія» ор.38; «Польські народні танці» ор.55; «Російські танці» ор.68; «Неаполітанська пісня» ор.83; а також п'єси «Гондольєра» ор.41, «Три поетичні п'єси» ор.42 (Романс, Сіциліана, *Momento giojoso*), які сповнені італійськими темами.

Окремої уваги вимагає музика М. Мошковського, що пов'язана з іспанською культурою. Протягом всього життя він звертався до танцювальних мелодій фламенко, з їхніми чаруючими ритмами, неповторними, терпкими гармоніями та контрастними протиставленнями. До цього жанру належать: «Іспанські танці» ор. 12, «Болеро» для скрипки з оркестром ор. 16, що було виконано Пабло де Сарасате з Берлінським філармонічним оркестром 28 січня 1889 року, «Іспанський альбом» ор. 21, «Іспанський каприс» ор. 37, «Гітара» ор. 45 та єдина опера «Боабділ, останній король Маврів», що була поставлена на сцені Берлінського театру 1892 року.

«Іспанські танці» ор. 12 мали величезний і найтриваліший успіх у публіки та зробили М. Мошковського популярним композитором. Після публікації ці чарівні мелодії з вишуканими пасажами трималися в загальному репертуарі і постійно розкуповувалися. «Іспанські танці» ані трохи не поступалися за популярністю «Угорським танцям» Й. Брамса, і «Слов'янським танцям» А. Дворжака – найвідомішим у своєму роді. Нескладне зручне виконання і яскрава мелодика, що легко запам'ятовувалася, сприяли широкому розповсюдженню такого репертуару. Подібні твори видавалися в численних аранжуваннях для різних складів.

Один лише каталог Карла Саймона³⁵ перераховує обробки для одинадцяти різних складів, у тому числі : для одного фортепіано, у дві руки, в чотири руки та вісім рук; для великого оркестру (другий та п'ятий танці оркестрував Філіп Шарвенка); скрипка та фортепіано; дві скрипки; флейта та фортепіано; фортепіано та дві скрипки; віолончель та фортепіано. Хаддоу стверджує, що ці твори «заробляли багато грошей для свого композитора і цілий статок для їх видавців» [313, с. 7]. Варіант Іспанських танців для фортепіано в дві руки належить Альберту Ульріху³⁶. Оскільки іспанська музика на той час була відносно невідома, не було і натяків на зіткнення М. Мошковського з іспанськими композиторами.

Цікавим є факт появи «Іспанських танців», з яким можна ознайомитись зі статті самого Мошковського в журналі «*The Etude*», (August 1902) [371] М. Мошковського: «Я думаю, що це було приблизно в середині мого сімнадцятиліття, як це часто буває із старими та молодими музикантами, мені дуже потрібні були гроші. Я думаю, що існують лише два способи отримати те, що я хотів: позичити, або щось написати. Після кількадечних роздумів, переваг та недоліків обох способів покращення моїх обставин, я зробив висновок, що я б позичив. Тому я пішов до двох своїх колег: Філіпа та Ксавера Шарвенків. Філіп був вдома, сидів на дивані та курив люльку. Я сів біля нього і запитав, чи є у нього сигара. Він сказав, що він без сигар, але я можу запалити трубку. Тому я взяв трубку і почав шукати тютюн, але шукав марно. Нарешті Філіп сказав: “Шукати більше не потрібно, Моріц, тютюну немає”. Тут я почав трохи розлючуватися і сказав: “... Ви пропонуєте мені порожню трубку, дозволяєте мені даремно шукати, а потім кажете, що тут ніякого тютюну немає, і все ж ти сам куриш. Дай мені трохи тютюну”. “Якщо ви курите те, що курю я, я задоволений”, – відповів Філіп, який спорожняв свою трубку і діставши у дивані частину морської

³⁵ *Verlags-Katalog von Carl Simon* - Видавничий каталог Карла Саймона, Берлін 1901 р.

³⁶ *Albert Ulrich* – один серед берлінських учнів М. Мошковського, близько 1875 року.

трави, яка використовувалась для його набивання, поклав у свою трубку. На якусь мить я здивувався від побаченого. Тепер було зрозуміло, що я не можу позичити грошей у людини, яка використовує свій диван для куріння. Я повернувся додому, сів за свій стіл і почав переглядати свою книгу з ескізами. Мотив іспанського характеру вразив мої очі, і в ту ж мить виникла думка, про написання іспанських танців. Я працював швидко, і за кілька днів закінчив мій ор. 12, Іспанські танці в чотири руки. ... Ксавер Шарвенка зайшов у мою кімнату “ви можете зробити мені послугу, зіграючи зі мною в чотири руки (танці – прим. автора) і розповісти, що ви думаєте про них”. Ми спробували танці, і тоді Ксавер сказав: “... я краще позичив би вам гроші, щоб вам не довелося писати ці твори”. ... Через годину я покликав видавця Саймона, який пообіцяв повідомити мене через кілька днів, чи візьме твори. Коли я побачив його через кілька днів, він сказав, що показав твори кільком досвідченим критикам, і вони порадили йому прийняти їх “Я маю чудову ідею”, – сказав я: – Я пропоную вам заплатити мені надзвичайно гарну ціну”. Але Бетховен, Моцарт, Шуберт та інші завжди продавали свої твори дешево, і як видавець, він почував себе зобов’язаним сприймати такі традиції. Даремно я намагався змінити його думку, підказавши, що він не повинен мене порівнювати з Бетховеном..., нарешті я терпляче погодився з невеликою ціною, принаймні, щоб позбутися моїх теперішніх потреб. Коли були опубліковані Іспанські танці, через кілька тижнів, вони мали хороший продаж. А через кілька років вони були відомі скрізь, їх прийняли в Росії різні видання. Я вважаю це одним із своїх творів, які вперше зробили мене відомим у музичному світі взагалі. Звичайно, видавець значною мірою отримував прибуток від цього, і все тому, що Філіп Шарвенка не мав тютюну і не міг позичити мені гроші» [371].

Твори іспанської тематики були написані М. Мошковським в той час, коли іспанська музика була відносно невідомою, але їх «грація та оригінальність <...> швидко захопили увагу публіки» [340, с. 129]. Через

п'ятдесят років після їх написання ці самі твори були описані як «вічносвіжі танці на іспанські теми» [312, с. 58].

Директор видавництва *Peters*, Max Abraham, в якого М. Мошковський регулярно друкувався, спонукав його на написання інших п'єс національного характеру і вислав йому збірки французьких та італійських мелодій, на що композитор відповів: «Те, що стосується Вашої пропозиції щодо Нових Іспанських танців, то я повинен зізнатися Вам, що я поки трохи перенасичений цим жанром. Вдумайтеся тільки, усе ж, крім відомих І[спанських] Т[анців] ор.12 я ще нашвидкуруч створив Іспанський альбом ор.21, далі Болеро для скрипки, Іспанську п'єсу, Іспанський каприс, Малагуенья в Боабділі! Усе ж, для такого я міг би бути, щонайменше, родом із Севільї, а я ж просто з Вроцлава!» [291, с. 312]. Усе ж таки через дев'ять років після цього листа М. Мошковський створив нові «Іспанські танці» ор.65. Гостра танцювальна ритміка, терпкі, барвисті мелодії, контрастні протиставлення, ладове різноманіття є характерними особливостями національного фольклору, які композитор використовує у своїх мініатюрах.

Завдяки захопленню іспанськими мотивами виконавський репертуар М. Мошковського поповнився «Іспанською рапсодією» Ф. Ліста, над якою він працював разом зі своїм другом Ксавером Шарвенкою. Інтерпретацію Ксавера композитор вважав «чудовою» [349, с. 72].

У 1877 році був написаний цикл «Шість п'єс» ор. 15, в якому композитор з глибокою щирістю висловлює ліричну експресію і образну характерність. Для цього знадобилася особлива концентрація лірико-психологічного змісту, небувала афористичність, тонка образність, сміливе узагальнення і разом з тим тонка деталізація і неймовірна технічна досконалість.

№ 1, «Серенада», як і «Іспанські танці», стала ще однією музичною «золотою жилою» для композитора. Мелодія, що легко запам'ятовується, породила аж вісімнадцять різних аранжувань у каталозі видавця Юліуса

Хайнауера³⁷: фортепіано в чотири руки; фортепіано та скрипка; фортепіано та віолончель; струнний квартет; оркестр; цитра; арфа; голос (тексти німецькою та французькою мовами); орган; мандоліна і фортепіано; флейта та фортепіано; лютня (або гітара); два фортепіано у вісім рук; два фортепіано в чотири руки; гармоніка; гармоніка та фортепіано; фортепіано, скрипка та віолончель; чоловічий хор [339, с. 20]. «Серенаду» грали найкращі симфонічні оркестри Америки. Програми виступів Симфонічного оркестру Міннеаполіса (нині оркестр Міннесоти) вказують, що між 1903 і 1930 роками твір М. Мошковського виконувався тринадцять разів [339, с. 21]. Особливий успіх мали вокальні перекладання сопрано, що налічували принаймні три версії. П'єса постає у всій повноті фактурного рішення: багат шаровість, підкреслена нотним записом (мелодично рельєфні лінії верхнього голосу і баса, інтервально-акордові заповнення середніх ліній фактури), прозорість звучання при достатній насиченості регістрового простору.

Хвилеподібний рельєф музичної фрази, що передбачає природне *accelerando* і *ritenuto*, припускають достатню свободу виконавського трактування темпових вказівок автора в п'єсі № 2 «Арабеска». № 3 «Мазурка» і № 5 «Вальс» побудовані на інтонаціях польської музики, для якої характерні тісний зв'язок пісні і танцю, оскільки багато народних наспівів являють собою танцювальні мелодії. Так, в «Мазурці» присутній характерний тридольний пунктирний ритм з переміщенням акценту з сильної долі такту на слабку. У «Вальсі» композитор використовує загальноприйнятту фігуру танцю – повний оборот в два такти з трьома кроками в кожному. № 4 «Канон» змушує згадати подібні п'єси (наприклад, останню) з шуманівського циклу ор. 124. Однак, М. Мошковський представляє поліфонію більш витончено, досить прозоро прорисовуючи фортепіанну фактуру. Закінчує цикл п'єса № 6 «Баркарола» з характерним для неї помірним темпом і метром, що нагадує плавне погойдування на

³⁷ *Julius Ignatz Hainauer* (1827-1897) – музичний видавець.

хвилях.

М. Мошковський продовжує традиції ліричної мініатюри, що знайшла своє відображення в творчості Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта та інших композиторів. 1 червня 1881 року був виданий «Щомісячний музичний запис», який окреслює останні роботи М. Мошковського і характеризує його композиції як «оригінальні і по-справжньому мелодійні» [318, с. 18], а також йдеться про те, що «на континенті твори молодого композитора дуже високо оцінені» [Там само].

В середині 1880-х років спостерігається творчий підйом композитора в області композиції. 7 вересня 1883 року він переїжджає з Берліна в Париж. Нове місце проживання надихає музиканта. В цей час М. Мошковський створює цикли мініатюр для фортепіано: «Шість п'єс» ор. 31, «Три фортепіанні мініатюри» ор. 32 (1883), «Три п'єси» ор. 34 (1884), «Чотири мініатюри» ор. 35 (1885).

Серед фортепіанних творів композитора особливе місце займають «Вісім характерних п'єс» ор. 36 (1886). Цей твір являє собою яскравий віртуозний цикл, в якому п'єси побудовані за принципом парного контрасту: образного і темпового. Спокійні в темповому відношенні мініатюри № 1, 2, 8 репрезентують різні грані ліричного висловлювання. Цікавим є те, що кожна з п'єс присвячена різним людям, на жаль більшість з яких нам невідома: № 1. Мадам Берта Мошковська – дружина Олександра Мошковського; № 2. Мсьє А. де Гріф (1862–1940) – бельгійський піаніст, що також записав концерт для фортепіано ор. 59; № 3. Мсьє Джузеппе Бунамімі; № 4. Мсьє Джозеф Вінявський ; № 5. Мсьє В. Голднер; № 6. Мсьє Макс Чорний; № 7. Мсьє Франческо Бергер; № 8. Мсьє Олександр Ламбер.

У № 1 «*Rococo*» композитор звертається до танцювальної сфери XVII століття. У роботі над старовинними формами М. Мошковський знаходить для своєї мініатюри абсолютно новий витік: романтично переосмисленні невеликі форми епохи бароко, створивши таким чином свою жанрову модель старовинної музики, «романтизувавши» її в таких творах,

як: «Канон» ор. 15, ор. 81, ор. 83, «Рококо» ор. 36, «Буре» ор. 38, «Сіциліана» ор.42, «Гавот» ор.43, ор.86, «Фуга» ор.47, «Сарабанда» ор. 56, Прелюдія та фуга ор. 85, а також багаточисельні менуети, яким притаманні риси естетики галантного стилю. Звідси прозорість викладу, рельєфність мелодії, присутність трьохдольного ритмічного початку.

У № 2 з ор. 36 «Мрійливість» відчувається вплив піднесеної шуманівської лірики. Ця мініатюра стає своєрідним вираженням світлих почуттів, образів спокою і споглядання. Друга частина циклу (№ 3, 4, 5, 6) представляє ряд віртуозних п'єс в жанрі *perpetuum mobile*. М. Мошковський користується віртуозністю як найпотужнішим художнім засобом. Однією з найбільш відомих п'єс, які увійшли в сьогоднішню виконавську практику, є неперевершений № 6 – «Іскри». У творі використовується мінімум виразних засобів: всі восьмі тривалості артикулюються виключно на *staccato*, все шістнадцяті тривалості – на *legato*. Композитор вимагає розповіді пошепки, приглушаючи динаміку. П'єса переважно виконується на *piano*, короткі сплески в *forte* перехоплюються *pianissimo subito*. Заклучний оборот «Іскор» можна співвіднести з «віртуозним автографом композитора, котрий можна порівняти з характерними рухами артистів: каденція прямує широкими хвилеподібними рухами, займаючи весь обсяг клавіатури» [291, с. 103]. При цьому чергується ліва і права рука. Цей ефектний піаністичний прийом М. Мошковський доволі часто використовував і в інших творах. Б. Ассенов порівнює «Іскри» з розповіддю дотепного анекдоту, «сєнс якого ні в якому разі не втрачається всупереч стислій розповіді» [291, с. 102].

Окремі номери з ор. 36 є дуже популярними в репертуарі багатьох піаністів. Так, наприклад, №4 «Восєни» можна почути у виконанні Леопольда Годовського, Йосіпа Габріловіча, Ілани Веред, Сєти Танієль та ін. Найбільш популярною серед виконавців стала п'єса «Іскри». Її можна почути у записах Карла Фрідберга, Володимира Горовиця, Йозєфа Гофмана, Майкла Понті, Ілани Веред, Дєнієля Проппєра та багатьох інших.

«Жартівливо-балаганний характер віртуозності Мошковського» [291, с. 68] продовжує «Іспанський каприс» ор. 37 (1885) та «Жонглерша» з циклу ор. 52. Брати Мошковські були частими відвідувачами цирку *Carré, Wollschläger, Hinné, Renz, Ciniselli* та *Suhr-Hüttemann*, що справило сильне враження на естетику братів. Дитячі спогади Моріца про гастрольний виступ всесвітньовідомої Пепіти де Олівія знайшли своє відображення у «Жонглерші» ор. 52. П'єса увійшла в репертуар таких піаністів як Сергій Рахманінов, Фанні Блумфельд-Цейслер, Йозеф Гофман, Ігнац Фрідман, Міша Левицький, Гйомар Новаіш, Сета Таніель та ін. «Іспанський каприс», побудований на репетиційній техніці, за влучним висловом Б. Ассенова, також «належить до області циркових номерів з екзотичним відтінком» [291, с. 103]. Скерцозно-ігрову стихію підкреслюють контрастні динамічні протиставлення.

Лінію іспанської музики в творчості М. Мошковського продовжує «Гітара» з циклу ор. 45 (1888). Перенесення прийомів гітарної гри на фортепіано суттєво збагатило звучання інструмента. Композитор використовує ефектну ритмо-інтонаційну формулу фанданго, що підкреслює образний контраст: скерцозність і драматичну експресивність. Легкість і політ наділяють цю музику особливою чарівністю, що досягається за допомогою, зокрема, динамічних градацій, які не виходять при цьому за межі *p - tr*.

Яскравість цієї музики привернула увагу музикантів до неї. Так, цю п'єсу аранжував для скрипки та фортепіано Пабло Сарасате. Версія для віолончелі також мала великий успіх, що підтверджується у листі М. Мошковського до Макса Абрахама від 9 лютого 1888 року: «Нещодавно гітара пройшла прем'єру як віолончельна п'єса³⁸. Його грав Грюнфельд і

³⁸ На сьогодні відомі виконання «Гітари» Іцхака Перельмана, Яши Хейфеця, Ієгуди Менухіна, Бертрана Гірша, Іврі Гітліса, Альберта Спалдінга (скрипка), та Моріса Гендрона, Михайла Рудякова (віолончель). П'єсу «Гітара» було також перекладено для квартету саксофонів Майклом Каннінґемом.

аплодували настільки бурхливо, що йому довелося повторити це. *C'est d'un bon augure* (Це хороша прикмета – прим. автора)» [291, с. 176].

У своєму листі від 30 червня 1908 року з Парижа до Х. Хінріксена М. Мошковський писав: «Мій друг, надзвичайно талановитий музикант, пан Джозеф Шюльц, перетворив мою “Гітару” для голосу та фортепіано, ми надішлемо Вам її сьогодні. Оскільки твір все-таки добре виходить у первісному вигляді, проте, аранжування справді чудове... Я переконаний, що багато співаків матимуть надзвичайний успіх у “Гітарі”. Це вже було показано в декількох салонах...» [291, с. 178].

Останні роки свого творчого напрацювання стали для композитора часом його визнання. М. Мошковський створив цілу низку фортепіанних циклів: «Три мазурки» ор. 60, «Арабески» ор. 61, «Романс и Скерцо» ор. 62, «Три багателі» ор. 63, «Нові іспанські танці» ор. 65, «Три летючі думки» ор. 66, «Дві мініатюри» ор. 67, «Концертний вальс» ор. 69, «Каприс-етюд та Імпровізація» ор. 70, 15 віртуозних етюдів ор. 72, «Три п'єси» ор. 73, «Калейдоскоп» ор. 74, «Дві п'єси» ор. 75, «Три п'єси» ор. 76 та «Десять маленьких п'єс» ор. 77. Ці твори для фортепіано М. Мошковський опублікував у різних видавців у Лейпцігу, Берліні, Парижі. Композитор віддає перевагу танцювальним формам з деяким ухилом в область великої і дрібної техніки, витонченої бравури виконання.

«Три мазурки» ор. 60 (1898) можна вважати зразком елегантної салонної манери музикування. П'єси присвячені мадемуазель Еммі Кох – піаністці, студентці М. Мошковського, з якою він багато грав разом. Ця музикиня також навчалася гри на фортепіано у Ф. Ліста та Г. фон Бюлова, викладала у Штернській консерваторії в Берліні 1897-1923 роках. 26 червня 1913 року М. Мошковський з Парижа писав до Х. Хінріксена: «Ви ще пам'ятаєте міс Емму Кох з Берліна? Дама, яка зіграла концерт Ксавера Шарвенки у Лейпцігу два роки тому (якщо я добре пам'ятаю) з великим успіхом? У той час вам це дуже подобалося <...> тепер вона надсилає мені запит, який просить мене надіслати вам. Міс Кох, яка була моєю студенткою

багато років і грала багато моїх композицій, дуже хотіла б влаштувати вечір фортепіанної музики в Лейпцігу і присвятити більшу половину програми моїм композиціям. Оскільки вона головним чином гратиме п'єси від ваших видавців, вона думала, що ви можете вважати себе фінансовою підтримкою. Вона не пише мені більше деталей про це, і тому я можу сьогодні лише запитати вас, чи хотіли б ви наблизитися до цього питання? Будь ласка, не враховуйте мої особисті інтереси під час прийняття рішення. Я, звичайно, був би дуже радий, якби міс Кох мала можливість зіграти мої твори в Лейпцігу, але якщо ви не очікуєте від цього жодної переваги, як я вже сказав, я не хочу намагатися впливати на вас жодним чином. Якщо ви хочете зв'язатися безпосередньо з міс Кох я залишу вам її адресу тут: *Wilmsdorf*, Берлін, *Hohenzollerndamm 201 hpt*. Її завжди відданий (але вже хворий 11 місяців) М. Мошковський» [291, с. 203]. На жаль, подальша історія концерту невідома. Не залишилось жодних згадок стосовно того відбувся концерт чи ні. Відомо лише те, що життя Емми Кох трагічно обірвалось приблизно у квітні 1945 року при штурмі Берліна радянськими військами.

«Мазуркам» ор. 60 притаманні перш за все піаністична зручність і, звичайно ж, установка на отримання задоволення при виконанні та прослуховуванні. Внутрішня витонченість та елегантність зовнішнього оздоблення деталей характерні і для «Мазурки» № 2. Це досягалося, ймовірно, завдяки вродженому почуттю міри автора і його особливому прагненню до завершеності форми. «Мазурка» № 3 відзначена блиском і елегантністю музичного викладу, барвистістю тембральної та гармонічної мови. Це дозволяє погодитися з тим, що даний твір виходить за межі суто салонного напрямку, яскраво репрезентуючи концертно-віртуозний стиль М. Мошковського.

«Арабески» ор.61 (1899) є чудовими зразками романтичної фортепіанної мініатюри. Вони неймовірно гарні як відносно музичного малюнку, так і гармонічного супроводу. Цикл присвячений паризькій

актрисі Єві Лавальєр, справжнє ім'я якої – Ежені Марі Паскалін Фенольйо³⁹. Кожна мініатюра відображає окремо індивідуалізований тип фортепіанної фактури та музичний образ: № 1 – співоча мелодія з прозорим супроводом, що створює колорит завуальованої димки; № 2 – танцювальна п'єса, легковажність і безтурботність якої підкреслює синкоповані присідання в фактурі; № 3 – ефектно-блискуча, граціозна мініатюра з пульсуючим ритмом.

2.2.3 Транскрипції, парафрази та аранжування

У спадщині М. Мошковського важливе місце посідають аранжування та транскрипції. І це є цілком природньо, оскільки для піаністів епохи романтизму цей вторинний жанр став своєрідною площадкою для вираження власних виконавських можливостей. З ХІХ століття блискучий стиль, започаткований віртуозами класичного напрямку, еволюціонував завдяки появі більш досконалої моделі фортепіано С. Ерара, зміні естетичних уявлень щодо виконавства, а також віддзеркалив у контексті збагачення звукових можливостей інструменту розвиток оперного жанру, який переживав у цей час своє могутнє піднесення. Масове, небачене досі захоплення та розквіт опери призвело до потреби мобільних та загальнодоступних засобів поширення оперних вистав. Саме у цей час відбувся фортепіанний «вибух», що був пов'язаний з появою жанру варіацій та транскрипцій на теми оперної музики.

Перед винаходом звукозаписуючих пристроїв це був єдиний спосіб ознайомитись з останніми оркестровими та оперними шедеврами. Оскільки невеликі провінційні міста не могли підтримувати власні оркестри та оперні театри, транскрипції, варіації, фантазії, парафрази, попури на популярні оперні теми надали можливість слухачам поверхово знайомитись з музично-сценічними творами в домашніх умовах. Такі фортепіанні «тиражування»

³⁹ *Eugénie Marie Pascaline Fenoglio* (1866-1929) – французька театральна актриса.

опер відповідали потребі визначеного соціального прошарку, що отримав змогу бути в центрі модних музичних новинок [119].

Спрощені дво- чи чотириручні аранжування були не занадто технічно вибагливі, та мали на меті передати основні музичні ідеї, не ставлячи перед собою технічні вимоги. Таким чином музиканти-аматори, що склали більшу частину концертної аудиторії мали змогу виконувати спрощені транскрипції відомих шедеврів. Інший, більш яскравий тип транскрипції був призначений для виступів віртуозів в салонах, або на концертних майданчиках. Такі транскрипції користувалися найбільшою популярністю, оскільки вони демонстрували технічну майстерність виконавця на прикладі музично-відомого матеріалу. Ф. Ліст – один з найвідоміших та яскравих віртуозів, що практикував у своєму виконанні аранжування та транскрипції, однак не єдиний. Такі майстри концертної сцени, що творили одночасно з М. Мошковським як Сигізмунд Тальберг (1812-1871), Ганс фон Бюлов (1830-1894), Карл Таузіг (1841-1871), Феруччо Бузоні (1866-1924), Моріц Розенталь (1862-1946), Леопольд Годовський (1870-1938), Гарольд Бауер (1873-1951), Ігнац Фрідман (1882-1948) – також були яскравими творцями та виконавцями транскрипцій. На думку Дж. Ходос, існував ще й третій різновид транскрипції, що був призначений для відтворення оркестрового оригіналу якомога ближче, такий «тип транскрипції являв собою мистецтво оркестрації для клавіатури. Майстер-композитор дивиться на оригінальний інструментарій та знаходить шляхи ефективного перенесення музичного тембру, фактури, діапазону та артикуляції на клавіатуру. Просто переписати оркестрові ноти недостатньо. Кількість інструментів, наприклад, також сприяють глибині та величі звуку» [318, с. 60].

Одним з факторів, що сприяли зростанню популярності жанру транскрипції в ХІХ столітті, слід вважати зміни в механіці фортепіано, що в свою чергу сприяло його популярності як концертного інструменту. Його технічні вдосконалення, які здійснювалися протягом епохи романтизму, відкрили великі звукові можливості універсальної трактовки фортепіано.

Отож, популярність фортепіанної транскрипції має пряму кореляцію з удосконаленням механіки фортепіано, без чого віртуозні «подвиги» транскрипцій XIX століття були б неможливими.

Цілком очевидно, що лідером віртуозних транскрипцій був Ф. Ліст. Хоча його транскрипції не були створені для музикантів-аматорів, однак, бажаючих звернутися до таких творів було достатньо. Інший фортепіанний «титан», С. Тальберг, також базував свої транскрипції на оперній тематиці [266]. Дж. Ходос вважає, що одна з відмінних рис С. Тальберга полягає у «...створенні мелодичної лінії, що була оточена широкими арпеджіо, використовуючи його два великі пальці і підтримуючу педаль» [318, с. 74]. До прикладу, І. Фрідман (1882-1948), на відміну від Ф. Ліста та С. Тальберга, у своїх транскрипціях був орієнтований не на голос, але, швидше, на транскрибуванні інструментальної музики Й. С. Баха, Ф. Куперена, С. Франка, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта та ін. А ось транскрипції Л. Годовського не обмежувалися виключно оперними темами. Він переписав «Танго» Альбеніса ор. 165, № 2 настільки вдало, що ця транскрипція, «як правило, переважає досить нудний оригінал» [316, с. 1].

М. Мошковський був одним із продовжувачів жанру транскрипції на початку XX століття, отже, є незрозумілим замовчування концертних транскрипцій композитора, а також велику кількість перекладань, що були зроблені ним з педагогічною метою. Звісно, вони не можуть претендувати на першочергове звання в данному жанрі, проте, мають право зайняти гідне місце в педагогічному репертуарі учнів шкіл та вищих навчальних закладів.

М. Мошковський писав як спрощені перекладання, що були призначені для навчальної гри та мали на меті ознайомити неосвідчених студентів зі світовими музичними шедеврами, так і складні масштабні віртуозні транскрипції – для концертного виконання. Композитор звернувся до цього жанру майже наприкінці свого життя. Багаточисельні транскрипції та парафрази, нажаль, не посіли належне місце в репертуарі виконавців. Єдиний відомий виступ з «Піснею циганки» з опери «Кармен» Ж. Бізе

належить Моріцію Розенталю (1862-1946). Враховуючи непростий стан композитора на початку ХХ століття, малоімовірно й те, що М. Мошковський сам міг виконувати свої транскрипції. Нажаль, публікація двох транскрипцій Р. Вагнера була несвоечасною, адже вона збіглася з початком Першої світової війни 1914 року. Сильні антинімецькі настрої, що вирували у Франції та інших країнах, не дозволили здобути популярності вагнерівській тематиці. Ще один факт, що вплинув на зниження інтересу до музики даного жанру, – набуття розвитку фонографа та звукозаписуючих пристроїв. Тож необхідність у транскрипціях, аранжуваннях, фантазіях та парафразах стала меншою. Тому не дивно, що хоча сам композитор та його музика були високо оцінені за життя, довговічність його транскрипцій була меншою, ніж очікувалося.

М. Мошковський проявляв високу повагу до композитора, чії твори він перекладав. При роботі над аранжуванням багатьох п'єс, що відмічаються надзвичайною складністю або насиченою оркестровою фактурою, композитор значно скорочує музичний матеріал, залишаючи найбільш важливі елементи музичної лінії. Композитор зберігає тембральну схожість, динамічні відтінки та оригінальну артикуляцію мелодики. Іноді він робить невеликі ритмічні зміни мелодії для піаністичної практичності. Якщо ж музичні потреби оригінального тексту не задовольняли М. Мошковського, він створював технічні альтернативи, такі як зручні переходи або розподіл мелодичної лінії між двома руками, підтримуючи тим самим мелодичну цілісність матеріалу. Музичні вставки М. Мошковського безумовно додають рівень віртуозності, що характерний для жанру транскрипції, проте композитор не відходить від авторського стилю. Нерідко М. Мошковський використовує термінологію, що посилює загальну музичну атмосферу. Наприклад, такі вказівки як *misterioso*, *feroce*, *martellato*, *vibrato* більш яскраво передають оркестрове звучання та розширюють емоціональну та технічну виразність фортепіано. Аналогічні терміни відносяться не тільки до його транскрипцій, але також були знайдені в його сольних фортепіанних

творах. З виконавським прийомом *martellato* М. Мошковський експериментував ще у своєму відомому «Іспанському каприсі» ор. 37. Як і в транскрипції «Тангейзер», цей термін з'являється при чергуванні акордів. У транскрипції «Кармен» та «Тангейзер» можна зустріти вказівку *vibrato*, як і в сольній п'єсі «Гітара» з ор. 45. М. Мошковський використовує цей термін бажаючи підкреслити більшу енергійність у виконанні мелодичної лінії.

Композитор підтримував гарні відносини з Джеймсом Френсісом Куком⁴⁰, саме для його журналу «*The Etude*» [370] композитор робив аранжування для початківців деяких мелодій відомих композиторів. Можна припустити, що такі п'єси, відповідного ступеня важкості, були розраховані лише для певної читацької та граючої аудиторії.

Нижче наведений перелік усіх відомих на сьогодні аранжувань, транскрипцій та парафраз М. Мошковського.

Аранжування творів інших композиторів та рік їх видання:

- Л. ван Бетховен: Менует G-dur № 2 (грудень 1918);
- Л. ван Бетховен: *Adagio cantabile* з скрипкової сонати ор.30, № 2 c-moll (серпень 1919). Примітка редактора: «Транскрипція з відомої сонати для скрипки та фортепіано зроблена настільки гарно, що здається майже оригінальним твором» (прим. видавця) ;
- Л. ван Бетховен: *Adagio un poco moto* з фортепіанного концерту № 5, ор. 73 (серпень 1921);
- В. А. Моцарт: Менует з опери «Дон Жуан» (січень 1919). У вересні 1922 року видано для фортепіано в чотири руки;
- В. А. Моцарт: Романс з фортепіанного концерту d-moll № 20 KV 466 (липень 1919);
- В. А. Моцарт: Симфонія «Юпітер», транскрипція для двох фортепіано в чотири руки (1891);

⁴⁰ James Francis Cooke – редактор американського фортепіанного журналу «*The Etude*» [370].

- Г. Ф. Гендель: «*Lascia ch'io pianga*» з опери «Рінальдо» (квітень 1919).
- Г. Ф. Гендель: Хор з ораторії «Іуда Маккавей» (червень 1919). У березні 1922 року видано для фортепіано в чотири руки;
- Ф. Мендельсон-Бартольдї: Ноктюрн з Увертюри «Сон в літню ніч» (травень 1919).
- Й. Брамс: Угорські танці №№1, 3, 4, 7, 8, 10 для одного фортепіано у чотири руки, №№ 1-10 для одного виконавця (1904);
- Ф. Шопен: Вальс №1, Des-dur для фортепіано соло, ор. 64 (грудень 1919);
- К. Черні: Токката до мажор, ор. 92, для одного виконавця, надруковано у Ю. Хайнауера, без року;
- К. Сен-Санс: Хаванез, без року.

Всі аранжування можна почути у виконанні відомого піаніста, викладача Ганноверського університету Крістофа Кеймера⁴¹ [326].

Оперні транскрипції:

- «Пісня циганки» з опери «Кармен» Ж. Бізе для фортепіано соло, надруковано у *Julius Hainauer* 1906 року. Транскрипція була присвячена М. Розенталю, який вперше її виконав;
- Баркарола з опери «Казки Гофмана» Жака Оффенбаха, видавництво С.Ф. Peters 1910, присвячено мадемуазель Елізабет Штраус;
- Парафраз на тему «Смерть Ізольди» з опери «Тристан та Ізольда» Р. Вагнера, видавництво С.Ф. Peters, 1914, присвячено Ф. Бузоні;
- Парафраз на тему «*Venusberg Bacchanale*» з опери «Тангейзер» Р. Вагнера, E-dur, видавництво С.Ф. Peters, 1914. Присвячено російсько-британському піаністу Марку Гамбургу.

⁴¹ *Christof Keymer*

Також М. Мошковський виділяв окремі номери зі своєї власної оперної та балетної музики, що були призначені для гравця-аматора та були помітно спрощен. А саме:

- Чотири п'єси з балету «Лаурін» ор. 53, для фортепіано соло, надруковано у виданні «Bote & G. Vock»;
- Окремі номери з опери «Боабділ» ор. 49, марші та найбільш популярний номер «Малагень'я» */Malaguena/* (стиль фламенко у XIX столітті);
- «Прелюдія» та «Інтермеццо» з «Другої сюїти» для оркестру ор. 47;
- «Танець вогню» для оркестру ор. 51.

Одна з транскрипцій була написана на іспанську тему, а саме «Пісня циганки» з опери «Кармен» Ж. Бізе. Вона була видана 1906 року в Юліуса Хайнауера у Вроцлаві. Після прем'єри опери Бізе 1875 року, музична лихоманка оперних мелодій заповонила весь Париж до початку XX ст. Популярність «Кармен» породила безліч транскрипцій для фортепіано та інших інструментів. Дж. Ходос вказує, що однією з перших транскрипцій став твір американської піаністки Джулі Рів-Кінг (1857–1937) [318, с. 244].

1883 року іспанський композитор Пабло де Сарасате написав «Кармен-фантазію» для скрипки, що вважається зразком технічної складності. Ще однією транскрипцією в 1890-х роках стала версія у Вільгельма Кує⁴². «Сонатина № 6», яку написав 1920 року Ферруччо Бузоні також ґрунтується на опері «Кармен». Можна припустити, що М. Мошковський зіткнувся з блискучою фантазією В. Кує під час одного з його відвідувань Лондона.

Транскрипція М. Мошковського не суттєво розширює оригінальний текст, оскільки збереження тісного зв'язку з оригінальною роботою є дуже важливою складовою для композитора. У всій транскрипції композитор

⁴² *Wilhelm Kuhe (1823-1912)* – чеський піаніст і композитор.

демонструє свою винахідливість і творчий потенціал, поєднавши в одній п'єсі музику «Сегідільї» («*Seguidilla*») і «Циганської пісні». Він використовує всі ресурси фортепіано в пошуках оркестрового звучання (діапазон, темп, артикуляцію, педаль та динаміку), ретельно підбирає місце для своїх вставок, не виходячи при цьому за рамки стилю Ж. Бізе, а саме, в переходах між куплетами пісні, де їхня присутність буде менш нав'язливою на вже існуючій музичній тканині. Безпосередня гра М. Мошковського в оркестрі в якості другої скрипки і феноменальний слух (композитор імітував спів окремих видів птахів) дозволили майстерно передати всю оркестровість звучання. Незважаючи на відсутність співака і тексту, М. Мошковський музично зображує драму і посилює емоції в привабливій, повністю піаністичній манері. Також він розширює вступ і коду транскрипції.

Загальна схема темпу М. Мошковського схожа з авторською, але деякі його зміни – як великомасштабного, так і дрібного плану, – присутні. Часто в багатьох транскрипціях композитор використовує додаткові терміни для позначення характеру, настрою і певного оркестрового звучання, наприклад, такі вказівки, як *Vibrato e con calma*. Термін *Vibrato*, зазвичай, не використовується у фортепіанній музиці. Іноді можна зустріти таку вказівку у Ф. Ліста, який використовував цей термін у фортепіанному репертуарі для позначення живого та енергійного звуку. Саме такого художньо-звукового ефекту домагається М. Мошковський. У той самий час, композитор не хоче, щоб звук був занадто яскравим або енергійним, він пом'якшує *Vibrato* заспокійливим *con calma*, що вказує на те, що виконавець повинен створити енергійну атмосферу, при цьому не занадто агресивну, і, можливо, уникаючи прискорення. Таким чином, його музичний словник розширює виразність піанізму, генеруючи відповідний емоційний і технічний стан для піаніста.

Не дивлячись на те, що в юності брати Мошковські не сприймали надто серйозно музику Р. Вагнера та не були його шанувальниками, із часом оцінка М. Мошковського щодо німецького майстра зростала, що ймовірно призвело до появи двох обробок його музики «Тангейзера» та «Тристана та

Ізольди». Парафраз на тему «*Venusberg Bacchanale*» з опери «Тангейзер» також є однією з монументальних транскрипцій у творчості композитора. Так само, як і в «Пісні циганки», М. Мошковський дуже обережно ставиться до оригіналу музики, та вводить свій власний матеріал, спираючись на стиль Р. Вагнера. Навіть досвідченому слухачеві буде важко зрозуміти, де закінчується Р. Вагнер та починається М. Мошковський. Однак, композитор був схвилюваний тим, що фінальна сцена оригіналу відносно повільна, заспокійлива та м'яка. Мошковського не влаштовувало закінчувати свою сольну п'єсу таким стриманим характером, що могло зменшити ентузіазм аудиторії. У результаті композитор розроблює драматургію твору таким чином, що публіка буде захоплено аплодувати. Проте, фінал все ж таки буде близький до оригіналу та матиме заспокійливий образ Гроту Венери.

Ще один парафраз на музику Р. Вагнера – з «Тристана та Ізольди» – був надрукований 1914 року та присвячений Марку Гамбургу⁴³. Чому саме ця опера, доволі важка до сприйняття через свою трагедійність, зацікавила композитора – сказати неможливо. Не залишилось жодних згадок М. Мошковського, які б вказували на мотивацію його вибору. Взявши за основу останню сцену «Тристана та Ізольди», М. Мошковський всю увагу приділяє пошукам оркестрово-тембрального звучання фортепіано, пропускаючи при цьому вокальну лінію Ізольди. Ще одним важливим компонентом є ретельні вказівки щодо використання педалі, для підбору максимально піаністичних, динамічних та оркестрових ефектів. Протягом всієї транскрипції М. Мошковський майже не змінює музичний матеріал, опираючись на оригінал, та не вводить свої музичні вставки як в «Кармен» та «Тангейзері», натомість розширює пошуками піаністичних засобів для вираження оркестрової палітри інструментів.

Аналізуючи методи композиторських перетворень в транскрипціях можна відмітити особливу дбайливість та бережність по відношенню до

⁴³ *Mark Hambourg* (1879-1960) – відомий російсько-британський піаніст.

першоджерела, який автор відтворює. Так наприклад, М. Мошковський ніколи не виходить за рамки незначної зміни оригінальних темпів мелодії. Його динамічні, темпові та структурні зміни не применшують оригінальності композицій. Навіть така типова стильова риса музики М. Мошковського як імпровізаційність – втілюється у ретельно підібраних місцях, не порушуючи загального стилю твору. При роботі зі складною оркестровою фактурою, композитор скорочує музичний матеріал до найбільш його важливих елементів, залишаючи тільки лінії з їх оригінальною артикуляцією, необхідні для підтримки тембральної схожості з першоджерелом та збереження динаміки.

Підсумовуючи аналіз транскрипцій М. Мошковського можна підкреслити кілька відмінних рис. Так, наприклад, спостерігається тенденція транскриптора до насичення звукової тканини, одним з важливих компонентів автора є педалізація, що представляє не просто загальний підхід, але є ретельно підбраною для максимально необхідного динамічного оркестрового ефекту. Його аранжування, що втілюють в собі простоту та стислість з точки зору кількості нот, водночас не поступаються місцем за виразністю музичного матеріалу та тембру, завдяки чому успішно адаптують оркестрові інструменти на фортепіано та відображають суть партитури транскрипційного матеріалу.

На жаль, транскрипції М. Мошковського за часи життя та після смерті композитора виконувались дуже рідко. Єдине відоме виконання «Кармен», як вже згадувалося, належало Морісу Розенталю. На сьогодні спостерігається зацікавленість багатьох піаністів, що виконують не лише транскрипції, але й парафрази та аранжування. Серед них можна відмітити Леслі Говард, Іван Девіс, Сета Таніель, Майкл Понті, Джефрі Сван, Крістоф Кеймер, Chitose Okashiro, Роберт Вандершаф, Ерл Уайльд та ін.

* * *

Фортепіанно-виконавська та композиторська творчість М. Мошковського, що розглянута в Розділі, характеризує індивідуальність композитора як продовжувача романтичної традиції. М. Мошковський розвиває закладений в попередній художній практиці творчий потенціал, розкриває неминущу цінність її завоювань у сфері фортепіанного мистецтва. З іншого боку, М. Мошковський постає як людина дуже аристократична, вишукана, витончена, сповнена неперевершеним почуттям гумору та краси. Всі ці риси отримали віддзеркалення не тільки у виконавській сфері, але й в композиторському доробку.

Музична періодика того часу, записи в щоденнику і листування М. Мошковського дозволяють реконструювати образ славетного музиканта. Його висловлювання стосовно ставлення до різних життєвих ситуацій, відносини зі своїм родинним, дружнім та музичним оточенням виступають ніби окремими пазлами, штрихами до портрету митця, змальовуючи окремі «модуси художньої індивідуальності» [105, с. 63]. Всі ці складові дають змогу краще пізнати багатогранність цієї творчої особистості, скласти психологічний портрет композитора, який стає справжнім джерелом пізнання індивідуального стилю митця.

Виконавську діяльність видатного піаніста можна умовно розподілити на два етапи – *ранній*, що почався одночасно з навчанням і тривав до початку 1880-х років, коли йому було 26 років, та *пізній* – з 1898 року, будучи у віці 44 років і до 1914 року, за 11 років до своєї смерті. Першим виконавцем власних творів був сам автор.

Піаністична кар'єра М. Мошковського почалася після закінчення навчання з того часу, коли він написав перший Концерт для фортепіано з оркестром *h-moll*, виконавши його на початку 1875 року. Виступ пройшов з великим успіхом. Відгуки таких великих композиторів, як А. Рубінштейна та Ф. Ліста, а також рецензії Берлінських критиків справили позитивний вплив на кар'єру молодого композитора і піаніста. Будучи в молодому віці,

М. Мошковський активно концертував містами Німеччини, Франції, Польщі, США, Швейцарії, Англії. Критики щодо його виступів писали, що він був зрілим піаністом зі значною музично-художньою силою впливу на слухачів. Уявляється можливим відновити репертуар цього часу завдяки відгукам критиків та з концертних програм. Так, навесні 1880 року в концертних програмах композитора були твори Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Вагнера. Однак, перш за все, це були власні твори, які він виконував в концертних залах і в той же час дбав про їхнє поширення.

Через проблеми зі здоров'ям М. Мошковський закінчив кар'єру піаніста на початку 1880-х років у віці 26 років. І лише через 17 років, 1898 року знову відбулися концертні програми з його участю як піаніста-виконавця. Його діамантова гра і легкість музики підкорювали публіку. Одна грань піаністичного обдарування М. Мошковського тісно пов'язана з концертним стилем. У його палітрі дрібна і октавно-акордова техніка, різноманітні комбінації арпеджіо, подвійних нот, трелей, багат шаровість фактури, яка вимагає диференціації артикуляційних, динамічних, агогічних засобів, метроритмічна різноманітність, що створює поліритмічні й поліметричні нашарування та ін. При цьому М. Мошковському залишається властива йому захопленість бісерною пасажною або приголомшуючою уяву октавною технікою.

Два концерти для фортепіано з оркестром, що були створені в різні періоди творчості, стали уособленням фортепіанного концертного стилю композитора. Вже в ранньому творі – Концерті № 1 *h-moll* – були закладені індивідуальні риси автора у концертно-фортепіанному жанрі. Головною стильовою рисою музики стає імпровізаційність, що спирається на традиції блискучого піаністичного стилю виконання з романтично імпульсивною зміною емоційних станів. Для композитора таке розуміння віртуозності було синонімом досконалого володіння інструментом при вдумливному ставленні до образно-емоційного аспекту музики, що виконується.

Один з найбільш значних творів М. Мошковського, що приніс йому світову славу, став Концерт № 2 для фортепіано з оркестром оп. 59 *E-dur*, який композитор присвятив своєму учневі Й. Гофману. Концерт є масштабним чотиричастинним циклом з контрастним співставленням частин, що зближує його з симфонією. При цьому твір продовжує лінію блискучих віртуозних концертів, відрізняється розгорнутою фортепіанною партією, значною роллю діалогу між солістом і оркестром. Переважна лірична експресія в Концерті свідчить про орієнтацію композитора на досвід романтичної культури.

Таким чином, фортепіанні концерти М. Мошковського визначають концертно-фортепіанну складову його авторського стилю і є вагомим внеском у розвиток західноєвропейської фортепіанної культури другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Сучасні піаністи сьогодні рідко виконують його Концерт оп. 59. Мабуть, їх лякає значна перевантаженість музичного матеріалу різними технічними прийомами і неймовірний обсяг концерту. Виконання тим більше здається недосяжним, оскільки сміливе новаторство в сфері віртуозної фактури у М. Мошковського часто поєднується з витонченою романтичною манерою написання.

Фортепіанна «майстерня мініатюри» сприяла формуванню найважливішої складової композиторського стилю М. Мошковського. Цей репертуар віддзеркалює своєрідну естетичну позицію автора – піднесення позитивного настрою, витонченості, елегантності, віртуозності як ознаки володіння інструментом. Розглянуті мініатюри М. Мошковського можна диференціювати за такими напрямками: салонно-камерний («Полонез», «Вальс» та «Мазурка» з циклу оп. 17, «Баркарола» оп. 27, «Пісня прядки» оп. 33, «Сільський номер» оп. 36) та концертно-віртуозний («Іспанські танці» оп. 12, «Іспанський каприс» оп. 37, «Хабанера» оп. 65, «Концертний вальс» оп. 69).

Фортепіанні мініатюри М. Мошковського стали своєрідною творчою лабораторією митця, де кожна з п'єс, відображаючи миттєві почуття,

об'єднуються в цикл за принципом швидкоплинності світу. Внутрішньожанровий спектр мініатюр містить п'єси-малюнки, п'єси-настрої, широке коло танців, п'єси-вшанування, п'єси-картинки світу, етюди, жанрові моделі епохи бароко тощо. Сама естетика мініатюри була надзвичайно близька М. Мошковському – відчуття краси у вишуканості, витонченості, безконфліктне сприйняття дійсності – сформувала його ставлення до цього жанру. Афористичність – принцип ясності розуму, що став основою багатьох п'єс композитора, продемонстрований в таких п'єсах як «Тарантела» ор. 27, «Експансія» ор. 36, «Скерцо-Вальс» ор. 40, відчуття яскравості, іскрометності представляє автора «в усій красі». Принцип мініатюрності по-різному відображається в п'єсах М. Мошковського. Так, наприклад, у циклі «4 маленьких п'єси» ор.10, «Гумореска» ор.14 він виступає критерієм масштабу, цикл «З усього світу» ор. 23 – це концентрація великої енергії в малих масштабах, в «Арабесках» – це якість мініатюрності у вишуканості малюнку. Фортепіанні мініатюри композитора віддзеркалюють його естетичну позицію – піднесення позитивного настрою, витонченості та елегантності, як ознаки володіння інструментом.

М. Мошковський написав багато фортепіанних транскрипцій та аранжувань, для нього як для продовжувача традицій піаністів-віртуозів романтичної доби вторинний жанр слугував своєрідною площадкою для вираження власних виконавських можливостей. Композитор звернувся до цього жанру майже наприкінці свого життя. Можна відмітити тенденцію транскриптора до насичення звукової тканини. Одним з важливих компонентів є педалізація, що ретельно підбиралась для максимального динамічного оркестрового ефекту. Аранжування композитора, що втілюють простоту та лаконізм з точки зору кількості нот, водночас не поступаються місцем за виразністю музичного матеріалу, завдяки чому успішно відображають суть партитури транскрипційного матеріалу та адаптують прийоми і звукову реалізацію оркестрових інструментів на фортепіано. Намагаючись максимально зберегти структуру першоджерела,

М. Мошковський-транскриптор намагається створити власні технічні альтернативи, піаністично зручні переходи або розділення мелодичної лінії між двома руками, які підтримують мелодійну цілісність. Коливання темпу і спеціальні музичні терміни, такі як *ritardando* і *feroce*, використовуються для посилення музичного вираження на фортепіано. Іноді він робить невеликі ритмічні зміни мелодій для піаністичної практичності. На жаль багаточисельні аранжування та транскрипції не змогли посісти належне місце в репертуарі виконавців, адже одним з факторів зниження інтересу до музики даного жанру, – набуття розвитку звукозаписуючих пристроїв.

Підсумовуючи спостереження над образними тяжіннями композитора, відзначимо панування в його музиці двох сфер – ліричної і скерцозної. Перша, володіючи багатобарвним спектром емоцій, дає можливість композитору продемонструвати тонкі градації особистісного висловлювання, при цьому не тяжіючи до психологічності тону. Скерцозність близька йому яскравою характеристичністю, полярністю образних планів, ігровою стихією. Віртуозність гри М. Мошковського була спрямована на ефект, коли при виконанні найскладніших технічних п'єс створювалося відчуття відсутності труднощів. Піаніст грав жартома, засліплюючи слухачів вихором пасажів. У виконавській творчості для нього особливе значення мали тяжіння до елегантності, внутрішня аристократичність, естетика дендизму, в центрі якої перебуває вільна творча особистість з характерною для неї свідомістю власної винятковості, поклонінням красі в усіх її формах.

Іспанська музика була мало відома в той час в Європі. Захоплюючись красою цієї культури, М. Мошковський вирішив розширити свій виконавський репертуар не тільки за рахунок створення своїх п'єс іспанської тематики, а й за рахунок пропагування «Іспанської рапсодії» Ф. Ліста, яку вивчив разом зі своїм другом Ксавером Шарвенка, інтерпретацію якого вважав чудовою. Таким чином, М. Мошковського можна вважати одним з фундаторів іспанської фортепіанної музики, хоча він не був іспанцем.

Такі мініатюри, як «Присвята Шуману» ор. 5 і Мініатюри ор. 28 – продовжують лінію шуманівського піанізму. Зв'язок з творчістю Ф. Ліста підкреслюють Три концертні етюд ор. 24. Також можна виявити найяскравіші стилістичні паралелі з творчістю Шопена, наприклад – в Концерті для фортепіано ор. 59. Це спостерігається й у виборі жанрів: Мошковський також писав *Вальси, Мазурки, Етюди, Полонези, Скерцо, Експромти, Баркаролу*. Композитор польського походження, М. Мошковський, здається, був приреченим стати продовжувачем музичної спадщини Ф. Шопена.

РОЗДІЛ 3

ПЕДАГОГІЧНА ТА РЕДАКТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ М. МОШКОВСЬКОГО

3.1. Антологія фортепіанного етюдів в творчості М. Мошковського

Як справжній піаніст-віртуоз, М. Мошковський впровадив риси своєї технічної майстерності у великій кількості творів етюдного жанру, які створював протягом всього життя. Ці невеликі п'єси стали своєрідним узагальненням «різновекторного обміну результатами творчого – композиторського та виконавського – та педагогічного досвіду» [322, с. 258]. Таким чином, опуси етюдів М. Мошковського, крім технічної складової, налічують великий арсенал звукових та інтонаційних виразових засобів, що визначають фортепіанний стиль їх автора.

Якщо подивитися на історію жанру етюдів, зауважує Н. Кашкадамова, можна побачити, що він «не був вперше видуманий представниками віртуозного виконавства першої половини ХІХ ст.: вправами були Інвенції та Симфонії Й.С. Баха, студії та екзерсиси були дуже поширеними в Італії часів Д. Скарлятті. Однак у ХІХ ст. zasadничо змінилося ставлення до жанру. Для Баха і Скарлятті найважливішими були композиційні завдання, музичний зміст твору, тепер же в центрі уваги опинилися завдання виконавської техніки. Етюд, як правило, будувався на матеріалі однієї чи небагатьох фактурних формул, що розроблялися протягом цілого твору» [102, с. 17].

Саме художні етюдів найчастіше є вершиною виконавської майстерності, перевершуючи за складністю твори великої форми. Існуюче розділення фортепіанних етюдів на інструктивні, характеристичні, концертно-художні визначається рівнем композиторської майстерності їхніх авторів. Тому, для піаністів-початківців навіть «найлегший етюд, доручений йому педагогом, є продуктом інтонаційно-звукового конструювання,

людського розуму, творчої думки, діяльнісного досвіду, і ставитися до нього слід відповідно» [322, с. 260].

Питання щодо характеристики фортепіанних етюдів М. Мошковського, вивчення цього жанру в його творчості практично не розглядалися дослідниками. Більшість художніх етюдів через складність музики поряд з технічними проблемами не можуть бути запропоновані молодим виконавцям, у яких ще не сформувалася піаністична база, і вони не досягли досконалості в реалізації певної технічної вправності. Своєрідним «містком» між навичками віртуозності та мисленням яскравими образами посідають саме етюди М. Мошковського, які дають змогу не тільки вдосконалити техніку, але й розвинути музичний слух учня. Без сумніву, такий підхід забезпечує міцну основу в усіх сферах гри на фортепіано.

Три концертні етюди оп. 24 (1880) М. Мошковський присвятив своєму вельмишановному вчителю Теодору Кулаку. Композитор не ставить на меті продемонструвати всі відомі піаністичні прийоми, які розроблені в етюдній літературі його попередників. Він не вдається до використання всіляких видів моторного руху. Арсенал засобів, що обираються композитором, обмежений конкретним художнім завданням та специфікою образного плану, а не вимогами жанру. Ці етюди швидше можна віднести до числа різновидів ліричних фортепіанних мініатюр. Твори такого типу є замальовками емоційних станів людини або картин природи.

Отже, Етюд № 1, що у деяких виданнях має назву «Хвилі» можна трактувати як схвильоване ліричне висловлювання. При активності та в багатьох випадках самотійності партії лівої руки вона ніде не висувається як провідне піаністичне начало. Інтенсивний розвиток мелодії, співставлення різних музичних епізодів призвели до зростання масштабів форми й обсягу твору.

Етюд № 2, що у подальших виданнях одержав назву *Lamento*, вводить слухача у світ зосереджених роздумів. Етюд написаний в темпі *Moderato assai* та націлений на техніку фортепіанного «співу». Пальцеве *legato* та

протяжне звуковидобуття відображається в плавному переході пальців від клавіші до клавіші, при якому важливим є дотримання рівного звукового ряду.

Запальний Етюд № 3, який залишився без назви, створюється насамперед, за допомогою крупної фортепіанної техніки, що вимагає від виконавця справжньої віртуозної майстерності: гарної розтяжки, гнучкості кистьового апарату, чіпкості та міцності всіх пальців.

Творчий підхід композитора до жанру етюду, пошук нового рішення, але при цьому опора на типові фактурно-ритмічні формули, дозволяє говорити про втілення шопенівської та лістівської віртуозної традиції в творчості М. Мошковського. Одними з відомих виконавців ор. 24 були Сета Таніель, Йосип Габрилович, Леопольд Годовський, Марк Гамбург та ін.

Два концертні етюди ор. 48 (1890) М. Мошковський присвятив двом відомим свого часу піаністам. Етюд №1 – німецькому композитору, піаністу та педагогу Максу Пауеру, а етюд №2 – польському піаністу та педагогу німецького походження – Полю де Шльоцеру, з яким М. Мошковського пов'язує таємнича історія. Загадкова особистість, Павло Юлійович Шльоцер 1841 або 1842-го року народження, про життя якого мало що відомо, був концертмейстером Пабло де Сарасате й власного брата, також скрипаля, Теодора (Федора) де Шльоцера. З 1892 року він займав посаду професора Московської консерваторії, в якій одним з його учнів був видатний історик музики Леонід Сабанєєв. Також відомо, що племінниця Павла Юлійовича, Тетяна Федорівна Шльоцер стала другою дружиною Олександра Скребіна [229].

Спадщина Павла Шльоцера як композитора нараховує лише Два етюди ор. 1 для фортепіано. Проте, деякі дослідники вважають, що Павло Шльоцер не був автором цих етюдів. У багатьох з них постає питання, чому з огляду на вражаючу віртуозність етюдів, нічого іншого композитором написано не було, і чому він не досяг визнання як великий піаніст. Згідно чуткам, слід зазначити документально не підтвердженим, етюди були

насправді написані Моріцем Мошковським, який програв ці твори в картковій грі П. Шльоцера, який потім у свою чергу опублікував їх під своїм ім'ям [291, с. 181]. Безсумнівно, між етюдом № 2 П. Шльоцера та №11 М. Мошковського з 15 віртуозних етюдів ор. 72, також в *As-dur*, є величезна схожість. Проте, можна розглядати цей факт з іншої точки зору, та припустити, що ця схожість й могла породити легенду, ніби твори П. Шльоцера були написані М. Мошковським. Можливо, це колись стане відомо, однак присвята Мошковського Шльоцера етюда з ор. 48 не підлягає сумніву.

У Етюді № 1 фактурно-ритмічна формула, яка заявлена в перших тактах, витримується до кінця як ключова піаністична ідея. Виразний рельєф в оточенні ажурної фактури втілює одухотворений музичний образ, що навіває світлі мрії. Домінуючою динамікою є *piano*, лише у передрепрізній кульмінації переходить в нетривале *forte*. Звертає на себе увагу прослуховуваність гармонії, яка рясніє відхиленнями у віддалені тональності, вимога збереження прозорості звучання. В Етюді № 2 принцип економії сил поєднується із збереженням звукової ефектності, проявляючи наполегливе прагнення автора до досконалості.

Віртуозні п'єси М. Мошковського не можна порівнювати з образно-емоційними етюдами Ф. Шопена, як це при нагоді обговорюється в музичній літературі. Б. Ассенов стверджує, що «етюди Мошковського потрібно розуміти як музичний вираз смаків богеми в елегантному стилі і жарту, що представляє естетичний ідеал свого часу. У цьому сенсі М. Мошковський свого часу був неперевершеним, і його віртуозні твори є всесвітнім культурним надбанням» [291, с. 104].

Починаючи з 1900-х років М. Мошковський віддає творчу перевагу виключно жанру етюд. 1901 року М. Мошковський узагальнив свій педагогічний досвід, опублікувавши у паризького видавця *Enoch* «Школу

подвійних нот» ор. 64, що була присвячена Луї Дімеру⁴⁴. Цей опус був представлений чотирма масштабними етюдами, розташованими за ступенем складності. Сам автор підкреслює інструктивну спрямованість циклу, називаючи ці етюди «школою». Однак, їх не слід трактувати як механічні екзерсиси, оскільки твори мають завершену форму, в них застосовуються різні динамічні градації, вказівки темпу та характеру. Завдяки розробленим М. Мошковським принципам аплікатури при грі подвійних нот збірник мав великий успіх, і в короткий час був переведений на іспанську, португальську та італійську мови. Етюди принесли значний заробіток для М. Мошковського, оскільки продажі постійно збільшувались. Композитор вважав, що ця робота може бути одним із найбільш успішних музичних творів у відповідній галузі. «Школа» ор. 64 рекомендує зайнятися розвитком найважливішого навичку гри – подвійних нот – тим виконавцям, які добре опанували різноманітні види фортепіанної техніки, пов'язані з підкладанням першого пальця, з різними типами арпеджіо та гам. Це всебічно готує до оволодіння подвійними нотами.

М. Мошковський у передмові до «Школи» ор. 64 писав наступне: «Велике значення має гра подвійних нот для володіння фортепіанною віртуозністю. Викликає подив, що ця галузь техніки ще не стала предметом спеціального дослідження, в той час, як у нас вже є велика кількість студентських напрацювань, які дають результати у навчанні інших галузей техніки. Як-от гра в октаву, трелі, ритм і навіть використання педалей. Однак, детальне вивчення гри подвійних нот тим більше незамінне для тих, хто прагне до віртуозного виконання, оскільки цей тип техніки використовується у творах різних стилів. Приклади цього легко можна отримати із композицій усіх великих майстрів ще з часів Баха та Генделя. Але, навіть, якщо вони ще є рідкісними в першій великій епосі фортепіанної музики, то надалі все частіше зустрічаються в сучасних творах, зокрема, в

⁴⁴ *Louis Diémer* (1843-1919) – піаніст, композитор, професор Паризької консерваторії.

композиціях Гуммеля, Ліста, Брамса, Сен-Санса та незліченної кількості інших композиторів, чиї твори наповнені двосторонніми пасажами найскладнішого виду. Подолання таких труднощів неодмінно викличе прагнення знову вчитися навіть найвправнішого піаніста. Але якщо у вас немає можливості знайти підходящі пальчики і ви не навчилися достатньо володіти руками за допомогою попередніх вправ, вас, безумовно, відволікають такі вимоги. Тому нам здається корисним об'єднати в колекцію вправ і етюдів все, що може містити у складі гра подвійних нот, і таким чином створити твір, який певною мірою доповнює всі інші фортепіанні школи» [395].

«Школа» ор. 64 розділена на три частини: I. Школа подвійних нот; II. Серія спеціальних вправ; III. Чотири основні вправи, які по суті базуються на грі з подвійними нотами. Що стосується аплікатури пальців, М. Мошковський дотримується принципу «завжди обмежувати себе одною, якщо це, безперечно, заслуговує на пріоритет перед іншими» [395].

Нарешті, слід зазначити, що ор. 64 розрахований лише для піаністів дуже високого рівня, які прагнуть і надалі поступово й планомірно удосконалювати свій піанізм. Виконавцю буде корисним розподілити роботу на етапи, особливо в етюдах – прагнути до ясної постановки технічного завдання, вилучивши все, що могло б ускладнити його виконання.

Етюди М. Мошковського дають можливість оволодіти технікою динамічних градацій. Перші три етюди виконуються на *piano*. Отже, в Етюді № 1 М. Мошковський використовує складний прийом – гру подвійних інтервалів на *staccato* в граціозному витонченому звучанні. Завдання ускладнюється тим, що необхідно домагатися повної узгодженості штриха і синхронності обох рук. У наступному Етюді № 2 значно ускладнена фортепіанна фактура: ажурні терції в правій руці є частиною багатоелементної музичної тканини. В Етюді № 3 завдання досягнення технічної досконалості ускладнюється великою відстанню між подвійними

нотами в правій руці. В Етюді № 4 фактура ще більше заповнюється, подвійні ноти з'являються в обох руках. Характер п'єси *appassionato*, динаміка *forte* і вказівки *sffz* вимагають великої фізичної витривалості та масштабності виконання.

П'єси будуть корисними для розвитку самостійності пальців, а також розтяжки та гнучкості долонних м'язів. Окрім технічного вдосконалення, вони дають змогу виховати звукову культуру піаніста. Адже для всебічного розвитку піаніста важливим є правильний баланс «механічної» техніки та «музичної» техніки. Цінність етюдів М. Мошковського полягає в їх сукупності традицій класичної школи М. Клементі, К. Черні та романтичної, притаманної більш пізнім композиторам.

Етюди відображають один з найважливіших принципів педагогіки – цілеспрямованість у навчанні, яка надає можливість закріпити певні навички в практичній роботі. Повторення, що, необхідні в цьому процесі, будуть корисними для точності та впевненості рухів, таким чином автоматизуючи ігрові прийоми. Віртуозні завдання перебувають в тісному взаємозв'язку зі структурою і метроритмом. Знову і знову студенти М. Мошковського підкреслювали у своїх спогадах його розуміння пальців, особливо що стосується подвійних нот.

Арсенал технічних прийомів, які М. Мошковський використовує в етюдах, відрізняється багатством і різноманітністю, що підкреслює художні достоїнства цих композицій. Іноді композитор дуже вільно трактує жанр етюд: як заміну іншого жанру («Дві мініатюри» ор. 67), як частина циклу-диалогії («Каприс-етюд» та «Імпровізація» ор. 70) та ін. Ці твори мало використовуються у сучасній виконавській практиці. Разом з тим, вони представляють дуже цікавий матеріал, який яскраво відображає самотність музичної мови одного з пізніх піаністів-романтиків.

Труднощі «Двох мініатюр» ор. 67 – «Травнева поема» та «Етюд» (1901) – відтворюються не лише в самій фактурі, але також у поставлених автором виконавських завданнях, що будуть неможливими без

зосередженого слуху піаніста. Обидва твори ставлять перед піаністом конкретні музично-звукові завдання, дають можливість оволодіти різноманітними динамічним і тембровими градаціями інструменту.

Цикл «Каприс-етюд» та «Імпровізація» ор. 70 (1902) має особливу енергетику, що несе в собі незабутні музичні образи, які виражають емоційний стан світлої лірики. Цьому сприяє збагачення етюдів М. Мошковського іншими жанрами, а також досить яскраве і цікаве в художньому сенсі інтонаційне наповнення. Такий підхід призводить до індивідуалізації фактурних пластів; у цій ситуації навіть технічні прийоми починають виконувати художню функцію, наповнюючи загальні форми рухи певним змістом. У «Каприс-етюді» композитор демонструє дрібну перлинну техніку. В «Імпровізації» широко застосовується акордова техніка, поєднана з кантиленною мелодією.

В повсякденному житті поняття «техніка»⁴⁵ зазвичай уособлюють з фізичною або механічною стороною музики: елементами точності, швидкості, сили, спритності та координації. Але, існує й інша сторона гри на фортепіано – «музична» техніка, – пов'язана з контролем звуку, тембру, балансом диференціації фактурних шарів, точним «розрахунком» піаністичної складової, яка дає можливість втілити художній результат. Вся фізична техніка невідділена від музичних проблем стилю та інтерпретації. Іншими словами, необхідно тримати тісний зв'язок між технікою і музикальністю.

Величезним внеском у розвиток технічних засобів фортепіанного виконавства та найбільш популярними стала збірка «15 віртуозних етюдів» ор. 72 (1903). Кожен з етюдів присвячений майстерності як технічних, так і музичних основ. У збірці ор. 72 доповнення до вершин технічної майстерності виконавці зможуть відкрити для себе витончені гармонії та неповторні мелодії. В етюдах цього опусу продемонстровані класичні та

45 «Техніка» – від грец. *techne* – мистецтво, майстерність [135, с. 637]

романтичні напрямки фортепіанної фактури та передбачені шляхи подальшого розвитку піанізму. Вони захоплюють різноманітністю змісту та обсягом поставлених виконавських завдань.

«15 віртуозних етюдів для фортепіано» оп. 72 М. Мошковського були вперше опубліковані в Парижі 1903 року видавництвом Epoch & Cie [306], та присвячені Олександровському⁴⁶. Етюди були перевидані трьома різними видавцями: Міжнародною музичною компанією, Едвіном Ф. Калмусом і Г. Ширмером [386]. Протягом ХХ століття етюди оп.72 звучали в репертуарі таких видатних музикантів, як Й. Гофман, Й. Левін, М. Плетньов та В. Горовиць, завдяки яким етюди № 6 *F-dur* та № 11 *As-dur* стали найбільш популярними. Ці чудові мініатюри також можна почути у виконанні Дж. Сванна, Д. Лавалю, Б. Декайза, Р. Вільямса, І. Веред, А. Раеса, Дж. Джонсона, М. Понті, М.- А. Хамеліна.

У листі до Х. Хінріксена від 13 лютого 1902 року М. Мошковський писав про свої етюди: «<...> ці вправи в середньому, приблизно по чотири сторінки кожний, і вони повинні бути своєрідною сучасною школою вільного володіння фортепіано, певною мірою продовженням складних етюдів Черні, але як я сподіваюсь музика не буде нецікавою. Великий успіх моєї школи подвійних нот, що з'явилася в Парижі, змусив мене створити ще одну загальну навчальну роботу і я, безумовно, міг би це зробити для Німеччини...» [328].

Музичний матеріал оп. 72 несе у собі три найголовніших складових піаністичної майстерності: дрібна техніка з гаммоподібними пасажами представлена в етюдах №№ 1, 2, 5, 6, 10, 11, 12; акорди та арпеджіо можна відпрацювати в етюдах з №№ 3, 4, 9, 14; техніка подвійних нот на *legato* та *staccato* міститься у етюдах №№ 7, 8, 15. Усі п'ятнадцять етюдів відмічені швидкими темпами, хоча займатимуть не менше тридцяти хвилин. Також вони мають «яскраві кінцівки», що дає змогу включати їх у концертний

⁴⁶ *Aleksander Michałowski* – польський піаніст, композитор та педагог.

репертуар. Треба відмітити, що М. Мошковський, піклуючись про виконавців, розподілив технічні завдання нарівно між обома руками, таким чином надаючи змогу відпочинку кожній з них.

Найчастіше навчання починають з повільного темпу, який повинен бути спокійним до тих пір, поки природним шляхом розвитку учень не досягне певної міри швидкості. Техніка арпеджіо корисна для дитячих рук, вона розтягує зв'язки пальців та робить суглоби більш еластичними. Подібні побудови дають можливість розвивати гармонічний слух і різні види артикуляції. У гамоподібних пасажах необхідно стежити за рівністю звуку.

Зрештою, технічні труднощі пов'язані зі швидким темпом, чистотою попадання при віддалених скачках, з виробленням блискучого звучання і невтомності. Усе це, в свою чергу, пов'язано з активністю і тривалістю руху.

Етюд №1 – відмічений темпом *Vivace*, змушує піаніста відпрацювати рівномірність шістнадцятих між пальцями у гамоподібних пасажах та арпеджіо. Для досягнення цієї мети вирішальне значення має зручна аплікатура.

Етюд №2 – *Allegro brillante*. В етюді ми бачимо зміну рук в арпеджіо та пасажах, що можливо при опануванні ідеальною координацією рук та *legato*. В етюді кілька видів арпеджіо: мажорне, мінорне та зменшене, в яких присутні різні відстані від одного пальця до іншого, що буде корисно для розтяжки.

Етюд №3 – *Vivo e con fuoco*. Цей етюд заснований на тризвуччях та септакордах. Для різноманіття акордової вправи М. Мошковський додає обертання акордів та хроматику на верхніх нотах, підкреслюючи їхню гармонію та динамічний розвиток.

Етюд №4 – *Allegro moderato*, на техніку подвійних нот. Тиха динаміка дозволить звільнити зап'ястя і зробити твір більш мелодичним.

Етюд №5 – *Veloce e leggiero*, схожий з етюдом №1 та призначений для досконалих, самотійних пальців у незмінному темпі.

Етюд №6 – *Presto*, базується на хроматичних гамах. Основне та ключове завдання складається в педалізації.

Етюд №7 – *Allegro energico*, включає в себе унісонні уривки в чергуванні тріолей та шістнадцятих. Він дасть можливість відпрацювати ритм для розвитку побіжності та точності артикуляції пальців та швидкої гри.

Етюд №9 – *Allegro*. Етюд на крупну техніку, що відображена у вигляді октав і акордів в обох руках. Октави на *legato* дуже популярні у фортепіанній музиці романтиків. Частіше за все піаністи люблять використовувати багато педалі у подібних випадках. Звичайно, неможливо отримати ідеальні з'єднання на *legato* в октавній грі, проте, ми маємо можливість наблизитися до цього завдяки заміні пальців. Перший і п'ятий пальці мають бути використані при грі суцільних октав, перший і четвертий – при хроматичних переходах. Вони не повинні навантажуватися протягом тривалого часу, незалежно від розміру руки, тому що тривале використання цих двох пальців в розтягнутому положенні може призвести до травм руки. Гра в октаву додає для піаніста віртуозності.

Етюд №10 – *Allegro*. Це – найкоротший етюд з усіх п'ятнадцяти; він триває трохи більше хвилини та спрямований на удосконалення дрібної техніки. Етюд схожий з 1, 2, 5 та 6, однак, має заліговані ноти, що вимагає певного вміння ліричної гри, з великим контролем над балансом звуку.

Етюд №11 – *Presto e con leggierezza*, його повною мірою можна назвати коротким окремим твором, що нагадує ліричний експромт Ф. Шуберта, ор. 90. Вказівка *con leggierezza* змушує виконавця опанувати вид дотику, що впливатиме на прозорість, при ясності тону. Також головним фактором є педалювання. Особливу увагу слід приділити останній сторінці, що вимагає перехід шістнадцятих з однієї руки в іншу, уникаючи «ударів». Етюд набув популярності завдяки неперевершеному виконанню Володимира Горовиця.

Етюд №12 – *Presto*. Ще один етюд, що перекликається з ліричною п'єсою в стилі Ф. Шуберта та Ф.Шопена. Основне завдання полягає у

реалізації пальцевої рівномірності та рухливості в обох руках. Більш складним епізодом будуть уривки з шістнадцятими в лівій руці, до яких додається довга нота великим пальцем у середньому голосі.

Етюд №13 – *Molto animato*. Це – один з найбільш важких етюдів на подвійні ноти. Різноманіття інтервалів послідовно відтворюються в кожній руці. Виконання подібної технічної формули є вельми складним та потребує розвинених та незалежних пальців. Рівень складності збільшується, коли візерунок подвійних нот грається обома руками. Для досягнення результату навчання слід розпочинати з повільного темпу окремо кожною рукою.

Етюд №14 – *Moderato*, допоможе відпрацювати гнучкість зап'ястя. Важливо зберігати зап'ястя розслабленим, але організованим, щоб виконувати необхідні рухи під час гри. Цей тип занять тренує руки та зап'ястя фізично запам'ятовувати оптимальний спосіб руху. Виконавець повинен вибрати найбільш ефективний спосіб гри для цілеспрямованого руху з мінімальною амплітудою та фізичним навантаженням.

Етюд №15 – *Allegro*. Він дає змогу відпрацювати подвійні ноти, проте завдання ускладнюється через необхідність ліричності твору.

Вивчаючи польську фортепіанну музику, Лариса Шленк-Тудоріка писала про твори М. Мошковського: «Багато особливостей роблять ці твори привабливими: симетричні фрази, вишукані гармонії та ритм, різноманітність артикуляцій, вишукане відображення конкретного характеру, різноманітний рівень технічної складності та певний шарм. Вони відображають дидактичний матеріал, який крок за кроком вводить щось нове, але не надто складне, і в той же час зберігає все те, що вже було здобуто» [366, с. 42]. Таким чином, Етюди op.72 є закінченими музично-художніми мініатюрами, в яких знаходить втілення ідея вдосконалення обраного, одиничного явища.

У «Двох етюдах» op. 75 (1906) М. Мошковський підкоряє технічні прийоми створенню певної образної сфери. Отже, в Етюді № 1 для досягнення ефекту діалогу між регістрами композитор використовує

імітаційну поліфонію. Етюд № 2 відрізняється стрімким рухом шістнадцятих в обох руках, примхливістю мелодичного малюнка.

Величезна кількість різнохарактерних п'єс М. Мошковського свого часу були настільки популярні, що їх можна було почути на вулицях, у кафе і навіть як супровід у німому кіно. Зміни, які відбувалися на політичній і соціальній арені на початку 20-х років ХХ століття, відбилися й на віяннях у мистецтві. Слідом за змінами епохи змінювався і музичний смак. Інтерес до салонної музики став слабнути і втрачати колишню популярність, а разом з цим знизився і престиж М. Мошковського. Він сам не раз згадував, що в нього немає жодного інтересу до нового музичного порядку. Можливо, якби в його репертуарі було щось революційне, що відображає класову боротьбу, то його б відродили так само, як Ф. Шопена. Але М. Мошковському не властиві були тяжіння до жодної ідеології. Його життєве кредо – це абсолютне служіння мистецтву як Красі, і не більше того.

«Три етюди» ор. 78 (1907) – віртуозні п'єси, засновані на різних ритмо-мелодичних формулах, що зустрічаються в романтичних фортепіанних творах. В Етюді №1 композитор демонструє різні інтонаційні поєднання в шістнадцятих правої руки, представляючи їх у вигляді граціозних пальцевих «візерунків». В Етюді № 2 композитор використовує техніку *perle* в мелодичній лінії тріолями. В Етюді № 3 зустрічається поліфонічне поєднання голосів в обох руках, що утворює чотирьохголосся. При цьому віртуозну складність утворює сполучення мелодичних ліній та ліній, що утворюють загальні форми руху. В цей момент піаніст стає ніби диригентом, який повинен «зібрати» до купи весь склад солістів, з їх різними функціями: соло повинно бути дуже виразним, гнучким, при цьому воно повинно абсолютно точно за синхронністю прозвучати з іншими «партіями» – контрапунктуючим голосом, легким *perle*, що утворює особливо вишуканий колорит, довгим та гучним басом, тощо.

Результатом досвіду роботи М. Мошковського з початківцями були «Двадцять маленьких етюдів» ор. 91 (1913), присвячені мадам М.Т. Аміріан.

Ці нескладні п'єси можна вважати повноцінними в художньому відношенні творами. Мелодична лінія етюдів насичена виразною інтонаційністю, тембральністю, хоча гармонічний план досить простий. Водночас, в них містяться перші елементарні піаністичні навички, необхідні для розвитку юного виконавця: п'ятипальцеві побудови, гамоподібні послідовності, зустрічний рух ламаних інтервалів. Ці прийоми дуже важливі, тому викладаються в легких етюдах, систематизуючи основні форми віртуозності. Для розвитку найперших навичок дані етюди потрібно давати учневі, як тільки він буде в змозі твердо в помірному темпі грати п'ятипальцеві вправи.

У деяких етюдах використані поліфонічні прийоми, зустрічається приховане проведення голосів в обох руках, яке утворює триголосся в спокійному темпі. Тут, на перший погляд, не помітні типові проблеми віртуозного порядку, а музика носить пісенно-ліричний характер. Така «дивина» пояснюється тим, що автор в даному випадку ставив технічну задачу, пов'язану з відпрацюванням якості звуку – співучого, рівного, що нагадує благородну вокальну кантилену.

Етюд №1 націлений на незалежність кожного пальця. Етюд №2 вимагає плавного, швидкого руху пальців правої руки, тоді як наступна вправа зосереджена на лівій руці. Хоча високі ноти, природно, звучать чіткіше, ніж низькі. Етюд №3 кидає виклик піаністу навчитись грати басові ноти настільки ж прозоро, як і високі. Четвертий етюд розгортається в нестримному потоці шістнадцятих у лівій руці проти яких звучать акордові послідовності у правій руці. У п'ятому етюді необхідним є плавний рух зап'ястя, оскільки обидві руки працюють максимально витончено і плавно. Теплу милозвучність випромінює Етюд №6. Ідеальний та врівноважений дует тріолей лівої та правої рук є обов'язковою вимогою для якісного виконання етюдів. Яскравий та блискучий сьомий етюд відпрацьовує техніку чіткого штриху та пропонує сміливе с'яйво блискучих арпеджіо у правій руці, що загострені *staccato* в лівій, спритними стрибками та багатоголосним супроводом, розділеним між руками. Мінливий та ліричний восьмий етюд з

чутливим внутрішнім голосом та ніжними дзвонниковими фразами, не підпадає під значення технічної вправи, а цілком заслуговує на звання мініатюри. Меланхолічна пісня лунає в наступному, дев'ятому етюді під приємний супровід тріолей правої руки, кожна з яких, завдяки опорному пальцю, витинає душевний візерунок мелодії. Продовжує лінію лірики десятий етюд. Повільний темп та виразна мелодія дає змогу юному виконавцю відпрацювати *legato* в правій руці під плавний акомпанемент лівої.

Другу частину збірника ор. 91 відкриває одинадцятий етюд з різноманітними арпеджіо, що як бризки водяного каскаду розливаються вгору та вниз уздовж всієї клавіатури. Наступний, дванадцятий етюд закликає до повної незалежності рук. Блискучі шістнадцяті ноти правої руки підкріплені багатоголосним мелодичним супроводом лівої. Зовсім іншим характером наділений тринадцятий етюд. Щільно сплетена хоральна фактура етюду повільно розростається хроматичними ходами від тихого плачу до кульмінації. Чотирнадцятий етюд цілком присвячений моториці лівої руки, що виникає з дитячого грайливого настрою. Етюди №15 та №17 перегукуються з шуманівською традицією, зокрема, міцна мелодія першого оточена безперервним потоком арпеджіо, що кружляють навколо неї, у той час, як сімнадцятий етюд, навпаки, сповнений ліризму та зовсім не дитячими переживаннями. Ніжна пісня шуманівського характеру поступово переходить в кульмінацію, досягаючи свого апогею. Потік стрімкого вітру доноситься до слухача в етюді №16, завдяки обом рукам, що в октавний унісон вражаюче несуть шістнадцяті ноти. Його продовжує тріольний вісімнадцятий етюд. Майстерність дев'ятнадцятого етюду вимагає найлегшого дотику пальцями як у послідовних пасажах, так і в ламаних інтервалах, терціях та секстах. Споглядальна лірика, спокійна краса та виразна мелодія фінального етюду завершують весь цикл, надаючи своєрідний перепочинок від життєвих турбот та негараздів, що притаманні

як для нашого часу, так і для часу початку ХХ століття. Одним з найбільш популярних виконавців циклу ор.91 став Жерар Парментьє⁴⁷.

1915 року з'явилися «12 етюдів для лівої руки» ор. 92, які були присвячені Гарольду Бауеру⁴⁸. Метою створення циклу стало прагнення вдосконалити технічний рівень лівої руки. В етюдах ор. 92 відображено різноманіття фортепіанної фактури та її художньої виразності. Кожен етюд вимагає максимально віртуозного володіння інструментом. Специфіка використання фортепіано, так зване виявлення піаністичності, є одним із завдань у викладацькій діяльності М. Мошковського і виходить на передній план.

Ор. 92 перебуває на своєрідному «порубіжжі» між практичними вправами та концертними етюдами. Головним чином, вони спрямовані на відпрацювання плавності лівої руки, лінія якої постійно рухається без суттєвої гармонічної підтримки. Іноді композитор вражає фактурними знахідками, застосовуючи далеко розташовані стрибки. Можливо, це було шаною моді, коли пристрасті публіки зводилися до сприйняття піаніста-віртуоза спочатку очима, а потім вже слухом. Пріоритет техніки, витончені віртуозні прийоми часто виходили на перший план, відсуваючи значимість художнього образу. Спокійні етюди сприймаються як різновид ліричних фортепіанних мініатюр. Твори такого типу є замальовками емоційних станів людини. Вони вимагають від виконавця співучого звучання і виразного інтонування. Автор часто використовує досить великий діапазон клавіатури, насичуючи його акордами і октавами, яскравою динамікою, що виражає бурхливу експресію.

Наступного 1916 року композитор опублікував Шість п'єс ор. 93 і Десять п'єс ор. 94. Чотири роки по тому з'явилися його останні твори: П'ять коротких п'єс ор. 95, Метр і учень ор. 96 – вісім невеликих п'єс в чотири

⁴⁷ *Gérard Parmentier* – французький піаніст.

⁴⁸ *Harold Bauer* (1873-1951) – всесвітньо відомий піаніст і педагог, друг М. Мошковського.

руки, присвячених мадемуазель Діані де Ротшильд, і Технічні ескізи ор. 97. Хоча це і були добре написані етюди та характерні п'єси, вони мали більшою мірою педагогічну спрямованість, тому були значно простіші в порівнянні з більш ранніми творами композитора. Деякі з цих п'єс він додатково публікував в журналах як ілюстрації для уроків гри на фортепіано.

Технічні ескізи ор. 97 (1920) – останній опус М. Мошковського. 16 номерів цього фортепіанного циклу є майстерно написаними інструктивними етюдами на різні види техніки, що сповнені фантазії та витонченості. В основі кожного з них, щонайменше, – одне технічне завдання, яке, зазвичай, будується на матеріалі однієї або небагатьох фактурних формул, що розробляються протягом усього твору. М. Мошковський звертає увагу на піаністичні прийоми викладу, які рідко зустрічаються в етюдах інших авторів, але, є дуже важливими в процесі розвитку піанізму учня. Отже, наприклад, в Етюді № 1 друга доля тріолей в партії правої руки заповнюється інтервалом. Виконання такого прийому вимагає доброго володіння третім, четвертим пальцем. Запальний, капризно-мінливий характер Етюду № 2 створюється, насамперед, за допомогою комбінування арпеджіо зі стрибком, що вимагає від виконавця справжньої віртуозної майстерності: хорошої розтяжки, гнучкості кистьового апарату, чіткості та сили всіх пальців, спритності пальцевої підміни в умовах вимоги зв'язного звучання. Навіть в інструктивних етюдах М. Мошковський демонструє цікаві звукові знахідки. В Етюді № 9 він майстерно використовує колористичні можливості репетиційної техніки за рахунок динаміки, тембру, фактури та гармонії.

3.2. Педагогічні принципи музиканта, система аплікатури та редагування фортепіанних творів

Поряд з виконавською і композиторською творчістю М. Мошковського велике значення мала його педагогічна діяльність. Він

почав викладати з 16 років, а у 18 років, 1873 року, був прийнятий педагогом у Нову академію музичного мистецтва в Берліні. М. Мошковський згадував: «Я передчасно почав викладати. У 16 років я став давати мої перші уроки гри на фортепіано, ціна на які варіювала між однією і півтора марками. Я був у захваті, коли прийшов додому з першими самостійно заробленими грошима в сумці! Незабаром після цього я отримав вже місце вчителя в Академії музичного мистецтва Куллака, і при цьому настільки дивно вийшло, що в моєму власному класі всі мої учні віком були старше мене. Перш за все, це означало, що потрібно отримати повагу, і тому я став страшно грубим. Однак, цей метод привів до іншого результату: моїм учням не сподобалося таке погане поводження ще “зеленого” вчителюшки гри на фортепіано. І одного разу чудесним травневим днем, коли в душі всі струни співали, тоді в моєму класі всі учні й розійшлися. Я мимоволі знову став використовувати м’якші манери і незабаром набув популярності. І хоча мені ще не вистачало власної педагогічної практики, все ж таки я досяг за допомогою сумлінності й інтересу до занять дійсно хороших результатів від моїх учнів, і у мене їх стало незабаром так багато, наскільки я міг їх приймати» [291, с. 80].

Характеризуючи процес власного викладання, М. Мошковський навів таку статистику: «Якщо звести мій досвід, я мушу сказати, що з кожного двадцятого граючого на фортепіано, що прийшли до мене на уроки, дев’ятнадцять були дамами, а ще з цих дев’ятнадцяти шістнадцять були американцями» [318, с. 22]. Дійсно, у композитора було багато учнів з Америки. В. Людтке посилається на одного з них, що залишив «портрет» кімнати в Берліні, де М. Мошковський займався з учнями. Він містив «невеличкі меблі, письмовий стіл, стілець і музичну шафу, скрізь з бюстами та малюнками добре знайомих облич Ліста, фон Бюлова та батьками класичної музики... Великий килимок з ведмежої шкіри на підлозі та обличчя на стінах дають зрозуміти, що митець любить спорт, як і мистецтво... У студії є два концертні роялі, які стоять поруч...» [339, с. 70].

Деякі серед студентів згадували, що англійська мова М. Мошковського була далеко не досконалою, однак, всі неодмінно наголошували на його почутті гумору. Композитор любив пожартувати на уроках, згадуючи чи то дотепний анекдот, чи просто жартуючи над собою та іншими учнями. Грошові питання вирішувались просто: учень мав покласти конверт з грошима на рояль, але М. Мошковський нерідко займався безкоштовно з тими учнями, в яких бачив справжній талант. В. Людтке наводить приклад з журналу «*Musical Standard*» щодо образу Мошковського-вчителя, який «був улюбленцем своїх вихованців, маючи здоровий глузд і будучи розумним та зваженим, без будь-якої ексцентричності, яку припускають багато професорів, щоб вразити своїм зовнішнім значенням. Він був жорстким в своїх вимогах, однак, – гарним вчителем, який знав, як вивести учнів з реальних труднощів і завжди виказував своє задоволення, коли робота виконувалася добре» [339, с. 110].

Ймовірно, після закінчення Академії 1875 року М. Мошковський більше не викладав в ній. Взимку 1887 року він заміняв в Берлінській консерваторії Карла Кліндворта (1830-1916), який мав виїхати до Америки. М. Мошковський безперервно викладав у приватному порядку в Берліні та з 1897 року – в Парижі.

Музикант був противником замислуватих методологій гри на фортепіано. Він порівнював тодішніх виконавців на навчальних механізмах з професійними ігроками, які не дивлячись на ніби-то безпомилкові виграшні методи гри в рулетку, ніколи не мали ні копійки в гаманці [291, с. 81].

М. Мошковський не припиняв заняття до тих пір, доки пальці не стануть слухняними та зможуть виконувати всі поставлені завдання, справедливо зауважуючи, що гра пальців уподібнюється ходьбі ніг. У 1883 році *Augener* опублікував видання «Новелет» Р. Шумана ор. 21, в яких М. Мошковський ретельно опрацював аплікатуру та доповнив збірку повчальними анотаціями. Ще одним важливим аспектом при заняттях на

уроках він вважав гру без нот, та наголошував, що кожний твір має бути вивченим на пам'ять. Шкідливу звичку грати по нотах піаніст радив подолати завдяки використанню логічного та наполегливого аналізу музичного твору. Особливу увагу він приділяв педалізації, вважаючи її часто знехтуваним художнім ресурсом. В. Людтке наводить спогади письменника (невстановленого), щоправда без посилання на джерело, який писав: «З педаллю він також дуже суворий. З ним немає шансів покрити гріхи ногами <...> він казав: педаль – це ворог фортепіано. Треба мати інстинкт гармонії, або ж ви ніколи не навчитеся користуватися педаллю...» [339, с. 111].

Багато учнів М. Мошковського після навчання у нього грали його твори на концертах, проте, він дуже рідко використовував їх на заняттях. Навчальна програма учнів М. Мошковського охоплювала класичний репертуар гри на фортепіано – твори Й.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена. Це була література, яку сам М. Мошковський вивчав у Новій академії музичного мистецтва. Тому на заняттях він виконував ці твори досконало. Після того, як композитор здобув педагогічне визнання, він був змушений створювати власний інструктивний репертуар для фортепіано.

Для піаністів-виконавців з перших днів занять музикою та до самої вершини творчості – життя немислиме без етюдів. Доленосна роль етюдів в житті піаніста проявляється постійно. Цей жанр є найважливішим засобом розвитку не тільки техніки, а й всіх основних професійних ігрових навичок виконавця, своєрідним «гарантом збереження і зміцнення самих основ піанізму» [322, с. 258].

Наприклад, більша частина піаністів ХІХ століття трактувала розвиток пальцевої моторики здебільшого як виключно механічний процес, що був заснований на багаторазовому повторенні одноманітних та простих послідовностей. Обдумування окремих рухів було не бажаним, навпаки, рухів кисті слід було уникати, як і використання тиску та ваги руки. У такої

«спокійної руки» [102, с. 34] єдиним завданням було забезпечувати підтримку пальців.

Система, що була розроблена задля розвитку піаністичної техніки, налічувала велику кількість вправ та етюдів, що не вимагали контролю свідомості. На них розвивали перш за все незалежність пальців, силу та рівність. Пальці повинні були працювати як молоточки фортепіано: ізольовано, самостійно та без перебоїв. Завдання учня XIX століття полягало у зрівнянні сили та рухливості всіх пальців на білих клавішах. Адже, як правило, головною формулою технічних вправ, з яких починалися всі збірки етюдів, була п'ятипальцева послідовність. Її слід було грати довго і активно, лише відпрацювавши такий вид біглості можна було переходити до наступних вправ.

Так, класичним принципам «постановки руки відповідали *норми аплікатури*, спрямовані на максимальну зручність гри при нерухомій кисті руки. Головну роботу виконували три сильні пальці – 1, 2, 3; головним способом пересування на клавіатурі було підкладання першого пальця; з цим пов'язувалися часті зміни позиції руки при виконанні пасажів. Існувала низка заборон: не вживати 1 і 5 пальці на чорних клавішах; не перекладати довгих пальців через короткі; не грати підряд одним пальцем» [102, с. 16]. Такі яскраві представники системи розвитку пальцевої техніки, як К. Черні, М. Клементі, Й. Крамер, Й. Гумель, Й. Мошелес стали фундаментом для технічного виховання сучасного молодого піаніста. Вони не втрачають своєї значимості до сьогоднішнього часу.

Але вимоги часу та нові погляди на розвиток піаністичного мистецтва, що з'явилися у творчості, насамперед Ф. Шопена та Ф. Ліста, істотно змінили фортепіанні засади кінця XIX початку XX століття. Художні вимоги до віртуозів, що висувала художня література, змусили шукати інші шляхи вдосконалення піаністичної майстерності. Це призвело до поширення та в подальшому до розквіту нового типу навчальних етюдів, що були

призначені для розвитку інструментальної техніки. До них, як було доведено вище, належать й етюди М. Мошковського.

Виконавські принципи музиканта багато в чому визначили напрямок пошуків і методіку його педагогічної роботи. На заняттях він звертав увагу, перш за все, на плавну гру та зручну і доцільну аплікатуру, приходячи, таким чином, іноді до нетрадиційних рішень. Він узагальнив свої досліди й погляди та розробив методіку аплікатури для гри на фортепіано подвійних нот.

Багато хто з композиторів та редакторів часто вказують свою аплікатуру в нотних текстах, і лише невелика кількість педагогів витрачають час на їх зміну. Дехто навіть думають, що в етюдах заборонена зміна пальців, однак, оскільки жодна з рук не є однаковою, важливо знайти власну аплікатуру, яка підходить для кожного піаніста – чітку, надійну, точну та головне зручну, адже працюючи над етюдами, головним завданням є поліпшити свої технічні можливості. А якщо аплікатура рекомендована автором – композитором і піаністом в одній особі, до неї однозначно треба повернути увагу виконавця. Кращими пальцями для будь-якого студента є ті, які вимагають меншої роботи для рук і мінімум поворотів і рухів зап'ястя.

1904 року Мошковський опублікував «Книгу про гамми», де у вступі до даного збірника оприлюднив власну аплікатуру для гам за своєю методікою. [396]. Автор був переконаний, що гра гам, настільки життєво необхідна піаністу, повинна гратися такою аплікатурою, яка дозволила б зробити це легко і зручно, найбільш доцільним способом. «Я видав книгу моїх власних гам, в яких змінено багато традиційних принципів аплікатури, – повідомляє автор. – Грайте їх спочатку повільно, дуже повільно, і лише тоді, коли вони будуть в руках абсолютно безперечно, грайте їх швидко, набуваючи швидкості та легкості» [396].

Продовжуючи романтичну традицію, що була започаткована Ф. Шопеном та Ф. Лістом, М. Мошковський створив свою переконливу систему аплікатури, яка ґрунтувалася на принципі дзеркальної симетрії

пальців рук піаніста. Вона заснована на природній анатомії рук та використовує принцип симетрії. Як стверджує композитор серед гам є обов'язково дві, що точно відповідають одна одній, тому їх виконання вимагає однакового дзеркального вибору аплікатури в обох руках. Такі гами завжди мають однакову кількість протилежних знаків, (наприклад, тональності з чотирма дієзами та чотирма бемолями). Композитор наголошує, що ці гами слід починати одну з тоніки, а іншу - з третьої ступені, таким чином обидві руки виконуватимуть ідентичні рухи.

Четвертий палець при цьому по можливості повинен постійно грати на чорній клавіші, щоб спростити рух великого пальця. Аналогічні принципи пропонує М. Мошковський і для гам в терцію і сексту.

Композитор намагався зробити однакові позиції, задля того, щоб виконавець себе зручно почував. Логіка та зручність – були основним його завданням. Дзеркально-симетричні аплікатури М. Мошковського для лівої і правої руки означали суттєве фізичне полегшення для виконавця. В зв'язку з цим музикант-педагог писав: «Поки ви будете без викладача грати музику, насамперед треба правильно ставити пальці при грі як хороший маестро. Отже, завжди купуйте найкращі видання (Бюлова, Куллака, Кліндворта, Таузіга, Бішофа та ін.)» [349, с. 346].

Один з учнів М. Мошковського, Гарольд Генрі (1884–1956) ділиться глибокими відомостями про стратегії навчання композитора: «Мошковський приділяв найбільшу увагу пальцям. Він постійно придумував дивну, незграбну і майже неможливу аплікатуру для складних уривків, вважаючи, що повернення до логічної, розумної аплікатури зробили б значне полегшення. Одну річ, яку він змушував робити усіх своїх учнів, це практикувати всі гамми з *C-dur*'ною аплікатурою» [291, с. 57].

Величезне значення М. Мошковський приділяв виконанню творів на пам'ять. Він також давав дітям початкові уроки, але визнавав, що вони швидко втрачають терпіння. До учнів старшого віку, у нього було більше

інтересу і поблажливості при початкових проблемах гри на фортепіано, він писав для них прості аранжування класичних мелодій, які з'являлися між 1918-1922 роками в журналі «*The Etude*» [370].

Оскільки М. Мошковський не записував імена своїх учнів та дати уроків – скласти повний перелік студентів та періоди їхнього навчання неможливо. Склад його учнів був «інтернаціональним»: німці, поляки, австрійці, американці, тощо. Найвідомішим учнем був Й. Гофман (1876-1957), який навчався у нього з 1888 по 1892 роки, і потім продовжив навчання в Антона Рубінштейна. Якщо б М. Мошковського запитали про його метод викладання, він відповів би: «Йозеф Гофман – приклад моєї педагогіки» [310, с. 50].

Серед Берлінських учнів майстра була також до 1897 року Ванда Ландовська (1879-1959). Влітку 1891 року з Нью-Йорку до Берліну прибув Франк Дамрош (1859-1937), син Леопольда Дамроша і керівник хору Метрополітен-опери, щоб брати уроки, які Мошковський давав йому безкоштовно, так він найчастіше робив з високообдарованими учнями. У М. Мошковського також вчилися в Парижі іспанські композитори Хоакін Туріна (1882-1949) і Хоакін Нін-і-Кастельянос (1879-1949). Томас Бічем брав уроки оркестровки в 1904 році. Крім того, кращим студентам він допомагав в замовленнях на концерти, на аранжування та навчання.

Відтворити перелік його учнів можна завдяки щоденниковим записам. Серед берлінських студентів близько 1875 р. були: Карл Вітцьковський, міс Гарніш, міс Хусебейн, Ернст Йонас, міс Паулі, містер Лейпцигер, міс Мілечка, міс Пелетт-Нарбонна, Елен фон Шак, міс Зегер, Альберт Ульріх, Йоганна Венцель та двоє дітей родини Виготських. У записах з пізніших часів можна знайти такі імена із записами до періоду їх навчання в Берліні: Вільям Х. Аборн, фр. Алю Бьоме (1888 року вивчав усі етюди Крамера та Бюлоу), Фр. Фріман, Флора Шеррес Фріденталь (нар. 1863), фр. Гейне (період навчання: з грудня 1889 р. по липень 1890 р.), фр. Йоахімсталь, міс Гелен Регер (період навчання: березень 1886 р. –

вересень 1887 р.), містер Е. Спрінгер (період навчання: 1 квітня – 5 жовтня в Новій академії музики) та міс Агнес Степфун (період навчання: 1882-1883 рр.). У Берліні він також навчав: Ізабеллу Бітон (1870-1929), Густава Луї Беккер (1861-1959), Теодора Генріха Фредеріка Больмана (1865-1931), Густава Ернеста (1858-1941), Емму Кох, Карла Лахмунда (1853-1928), Бернхарда Поллака, Юзефа Зігмунта Шульца (пізніше також брав уроки в Парижі), Юліуса Вертхайма (1880-1928), Веслі Веймана (1877-1931). Серед студентів Парижу були: його майбутній партнер Г. Аміріан, Терезіта Кареньо Тальяпієтра (1853–1917), Габі Касадес (1901-1999), Йохан Альго Хакіній (1886-1966), Гарольд Генріх (1884-1956), Гарольд Б. Насон, Владо Перлемутер (1904-2002), Хосе Ролон (1883-1945), Ернест Шеллінг (1876-1939) та Фанні Едгар Томас (1870-1925). Іншими студентами, в яких не можна визначити ні місця, ні часу викладання, були: Грейс Кронхіт, Констанція Ербічеано, С.М. Фабіан, Емілі Поттер-Фрізел, міс Майн, Джессі Шай, містер Тріпп та Вілсон Г. Сміт (1855-1929).

М. Мошковський активно займався редакторською діяльністю, «готуючи» таким чином фортепіанний репертуар інших композиторів до використання в педагогічному процесі. 1905 року він склав «Антологію німецької фортепіанної музики» у двох томах, яка була опублікована лише 1914 року [393]. Ця збірка стала своєрідною хрестоматією для учнів М. Мошковського. Перший том «Ранні композитори» [393] включав твори Й. Фробергера (1605-1667), Й. Пахельбеля (1653-1706), Й. Кунау (1667-1722), Й. Маттезона (1681-1764), Г. Муффата (1683-1770), Г.Ф. Генделя (1685-1759), Й.С. Баха (1685-1750), К. Грауна (1701-1759), В.Ф.Баха (1710-1784), Й. Кребса (1713-1780), К.Ф.Е. Баха (1714-1788), Й. Кірнбергера (1721-1783), Й. Гайдна (1732-1809), Й. Хьослера (1747-1822), В.А. Моцарта (1756-1791), та Л. Бетховена (1770-1827). У передмові до збірки М. Мошковський пропонує студентам декілька підказок, що стосуються вивчення запропонованих творів. Так, на його думку роботу над фугою потрібно розпочинати з аналізу та з'ясування кількості тем і в яких саме уривках

трапляються повні або неповні тематичні проведення. Автор наголошує на особливому виділенні теми, що проводиться середніми голосами. Після ознайомлення зі структурою композиції М. Мошковський радить зайнятись підбором аплікатури та визначити характер головної теми задля розуміння правильного темпу фуги [393]. А от для того, щоб добре зіграти Моцарта «... недостатньо техніки Клементі чи техніки Крамера. Ніжний співучий дотик, перламутрові пасажі, легке стаккато та витончена трель - головні технічні умови. Фразування здебільшого не представляє великих труднощів, а що стосується виразності, то першими принципами, яких слід дотримуватися, є свобода від манерності, спонтанності та уникнення сили. У сонатах, різноманітних окремих творах та навіть у концертах героїчні або патетичні якості майже повністю відсутні; і лише в двох до мінорних фантазіях є прояви цих емоцій» [393]. Він вважав, що твори Моцарта необхідні в мистецькому розвитку піаніста, та пропонує у своїй збірці такі п'єси, як Фантазія No. 2 c-moll, Рондо a-moll, Менует D-dur та Жига G-dur.

На противагу музиці Моцарта фортепіанні твори Бетховена, на думку М. Мошковського, з будь-якої точки зору, створюють надзвичайні труднощі. Санати для фортепіано стоять на першому місці в цьому списку, а деякі з них технічно та музично є більш складними в оволодінні ніж усі інші фортепіанні композиції Бетховена, включаючи концерти. Серед них, автор вважає перший і другий концерт досить скромними у своїх вимогах, тоді як три інші, особливо четвертий і п'ятий, вимагають високого рівня віртуозності.

«На сьогоднішній день для студента освоєння композицій Бетховена стає простішим завдяки великій кількості чудових видань, що знаходяться в його розпорядженні, які дають вказівки щодо темпу, інтерпретації та аплікатури. Звичайно, всі ці допоміжні засоби нічого не значимуть, якщо вони не будуть сприйняті з достатнім ступенем інтелекту; бо коли-небудь справджується приказка, що «буква вбиває, а дух дарує життя», те саме

можна сказати в цьому випадку. Як би ретельно не записували музичну композицію, вона завжди залишатиме певну свободу в інтерпретації; і часто трапляється так, що виконавець, який бажає слідувати власному розуму, прийде до кращої концепції твору, ніж той, хто з сумлінною тривогою дотримується заданих вказівок щодо виконання та темпу» [393]. Автор не рекомендує неухильно дотримуватись знаків метроному самого композитора та виконувати їх «у рабський спосіб» та для підтвердження своїх слів наводить наступний випадок: «Бетховен направив до видавництва Шотта в Майнці набір метрономічних вказівок темпів для його Дев'ятої симфонії. Його учень Різ, який на той час жив у Лондоні, попросив також копію цих записів; але оскільки перший варіант був помилковий, Бетховен змушений був виконати цю роботу спочатку. Незабаром після цього було знайдено перший набір позначень метронома, і було виявлено, що він відрізняється за всіма темпами від тих, що були у другій копії. Це показує, що навіть композитор не завжди має однакові почуття щодо темпу власних творів, і Бетховен, у власній грі, схоже, слідував за імпульсом моменту, що стосується виразу та темпу» [393].

М. Мошковський так коментував вибір репертуару та радив ретельно ставитися до відбору виразових засобів у творах різного художнього напрямку: «По-перше, коли речі пишуться по-сучасному, їх слід, у межах гарного смаку, грати в сучасному стилі <...> Але я не друг щодо застосування таких методів до старих композиторів. Французькі актори не зіграли б п'єси Сарду, як комедію Мольєра <...> Сьогодні вони грають Расіна та Мольєра, як їх грали за життя цих драматургів. Ця ідея стосується й класичної музики. Почнемо з того, що коли ми граємо класику на сучасному фортепіано, настільки відмінному від інструменту, для якого вони були спочатку написані, змін уже вдосталь. Тому ми не повинні намагатися змінити їх ще більше, застосовуючи сучасні ідеї фраз у їх виконанні, фраз, яких взагалі не було на момент їх написання. Натомість нам слід спробувати зіграти їх у стилі часу, в який вони були написані. У грі на фортепіано, як і в усіх галузях

музичної інтерпретації, щирість до ідей письменника забезпечує справді гарне виконання його творів. Коли ми починаємо вкладати щось у композицію, чого спочатку не було, ми надаємо їй значення, яке ніколи не передбачалося. Використовуйте сучасні фрази в сучасних творах, але в грі класики дотримуйтеся старих і класичних ідей» [334, с. 21].

Другий том «Антології» [393] присвячений музиці сучасних композиторів: К.М. Веберу, Ф. Шуберту, Ф. Мендельсону, Р. Шуману, С. Тальбергу, А. Гензельту, Й. Брамсу, Філіпу та Ксаверу Шарвенкам, Й. Штраусу та самому М. Мошковському. У справі редагування композитор дотримувався власного наукового підходу до текстової критики. У своїх статтях «Важливість вишуканих видань класики» і «Як публікації допомагають студентам і вчителям» він критикував намір Г. фон Бюлова та К. Кліндворта відхилитися від оригіналів і оригінальних джерел, щоб поліпшити звучання фортепіано [313, с. 35]. Так, у першій із згаданих статей «Важливість вишуканих видань класики», яка була опублікована в журналі «*The Etude*» за грудень 1912 року і присвячена його особистій редакційній філософії, музикант писав: «Робота редактора [була] головним чином спрямована на відтворення автентичної концепції обраної композиції з максимально можливою точністю. Це [було] здійснено шляхом вивчення та порівняння різних видань, що вже існували; шляхом огляду рукописів, наскільки вони могли бути виявлені і доступні; завдяки традиційним або вдало підібраним пальцям в інших місцях тощо» [375].

Більшість своїх редакторських робіт М. Мошковський готував для Паризького видавництва *Neugel und Enoch*. Серед них – фортепіанні концерти Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Р. Шумана. Причому М. Мошковський готував видання цих творів таким чином: нотний текст передбачав тільки партію фортепіано, яка в паузах була заповнена клавіром оркестрової партитури. Сольні оркестрові партії записувалися як мелодії в додатковій системі. Ці видання до сьогодні представляють

надзвичайний інтерес для піаністів з точки зору прекрасного вибору аплікатури.

М. Мошковський також друкував в Паризькому видавництві *Heugel und Enoch* сольні фортепіанні твори, серед яких були: повне зібрання сонат Л. Бетховена в 3 томах, твори Ф. Шопена, Й. Крамера, Ф. Ліста, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Й. Гуммеля, К. Черні, А. Рубінштейна, К. М. Вебера та ін. Починаючи з 1914 року в Колекції Орфея Французького товариства великих класичних музичних творів у видавництві *Enoch* поповнилося кількома такими виданнями. На жаль, згодом Перша світова війна зашкодила наступним публікаціям. Оскільки гонорару за його роботу, що вимагала багато часу і витрат, не було, М. Мошковський перебував в скрутному становищі. До початку 1920-х років він виявився в повних злиднях і боргах. 1921 року один з американських знайомих композитора за допомогою друзів і шанувальників М. Мошковського влаштували великий концерт в Карнегі-хол на його честь. Десять тисяч доларів, що були виручені за цей концерт і передані музиканту, на жаль, так до нього і не дійшли. 1925 року був влаштований другий благодійний концерт на його честь, проте в березні цього ж року Мошковський помер в повній бідності.

Більшість видань під редакцією М. Мошковського з'явилися посмертно в 1925 і 1926 роках в Хойгельс, Французькому виданні класичної музики⁴⁹.

* * *

Педагогічні опуси, що складають доробок М. Мошковського, можуть і сьогодні служити прекрасним матеріалом для учнів середніх і старших класів музичних шкіл, студентів музичних училищ та молодших курсів академій і консерваторій. Педагогічна система розвитку техніки піаніста, що представлена в творчості М. Мошковського, стала «кузнею», в якій постійно розвивалися і викристалізувалися основи піанізму.

⁴⁹ *Heugels, Édition Française de Musique Classique.*

Більшість художніх етюдів через складність музики поряд з технічними проблемами, не можуть бути запропоновані молодим виконавцям, у яких ще не сформувалася піаністична база, і вони не досягли певних технічних навичок. Своєрідним містком між навичками віртуозності та мисленням яскравими образами посідають етюди М. Мошковського, які дають змогу не тільки вдосконалити техніку, але й розвинути музичний слух учня. Без сумніву, такий підхід забезпечує міцну основу в усіх областях гри на фортепіано. Етюди М. Мошковського менш складні у вивченні, мають технічну цінність, яка може бути швидко здобута, і водночас є життєздатними та програмними музичними творами. З інструктивних позицій ці етюди зосереджені не тільки на швидкості, точності, ефективності та силі, але й на різних навичках першої необхідності, включаючи фрази, голосовий баланс і звуковедення.

Для фортепіанних етюдів М. Мошковського – «Школа подвійних нот» ор. 64, етюди ор. 72, 78, 91, 92, збірники «Метр і учень» ор. 96 і «Технічні ескізи» ор. 97 характерні невеликі розміри, зосередженість на певному виді техніки, виразність технічно-віртуозних завдань, застосування простих форм, художня різноманітність, домінування світлих настроїв та рухливих темпів. Необхідно підкреслити вагомий внесок композитора у збагачення інструктивного фортепіанного репертуару. Такі твори М. Мошковського ведуть виконавця від самих азів піанізму до завдань вищих віртуозних труднощів. Його педагогічна система дозволяє поступово і планово удосконалювати піанізм. Музикант-педагог вимагав від своїх учнів різних відтінків звуку. Привертають увагу його погляди на способи звуковидобування на фортепіано. У своїх творах він використовує різні фактурні прийоми, аж до оркестрових. Мелодична лінія часто індивідуалізована, її інтонаційний склад наближається до людського голосу.

Дуже шкода, що численні фортепіанні твори композитора, які він створив з педагогічною метою, сьогодні використовуються у навчальній практиці недостатньо широко. Багато з них спрямовані на розвиток

елементарних піаністичних навичок, необхідних для розвитку юного виконавця: п'ятипальцеві побудови, гамоподібні послідовності, акорди. Вони дуже важливі, тому викладаються в легких етюдах, систематизуючи основні форми віртуозності.

Педагогічні опуси М. Мошковського можуть й сьогодні служити гарною підмогою для учнів середніх і старших класів музичних шкіл, студентів музичних училищ. На жаль, твори педагогічної спрямованості не настільки часто виконуються. У теперішній навчальній практиці широко використовуються лише 15 віртуозних етюдів ор. 72. Для молодих музикантів було б вельми корисно познайомитися з численними етюдами композитора, оскільки вони представляють безсумнівний інтерес для розвитку як технічних навичок, так і образного мислення учнів.

На заняттях він звертав увагу, перш за все, на плавну гру та зручну і доцільну аплікатуру, приходячи, таким чином, іноді до нетрадиційних рішень. М. Мошковський узагальнив свій досвід та розробив методику аплікатури для гри на фортепіано, опублікувавши «Книгу про гами», де у вступі до даного збірника виклав власну аплікатуру для гам. Композитор створив свою переконливу систему аплікатури, яка ґрунтувалася на принципі дзеркальної симетрії пальців рук піаніста. Композитор запевняв, що аплікатура для гам повинна бути такою, що дозволила б їх грати легко і зручно, найбільш доцільним способом.

Редакторська діяльність М. Мошковського цілком вписується в контекст його педагогічної системи і призначена для учнів, що досягли високого рівня піаністичної майстерності. Найбільш визначною стала збірка «Антологія німецької фортепіанної музики» у двох томах. Композитор пропонує свої погляди, щодо вивчення запропонованих творів. Фортепіанний репертуар, який редагував М. Мошковський, належить до «золотої скарбниці» піаністичної літератури. Тим більш цінним вбачається письмові «вказівки», залишені нащадкам видатним піаністом, композитором і педагогом.

ВИСНОВКИ

В історії європейського музичного мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ століть на видатну роль заслуговує творчість визначного польського композитора, піаніста, педагога і диригента М. Мошковського (1854-1925). Його різновекторна діяльність у сферах композиції, виконавства, педагогіки та редакторської справи, вписується в історичні та стильові рамки романтичної епохи, з її «строкатістю і багатолікістю естетичних тенденцій» [280, с. 47] та водночас співпадає з періодом виходу з неї до культури новітнього часу. Незважаючи на те, що життя цього талановитого музиканта припадає на так звану «межу століть», його естетичні установки залишались незмінно співзвучні ідеям романтизму, який «проголосив “універсальне” охоплення життя і цілком нове <...> розуміння почуттів» [269, с. 172].

Багатогранність різних видів діяльності М. Мошковського у сфері фортепіанної музики потребує осмислення його особистості як універсального музиканта, але все ж таки з уклоном у бік виконавства, оскільки саме цей вид діяльності майстра був визначальним і впливав на інші. Тому цілком очевидно, що вся творчість М. Мошковського стала своєрідною проекцією його блискучого виконавства. В зв'язку з цим доречно навести вислів Р. Шумана стосовно митців подібного роду, що «пожертвували посмертною славою, яка не тішила його [композитора], [оскільки він] насолоджується швидкоплинною привабливістю життя віртуоза» [280, с. 247-248].

Вивчення життєтворчості М. Мошковського, співставлення різних, іноді суперечливих, даних про нього, дозволяють не тільки значно точніше реконструювати факти його біографії, а й перш за все, побачити конкретну людину та спробувати досягнути її внутрішній світ, що «відображає систему цінностей ... й визначає характерне обличчя музиканта, його стиль, який відрізняє його гру від інших» [269, с. 171]. Вдалося також знайти невеличку

низку джерел, що дозволяють зіткнутися з деякими проявами особистості митця, його манерою спілкування, притаманним йому самовідчуттям аристократизму, шляхетності, поваги до інших людей, неперевершене витончене відчуття гумору, тощо. Яскрава особистість М. Мошковського, що втілювалася у його неповторну творчу індивідуальність, залишилася відображеною у його музиці, яка за життя композитора «захоплювала як слухачів його кола, так і музикантів, для яких високий професіоналізм і шляхетність музичної мови були частиною їхньої власної системи цінностей» [Там само].

Виконавську діяльність видатного піаніста можна умовно поділити на два етапи – *ранній*, що почався з 1865 року одночасно з навчанням і тривав до початку 1880 року; і *пізній* – з 1898 і до 1914 року, за одинадцять років до його смерті. Відео або звукозаписи фортепіанних концертів у виконанні М. Мошковського, на жаль, не відомі.

Початок піаністичної кар'єри М. Мошковського знаменує 1875 рік, коли молодий виконавець вперше виступив з сольним концертом в Берліні. Одним з творів, що представив Мошковський у публіці, був його Концерт № 1 *h-moll* для фортепіано з оркестром. Цей юнацький твір залишився неопублікованим. Його виконання відбулося в Берлінській Академії співу 27 березня 1875 року і пройшло з великим успіхом. Концерт відвідав Антон Рубінштейн, який гастролював в цей час в Берліні, і високо оцінив гру молодого піаніста. Берлінські критики також позитивно оцінили таку подію. Виконання Концерту *h-moll* було також високо оцінено Ф. Лістом. М. Мошковський зустрічався з Лістом в Веймарі в 1870-го, 1875-го та 1879-го року. Відомі також його виступи з Ф.Лістом в 4 руки на фортепіано.

Справжню популярність Мошковському-піаністу принесло виконання власних творів для фортепіано – віртуозних п'єс, концертних етюдів, вальсів, музичних моментів, іспанських танців та ін. Одна грань піанізму М. Мошковського проявляється в тяжінні до мінімалізму, акварельності фортепіанних фарб, витонченості і бравурності фактури. Ця

група творів розкриває в ньому прихильника салонного мистецтва, поетично налаштовану особистість. Для виконавського стилю М. Мошковського були характерні прозорість і тонка деталізація фактури, дрібне фразування і співучість звуковидобування.

Віртуозність гри композитора була спрямована на ефект, коли при виконанні найскладніших технічних п'єс створювалося відчуття відсутності труднощів. Піаніст грав жартома, засліплюючи слухачів вихором пасажів. Ця риса була притаманна йому як людині, про що свідчать багато фактів його біографії.

У виконавській творчості для музиканта особливе значення мало тяжіння до елегантності, внутрішня аристократичність, естетика дендізма, в центрі якої знаходиться вільна творча особистість з характерним для неї свідомістю власної винятковості, поклонінням красі в усіх її формах.

Інша грань піаністичного обдарування М. Мошковського тісно пов'язана з концертним стилем. У його палітрі дрібна і октавно-аккордова техніка, різноманітні комбінації арпеджіо, подвійних нот, трелей, багат шаровість фактури, що вимагає диференціації артикуляційних, динамічних, агогічних засобів, метроритмічна різноманітність, що створює поліритмічні і поліметричні нашарування і т. п. При цьому М. Мошковському залишається властивою захопленість бісерною пасажною або приголомшливою октавною технікою.

М. Мошковський грав в Берліні, Варшаві, Парижі, Женеві, Лондоні та інших містах Європи. Крім своїх творів в концертному репертуарі піаніста були четвертий Концерт Л. Бетховена, «Новелетти» ор. 21 Р. Шумана, «Іспанська рапсодія» і «Блукаючі вогні» Ф. Ліста, «Баркарола» ор. 60, Соната *h-moll*, Етюди ор. 10 і ор. 25, Експромти Ф. Шопена, «Запрошення до танцю» К.М. Вебера-Таузіга та ін. Критики захоплено писали про його виступи, зрілість і художню переконливість його піанізму. Неодноразово відзначалася феноменальна техніка, що ніби розчиняється в поетичності виконання музиканта.

На початку 1880-х років М. Мошковський тимчасово припиняє виконавську діяльність через проблеми зі здоров'ям. З 1898 року піаніст відновлює свою виконавську діяльність. Пізній етап творчості знаменує другий фортепіанний концерт *E-dur* op. 59, який приніс йому світову славу.

Фортепіанна музика М. Мошковського, що розглянута в дослідженні у всьому різноманітті її жанрів, виявляє індивідуальність композитора як продовжувача романтичної традиції. Зберігаючи органічний зв'язок з закономірностями тонального мислення, досягненнями піаністичної культури ХІХ століття, М. Мошковський розвиває закладений в попередній художній практиці творчий потенціал, розкриває неминущу цінність її завоювань в області фортепіанного мистецтва.

Композитор вибірково підходить до різних жанрів, що склалися в цій галузі. Віддавши данину великим циклічним формам (два концерти), він головну увагу приділяє фортепіанній п'єсі. Серед жанрів переважають етюд, танцювальні мініатюри; палітра останньої, яка містить вальси, мазурки, полонези, служить підтвердженням великого ареалу успадкованого музично-історичного досвіду. Разом з тим, у композиторському доробку митця є скерцо, капричіо, фантазія-експромт, музичні моменти, арабески, канон, баркарола, ліричні п'єси, тобто практично весь набір найбільш поширених жанрів романтичної епохи.

Трактуючи фортепіанну п'єсу в якості основної одиниці більш масштабної багатоскладової композиції, М. Мошковський не дотримуватися будь-яких певних принципів циклізації. В одних випадках в циклі виступає жанровий принцип поєднання (музичні моменти, етюди, тощо), що зумовлює можливе коло образів і піаністичних прийомів. В інших – композитор об'єднує різнохарактерні і різножанрові п'єси, кожна з яких може існувати самостійно.

В фортепіанній музиці М. Мошковського можна відзначити панування двох образних сфер – ліричної та скерцозної. Перша, володіючи багатобарвним спектром емоцій, дає можливість М. Мошковському

продемонструвати тонкі градації особистісного висловлювання, які часто тяжіють при цьому до психологічності тону. Скерцозність близька йому яскравою характеристичністю, полярністю образних планів, захопленням ігровою стихією.

Дуже важко чітко окреслити етапи композиторської творчості М. Мошковського. Критерієм періодизації в даній роботі були переломні моменти в біографії композитора, які можна зіставити з етапами його життєвого шляху. В цілому, розвиток фортепіанного стилю М. Мошковського полягав не в переході на якісно новий рівень, а в поглибленні і проясненні основних параметрів стилю і граней його піанізму. Замість кардинальних змін можна побачити лише поступове вдосконалення його ремесла, що призвело до створення багатьох видатних фортепіанних творів.

У ранніх творах М. Мошковського простежується вплив Ф. Шопена, Ф. Мендельсона та, особливо, Р. Шумана. «Присвята Шуману» ор. 5 та Мініатюри ор. 28 – це приклади творів для фортепіано, що продовжують лінію шуманівського піанізму. Зв'язок з творчістю Ф. Ліста підкреслюють «Три концертних етюда» ор. 24. Найяскравіші стилістичні паралелі можна виявити із творчістю Ф. Шопена, наприклад, в Концерті для фортепіано ор. 59. Це спостерігається і у виборі жанрів: М. Мошковський також писав вальси, мазурки, етюди, полонези, скерцо, експромти, баркаролу. Для нього як композитора польського походження успадкування і продовження стильових надбань Ф. Шопена уявляється цілком природним.

Пізніше Мошковський-композитор сформував власний стиль, який явно показував тонке авторське почуття інструменту та його можливостей.

Багато піаністів стверджують, що твори М. Мошковського для фортепіано надзвичайно зручні з точки зору піанізму. Технічна майстерність характеризує всю фортепіанну спадщину композитора. При відносно легких рухах на інструменті можна здійснювати оптимальні звукові ефекти. Необхідна техніка виконання оптимально відповідає

можливостям рук. Разом з тим, твори композитора досконалі за формою, за володінням специфікою фортепіанної фактури і багатством образного мислення.

На жаль, сучасні піаністи сьогодні не часто виконують фортепіанну музику М. Мошковського. Ймовірно, їх насторожує значна перевантаженість музичного матеріалу різними технічними прийомами. Виконання тим більше здається недосяжним, оскільки сміливе новаторство в області віртуозної фактури у композитора поєднується з витонченою романтичною манерою письма.

Труднощі багатьох з них полягають не стільки в самій фактурі, скільки в способах використання інструменту, а також поставлених автором виконавських завдань, вирішення яких передбачає максимальну активацію слуху піаніста. Отже, твори М. Мошковського націлені на розкриття піаністом музично-звукового образного змісту, а в педагогічному аспекті – на формування цього уміння.

Технічні складнощі фортепіанних творів М. Мошковського пов'язані з швидким темпом, віддалених скачках, віртуозністю пасажів, чистотою попадання та виконавської невтомності. Все це, в свою чергу, невід'ємне від активності та тривалості руху. Типовою стильовою рисою його музики стає імпровізаційність, що спирається на традиції блискучого піаністичного стилю виконавства з романтично імпульсивною зміною емоційних станів. Перш за все, ці твори корисні для відпрацювання дрібної пальцевої техніки. Особливий вид піанізму – перлинна техніка *perle* – досить складний прийом. Він вимагає особливої артикуляції, коли дотик до інструменту дуже чуйний та делікатний, при цьому всі інтонаційні тяжіння всередині ланцюжків дуже добре відчутні.

Мистецтво виконання як романтичної мініатюри, так і фортепіанного концерту, являє собою вищий щабель піаністичного мистецтва: освоєння глибокого художнього змісту та піаністичної майстерності. У технічному відношенні вони нерідко вимагають великої віртуозності, проте труднощі

техніки підкоряються цікавому, яскравому змістовному задуму. Наприклад, активність руху, притаманна етюдів, тлумачиться, як вираз схвильованості, як бурхливий натиск, як стрімкий політ, вона може бути звернена і на картини природи.

Необхідно підкреслити вагомий внесок композитора в збагачення інструктивного фортепіанного репертуару. Його педагогічні опуси можуть і сьогодні служити гарною підмогою для учнів середніх і старших класів музичних шкіл, студентів музичних училищ. На жаль, твори педагогічної спрямованості не настільки часто виконуються, а в сьогоднішній навчальній практиці широко використані лише 15 віртуозних етюдів ор. 72. Для молодих музикантів було б вельми корисно познайомитися з численними етюдами композитора, оскільки вони представляють безсумнівний інтерес для розвитку як технічних навичок, так і образного мислення учнів.

Дуже шкода, що численні фортепіанні твори та цінні методичні поради композитора, створені ним з педагогічною метою, сьогодні використовується в навчальній практиці недостатньо широко. Багато з них спрямовані на розвиток елементарних піаністичних навичок, необхідних для розвитку юного виконавця: п'ятипальцеві побудови, гамообразні послідовності, акорди. Вони вельми важливі, тому викладаються в легких етюдах, систематизуючи основні форми віртуозності. Такі твори М. Мошковського ведуть виконавця від самих азів піанізму до завдань вищих віртуозних труднощів. Його педагогічна система дозволяє поступово й планомірно удосконалювати піанізм. Виконавцю необхідно вміти поділити роботу на певні етапи, особливо в етюдах – прагнути до максимально ясної постановки технічного завдання, виключаючи все, що могло б ускладнити її виконання.

Цікаві погляди композитора на способи звуковидобування на фортепіано. М. Мошковський вимагав від своїх учнів різних відтінків звуку. У своїх творах він використовує різні фактурні прийоми, включаючи

оркестрові. Мелодична лінія часто індивідуалізована, її інтонаційний склад наближається до людського голосу.

У другій половині XIX – на початку XX століття відбувається занепад салонної культури, а саме поняття «салон» отримує негативну оцінку і починає асоціюватися з міщанством. В зв'язку з цим у XX столітті музика М. Мошковського перестала бути популярною через зміну естетичних уподобань та відмову від аристократичної та витонченої краси салонної культури. Твори композитора вважалися застарілими, бо в них слухачі не знайшли тем і образів, співзвучних жорстким зрушенням XX століття. А Перша світова війна призвела до остаточного занепаду суспільного сприйняття музики М. Мошковського, який був позначений наступним поколінням, «як класицист серед салонних композиторів» [338, с. 120].

Якщо ще на початку кар'єри композитора його твори були популярними та затребуваними, то з часом, замість того, щоб прилаштовуватись до нових віянь в музиці, М. Мошковський продовжував писати у своєму звичному стилі, і, таким чином, почав поступово зникати з перших планів серйозного музикування. Його експерименти з транскрипціями припали на час, коли епоха цього жанру, після смерті Ф. Ліста в 1886 році, вже поступово згасала.

Вже на початку другої половини XX століття музика М. Мошковського була майже забута. В даному випадку музична доля творів композитора стала співзвучною з долею однієї з титанічних постатей епохи романтизму – С. Тальберга, який вважав, що «прекрасне неодмінно повинно захоплювати душі людей» [269, с. 174]. У виконавській естетиці М.

Мошковського та його попередника С. Тальберга було також багато спільних рис: сам засіб спілкування з публікою у обох музикантів був «багато в чому змодельований стереотипом поведіння аристократа у своєму суспільстві – чемність і вихованість, неприпустимість виставляння напоказ особливо глибоких особистих переживань. Ця система цінностей, яка визначила суму

переживань актора – аристократа була зовсім новою якістю: піаніст не просто виступав перед аристократами, він, насамперед, виражав власне “я” в середовищі слухачів свого оточення» [Там само].

Тому, втративши свою аудиторію, творчість М. Мошковського, по суті, підвела підсумок у розвитку салонного напрямку фортепіанної музики, в якій вбачаються результати пошуків салонно-віртуозних рис усієї попередньої плеяди композиторів – салонних виконавців Антона Контського, Дж. Фільда, Ц. Кюї та ін. Проте композитор вдало відчував попитом «замовників» своєї музики, вміло тримав баланс між серйозною і розважальною музикою.

У ХХ столітті, хоча твори М. Мошковського й не були масово затребувані, вони все ж отримали віддзеркалення у виконавській діяльності таких видатних піаністів романтичного напрямку, як Й. Гофман, С. Рахманінов, В. Горовиць. Лише на початку ХХІ століття, коли знов стали змінюватися та переоцінюватися естетичні установки, ми спостерігаємо відродження інтересу до творчості М. Мошковського піаністів різних національних шкіл: Пірса Лейна, Маркуса Павлика, Майкла Понті, Сети Таніель, Елейна Райса, Ілани Веред, Ерла Уайльда. Треба відзначити, що авторка даної монографії також зробила власний внесок у виконавську мошковськіану сучасного століття, виступивши в Україні з низкою творів композитора, серед яких були представлені Концерт №2 *E-dur*, Етюдів ор. 72, «Іскори». На нашу думку, численні фортепіанні твори митця, що відрізняються цікавими мистецькими можливостями, повинні сьогодні по праву зайняти чільне місце не тільки в педагогічній, але і в концертній практиці сучасних піаністів.

Протягом усього життя, не дивлячись на всі негаразди, М. Мошковський підтримував своє гостре почуття гумору та вишукану шляхетність. Цей музикант ніколи не досягав культового статусу, але для «єврейського хлопчика з Польщі» він зробив все, щоб його «шедеври . . . були віддані мистецтву на всі часи» [318, с. 55].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамов А. О специфике музыкального содержания. *Эстетические очерки* : [сб. ст. / составление В. К. Скатерщикова]. М., 1973. Вып. 3. С. 123–141.
2. Айзенк Г., Гленн В. Как измерить личность / пер. с англ. А. Белопольский. Москва : Когико-центр, 2000. 284 с.
3. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики : хрестоматия. К., 1974. 185 с.
4. Алексеев А. Д. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XIX века) : учеб. пособие для студ. музык. вузов. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. 92 с.
5. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2 : учеб. для студ. фортеп. фак. муз. вузов. М. : Музыка, 1982. 284 с.
6. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 3 : учеб. для студ. фортеп. фак. муз. вузов. М. : Музыка, 1982. 286 с.
7. Алексеев А. Д. Русские пианисты : Очерки и материалы по истории пианизма. Вып. II / Под ред. А. Николаева. М.–Л. : Музгиз, 1948. 313 с.
8. Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя: На материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и современности. М. : Музыка, 1991. 103 с. (Всесоюзный НИИ искусств).
9. Антонец Е. А. Эволюция салонной музыки в европейской культуре. : дис... канд. искусствовед. Сумы, 2006. 215 с.
8. Антонец Е. А. Амбивалентность салонного искусства. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*. Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 25. К., 2003. С. 20–25.
9. Антонец Е. А. Формирование салонной эстетики в европейской культуре. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*. Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 27. К., 2004. С. 53–60.

10. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 343 с.
11. Арановский М. Г. Два этюда о творческом процессе. *Процессы музыкального творчества*: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 130. М., 1994. С. 56–77.
12. Арановский М. Опыт построения модели творческого процесса композитора. *Методологические проблемы современного искусствознания*. М., 1975. С. 127–141.
13. Арановский М. Этюды-картины Рахманинова. М. : Музгиз, 1963, 40 с.
14. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн.1 и 2. Изд. 2-е. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
15. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.–Л. : Музыка, 1965. 136 с.
16. Балтер Г. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений немецко-русский и русско-немецкий. М.; Leipzig, 1976. 484 с.
17. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л. : Музыка, 1969. 288 с., нот., ил.
18. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. Изд. 2-е доп. Л. : Сов.композитор, Ленингр. отд-ние, 1979. 352 с.
19. Батанов В. Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI ст. : дис... канд. искусствовед. Одесса, 2016. 203 с.
20. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты). *Проблемы музыкознания. Аспекты теоретического музыкознания* : сб. науч. тр. / ЛГИТМиК. Вып. 2. Л., 1989. С. 95–122.
21. Бирмак А. В. О художественной технике пианиста: опыт психофизиологического анализа и методы работы. М. : Музыка, 1973. 143 с.
22. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис... канд. мистецтвознав. Київ,

2005. 17 с.
23. Благой Д. К пониманию пианистом авторского текста (заметки об артикуляционных, динамических и темповых обозначениях). *Вопросы фортепианного исполнительства очерки, статьи*. Вып.3. М. : Музыка, 1973. С. 188–217.
24. Благой Д. Этюды Скрябина. М. : Музгиз, 1963. 56 с.
25. Богоявленский С. История зарубежной музыки. Учебник. Санкт-Петербург : Музыка, 2001. 625 с.
26. Бодалев А. А., Столин В. В. Общая психодиагностика. СПб. : Речь, 2006. 440 с.
27. Бонфельд М. Ш. Музыка: язык, речь, мышление: опыт системного исслед. музык. искусства. СПб. : Композитор, 2006. 646 с.
28. Бондаренко А. Основы психологии: учебник. Киев : Освита України, 2009. 328 с.
29. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Харків, 2005. 20 с.
30. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного анализа : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2006. 41 с.
31. Браудо И. Артикуляция: (О произношении мелодии) / под ред. Х. С. Кушнарева. Изд. 2-е. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1973. 196 с.
32. Будяковский А. Е. Пианистическая деятельность Листа. Л. : Музыка, 1986. 85 с. : нот. илл.
33. Буслаева Н. Национальная романтическая традиция в истории польского фортепианного искусства : дисс. ... канд. искусствоведения спец. Нижний Новгород, 2006. 178 с.
34. Быстрицкий Е. К. Феномен личности: мировоззрение, культура, бытие / АН УССР. Ин-т философии, отв. ред. В. П. Иванов. К. : Наукова думка, 1991. 200 с.

35. Бэлза И. История польской музыкальной культуры. : В 3-х т. Т. 3. М. : Музыка, 1972. 235 с.
36. Бэлза И. Забытые польские музыканты: М. К. Огиньский, К. Курпиньский, Ю. Заремский. М. : Издат. АН СССР, 1963. 142 с.
37. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка : Очерки. М. : Музыка, 1985. 200 с.
38. Бэлза, И. Мария Шимановская. М. : Издат. АН СССР, 1956. 188 с.
39. Бэлза И. Фридерик Францишек Шопен. М.: Музыка, 1991. 140 с.
40. Вайман С. Т. Диалектика творческого процесса. *Художественное творчество и психология*. М., 1991. С. 3–31.
41. Вальтер Б. О музыке и музицировании. *Исполнительское искусство зарубежных стран*. Вып.1. М. : Гос. музидат., 1962. С. 3 –119.
42. Варнава Р. А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу» автора (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2017. 223 с.
43. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. М. : Музыка, 1988. 80 с.
44. Вахранев Ю. Исполнение музыки (поэтика). Харьков : 1994. 336 с.
45. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 20 с.
46. Виноградов Г. Про формування індивідуальних композиторських стилів. *Музика*. 1976. № 2. С. 6–7.
47. Волков А. И. Замысел как целенаправляющий фактор творческого процесса композитора. *Процессы музыкального творчества* : сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 130. М., 1993. С. 37–55.
48. Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки, статьи, воспомина-ния. Вып. 1 / Моск. гос. консерватория им. Чайковского, фак. спец. фп. ; [сост. и общ. ред. М. Г. Соколова]. М. : Музыка, 1965. 244 с.
49. Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки, статьи,

- воспоминания. Вып. 4; [сост., предисл. и общ. ред. М. Г.Соколова]. М. : Музыка, 1976. 203 с.
50. Вязкова Е. В. К вопросу о типологии творческих процессов / Процессы музыкального творчества : Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 155. М., 1999. С. 156–182.
51. Гаврюшин Н. К. Универсальность творческой личности. Методолог. Сайт, посвященный изобретательским задачам и методам их решения. URL: <https://www.metodolog.ru/00159/00159.html> (дата звернення: 17.08.2020).
52. Гаккель Л. Е. Исполнителю, педагогу, слушателю: Статьи и рецензии. Л. : Советский композитор, 1988. 168 с.
53. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. 2-е изд. Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1990. 288 с.: нот.
54. Ганзбург Г. Образ автора в музыкальном произведении. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 38. Харків, 2013. С. 191-202.
55. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением : метод. очерк. Изд. 2-е. М. : Гос. музык. изд-во, 1960. 119 с.
56. Гнилов Б. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово композиционный феномен (классико-романтическая эпоха) : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. Москва, 2008. 53 с.
57. Говар Н. Фортепианная миниатюра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI вв.: проблемы стиля и интерпретации : дис. ... канд. искусствовед. Москва, 2013. 249 с.
58. Голубовская Н. И. Искусство педализации. Изд. 2-е. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1974. 96 с.
59. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Л., 1985. 97 с.
60. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве : сб. статей; сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. Д.Д. Благого. М. : Музыка, 1975. 416 с.

61. Гончаренко Н. В. Гений в искусстве и науке. М. : Искусство, 1991. 432 с.
62. Горбовец Л. Фортепианное исполнительское искусство Екатеринбурга: история и современность : дисс.... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2004. 204 с.
63. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Музична Україна, 1985. 112 с.
64. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре. М. : Гос. муз. изд-во, 1961. 224 с.
65. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века: учеб. пособие для студентов вузов. М. : ВЛАДОС, 2004. 175 с.
66. Григорьева Г. Некоторые аспекты анализа музыкального произведения в системе современных стилевых критериев. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа* / сост. И. Котляревский. Київ, 1988. С. 64–70.
67. Гринди К. Беседы с выдающимися пианистами и педагогами. Кн. 1. М. : Классика–XXI, 2013. 176 с.
68. Грохотов С. В. И.Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1990. 25 с.
69. Грум-Гржимайло Т. Н. О музыкальном исполнительстве. М. : Знание, 1965. 85 с.
70. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию : Учеб. пособие. М. : Музыка, 1984. 256 с.
71. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке: исследование. М. : Музыка, 2009. 256 с.
72. Гуммель И. Обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепианной игре от первых простейших уроков до

- полнейшей законченности. *Из истории фортепианной педагогики: хрестоматия* / А.Д. Алексеев. К., 1974. С. 74-81.
73. Гуревич, Е. Л. История зарубежной музыки : Популяр. лекции для студентов высш. и сред. пед. учеб. заведений. М. : АCADEMIA, 1999. 317 с.
74. Гусарчук Т. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва) : дис. ... д-ра мистецтвознав. Київ, 2018. 533 с.
75. Давидова О. Михайло Вериківський: становлення творчої особистості (1923–1941). *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 113. Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках. С. 100–108.
76. Девятова О. Л. Особенности творческого процесса композитора. *Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки*. 2014. № 1 (124). С. 67-81.
77. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.
78. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М. : Совет. композитор, 1986. 208 с.
79. Дидро Д. Салоны : В 2-х т. / Пер. с фр.; Общ. ред. Л.Я. Рейнгард. Т. 1. М. : Искусство, 1989. 267 с.
80. Драч І. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренко) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 33 с.
81. Друскин М. История зарубежной музыки. Вып. 4. *Вторая половина XIX века*. Издание шестое. М.: Музыка, 1983. 528 с.
82. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973. 272 с.
83. Дубовик А. В. Оперные фантазии Ф. Листа (Вопросы драматургии и пианистического воплощения) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : Л., 1985. 23 с.

84. Дьячкова Л. Мелодика: учеб. пособие. М. : Музыка, 1985. 96 с.
85. Еремина А. Д. Универсализм личности в информационном обществе. *Материалы XIX Международной молодежной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов»*. Секция «Журналистика» URL: https://lomonosovmsu.ru/archive/Lomonosov_2012/1763/46889_b072.pdf (дата звернення: 29.07.2020).
86. Ещенко М. Особенности формы этюдов Шопена. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти*. Збірник наукових праць. Вип. 11. Харків, 2003. С. 373 -385.
87. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus : монография в 2 т. Т. 1. Киев : Art Huss, 2018. 344 с.
88. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus : монография в 2 т. Т. 2. Киев : Art Huss, 2020. 240 с.
89. Зарубіжна музична культура XVII–XX ст. : Темат. зб. наук. пр. / Кол. авт. під керівн. М.Р. Черкашиної. Київська державна консерваторія. К., 1991. 158 с.
90. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М., 1997. 509 с.
91. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена: монография. М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. 152 с.
92. Зингер Е. Из истории фортепианного искусства Франции до середины XIX века. М. : Музыка, 1976. 111 с.
93. Историчні пісні Юліана-Урсіна Немцевича URL: <https://m.facebook.com/La.Reverie.Kyiv/photos/a.1525906174327303/12628838988368/?type=3> (дата звернення: 18.05.2020).

94. Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Ростов-на-Дону, 2009. 24 с.
95. Из истории зарубежной музыки. Вып. 2. М. : Музыка, 1979. 182 с.
96. Из истории зарубежной музыки. Вып. 3. М. : Музыка, 1979. 207 с.
97. История зарубежной музыки: учебник для музыкальных вузов. Вып. 6. Начало XX века – середина XX века / ред. В. В. Смирнов. СПб. : Композитор, 1999. 626 с.
98. Кандинский-Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство. *Музыкальное исполнительство и педагогика* : Сб. ст. М. : Музыка, 1991. С. 189–211.
99. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой: пособие по изуч. исполн. интерпретации фактуры фортеп. произведения. К., 2003. 168 с.
100. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта–виконавця (теоретичний та естетичний аспекти). : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
101. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). К. ; Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
102. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя: [підручник]. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
103. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : (клавікорд, клавесин, фортепіано), XIV – XVIII ст. : [навч. посібник]. Тернопіль : АСТОН, 1998. 300 с.
104. Кашкин В.Б. Введение в теорию коммуникации: учеб. пособие. Воронеж: Изд-во ВГТУ, 2000. 175 с.
105. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю. Українська музика : *Науковий часопис*. Львів, 2014. 3 (13). С. 52–57.

106. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1999. 28 с.
107. Климовицкий А., Никитенко О. Жанр и коммуникативные аспекты музыки: музыкальная деятельность, музицирование, музыкальный язык. *Музыкальная коммуникация* : сб. науч. тр. / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 1996. Вып. 8. С. 40–61.
108. Коган Г. М. Вопросы пианизма: избр. статьи. М. : Сов. композитор, 1968. 461 с.
109. Коган Г. М. У врат мастерства. Работа пианиста. Изд. испр. и доп. М. : Музыка, 1969. 342 с.
110. Коган Г. М. Школа фортепианной транскрипции. Вып 2. М. : Музыка, 1976. 234 с.
111. Козаренко О. Про деякі універсалії музичного світу Бориса Лятошинського. *Вісник Львівського університету*. Серія: мистецтвознавство. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 33–37.
112. Козырь С. Этюд и его влияние на фортепианную музыку XIX века: магистерская работа. ХГУИ им. И.П. Котляревского. Харьков, 2008. 86 с.
113. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : автореф. дис. ... док. мистецтвознавства. Київ, 2020. 35 с.
114. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. *Германия. Австрия. Италия. Франция. Польша. С 1789 года до середины XIX века* / 5-е изд. Москва : Музыка. 1981. 534 с.
115. Конен В. Д. Очерки по истории зарубежной музыки. М., 1997. 640 с.
116. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі XX ст.: особистісні та діяльнісні аспекти : автореф. дис. ... док. мистецтвознавства. Харків, 2019. 41 с.

117. Копленд А. Музыка и воображение. *Музыка и время : мысли о соврем. музыке* : М., 1970. [Вып.] 1. С. 52–53.
118. Корто А. О фортепианном искусстве : статьи, материалы, документы. / сост., перевод, ред. текста, вступ. ст. и коммент. К. Х. Аджемова. М. : Музыка, 1965. 362 с.
119. Корыхалова Н. Интерпретация музыки : Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. 206 с.
120. Котляренко Г. Глен Гульд и проблемы исполнительского стиля XX века : автореф. дис. . канд. искусствоведения. СПб., 1998. 23 с.
121. Красникова Т. Фактура в музыке XX века : дис. ... д-ра искусствовед. М., 2008. 306 с.
122. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. 2002. Вип. ІХ : Українське музикознавство на зламі століть. С. 70–82.
123. Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи : автореф. дис... канд. мистецтвознав. Харків, 2015. 20 с.
124. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, 2000. 160 с.
125. Кудряшов А. Музыкальный романтизм, идеи эпохи и их воплощение. *Музыкальная академия*. 2002. № 1. С. 139–144.
126. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII—XX вв. : [учеб. пособие]. СПб., 2006. 429 с.
127. Кузнецов И. Фортепианный концерт (к истории и теории жанра) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1980. 20 с.

128. Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства: Зб. статей. К. : Музична Україна, 1983. 137 с.
129. Ландовская В. О Музыке. [пер. англ.; Послесловие А.Е. Майкапара]. М. : Радуга, 1991. 402 с.
130. Лапшин И. И. Художественное творчество. Петроград, 1923. 332 с.
131. Лебедев И. В. Творческая концепция пианиста-исполнителя (проблемы формирования и развития) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Вильнюс, 1986. 25 с.
132. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой. М., Музыка, 1985. 136 с.
133. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М. : Музыка, 1988. 236 с.
134. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М. : Сов. композитор, 1990. 312 с.
135. Лук'янець В. Техніка. Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. С.637.
136. Лысенко С. Ю. Особенности воплощения композиторского замысла в музыкальный текст в творческом процессе М. Мусоргского. *Фундаментальные исследования*. 2013. № 11-9. С. 1934-1940; URL: <http://www.fundamental-research.ru/ru/> (дата звернення: 09.02.2020).
137. Мазель Л. А. О художественном открытии. *Вопросы анализа музыки: опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики*. М., 1978. С. 137–167.
138. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм : учеб. спец. курса для муз. вузов. М. : Музыка, 1967. 752 с.
139. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента.

- Искусство фортепианного интонирования : учеб. пособие. М. : Владос, 2005. 381 с.
140. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование: проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в метод.-теорет лит. XVI—XX веков : очерки. М. : Музыка, 1990. 191 с.
141. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2018. 218 с.
142. Маркус С. А. История музыкальной эстетики. Т. 2. М. : Музыка, 1968. 687 с.
143. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М. : Музыка, 1966. 220 с.
144. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX в. М. : 1970. 304 с.
145. Мартинюк А. К. Універсалізм творчої діяльності Миколи Леонтовича. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2013. Вип. 13. С. 308–313.
146. Медведева И. А. Парафраза. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М. : 1978. Т. 4. Стб. 178.
147. Медушевский В. Виды музыкальных стилей. *Музыкальный современник* : Сб. ст. Вып. 5. М. : Советский композитор, 1984. С. 6–8.
148. Медушевский В. Интонационная теория в исторической перспективе. *Советская музыка*. 1985. № 7. С. 66–70.
149. Медушевский В. Интонационная форма музыки. М. : Композитор, 1993. 265 с.
150. Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник* : Сб. ст. Вып. 5. М. : Советский композитор, 1984. С. 5–17.

151. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. : Музыка, 1976. 254 с.
152. Миллер И. С. К вопросу о формировании польской буржуазной нации. *«Вопросы истории»*. 1952. №7. С. 58.
153. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. М. : Сов. композитор, 1983. 263 с.
154. Мильштейн Я. Этюды Ф. Листа. М. : Музыка, 1961. С. 336–348.
155. Михайлов А. В. Романтизм: Музыкальные эпохи, направления, стили. *Музыкальная жизнь*. 1991. № 5. С. 20–22.
156. Михайлов А. В. Романтизм: Музыкальные эпохи, направления, стили. *Музыкальная жизнь*. 1991. № 6. С. 20–23.
157. Михайлов М. К. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления. *Этюды о стиле в музыке*. Л., 1990. С. 117–147.
158. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 264 с.
159. Міц О. Р. Жанр фортепіанної мініатюри у творчості М. Мошковського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових статей / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 50. С. 136–148.
160. Міц О. Р. Концертно-фортепіанний стиль М. Мошковського (на матеріалі концертів для фортепіано з оркестром). *Актуальні проблеми історії, теорії, та практики художньої культури* : збірник наукових статей / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. Вип. 34. С. 284–291.
161. Міц О. Р. Педагогічна система розвитку фортепіанної техніки у творчості М. Мошковського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових статей / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 52. С. 119–131.

162. Міц О. Р. Фортепіанна музика М. Мошковського: шляхи відродження виконавської традиції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових статей / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 44. С. 141–151.
163. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Концептуальні питання сучасного музикознавства*. К. : НМАУ, 2009. С. 106–111.
164. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие. Киев : Клякса, 2013. 272 с.
165. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование; Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. К. : КГК, 1994. 157 с.
166. Мошковский Мориц. Новые музыканты и новая музыка. URL: http://jumpmusic.ru/artist/Moric_Moshkovskij/history (дата звернення: 31.03.2020).
167. Музалевский В. И. Русская фортепианная музыка. Очерки и материалы по истории русской фортепианной культуры (XVIII – первой половины XIX века) / В. И. Музалевский. Л.–М. : Музгиз, 1961. 360 с.
168. Музей собрание. Мошковский, Мориц. URL: <https://muscol.com/the-authors/22840/> (дата звернення: 28.10.2020).
169. Музыка Западной Европы XVII–XIX веков. Творчество, исполнительство, педагогика : Сб. научн. тр. / Ред.-составит. И. С. Драч. Сумы : Никатроф, 1994. 112 с.
170. Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.- сост. М. Г. Арановский. М. : КомКнига, 2007. 240 с.
171. Музыкальная эстетика Германии XIX ст. Антология в 2-х т. Т.1 / Ред. Ю. Давыдов. М. : Музыка, 1981. 316 с.

172. Музыкальный словарь Гроува : пер. с англ. М. : Практика, 2001. 1095 с.
173. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. Репринтное изд. М. : Советская энциклопедия, 1990. 670 с.
174. Мурга О. Принцип віртуозності в російській художній культурі другої половини ХІХ – початку ХХ століття та еволюція жанру російського романтичного концерту : дис... канд. мистецтвознав. К., 2003. 227 с.
175. Муха А. Процесс композиторского творчества. Проблемы и пути исследования. Київ : Музична Україна, 1979. 271 с.
176. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.
177. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 320 с.
178. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студентов высш. учеб. завед. М. : Владос, 2003. 248 с.
179. Наливайко Д. С. Искусство: Направления, течения, стили. К. : Мистецтво, 1981. 288 с.
180. Національна бібліотека Франції. URL: <https://www.bnf.fr/fr> (дата звернення: 21.04.2020).
181. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепьянной игры: записки педагога. 2е изд. М. : Гос. муз. изд-во, 1961. 317 с.
182. Нейштадт И. Проблема жанра в современной теории музыки. *Проблемы музыкального жанра*: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1981. Вып. 54. С. 6–20.
183. Некрасова Т. Пилип Козицький. Універсальність творчої постаті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 113. Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках. С. 7–13.

184. Неф К. История западноевропейской музыки / Пер. с франц. Б. В. Асафьева. 2-ое изд. М. : Музгиз, 1938. 303 с.
185. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: Учеб пособие. М. : Музыка, 1980. 112 с.
186. Новый иллюстрированный энциклопедический словарь / ред. кол.: В. И. Бородулин, [и др.]. М. : Большая рос. энцикл., 1998. 912 с.
187. Овчинников М. А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века. М. : Музыка, 1987. 198 с.
188. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Л., 2007. 20 с.
URL: https://revolution.allbest.ru/music/00637099_0.html (дата звернення: 09.03.2019).
189. Панкратова В. Малые инструментальные формы (прелюдия, ноктюрн, этюд). М. : Гос.муз.изд., 1962. 70 с.
190. Переверзев Н. Исполнительская интонация. М.: Музыка, 1989. 208 с.
191. Перлемютер В. [Воспоминания мастеров прошлого] : сост. Гринда К. *Фортепиано*. 2001. №1. С. 23–24.
192. Петровский В. А. К пониманию личности в психологии. *Вопросы психологии*. М., 1981. №. 2. С. 40–46.
193. Петрусёва Н. К теории формульной композиции: МАНТРА К. Штокхаузена. *Традиции и перспективы искусства как феномена культуры* : Москва : Академия им. Маймонида, 2017. С. 208–218.
194. Пилатюк О. Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму : дис. канд. мистецтв. Львів, 2006. 283 с.
195. Питина С. Инструментальная музыка. *Музыка Австрии и Германии XIX века* / ред. Т. Э. Цытович. М., 1975. Кн. 1. С. 487–497.
196. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. *Культура України*. Вип. 46 : зб. наук. пр. / Харк. держ.

- акад. культури; за заг. ред.. В. М. Шейка. Х .: ХДАК, 2014. С. 267–275.
197. Польський скрипковий концерт XIX-XX ст. URL: <http://referatu.net.ua/referats/49/6113/?page=0> (дата звернення: 17.12.2019).
198. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. М.–Л. : Гос.муз.изд., 1951. 300 с.
199. Портний Ю. Л. Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі : дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2021. 297 с.
200. Привалов С. Б. Зарубежная музыкальная литература. Эпоха романтизма : учебник. СПб. : Композитор, 2003. 246 с.
201. Приходько В. И. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков : Фолио, 1997. 206 с.
202. Проблеми історії музики: Від бароко до сьогодення / Ред.-упорядн. І. Є. Копоть і І. С. Драч. Житомир : Волинь, 1998. 80 с. (До ювілею лауреата Державної премії ім. М. В. Лисенка М. Р. Черкашиної-Губаренко).
203. Проблемы музыкального мышления : сб. науч. тр. / сост. и ред. М. Арановский. М. : Музыка, 1974. 336 с.
204. Прокина Н. В. Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения . М., 1988. 21 с.
205. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль : избр. ст. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики. Л. : Совет. композитор, 1979. 320 с.
206. Рабинович Д. А. Портреты пианистов. Изд. 2-е. М. : Совет. композитор, 1970. 280 с.
207. Рахманинов С. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры. Литературное наследие : в 3 т. / С. Рахманинов.

- М., 1980. Т. 3. С. 232–240.
208. Рахманинов С. О русском народном музыкальном творчестве. *«Советская музыка»* : сб. 4. М., 1945. С. 53.
209. Рахманинов Сергей, ф-но. М. Moszkowski : Жонглер, op. 52. URL: <https://senar.ru/performances/moszkowski-jongleur> (дата звернення: 10.06.2019).
210. Резник Д. Б. Романтическая виртуозность как черта стиля в творчестве Ф. Шопена и Ф. Листа. *Музичне мистецтво і культура*. Наук. вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Вип. 4. Кн. 2. Одеса, 2004. С. 238–249.
211. Рейнвальд Н. И. Личность как предмет психологического анализа. Харьков : Издательское объединение «Вища школа»; Издательство при Харьковском государственном университете, 1974. 163 с.
212. Розеншильд К. История зарубежной музыки. Вып.1. М., 1963. 544 с.
213. Роллан Р. Музыканты наших дней: Музыкальные путешествия в страну прошлого. *Музыкально-историческое наследие* : В 8-ми вып. / Пер. с франц. Е. Гречаной. Ред. и коммент. В. Брянцевой. Вып. 3. М. : Музыка, 1988. 448 с.
214. Роменець В. Психологія творчості : навч. посіб. 2-ге вид., доп. Київ: Либідь, 2001. 288 с.
215. Рощенко-Аверьянова Е. Универсализм творческой личности виолончелиста Г. Б. Аверьянова. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2013. Вип. 17. С. 317–328.
216. Рубинштейн А. О музыке в России. СПб., 1889. 88 с.
217. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. М. : Музыка, 1977. 201 с.
218. Рябуха Н. Звуковой образ как феномен культуры : опыт

- междисциплінарного синтеза. *Культура і сучасність*. К., 2014. Вип. №2, С.112–119.
219. Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : дис. док-ра мистецтвознавства. Харків, 2017. 456 с.
220. Саввина Л. В. Звукоорганізація музики ХХ века как объект семиотики : автореферат дис. ... доктора искусствоведения. Саратов, 2009. 35 с.
221. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.; Л. : Музыка, 1964. 188 с.
222. Синицын Е., Синицына О. Тайна творчества гениев. Новосибирск : изд. НГАХА, 2004. 174 с.
223. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 18 с.
224. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений : учебник для муз. училищ и консерваторий. М. : Гос. муз. изд-во, 1958. 332 с.
225. Скребков С. С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений. *Избр. статьи*. М., 1980. С. 17–23.
226. Скребков С. С. Композитор и исполнитель. *Избр. статьи*. М., 1980. С. 9–16.
227. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973. 448 с.
228. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке. М. : Музыка, 1985. 285 с.
229. Скрябіна Аріадна Олександрівна. URL: (дата звернення: 10.02.2020).
230. Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX – нач. XX в. Л. : Музыка, 1972. 376 с.

231. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М. : Музыка, 1992. 227 с.
232. Соловцов А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество. Москва : Госмузизд, 1960. 465 с.
233. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки* : в 3 т. Л., 1981. Т. 2. С. 231–293.
234. Сохор А.Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. М. : Музыка, 1971. С. 292–309.
235. Сун Тянь. Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проєкції : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2019. 202 с.
236. Сухленко И. Ю. «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица. *Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании* : сб. науч. ст. Харьков, 2010. Вып. 1. С. 228–232.
237. Сухленко И. Ю. Произведение композитора в исполнительской практике: тождество/идентичность-открытость-целостность. *Аспекты исторического музыковедения* : збірник наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. Вип. X. С. 169–180.
238. Тараканов М. Замысел композитора и пути его воплощения. *Психология процессов художественного творчества*. Л., 1980. С. 127–138.
239. Терентьева Н. А. Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград., 1974. 24 с.
240. Тимофеева К. В. Сравнительный анализ как метод интерпретологии (на примере фортепианного исполнительства) : дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2009. 183 с.

241. ТолкачѳвЮ. А. Универсальность личности (социально-философский аспект исследования) : дис... канд. филос. наук. Свердловск, 1984. 154 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/universalnostlichnosti-sotsialno-filosofskii-aspekt-issledovaniya> (дата звернення: 15.12.2019).
242. Тураев С. В. Литература XIX в.: (Немецкая литература). Новалис. Тик. Жан-Поль Рихтер. Гельдерлин. Поздний Шиллер. Клейст. Гейдельбергские романтики. *История всемирной литературы* : В 8 томах / АН СССР; ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М. : Наука, 1983–1994. Т.6. М., 1989. С. 36-51.
243. Успенская В. И. Женские салоны в Европе XVII–XVIII веков. URL: http://www.vvsu.Ru/grc/blg/gender_problematics.asp (дата звернення: 02.11.2019).
244. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста. М. : Музыка, 1978. 205 с.
245. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Изд. 2-е, доп. М. : Музыка, 1969. 599 с.
246. Фекете О. Структура концепциального мышления исполнителя. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 24. С. 305–312.
247. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 20 с.
248. Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Л. : Музыка, 1983. 237 с
249. Хасаншин А. Вопросы стиля в музыке: суждения, феномен. *Музык. академия*. 2000. № 4. С. 135–144.
250. Холопов Ю. К проблеме музыкального анализа. *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. / сост. В. И. Зак, Е. И. Чигарева. М., 1985. Вып. 6. С. 130–151.
251. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. СПб.

- : Лань, 2000. 320 с.
252. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм : науч.-метод. очерк. М. : Музыка, 1983. 88 с.
253. Холопова В. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия. URL: <http://docplayer.ru/27624294-Holopova-v-n-teorii-muzykalnogo-soderzhaniya-muzykalnoy-germenevtiki-muzykalnoy-semantiki-shodstvo-i-razlichiya.html> (дата звернения: 07.09.2019).
254. Холопова В. Фактура : очерк. М. : Музыка, 1979. 87 с. (Вопросы истории, теории, методики).
255. Холопова В. Н. Феномен музыки. М. : Директ-Медиа, 2014. 378 с.
256. Хотенцева И. Формирование художественно-образного мышления как основа интерпретации музыкального произведения у студентов в классе фортепиано : автореф. дис. ... канд. пед. наук., Москва, 2009. 25 с.
257. Царева Е. К проблеме стиля. *Из истории зарубежной музыки* / ред.-сост. С. Н. Питина. М., 1971. С. 19–34.
258. Цинь Цинь. Феномен универсализма творческой личности на примере жизни и деятельности Чжоу Гуанжэнь. *Общество. Среда. Развитие [Terra Humana]*. 2012. №4. С. 197–201. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-universalizma-tvorcheskoy-lichnosti-na-primere-zhizni-i-deyatelnosti-chzhou-guanzhen/viewer> (дата звернения: 11.03.2020).
259. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы : учебник для студ. ист.-теорет. и комп. фак. музык. вузов. М. : Музыка, 1980. 296 с.
260. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы : учебник для студ. музыковед. фак. музык. вузов. М. : Музыка,

1983. 216 с.
261. Чередниченко О. В. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції : дис. ... канд. мист. Харків, 2008. 297 с.
262. Черни К. Письма К. Черни, или Руководство к изучению игры на фортепиано: от начальных оснований до полного усовершенствования, с кратким объяснением генералбаса / пер. с нем.; предисл. авт. Санкт-Петербург, 1842. 98 с.
263. Чернявская М. С. Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів ХІХ століття). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : Зб. наук. пр. Вип. 20. К. : КНЛУ, 2002. С. 186–191.
264. Чернявська М. Карл Таузіг: Рапсодія безсмертного поета. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти* : Збірник наукових праць. Вип. 18. Харків, 2006. С. 141–150.
265. Чернявська М. С. К проблеме реконструкции исполнительских стилей пианистов прошлого. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 30. С. 185–194.
266. Чернявська М. “Мистецтво співу, застосоване до фортепіано” Зігізмунда Тальберга. *Культура України* : Вип. 11. Мистецтвознавство. Філософія / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. М. В. Дяченко. Х. : ХДАК, 2003. С. 86–95.
267. Чернявська М. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури : навчальний посібник до курсу «Історія фортепіанного виконавського мистецтва». Харків, 2015. 208 с.
268. Чернявська М. С. Піаністичні новації З. Тальберга та їх вплив на фортепіанну музику ХІХ століття. *Теоретичні питання культури,*

- освіти та виховання* : Зб. наук. пр. Вип. 23. К. : КНЛУ, 2002. С. 194–198.
269. Чернявська М. С. Поетика і віртуозність Зігізмунда Тальберга (щодо проблеми: виконавський стиль як феномен музичного мистецтва). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : Зб. наук. пр. Вип. 24. К. : КНЛУ, 2003. С. 171–176.
270. Шамахан М. Е. Музыкальный образ, его исполнительская интерпретация и восприятие : автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1988. 23 с.
271. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости. Автореф. дис...канд. искусствоведения. К., 1984. 23 с.
272. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков, 2007. 292 с.
273. Шеръязданова К. Г. Современные интеграционные процессы : учеб. пособие. Астана, 2010. 107 с.
274. Шибяева М. М. Феномен творческой личности в контексте социокультурных реалий. *Ярославский педагогический вестник*. 2013. Т. 1. (Гуманитарные науки). №1. С. 247–252.
275. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. К. : Заповіт, 1998. 368 с.
276. Штейнпресс Б. Музыка XIX века : Популярный очерк. Ч. 1. М. : Советский композитор, 1968. 486 с.
277. Шукайло В. Педалізація у професійній підготовці піаніста. Харків : Факт, 2004. 158 с.
278. Шукайло В. Ф. Шлях до майстерності піаніста : навч.-метод. посіб. Запоріжжя : Запоріз. нац.ун-т, 2017. 206 с.
279. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Ленинград : Музыка, 1986. 124 с.

280. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2-х т. Т. I / Сост., ред., вст. ст., коммент. и указатели Д. В. Житомирского; Пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. М. : Музыка, 1975. 407 с., ил., нот.
281. Щапов А. П. Некоторые вопросы фортепианной техники : метод. пособие для педагогов муз. вузов. М. : Музыка, 1968. 248 с.
282. Энциклопедический музыкальный словарь / авт.-сост. Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Совет. энцикл., 1966. 631 с.
283. Энциклопедический словарь / Под ред. Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона : В 82-х т. Т. XXVIII (Саварни – Сахарон). С.-Петербург. : Типо-Литография И. А. Ефрона, 1900 г. 497 с.
284. Эпштейн М. Игра в жизни и в искусстве. *Современная драматургия*. 1982. № 2. С. 244–255.
285. Юрченко О. Універсалізм творчої особистості Тараса Барана. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2014. Вип. 32. С. 98–109.
286. Якобсон Р. Избранные работы. М. : Прогресс, 1985. 460 с.
287. Ян Веньян. О значении национального стиля в развитии музыкального исполнительства: к постановке вопроса. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. Вип. 12. С. 362–371.
288. Ямпольский М. Исполнение музыкальное. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1974. Т. 2. Стб. 583–587.
289. Яснев А.А. Музыкальный звук как феномен и композиторская практика XX в. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*, 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-zvuk-kak-fenomen-i-kompozitorskaya-praktika-hh-v> (дата звернення: 21.02.2019).

290. Angelov Ludmil, piano. Moritz Moszkowski: Piano Concerto No. 1 in B minor, Op. 3. Rzeszow Philharmonic Orchestra Vladimir Kiradjiev, conductor URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hE5H8yV4S5s&t=2363s> (дата звернення: 16.04.2020).
291. Assenov B. Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie : der Fakultät I – Geisteswissenschaftender Technischen Universität Berlin zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie : Dr. phil. – genehmigte Dissertation / Tag der wissenschaftlichen Aussprache : 04. Februar 2009. Berlin, 2009. 525 s.
292. Bailbe Joseph-Marc. La musique en France a l’Epoque Romantique 1830–1870. Paris : Flammarion, 1991. 348 p.
293. Balázs Szokolay piano. Moritz Moszkowski: Caprice espagnol, Op. 37 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q2YzzAe0vlQ> (дата звернення: 19.09.2020).
294. Bauer Harold. *My Book*. New York : Norton and Co., 1948. 332 p.
295. Bolet Jorge, piano. Moritz Moszkowski: La jongleuse Op 52. No. 4 (1894). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-DIOq6gfpCM> (дата звернення: 15.06.2020).
296. Breitkopf & Härtel Music Publishers Wiesbaden, Germany URL: <https://www.breitkopf.com/work/172/music-for-flute-from-3-centuries> (дата звернення: 21.02.2019).
297. Bula K. Polnische Komponisten und Musiker im Berliner Musikleben zwischen 1871 und 1914 [Edition IME]. *Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa e.V. Reihe I : Schriften*, Bd. 13. Sinzig : Studio, 2004. P. 35–83.
298. Choe E. J. Moritz Moszkowski’s Quinze Études de Virtuosité pour Piano, Op. 72. Intermediate Technical Etudes and Their Value in Solving Pianistic Problems. 2014. 92 p.

299. Colton G. D. *The Art of Piano Transcription as Critical Commentary* / Glenn David. McMaster University. Hamilton, Ontario, 1992. 163 p.
300. Delente G. (1982): Moritz Moszkowski. *American Music Teacher*. November/Dezember 1982.
301. Delente G. (1983): Solo Piano Music of Moritz Moszkowski. *American Music Teacher*. Februar/Marz 1983. P. 22–27.
302. Delente G. The original four-hand piano music of Moritz Moszkowski. 1986. URL: <https://search.proquest.com/openview/f4932f3461d7cb6c3add500d4ee971b0/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1819728> (дата звернення: 28.11.2019).
303. Deutsche Musiker-Zeitung. URL: <https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=DMZ#> (дата звернення: 19.07.2019).
304. Dybowski S. Sprawiac przyjemnosc sluchaczom: Moszkowski i jego Koncert E-dur. *Ruch muzyczny*. 1998. № 23. S. 38–41.
305. Eastick Martin. Moritz Moszkowski. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians II*. Ed. Stanley Sadie London, 2000. 780 p.
306. Enoch & Cie Editeurs de musique. URL: <https://www.enoch-editions.com/fr/> (дата звернення: 25.03.2020).
307. Ewen David. Alexander Moszkowski. *The Universal Jewish Encyclopedia*. Ed. Isaac Landman. New York : Ktav Publishing House, 1944. P. 78.
308. Fay Amy. *Music Study in Germany*. London : Macmillan, 1887. 328 p.
309. Foster, Miles Birket. *History of the Philharmonic Society of London: 1813–1912*. London : John Lane, 1912. 610 p.
310. Giesecking and Leimer. *Piano Technique*. New York : Dover Publications, 1972. 140 p.
311. Gisela K. Moritz Moszkowski (1854–1925). Magisterarbeit. Exemple im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt

- am Main und im eingelagerten Archiv des Instituts für Deutsche Musik im Osten in Bergisch-Gladbach. 1990. 46 p.
312. Grew Sydney. Persons and Personalities: Moszkowski. *The Gramophone* 3. No. 2 (July 1925). P. 58-59.
313. Haddow J. C. Moritz Moszkowski and his piano music : Ph.D. diss.; Saint Louis : Washington University, [USA], 1981. 78 p.
314. Hamelin Marc-André. Moritz Moszkowski (1854–1925). Étude in as-Moll op. 72 Nr. 13, S. 29 im Beiheft zur CD: Kaleidoscope. Marc-André Hamelin, Klavier. Aufn. Feb. 2001. London : Hyperion Records Ltd. CDA67275, 2001.
315. Harten C. Moszkowski Moritz. *Neue Deutsche Biographie* 18 (1997), S. 222 URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd116941391.html#ndbcontent> (дата звернення: 03.07.2019).
316. Hinson M. Guide to the pianists repertoire. Indiana University Press, 2000. 551 p.
317. Hirose Etsuko, piano. Moritz Moszkowski: Liebeswalzer, Op. 57, No. 5 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A43DdJJITy8> (дата звернення: 23.07.2020).
318. Hodos G. Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski : Ph.D. diss.; New York : City University, [USA], 2004. 340 p.
319. Hofmann Josef, piano. Moritz Moszkowski: Caprice Espagnole Op. 37 Rec. 1937. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rYc15E7g5Ho> (дата звернення: 06.07.2019).
320. Horowitz Vladimir, piano. Moritz Moszkowski: Étincelles, Morceau caractéristique, Op. 36 No. 6 URL: https://www.youtube.com/watch?v=foSsuccZy_o (дата звернення: 10.10.2019).

321. Horowitz Vladimir. Moritz Moszkowski: Etudes de virtuosite op. 72, No.11 in A flat major. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8QFe1ydLbEw> (дата звернення: 09.08.2020).
322. Ivanova I., Chernyavska M., Pupina O. Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. № 9(3), P. 257–266. URL: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742> (дата звернення: 30.08.2020).
323. Jarociński Stefan. Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku, do roku 1939. Polskie Wydawn. Muzyczne, 1955. 523 s.
324. Johnson Thomas Arnold. The Piano Music of Moszkowski. *The Music Teacher & Piano Student*. 25, no. 3 (March 1946).
325. Kalkbrenner, Frédéric. Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains, Op. 108 (Paris, 1830). Nabu Press, 2012. 102 p.
326. Keymer Christof, piano. M. Moszkowski: Complete Piano Transcriptions. URL: <https://open.spotify.com/album/2teZEswDEt9bwclhyk5ua4?highlight=spotify:track:2pTEVPmvCppi5iyFtl82VR> (дата звернення: 09.05.2019).
327. Kissin Evgeny piano. Moritz Moszkowski: Caprice Espagnole Op.37 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ue1RZ1YTnsg> (дата звернення: 16.05.2019).
328. Korrespondenz und Verträge mit dem Verlag C. F. Peters Leipzig Verlagsarchiv Edition Peters Leipzig GmbH (deponiert im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig): Korrespondenz Moritz Moszkowski 1855–1894, (Alt-Archiv C. F. Peters); Korrespondenz Moritz Moszkowski 1896–1905, (Alt-Archiv C. F. Peters); Korrespondenz Moritz Moszkowski 1907–1914, 1921, 1924, (Alt-Archiv C. F. Peters); Korrespondenz mit Sohn Marcel Moszkowski 1932–1939, (Alt-Archiv C. F. Peters). URL:

- https://archiv.sachsen.de/cps/suche.html?q=*Moszkowski (дата звернення: 15.01.2020).
329. Korespondencja Fryderyka Chopina, т. I, II. Warszawa, 1955. 605 р.
330. Kovacic Ernst. Moritz Moszkowski: Prelude & fugue op. 85. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6XkDKg9cNEY> (дата звернення: 20.07.2019).
331. Kreft Heng Xia. A study of seven melodies by Cecile Chaminade : Ph.D. diss.; Bloomington : Indiana University, [USA], 2013. 95 p.
332. Krohn Ernst Christopher. Biographical Sketch, in Moritz Moszkowski, Etincelles, op. 36, no. 6 (St. Louis Art Publication Society, 1928).
333. Ladies Home Journal. V. 24, 1906-1907. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015013140838&view=1up&seq=174&q1=Moszkowski> (дата звернення: 28.11.2019).
334. Ladies Home Journal. V. 23, 1905-1906. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015011447888&view=1up&seq=9&q1=Moszkowski> (дата звернення: 28.11.2019).
335. Lane Piers, Klavier. Moritz Moszkowski: Piano Concerto No. 2 in E dur, Op. 59. BBC Scottish Symphony Orchestra. Jerzy Maksymiuk, Dirigent. Aufn. Juni 1991. London : Hyperion Records Ltd., CDA66452, 1993.
336. Levitzki Mischa, piano. Moritz Moszkowski: La jongleuse op. 52 (rec. 1923). URL: https://www.youtube.com/watch?v=Zm_eWbF8xWs (дата звернення: 14.05.2020).
337. Levitzki Mischa. Aufn. 15. Dezember 1927. Gramophone Matrix Bb 11789-4 (Cat. EW97); wieder-veröffentlicht: Naxos Historical 8.110769, 2003.
338. Liebling Emil. Moszkowski and his Compositions, Music 9 (December 1895): 119.

339. Luedtke W. Notes, thoughts, and fragments about Moritz Moszkowski and some of his music : An informal monograph. New York, 1975. 257 p.
340. Lowe G. The Piano Works of Moszkowski, S. 129 in: The Monthly Musical Record, Jg. 45, Nr. 533 (1 Mai 1915).
341. Magaloff Nikita, piano. Moritz Moszkowski: Trois Morceaux Op. 34 No. 1. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aCQ3KkMAuT4> (дата звернення: 09.07.2020).
342. Mildred F. The Violin Works of Joaquín Nin: A Catalogue and Violinistic Perspective : Ph.D. diss.; Greensboro, 2013, 73 p.
343. Mits O. R. Spanish theme in the works of Moritz Moszkowski. *The European Journal of Arts*. Premier Publishing s.r.o. Vienna. №1, 2020. P. 58-62.
344. Monaco Domenico/Solimando Michele (piano 4 hands). Moritz Moszkowski: Complete Music for Piano Four Hands. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EAE0VZRHNlo&t=84s> (дата звернення: 05.04.2020).
345. Moszkowski Alexander. Romane Essays Satire und Biografien: Das Panorama meines Lebens. Berlin : F. Fontane & Co, 1925. 304 p.
346. Moszkowski, Alexander (1911): Romane Essays Satire und Biografien Das Pianola: Ein Beitrag zur Kunstphilosophie. Berlin, 1911. 304 p.
347. Moszkowski Moritz. Spanish Dances, Book 1, Op. 12: No. 4 in B-Flat Major. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Txf5Na1PFoY> (дата звернення: 24.02.2020).
348. Moszkowski Moritz, pianiste, violoniste, compositeur, professeur. URL: <http://www.histoire-vesinet.org/moszkow.htm> (дата звернення: 15.05.2019).
349. Moszkowski Moritz : Tage- und Notizbuch (ab 1874) Aus den Archiven der Nationalbibliothek von Frankreich.

350. Moszkowski Moritz : Tagebuch (17. Juni 1918–21. Oktober 1918)
Aus den Archiven der Nationalbibliothek von Frankreich.
351. Moszkowski Moritz : Tagebuch (24. Januar–23. Juni 1919) Aus den
Archiven der Nationalbibliothek von Frankreich.
352. Noelke P., Ledin M., Ledin V. Moritz Moszkowski (1854–1925).
Klavierkonzert E-Dur op. 59 / Suite für Orchester «Aus aller Herren
Ländern», op. 23: Beiheft zur CD mit: Markus Pawlik, Klavier. Polish
National Symphony Orchestra. Antoni Wit, Dirigent. Naxos 8.553989,
1998.
353. Novaes Guiomar, piano. Moritz Moszkowski: Guitarre op. 45. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=KAXODFBA4Jw> (дата звернення:
27.12.2019).
354. Novaes Guiomar, piano. Moritz Moszkowski: La jongleuse op.52.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=c-5pXk8wNCM> (дата
звернення: 21.07.2020).
355. Olin D. Moritz Moszkowski. *The Musical Times* (22 Marz 1925).
URL: <https://www.jstor.org/stable/i237718>. (дата звернення: 02.08.2019).
356. Paderewski Ignace Jan and Lawton Mary. *The Paderewski Memoirs*.
New York : Charles Schribner, 1938. 404 p.
357. Pawlik Markus, piano. Moritz Moszkowski: Piano Concerto No. 2 in
E dur, Op. 59. Polish National Radio Symphony Orchestra, Antoni Wit
cond. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eh318I-JT4Q&t=14s> (дата
звернення: 29.11.2019).
358. Perlman Itzhak, Zukerman Pinchas and Rohan De Silva. Moritz
Moszkowski: Suite in g minor for two violins and piano, op. 71. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=CEnKlhCzb-U> (дата звернення:
05.01.2020).
359. Pletnev Mikhail, piano. Moritz Moszkowski: Etude op. 72 No. 11
(Beijing, 2018). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eShOYf4ljbY>
(дата звернення: 14.01.2020).

360. Pollack Bernhard. Erinnerungen an Moritz Moszkowski. *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung Ausgabe für Berlin*. 54. Jg. Nr. 124 (14. März 1925). S. 2–3.
361. Ponti Michael, piano. Moritz Moszkowski: Piano Concerto No. 2 in E dur, Op. 59. Philharmonia Hungarica, Hans Richard Stracke conducting. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Bbe9XeV3yOs> (дата звернення: 21.12.2019).
362. Ponti Michael, Klavier. Moritz Moszkowski: Piano Concerto No. 2 in E dur, Op. 59. Philharmonisches Orchester des Vogtland Theaters Plauen. Paul Theissen, Dirigent. Dante PSG9655, 1996.
363. Sala Verdi, piano. Moritz Moszkowski: Piano Concerto No. 2 in E dur, Op. 59. Nordwestdeutsche Philharmonie, Ivan Meylemans conductor. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SZ23UjMZYks> (дата звернення: 20.12.2019).
364. Sietz Reinhold. Moszkowski. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Friedrich Blume. Kasse, 1961. 637 p.
365. Skarbowski J. Maurycy Moszkowski. *Sylwetki Pianistów Polskich*. Bd. 1. Rzeszów : Wydawnictwo Oświatowe Fosze, 1996. S. 163–169.
366. Szlenk Tudorica Larisa. *Between Chopin and Szymanowski: a Guide to Polish Solo Piano Music, 1850–1900*. (DM document, Indiana University, 2004).
367. Takashi Hayashikawa, piano. Moritz Moszkowski: Barcarolle for Piano, Op. 251 (1910). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7tL-88JEGG0> (дата звернення: 06.07.2019).
368. Tanyel Seta, piano. Moritz Moszkowski: Piano Works (FULL ALBUM). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UR3oGErCnUk> (дата звернення: 08.07.2020).
369. Tardif C. *Portrait de Cécile Chaminade*. Montreal : Louis Courteau 1993. 222 p.

370. The Etude magazine. URL: <https://digitalcommons.gardner-webb.edu/etude/index.html> (дата звернення: 17.09.2019).
371. The Etude magazine. Volume 20. Number 08 (August 1902). URL: <https://digitalcommons.gardner-webb.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1472&context=etude> (дата звернення: 18.09.2019).
372. The Etude magazine. Volume 26, (Juli 1908). URL: <https://digitalcommons.gardner-webb.edu/etude/538/> (дата звернення: 18.09.2019).
373. The Etuded magazine. Volume 28. Number 01 (January 1910). URL: <https://digitalcommons.gardner-webb.edu/etude/554/> (дата звернення: 18.09.2019).
374. The Etude magazine. V. 29. No. 12 (December 1911). URL: <https://digitalcommons.gardner-webb.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1029&context=etude> (дата звернення: 18.09.2019).
375. The Etude magazine. V. 30. No. 12 (December, 1912). URL: <https://digitalcommons.gardner-webb.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1030&context=etude> (дата звернення: 18.09.2019).
376. The Fryderyk Chopin Institutr. URL: <https://nifc.pl/en/> (дата звернення: 23.02.2020).
377. The Music magazine-musical courier. URL: <https://catalog.hathitrust.org/Record/012407978> (дата звернення: 27.01.2020).
378. The Music magazine-musical courier. V. 81 (30 Dezember 1920). URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=chi.097536084&view=1up&seq=2> (дата звернення: 27.01.2020).

379. The Music magazine-musical courier. V. 82, Nr. 27 (Oktober 1921).
URL:
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=chi.097536204&view=1up&seq=1433&q1=Moszkowski> (дата звернення: 27.01.2020).
380. The Musical Times. URL:
<https://www.jstor.org/journal/musicaltimes> (дата звернення: 19.02.2020).
381. Tiersot Julien. La musique aux temps romantiques. Paris : Abcam, 1930. 186 p.
382. Tuchman W. Barbara. The Proud Tower : A Portrait of the World Before the War, 1890-1914. New York : Macmillan, 1966. 528 p.
383. Unknown artist. Moritz Moszkowski: Suite for Two Violins and Piano in G Minor, Op. 71. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=DzV_ikDQiwY (дата звернення: 02.06.2020).
384. Vered Ilana. Moritz Moszkowski: 15 Virtuoso Etudes Op. 72 URL:
https://www.youtube.com/watch?v=b45fs_i-G7o&t=327s (дата звернення: 11.01.2020).
385. Volodos Arcadi, piano. Moritz Moszkowski: Etincelles, Op. 36 No. 6. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aXa7RQKA3s0> (дата звернення: 29.06.2020).

НОТОГРАФИЯ

386. Мошковский М. 15 виртуозных этюдов для фортепиано соч. 72, 74 с. URL: <https://www.piano.ru/scores/mosk/op.72/mos-et.pdf> (дата звернения: 05.09.2019).
387. Мошковский М. Концерт Ми Мажор ор. 59 для фортепиано с оркестром. Переложение для двух фортепиано. URL: <https://drive.google.com/file/d/1O-21piAoe3nswaQedFCzhpMsaEC8BnKy/view> (дата звернения: 10.01.2019).
388. Мошковский М. Сочинения для фортепиано URL: <http://ru.scorser.com/S/Ноты/Мошковский+Фортепиано/-1/1.html> (дата звернения: 11.01.2019).
389. Мошковский М. Сочинения для фортепиано URL: <https://notkinastya.ru/moshkovskij-m-noty> (дата звернения: 21.02.2019).
390. Мошковский М. Сочинения для фортепиано URL: https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/1388_moric_moshkovskij (дата звернения: 29.03.2019).
391. Мошковский М. Сочинения для фортепиано URL: <https://pianokafe.com/music/m-moshkovskiy-etyud-soch-91-7> (дата звернения: 10.01.2019).
392. Мошковский М. Сочинения для фортепиано URL: <https://www.piano.ru/mosk.html> (дата звернения: 02.04.2020)
393. Anthology of German Piano Music (Moszkowski, Moritz). V 1, 2. Boston : Oliver Ditson Company, 1914. URL: [https://imslp.org/wiki/Anthology_of_German_Piano_Music_\(Moszkowski%2C_Moritz\)](https://imslp.org/wiki/Anthology_of_German_Piano_Music_(Moszkowski%2C_Moritz)) (дата звернения: 21.02.2019).
394. Anton Notenquetscher am Klavier. Moszkowski, Alexander, Moritz. Berlin : Hugo Steinitz Verlag, 1896. 28 p. URL: [https://imslp.org/wiki/Anton_Notenquetscher_\(Moszkowski%2C_Moritz\)](https://imslp.org/wiki/Anton_Notenquetscher_(Moszkowski%2C_Moritz)) (дата звернения: 15.05.2019).

395. Ecole des Doubles-Notes pour piano op. 64 URL: <https://www.piano.ru/scores/etudes/mos-64-1-2.pdf> (дата звернення: 12.03.2020).
396. Le Livre des Gammes pour piano URL: <https://polona.pl/item/le-livre-des-gammes-pour-piano-1-partie-les-gammes-en-notes-simples,NzEzNTM1MDE/6/#info:metadata> (дата звернення: 17.03.2020).