

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ТВОРЧІСТЬ Ф. БЛУМЕНФЕЛЬДА
В КОНТЕКСТІ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Магістерська робота

ГРЕЧЕНКА КОСТЯНТИНА МИХАЙЛОВИЧА

Науковий керівник:

Чернявська М.С.

кандидат мистецтвознавства, професор

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Харків-2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ Ф.БЛУМЕНФЕЛЬЛА.....	
1.1. Досвід вивчення творчості Ф. Блуменфельда у сучасному музикознавстві.....	10
1.2. Генеза фортепіанного стилю музиканта.....	12
Висновки до Розділу 1.....	16
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВИЙ СПЕКТР ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ Ф. БЛУМЕНФЕЛЬЛА	
2.1. Етюди.....	19
2.2. Прелюдії.....	23
2.3. Варіаційні цикли, сюїти, Соната-фантазія	27
Висновки до Розділу 2.....	28
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКА І ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗИКАНТА.....	
3.1. Ф. Блуменфельд – піаніст.....	31
3.2. Педагогічні принципи Ф. Блуменфельда.....	46
Висновки до Розділу 3.....	53
ВИСНОВКИ.....	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	61

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. В історії європейського музичного мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ століть почесне місце належить творчості видатного музиканта австрійсько-польського походження, уродженця Херсонської області Фелікса Блуменфельда (1863–1931). Його багатогранна діяльність в якості композитора, піаніста, педагога, диригента, музичного діяча незаслужено мало досліджена музикантами. Вже минуло дев'яносто років від дня смерті Ф. Блуменфельда, але до сьогодні його внесок в розвиток музичного мистецтва в повній мірі не оцінений, а багатогранна композиторська спадщина – недостатньо досліджена. Попри це, постать Ф. Блуменфельда представляє неабиякий інтерес для сучасного музикознавства. За життя музикант користувався великою популярністю як композитор, виконавець та педагог.

Композиторська творчість Ф. Блуменфельда охоплює багато музичних жанрів, серед яких — симфонія «Пам'яті дорогих покійних», Концертне алегро для фортепіано з оркестром, сюїта «Весна» для голосу з оркестром, квартет. Особливе місце займають фортепіанні твори (усього близько 100, у тому числі етюди, прелюдії, балада) і романси (близько 50), створені в руслі романтичних традицій.

Серед учнів Ф. Блуменфельда були такі видатні виконавці, як С. Барер, В. Горовиць, Н. Перельман, Г. Таранов, А. Цфасман, М. Грінберг та В. Белов, що свідчить про внесок 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.

Актуальність розробки заявленої теми обумовлена недостатньою увагою виконавців та дослідників до фортепіанної творчості Ф. Blumenфельда. Незважаючи на те, що останнім часом до постаті митця підвищився інтерес дослідників (Л. Зашкевський, О. Полячок, К Шамаєва, О. Скорбященська, Н. Растопчина, Дідьє ван Мур, Дж. Павелл, Г. Нейгауз-молодший), все ж сьогодні багатогранна творчість Ф. Blumenфельда залишається недооціненою, їй не приділяється належна увага.

Однією з головних «прогалин» у дослідницькій сфері – з'ясування впливу, який здійснив цей видатний музикант, на українське фортепіанне мистецтво. Адже відомо, що 1918-1922 роки Ф. Blumenфельд працював у Києві. За часів Радянського союзу, тоталітарна держава «забирала» всіх талановитих митців у столицю, що й вплинуло на постать музиканта та згадку про нього як про російського митця. Настав час справедливого «повернення» внеску Ф. Blumenфельду до його географічної батьківщини, адже він народився в Україні.

Ще одним аспектом актуальності вивчення багатогранної діяльності Ф. Blumenфельда і те, що у сучасному музикознавстві відсутнє дослідження, яке комплексно узагальнило б всі досягнення музиканта в сфері фортепіанного мистецтва, представивши його як виконавця, композитора і педагога. Така постановка проблеми спонукає до розгляду Ф. Blumenфельда з точки зору універсальної творчої особистості, зібравши портрет видатного музиканта.

Сьогодні музика Ф. Blumenфельда починає знову приваблювати увагу слухачької аудиторії. Сучасні виконавці (Дж. Павелл, Д. Блументаль, Г. Горог, Й. Сомеро, Д. Грімвуд, Ф. Томсон, М.-А. Хамелін) включають твори композитора до свого концертного репертуару та постійно працюють над інтерпретацією музичних образів композитора. Створений ними світ виконавських інтерпретацій музичних образів Фелікса Blumenфельда є дуже різноманітним. Для формування власного розуміння і виконавської

концепції фортепіанних творів Ф. Блуменфельда необхідно осмислити філософію композитора, визначити образно-сміслову специфіку його творів, проаналізувати систему засобів виразності піаністичної мови композитора та охарактеризувати існуючі стратегії виконавських інтерпретацій його фортепіанних п'єс.

Таким чином, актуальність розробки заявленої теми обумовлена недостатньою увагою виконавців та дослідників до фортепіанної творчості Ф. Блуменфельда.

Мета роботи – обґрунтувати значимість внеску Ф. Блуменфельда в фортепіанне мистецтво другої половини XIX – початку XX століття через створення цілісної картини життєтворчості та діяльності композитора. Зазначена мета викликала необхідність вирішення наступних *завдань*:

- систематизувати біографічні відомості Ф. Блуменфельда та на цьому підґрунті скласти загальну картину життєтворчості музиканта;
- представити періодизацію фортепіанної діяльності Ф. Блуменфельда в її взаємозв'язку з фактами життя та композиторської творчості;
- визначити роль творчості музиканта для українського фортепіанного мистецтва;
- проаналізувати фортепіанний доробок Ф. Блуменфельда в його жанровому різномаятті;
- виявити особливості драматургії та виконавських засобів виразності у фортепіанних творах Ф. Блуменфельда;
- визначити проблеми, які можуть виникнути при виконанні творів Ф. Блуменфельда: артикуляційні засоби, динаміку, особливості інтонування, віртуозно-технічні труднощі, аплікатуру та педалізацію;
- розглянути виконавську діяльність Ф. Блуменфельда – піаніста;
- визначити педагогічні принципи Ф. Блуменфельда.

Об'єктом дослідження виступає європейське фортепіанне мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ століття

Предмет дослідження – творчість Ф. Blumenfelda як діяча фортепіанного мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ століття.

Матеріалом дослідження виступають твори для фортепіано Ф. Blumenfelda: етюд ор 2 №1 (1883), Сувенір douloureux, Ор. 2 № 2, Quasi Mazurka, Ор. 2 № 3, Мазурка концертна, ор. 2 № 4, Три етуди, ор. 3 (1885), Вальс-етюд ор. 4 (1887), Два Ноктюрни ор. 6 (1887), Variations caracteristiques sur un theme original (1888), Ор. 8, Мазурка ор. 11 (1889), Чотири Прелюдії, Ор. 12 (1888-1890), Два Експромти, Ор. 13 (1890), Етюд «Sur Mer» соль мінор, ор. 14 (1890), Вальс-експромт, ор. 16 (1892), 24 прелюдії, ор. 17(1892), Ноктюрн-Фантазія, Ор. 20 (1895), Trois Morceaux Moment desespoir, Ор. 21/1 Le Soir, Ор. 21/2 Une Course, ор. 21/3, Deux Morceaux Мазурка (1885) ор. 22/1, Блискучий вальс, ор. 22/2, Польська сюїта (1897) Ор. 23. №1 Краков'як, № 2 Куяв'як, № 3 Колискова пісня, № 4 Мазур, Концертний етюд фа дієз мінор, ор. 24 (1887), Два етуди-фантазії, ор. 25 (№. 1 соль мінор; №. 2 мі мінор) (1898), Десять ліричних моментів, Ор. 27 (1898), Експромт, ор. 28 (1898), Два етуди, ор. 29 (1898), Друга польська сюїта ор. 31 (1901) № 1 Краков'як, № 2 Куяв'як, № 3 Мазурка, № 4 Полонез. Suite lyrique, Ор. 32 (1902), Deux fragments caracteristiques, Ор. 33 (1902), Баллада в формі варіацій , Ор. 34 (1903), Три мазурки, Ор. 35 (1902) , Етюд для лівої руки Ор. 36 (1905), Елегія, Ор. 37/1, Патетико, Ор. 37/2 (1903), Près de l'Eau: 6 Pieces Ор. 38/1 Près de l'Eau, Ор. 38/2 L'Ile abandonnée, Ор. 38/3 Lento, ma non troppo , Ор. 38/4 Barcarolle, Ор. 38/5 Saules pleureurs, Ор. 38/6 La Fontaine, Zwei Klavierstücke, » Ор. 40 Сюїта «Дзвони», Ор. 43 Чотири етуди, Ор. 44 (1912), Два експромти, Ор. 45 (1913), Соната-фантазія, Ор. 46, Два фрагменти лірики, Ор. 47 (1915), Етюд-фантазія фа мінор, Ор. 48 (1915), Два драматичні моменти, ор. 49 (1917), Ор. 51 Три ноктюрни (1925),

Episodes dans la vie d'une danseuse, Op. 52 (1926), Deux Morceaux, Op. 53 (1927), Etude, Op. 54 (1927), Etude, Op. 54 (1927).

Методологія дослідження ґрунтується на сукупності наукових підходів, необхідних для розкриття проблематики роботи. За методологічну основу взято комплексний підхід, що поєднує принципи музично-теоретичного, музично-історичного і виконавського аналізу. Максимальне розкриття цільової проблеми потребує розгляду музичного аналізу фортепіанних творів Ф. Blumenфельда в єдності історичних, жанрово-стилістичних та виконавських проблем.

Методи дослідження. В роботі були також задіяні такі методи:

- *історико-біографічний* – дозволяє залучити матеріали, пов'язані з життєтворчістю композитора;
- *культурно-історичний* – виявляє специфіку проявів універсальної творчої особистості в музичній культурі зазначеного періоду;
- *жанрово-стильовий* – виявляє індивідуальні риси фортепіанних творів Ф. Blumenфельда;
- *виконавсько-інтерпретологічний* – зосереджує увагу на піаністичних проблемах відтворення композиторського тексту у виконавській практиці.

Теоретичною базою роботи стали дослідження, присвячені:

- проблематиці вивчення фортепіанного мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ століть (О. Антонець [1], Л. Гаккель [23], Є. Гуревич [30], К. Зенкін [36,37], Є. Зінгер [37], Н. Кашкадамова [39], В. Конен [42,43], І. Мартинов [50], С. Привалов [70], К. Розеншильд [73], К. Неф [66,67], М. Чернявська [81,82]);
- різним аспектам життя та творчості Ф. Blumenфельда (Б. Асаф'єв [76], О. Гаук [76], Г. Нейгауз [76], С. Шліфштейн [76], С. Лешек [86], О. Полячок [86], О. Скорбященська [86], Н. Растопчина [86], *Didier van*

Moere [86], К. Шамаєва [86], *Jonathan Powell* [86], Г. Нейгауз-молодший [86]);

– питанням універсалізму творчої особистості (М. Гаврюшин [22], М. Гончаренко [25], Г. Єр'оміна [34], О. Коменда [41], А. Мартинюк [51], О. Рощенко-Авер'янова [74]);

– теорії музичного стилю та жанру (Н. Горюхіна [26], Г. Григор'єва [27], І. Коханик [46], В. Медушевський [55,56], М. Михайлов [57], Є. Назайкінський [62], Т. Попова [69], Л. Шаповалова [84]).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому що у музикознавстві *вперше*:

– представлено систематизоване дослідження життєтворчості Ф. Блуменфельда, що розглядається з точки зору універсальної творчої особистості;

– обґрунтовано значимість фортепіанної спадщини та діяльності Ф. Блуменфельда в фортепіанному музичному мистецтві другої половини XIX – початку XX століття;

– фортепіанна творчість Ф. Блуменфельда вивчається комплексно в аспекті композиторської, виконавської та педагогічної діяльності;

– визначено роль творчості музиканта для українського фортепіанного мистецтва;

– запропоновано періодизацію фортепіанної творчості Ф. Блуменфельда;

– визначено індивідуально-авторські властивості фортепіанних творів композитора;

– виявлено комплекс піаністичних засобів фортепіанних творів Ф. Блуменфельда (особливості артикуляції, інтонування, педалізації, аплікатури, динаміки, віртуозно-технічна складова)

Практичне значення роботи полягає у тому, що її результати можуть бути використані у курсах аналізу музичних творів, історії зарубіжної

музики, всесвітньої музичної культури, історії та теорії фортепіанного виконавства, методики та педагогіки. Загальні положення, що стосуються виконавських завдань, можуть бути використані у практичній роботі у класі спеціального фортепіано. Робота має привернути увагу до цікавого та цінного явища музичної культури сучасної епохи.

Структура. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний осяг роботи складає 68 сторінок, з них основного тексту – 60 сторінок. Список використаних джерел містить 87 позицій.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ Ф. БЛУМЕНФЕЛЬДА

1.1. Досвід вивчення творчості Ф. Blumenфельда у сучасному музикознавстві

Не зважаючи на те, що Ф. Blumenфельд був дуже талановитою людиною, а його спадщина та діяльність – багатогранною, наукових праць, присвячених його творчості, зовсім небагато. В багатьох працях, на жаль, його згадують лише мимохідь.

Так, у книзі відомого піаніста, педагога та музикознавця Л. Барнебойма «За півстоліття. Нариси, статті, матеріали» [10], у яку в більшості своїй увійшли праці 60-70 років, є нарис про Ф. Blumenфельда. Ця невелика робота написана на основі трьох статей автора, створених у 1946, 1958 та 1964 роках. З нарису Л. Барнебойма можна дізнатись деякі факти з життя, артистичної та педагогічної діяльності музиканта. Автор коротко згадує біографію митця, «ділиться» з читачем деякими секретами Ф. Blumenфельда, про які розповідає на своїх уроках учням. Він розповідає, як саме майстер працював над творами, на що особливо звертав свою увагу при роботі з музичними творами, а також є невеличкий підрозділ, присвячений аплікатурним принципам музиканта.

У 1970 році у збірці «Музичне виконавство» [60] опубліковано невеличкий спогад про Фелікса Михайловича Blumenфельда Робертом-Алоїзом Моозером – відомий швейцарський музикознавець та критик, який отримав музичну освіту як піаніст, органіст та теоретик у Женеві. У 1896 році Р.-А.Моозер переїхав до Петербургу, де прожив тринадцять років. Він вчився композиції у М. Балакірева, а інструментуванню у М. Римського-Корсакова. В ті роки в нього склалися дружні відносини з багатьма

російськими музикантами. Самі спогади про Ф. Блуменфельда займають всього один аркуш. Там Р.-А. Моозер ділиться своїми враженнями про піаністичні та диригентські навички митця. Спогади про Ф.Блуменфельда та листування з ним Б. Асаф'єва, Г. Нейгауза, О. Гаука та С. Шліфштейна були опубліковані до 100-ліття від дня народження Ф. Блуменфельда у збірці «Радянська музика» [76].

Н. М. Растопчина — автор монографічного нариса «Фелікс Михайлович Блуменфельд» [72] 1975 року видання. Це найбільш ґрунтовне дослідження, присвячене життю та творчості Ф. Блуменфельда, складається з шести розділів: передмова, юнацькі роки та період формування митця, роки активної творчої діяльності, підсумки петербурзького періода, діяльність Ф. Блуменфельда у радянські часи та висновки — всього 87 сторінок. У книзі досить докладно розглядається біографія композитора на різних етапах його життя, а також представлений аналіз деяких його творів.

Ще одна книга 2013 року, яка має назву «Музична академія» [59], — строката збірка з різних статей та історій. В ній є невеличка стаття Римми Хананіної «У дзеркалі часу», що присвячена до 85-річчя смерті Фелікса Михайловича Блуменфельда. В цій зовсім коротенькій статті зібрані деякі біографічні дані музиканта, є побіжний опис, яким він був видатний піаніст та педагог.

Останнім часом зацікавленість серед українських та польських дослідників постаттю Ф. Блуменфельда зростає. Про цей процес свідчить ґрунтовна колективна монографія «Шимановські, Блуменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур» [86], видана у 2019 році на Батьківщині музиканта у Кропивницькому. В цій монументальній роботі другий розділ присвячений родині Блуменфельдів, серед яких безпосередньо Феліксу присвячені статті Н. Растопчиної (США) із загальною оцінкою його творчості, О. Скорбященської (Росія) про петербурзький період митця, К. Шамаєвої (Україна) про українські роки

творчості, Дж. Паввел (Велика Британія) з побіжним оглядом композиторської діяльності, Дідьє ван Мур (Франція) з коротенькою статтею та особистими розмірковуваннями та думками різних критиків про диригентську творчість музиканта.

Отже, можна констатувати, що на сьогодні багатогранна творчість Ф. Blumenфельда, зокрема, в області фортепіанного мистецтва – виконавства, композиції та педагогіки – не отримала належної дослідницької оцінки.

1.2. Генеза фортепіанного стилю музиканта

Фелікс Михайлович Blumenфельд народився 7 квітня 1863 року в Ковалівці, містечку колишньої Херсонської губернії. Його дід був австрійський підданий, в 1802 році емігрував до Росії, прийняв російське підданство і був записаний в шляхетську книгу Волинської губернії. За професією архітектор, він, перебуваючи на державній службі, вибудував велику кількість будівель, церков в південно-західній частині України. Батько Ф. Blumenфельда був одним із засновників земської реальної гімназії у Єлизаветграді. Мати походила зі старовинної польської сім'ї.

Фелікс був четвертою дитиною в сім'ї. Старші брати, Станіслав та Сигизмунд, були дуже музичні. Також гарно грала і співала сестра Blumenфельда Ольга. Не дивно, що в такому музичному середовищі здібності дитини проявилися надзвичайно рано.

Незабаром після народження Ф. Blumenфельда сім'я переїхала до м. Єлизаветграду (нині м. Кропивницький). В той час Єлизаветград мав побудований міський театр та міську бібліотеку. У місті часто виступали артисти, що гастролювали у Росії. Також відомо, що Ф. Ліст зіграв тут свій останній концерт.

Сім'я Ф. Blumenфельдів жваво цікавилася європейським та російським мистецтвом. Першими вчителями Фелікса були старший брат Станіслав та Густав Вільгельмович Нейгауз, заняття з яким продовжувалися протягом трьох років. «Мій батько, — згадував Г. Г. Нейгауз у музичній пресі 1963 року, — розповідав нам, що, коли Ф. Blumenфельду було ще дев'ять – десять років, він вже годинами не відривався від рояля, читаючи з листа все, що траплялося йому під руки, завжди музикуючи, захоплюючись та захоплюючи інших» [76, с.77].

Вже в десятирічному віці Ф. Blumenфельд намагався створювати музику і вперше прийняв участь у концерті, акомпануючи своїй сестрі. Коли Феліксу виповнилось дванадцять років, заняття з Г. В. Нейгаузом припинилися. Починаючи з цього часу і аж до вступу в консерваторію, він у своєму піаністичному розвитку фактично був наданий сам собі. В ці роки Ф. Blumenфельд закінчив Єлисаветградське земське училище та склав іспити на курс воєнної гімназії у Полтаві, а восени 1880 року поступив у Рижський політехнікум.

Хоча подальший шлях Ф. Blumenфельда і не був твердо визначений, його захоплення музикою, жадібна музична допитливість та широта інтересів приваблювали увагу оточуючих. В ці роки Ф. Blumenфельд дружив зі синами М. А. Фортунато, вітчимом С. В. Медведєвої-Петросян, і під час літніх канікул часто бував гостем у його сім'ї. «Вже шістнадцятирічним юнаком він вражав всіх своєю талановитістю, — відзначала С. В. Медведєва-Петросян у своїх Спогади про Фелікса Михайловича Blumenфельда. — Його музична пам'ять була незвичайна. Він годинами грав на фортепіано складніші музичні твори і все напам'ять, не кажучи вже про те, що він чудово читав з листа, і я не раз була свідком величезного враження яке він справляв на слухачів» [72, с.7].

Ф. Blumenфельд охоче багато акомпанував М. А. Фортунато, який володів красивим за тембром баритоном; приймав участь у бетховенських

камерних вечорах з його синами які гарно грали на струнних інструментах; а з Софією Володимирівною Фортунато грали у чотири руки опери Россіні, Моцарта, Глінки. Вже в ці роки Ф. Blumenфельд захоплювався музикою М. Мусоргського, М. Глінки, М. Римського-Корсакова, а також фортепіанними творами Ф. Шопена та Р. Шумана. Молодий Ф. Blumenфельд випробував свої сили і в композиції.

Влітку 1881 року у Криму відбулася зустріч Ф. Blumenфельда з М. Римським-Корсаковим. З ним його познайомив той самий М. Фортунато. Про цю зустріч згадував М. Римський-Корсаков у своєму «Літописі» [71].

Восени Ф. Blumenфельд залишив політехнічне училище і вступив до Петербургської консерваторії у фортепіанний клас професора Ф. Штейна – самобутнього та яскравого музиканта. Будучи сином гамбургського органіста, Ф. Штейн вже у восьмирічному віці вільно імпровізував на фортепіано і складав власні музичні п'єси. З дванадцяти років він вже з успіхом концертував у Берліні, Лейпцізі, Парижі та Копенгагені. Його знали як віртуоза і чудового імпровізатора.

Великий вплив на формування художньої особистості Ф. Штейна надало спілкування з Р. Шуманом та Ф. Шопеном. На початку 1880-х років Ф. Штейн вважався одним з провідних консерваторським професорів. Звісно, що така людина відразу ж оцінила яскраву і багатогранну обдарованість Ф. Blumenфельда. Йому була до вподоби палка любов молодого музиканта до музики Ф. Шопена та захоплення композиторською діяльністю.

У роки консерваторського навчання Ф. Blumenфельд зблизився з Н. Лавровим, А. Аренським, Н. Соколовим, Я. Вітолом. Серед його близьких друзів були також А. Лядов, О. Глазунов і М. Іпполітов-Іванов. Товариський і темпераментний Ф. Blumenфельд легко сходився з людьми, охоче ділився враженнями, вступав у дискусії, обговорюючи події художнього життя Петербурга.

Музичне життя Петербурга у 80-х роках було доволі насичене та різноманітне. Одним із основних джерел пропаганди музичного мистецтва були концерти Імператорського російського музичного товариства, у симфонічних концертах якого звучала вся палітра світової музики. Тут виступали такі диригенти, як К. Давидов, Л. Ауер, Г. Бюлов, піаністи А. Рубінштейн, Е. д'Альєр, Т. Карреньо, скрипалі Ф. Ондрижечек і П. Сарасате. На сцені Маріїнського театру поряд з операми Дж. Россіні та Дж. Верді йшли ставили опери М. Римського-Корсакова, П. Чайковського та А. Рубінштейна.

Але не тільки зовнішні музичні враження надавали наснагу для духовного і творчого зростання композитора. Велике значення для формування особистості і світосприйняття молодого музиканта мало його тісне дружнє і творче спілкування зі своїми видатними сучасниками. Ф. Blumenfeldу не було ще і сімнадцяти років коли він познайомився с натхненником та ідеологом «Могутньої купки» В. Стасовим, який в свою чергу познайомив його з сім'єю Олександрі Миколаєвни Молаєв. «Характерними рисами мистецтва О. Молаєв — активної учасниці балакірієвського гуртка і чудової співачки були: правдивість, гармонійне поєднання задушевності і темпераменту, висока майстерність психологічного втілення» [72, с.11], – відзначає Н. Растопчина. Творче спілкування з таким музикантом було надзвичайно цінне і не могло не позначитися на розвитку молодого Ф. Blumenfeldа. У дуеті з Молаєв він знайомився з найкращими зразками вокальної літератури. Вони виступали у будинку В. Стасова, на «середах» у М. Римського-Корсакова, на музичних вечорах у О. Бородіна.

Вивчаючи біографію Ф. Blumenfeldа стає зрозумілим, що насамперед М. Римський-Корсаков, у якого молодий музикант навчався композиції, був для нього великий художник, музику якого він дуже любив. «Спілкування вчителя з учнем не обмежувалося межами консерваторії.

Римський-Корсаков вів Ф. Блуменфельда до себе в дім, і юнак став постійним відвідувачем музичних вечорів. Дружні зустрічі, під час яких поряд з активним музикуванням обговорювалися нові твори сучасної зарубіжної та вітчизняної музики; а також різні питання творчості та виконавства, збагачували молодого музиканта», – відзначала Н. Растопчина. [72, с. 12] Але не менше значення, ніж його творчість, мали для композитора універсальні знання Римського-Корсакова, його досвід, особливого складу розум, високі душевні якості.

Писати Ф. Блуменфельд почав рано. Перший опус було створено ще в студентські роки (1883) і включав він шість романсів для голосу з фортепіано. У тому, що молодий автор звернувся насамперед до вокалу, була своя закономірність. «Вокальність», «співучість» виховувалися у ньому традиціями російської виконавчої школи, і навіть лежали в основі його творчої природи.

Висновки до Розділу 1

Ім'я видатного австрійсько-польського музиканта Ф. Блуменфельда, який народився в Україні відомо багатьом людям у світі. Але мало кому відомий справжній масштаб діяльності цього надзвичайно талановитого митця – його композиторська творчість, діяльність як піаніста-виконавця, педагога, диригента, музичного діяча. Через те, що Херсонська губернія та місто Єлисаветград (нині Кропивницький) належали до російської імперії, а життя митця певний час було пов'язано з Петербургом, багато хто нині вважає Ф. Блуменфельда представником російської музичної культури. Але це не є дійсністю.

Сама родина Блуменфельдів, та їх родичів Нейгаузів була представниками австрійсько-польської музичної еліти, які привнесли в російську та українську культуру славетні європейські традиції, в чому

значно збагатили музичні здобутки слов'янського регіону. Це підтверджує вивчення генези фортепіанного стилю митця – його становлення як музиканта та особистості. Спілкування з представниками західноєвропейського мистецтва (сім'я, Густав Нейгауз, Ф. Штейн, М. Фортунато) з одного боку, та російськими музикантами (А. Лядов, М. Римський-Корсаков, А. Аренський, Я. Вітол, О. Глазунов, М. Іпполітов-Іванов) позитивно вплинули на професійне становлення молодого музиканта. Музичне середовище, в якому формувався молодий музикант, визначила органічний синтез різних національних традицій і його подальшій фортепіанній творчості. Представлене музичне оточення також визначило потужний вплив на майбутні жанрово-стильові пріоритети молодого композитора, на застосування самобутнього комплексу фортепіанних виконавських засобів виразності майбутнього славетного піаніста-виконавця.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВИЙ СПЕКТР ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ Ф. БЛУМЕНФЕЛЬДА

Як композитор Ф. Блуменфельд залишив досить велику фортепіанну спадщину, яку складають більше ста мініатюр, багато циклічних творів. Вони посідають важливе місце поряд з масштабними оркестровими творами музиканта. Дебют Блуменфельда-композитора відбувся 22 жовтня 1886 року, у російському симфонічному концерті під керуванням Г. О. Дютша були виконані Скерцо для оркестру та романс «Заклинання» у виконанні М. Каменської.

У наступні роки камерні та симфонічні твори Блуменфельда часто звучали в петербурзьких концертах. У 1887 року з симфонічним оркестром під керівництвом Римського-Корсакова Блуменфельд вперше виконав власне «Концертне алегро» для фортепіано з оркестром, 1889 року у Російському симфонічному концерті в авторському виконанні прозвучала Мазурка для оркестру. У статті Ц. Кюї зазначалося: «Мазурка Ф. Блуменфельда мила. Теми її вдалі. Вона добре збудована, вдало інструментована. Але головна її перевага полягає в народному колориті, який проявляється і в тематичному винаході, і в гармонійних поворотах, і в народних ладах, в яких написані деякі епізоди» [47, с. 211].

У 1891 році вперше за рукописом під керівництвом Римського-Корсакова прозвучала симфонія Ф. Блуменфельда мі мінор. «Симфонія виконувалася у нас з великим успіхом, – зазначав О. Глазунов у листі до М. Іпполітова-Іванова від 16 березня 1891 року, – і містить у собі дуже хороші епізоди [24, с. 75].

Рання фортепіанна творчість митця демонструє вплив російської композиторської школи, його наставників і соратників. Так, вже у першому сольному фортепіанному творі Ф. Блуменфельда – циклі «Чотири п'єси»,

ор. 2 (1883—No 1, Етюд; No 2, Сувенір douloureux; No 3, Квазі Мазурка; і № 4, Mazurka de Concert) можна знайти повторювані варйовані мотиви та танцювальні ритми. Але більшість творів композитора вказують на жанровий вплив творчості Ф. Шопена – це етюди, мазурки, ноктюрни, прелюдії, вальси і полонези.

Розглянемо найбільш показові жанри фортепіанної творчості Ф.Блуменфельда.

2.1. Етюди

Піаністичний талант Ф. Блуменфельда був таким, що І. Падеревський дивувався, «чому він цілком не віддається виконавській діяльності» [86, с. 176]. Піаністичний талант Ф. Блуменфельда мав значний вплив на розвиток піанізму ХХ століття, а отже його спадщина живе й нині. Але після смерті Ф. Блуменфельда його твори мало виконувалися, за винятком Етюда ор. 36 для лівої руки, який був улюбленим твором у програмах його учня, Симона Барера. Саме з цього твору автор даної роботи почав своє знайомство з творчістю Ф. Блуменфельда.

Наступний твір композитора, на який я натрапив, був етюд *fis-moll* ор. 24 у виконанні його учня, Володимира Белова. Так сталося, що ці, мабуть, одні з найбільш вдалих творів композитора – етюди, дуже мені сподобались та дали змогу зрозуміти, що я повинен обов'язково ознайомитись з творчістю Ф. Блуменфельда. Перше враження дуже важливе і якщо вам не сподобається твір композитора, якого ви чуєте вперше, ви можете скасувати знайомство з його музикою. То ж мені дійсно пощастило потрапити саме на ці твори.

Композитор-піаніст зазвичай втілює в своїх творах те, що сам добре вміє. То ж жанр етюда в першу чергу постає «візитною каркою» виконавського мистецтва самого автора. І тут Ф. Блуменфельд мав

надзвичайно великий вибір тому, що був віртуозом. Подвійні ноти, пассажи, октави, масивні акорди, політирмія, складні поліфонічні конструкції — це все притаманне для його творів. І зараз на прикладі декількох етюдів ми це наочно побачимо.

Навчаючись у Ф. Штейна, Ф. Блуменфельд знайомився з творчістю Ф. Шопена і отримував знання від людини, яка знала про польського генія не з чуток. Якщо мова йде про етюди, які являють собою найвищу художню цінність, то звичайно будь-який піаніст одразу згадає про двадцять сім етюдів Шопена. Віртуозна техніка в етюдах Ф. Шопена не є самою метою, а лише засобом розкриття художнього образу.

В. Белов писав у передмові до збірки вісімнадцяти етюдів Ф. Блуменфельда у своїй редакції: «Етюди належать до найскладніших та блискучих зразків цього жанру, будучи гідним поповненням його у ряду етюдів Балакірєва, Ляпунова, Лядова, Глазунова, Рахманінова та Скрябіна. Вони виключно віртуозні і потребують від виконавця того ступеню піанізму, коли техніка є лише природнім засобом для досягнення вищої художньої мети» [12].

Ми бачимо тут очевидну паралель. Звичайно, що етюди Ф. Блуменфельда жодним разом не інструктивні та замислювалися не як вправи для початківців, а як п'єси для музикантів яким вже є про що сказати. Чи зможемо ми відрізнити жанр прелюдії цього часу від жанру етюд? На мою думку — ні. Як і прелюдії С. Рахманінова від його етюдів-картин, так і прелюдії Ф. Блуменфельда від його етюдів відрізнити складно. Мабуть різниця лише в тому, що етюди це зазвичай більш віртуозні п'єси.

Наприклад, ор. 2 включає чотири п'єси: «Етюд», «Souvenir douloureux» («Сумний спогад»), «Quasi Mazurka » та «Mazurka de Concert». Подвійні ноти яскраво втілилися музикантом в Етюді ор. 2 № 1 A dur. Ми маємо подвійні ноти до того ж які не зовсім зручні, особливо для піаністів з невеликими руками. Квінти, секти, октави у жвавому темпі можуть

створити проблеми, а далі взагалі починається аккордова токкатна фактура. З такту 33 створити проблеми можуть стрибки на далекі від басу великі аккорди в лівій руці. Взагалі Ф. Блуменфельд мав великі руки і не соромився використовувати об'ємні аккорди, тому виконання деяких творів просто становиться неможливим для піаністів з невеличкими руками. І хоч Ф. Блуменфельд бачив підхід до фортепіано, щоб як можна більше трималося на педалі, все одно це не завжди допомагає.

Наступний опус (ор. 3) містить три етюди. Етюд ор. 3 № 1 *Des-dur* присвячений Ф. Штейну. Твір «розташований» на трьох строчках нотного стану. Одна строчка для правої і дві – для лівої руки. Права рука тут майже весь твір грає легенькі пассажи у верхньому регістрі, а ліва веде тему переважно у середньому і створює глибину басами на педалі. Цей твір має явні параллелі з Концертним етюдом Ф. Ліста «*Un Sospiro*». Мандруючи то до мажору то до мінору з різними відтінками і переключеннями на інші тональності. Цей твір вчить слухати різні барви.

Четвертим опусом (ор. 4) відзначений Вальс-етюд. Вплив російських композиторів на Ф. Блуменфельда очевидний. Внутрішня врівноваженість, мелодійність, ясність музичної тканини – властивості творів російської фортепіанної класики – характерні й у фортепіанних творах Ф. Блуменфельда.

Композитор трактує етюд як художній твір, до якого привносяться риси програмності. Очевидно, і в цьому далася ознаки загальна тенденція часу. Подібне ставлення до етюду було типовим для багатьох композиторів цього періоду. «Вальс-етюд ор. 4 за своїм задумом, характером викладу теми нагадує фортепіанний вальс М. Римського-Корсакова з Шести варіацій ор. 10, написаних на тему В-А-С-Н. (Тема Вальса-етюда Ф. Блуменфельда складається зі звуків, буквене позначення яких становить прізвище М. Беляєва (В - la - f). Подібні твори були дуже поширені в ці роки. Назвемо фортепіанну сюїту О. Глазунова «Саша» (*Es-a-es-a-h-a*), його ж Вальс на

тему «3-a-be-la» ор. 23, присвячений М. Забеле, п'єсу «D-ut-s-c-h», квартет «B-la-f» М. Римського-Корсакова, О. Бородіна, А. Лядова і О. Глазунова та інших», – відзначає Н. Розтопчіна. [72, с. 21]

Етюд ор. 14 g-moll «На морі» присвячений Густаву Нейгаузу. Цей твір добре ілюструє градацію відтінків. Ми маємо спектр від ppp до fff. Має буди добре розвинений слух щоб була можливість передати такі нюанси. Один із найкрасивіших творів композитора на мою думку. Пассажі, що імітують хвилі. Вони то спокійні і поволі прибувають до берега, то б'ють потужними накатами. І в кінці море заспокоюються. Є щось сумне в цьому творі. Між тим в даному творі можна відчутти вплив М. Римського-Корсакова, якого вважали маріністом. Можливо, твір Ф. Блуменфельда з'явився багато в чому завдяки саме його вчителю.

Концертний етюд fis-moll ор. 24 присвячений Полу Кону. Етюд має розмір три чверті і у ньому присутня певна вальсовість. Твір має акордову фактуру. Спочатку тема проводиться на р. Ми маємо рухатися по перших долях лівої руки які утримуються на педалі. У перших же тактах в акордах правої руки ми бачимо хроматичний хід на якому у майбутньому проведенні ми зможемо зацентувати увагу слухачів.

Такти 9-10 цікавий хроматичний хід у правій руці яким ми можемо перевести у бас сі лівої руки наступного такту. Такт 21 наступне проведення вже йде на mf при цьому, ми маємо посилення акордової фактури. У правій руці починає в октаву дублюватися верхній звук акордів. Наприклад у цьому проведенні ми можемо показати хроматичний хід в акордах. Далі хроматичний матеріал з такту 3-4, 11-12 у тактах 31-36 отримує дуже красивий секвентний розвиток та ми виходимо на кульмінацію f перед середньою частиною етюда.

Твір розвивається за допомогою нарощування динаміки та потужності фактури. Ми мали вести акорди у правій руці акцентуючи увагу на різних хроматичних ходах і не втрачаючи лінію басу. У середньому розділі ми

також маємо складну поліфонію. Треба приділити належну увагу лінії басу, а також мелодії (*ben cant. Ed espr.*), а заповнюється це все акордами в лівій руці які мають власну мелодичну лінію у верхніх нотах акордів і композитор приділяє їм особливу увагу пишучи *leggiero, ma con espr. e poco rubato*. Така складна поліфонічна фактура продовжується до такту 90. Вихід на ще одну кульмінацію *ff*. Дуже цікава послідовність акордів на педалі зі зміною середніх голосов в акордах правої руки і повернення до теми (такти 136-143). На цей раз лінія басу для різноманіття рухається восьмими нотами. Головна тема проводиться далі на *f* та *ff*, але в ній з'являється новий мотив *marcato* у лівій руці. Надзвичайно складне місце з акордовою фактурою, лінією басу, який тепер не завжди написаний на першу долю та ще й новим мотивом, який йде одночасно з темою у правій руці. На останній сторінці *sempre ff e molto appassionato* цей мотив досягає своєї кульмінації вже у правій руці. Спустошуюча кінцівка *desperato* та акорди *desico* зі *sf*. Мій найулюбніший твір композитора, який справив на мене величезне враження.

2.2. Прелюдії

Складаючи прелюдійний набір, композитор був схильний експериментувати з композиційними стилями та використовувати різноманітні піаністичні прийоми. На той час, коли Ф. Блюменфельд написав свій ор. 12 та ор. 17, прелюдія як жанр затвердилася в якості самостійної композиції протисталяючи раніші її виконання вступної ролі до більшого твору. Композитори часто публікували свої прелюдії групами, найчастіше у вигляді двадцяти чотирьох. Така кількість означала обсяг всіх мажорних та мінорних тональностей, а отже – своєріднк «картину світу», яку пропонував своєму слухачеві композитор.

Невідомо, чи мав на увазі Ф. Блюменфельд, щоб ці прелюдії виконувались окремо чи як цикл. В ор. 12 перші дві прелюдії були написані

пізніше ніж інші тому все ж таки вони були об'єднані не абияк. Настрої першої та останньої прелюдій, наприклад, ор. 17 припускають, що Ф. Блуменфельд, можливо, мав намір для виконання всіх 24 прелюдій разом. Перша, всього двадцять дев'ять тактів завдовжки, є одна з найкоротших і її хорова фактура може слугувати вступним матеріалом, майже як прелюдія до прелюдій. Остання прелюдія – найпалкіша і найемоційніша з двадцяти чотирьох, можливо, слугує завершенням досягаючи надзвичайного напруження.

«24 прелюдії» Ф. Блуменфельда, опубліковані у 1892 році, стали першим російським циклом, слугуючи прототипом скрябінівського, завершеного в 1896 р. Знаменними є збіги в закінченнях багатьох п'єс обох циклів. Вперше ця збірка була опублікована в 1895 році російським видавництвом М. Белаєва, який спеціалізувався на виданні творів російських композиторів.

Ф. Блуменфельд часто пов'язує свої темпові позначки з характером кожної прелюдії та та надає кожній індивідуальним мотив, що вказує на характер. Роблячи це, Ф. Блуменфельд створює широкий діапазон музичних образів: від урочистих і релігійних (ор. 17 № 1, C dur) до агресивних і лютих (ор. 17 №24, d moll).

Приклади використання Ф. Блуменфельдом описових позначок темпу включають ор. 17 № 14 (es moll), що позначається *Andante maestoso e lugubre*, що означає велич і скорботу. Персонаж у прелюдії ор. 17 № 2 (f moll), який швидкий і схвильований, про що свідчить темп *Allegro agitato*. Одна з прелюдій ор. 17 (№ 18, f moll) має підзаголовок «*Memento mori*» («Пам'ятай про смерть»), який дає ще більше розуміння думок Ф. Блуменфельда щодо його характеру, розмірковуючи про смертність. Ф. Блуменфельд віддавав перевагу чітким, виразним мелодіям у своїх композиціях, і його прелюдії не виняток.

Не зважаючи на те, що більшість його прелюдій мають тенденцію до щільних текстур і віртуозності, його ліризм проявляється. Прелюдія ор. 17 № 22 (g moll) – твір, що стрімко розвивається з мінімумом трьох шарів звуків, що виникають у будь-який момент, із вбудованою мелодією, яка ведеться першим пальцем. Віртуозні пасажі шістнадцятими нотами. І все ж таки, коли грає вправний музикант, лірична мелодія співає під напружений, енергійний акомпанемент.

Інша прелюдія ор. 17 № 19 (Es dur) приклад, який поєднує ліричну мелодію з віртуозністю та густими фактурами. Музична тканина у тактах 41–49 настільки насичена, що він записав її у три ноти, щоб допомогти виконавцям розшифрувати музику більш чітко. Але, незважаючи на таку щільність, мелодія добре чутна, якщо її відтворити належним чином. До речі саме ця прелюдія пронизана вагнерівськими гармоніями і в ній теж у зв'язку зі складністю поліфонічної тканини композитору знадобилося використовувати третю строку у деяких місцях.

Цікаво, що в етюді ор. 54 №18 Fis dur який теж написан під впливом творчості Вагнера, Ф. Блуменфельду теж знадобилася додаткова строка щоб відтворити розмах вагнерівських образів. Можливо це лише збіг, але ми можемо припустити, що в цих творах Ф. Блуменфельд яскраво використовував своє симфонічне мислення щоб втілити в свої твори масштабність звучання оркестру, яким він багато разів диригував опери Р. Вагнера при тому з величезним успіхом!

Більшість прелюдій Ф. Блуменфельда технічно дуже складні. Труднощі полягають у поліфонічному голосоведенні всередині звукових шарів, які композитор влітає в кожну прелюдію, разом із комплексом ритмічних фігур, великих стрибки, пассажів. Прелюдія ор. 17 № 17 (As dur) яскраво це демонструє. Поліритмічні поєднання квінтелей шістнадцятих проти парних восьмих нот і багатьох стрибків в лівій руці. Ф. Блуменфельд прийшов до свого стилю щільної фактури і багат шаровості.

Можливо, завдяки своїй ролі диригента, він писав для фортепіано, використовуючи оркестрове трактування фортепіано. Зосередження на кольорових та оркестрових якостях у прелюдіях вимагало «оркестрового» мислення та відтворення усіх різноманітних фактурних нашарувань та виразності мелодії. Складна багатопланова поліфонізована фактура загалом присутня в більшості фортепіанних творів Ф. Blumenfelda, даючи виконавцю можливість використати свою слухову фантазію щодо озвучування звуку барвистої палітри.

Це може пояснити його увагу до такої фактури, якій він, здається, надає перевагу у своїх фортепіанних композиціях. Однак щільність музичної тканини не є універсальною для всіх прелюдій. Є й винятки. Наприклад, прелюдія ор 17 № 3 (G dur). Унікальна стилістична особливість цієї прелюдії — вузький динамічний діапазон, який вона зберігає протягом усього твору. Ф. Blumenfeld зазвичай має принаймні один фрагмент або розділ у кожній прелюдії, який є повним і сильним за звучанням й приходить до динамічної кульмінації.

Однак прелюдія № 3 позначена терміном *sempre p e legg.* на початку, *più p* і *pp*. На додаток до тоншої музичної тканини та тихої динаміки, Ф. Blumenfeld досягає завдяки використанню стаккато та пауз, витонченість, на яку, здається, вказує позначення темпу *Allegretto*.

Також в деяких прелюдіях ми спостерігаємо використання Ф. Blumenfeldом орієнтальних гармонічних послідовностей. Такі твори, як Прелюдія ор. 12 № 3 (1888), як і «Une nuit à Magaratch» – Ноктюрн ор. 6 № 1, позначилися саме східним колоритом. Можна припустити, що в даному випадку це стало результатом композитора спілкування не тільки з М. Римським-Корсаковим, а й з М. Балакиревим.

2.3. Варіаційні цикли, сюїти, Соната-фантазія

Ф. Блуменфельд створив три великомасштабні твори для фортепіано: варіації ор. 8 (1888), ор. 34 (1903) та сонату-фантазію ор. 46 (1913). Такий жанр, як сюїта хоч і має цілісність, але складається по суті з мініатюр. В створенні яких Ф. Блуменфельд був справжнім майстром. Наприклад, ор. 31 що має чотири номери: краков'як, куяв'як, мазурка та полонез – звернення та відання дані композитором до свого західного коріння.

Пізніші роботи композитора демонструють подальший відхід від тональності, а також деякі інші унікальні риси. Аналізуючі Баладу у формі варіацій ор. 34 ми безумовно бачимо вплив російських композиторів, наприклад у варіації номер 4, але все це komponується зі сміливими гармоніями Ф. Блуменфельда. Після прослуховування цього твору складається враження, що його створювали декілька композиторів з різним гармонічним мисленням.

У сюїті Ор. 38 «Біля води» відчувається вплив імпресіонізму. Сюїтою «Дзвони» ор. 40 Ф. Блуменфельд зробив свій внесок у таку характерну для російської музики традицію – імітації дзвону. Ця сюїта буквально купається в складних хроматичних гармоніях, характерних для пізніших п'єс композитора.

Найсміливіший твір Ф. Блуменфельда – Сонату-фантазію ор. 46 – було опубліковано в 1913 р. Ця музика має чимало передбачуваного – віртуозні феєрверки, яскраві інструментальні барви, лістівська риторика та секвенційний розвиток. Друга частина Сонати містить найвдаліші знахідки творчої уяви митця. Відтак містична атмосфера, яку він так добре знав за оперою, пронизує і його власний фортепіанний твір. Ще більш сміливі гармонії. Та сюрприз – у фіналі: несамовита кода завершується нерозв'язаним збільшеним тризвуком.

Стиль Ф. Blumenфельда продовжував збагачуватися новими впливами. Точні дати написання пізніх п'єс Ф. Blumenфельда невідомі; п'єси ор. 50–54 було опубліковано Музсектором у другій половині 1920-х рр. Бути написаними до початку 1920-х рр. вони не могли, бо з кількома адресатами посвят композитор тоді ще не був знайомий.

На початку 1920-х рр. Ф. Blumenфельдові вже мало бути фізично важко писати музику. За свідченням В. Горовиця, в 1921 р. він не володів правою рукою. [87, с. 212] Три ноктюрни ор. 51, цикл «З життя танцівниці» («Episodes dans la vie d'une danseuse») ор. 52 і Дві п'єси ор. 53 продовжують лінію експериментів, розпочату в Сонаті-фантазії ор. 46 та інших творах попереднього десятиліття.

Ноктюрн ор. 51 є прикладом того, як гармонічні прийоми деяких петербурзьких композиторів наближалися до гармонії О. Скрябіна. Дві п'єси ор. 53 свідчать про те, що Ф. Blumenфельд володів детальним практичним знанням прийомів, з якими працював О. Скрябін у пізній період, хоча можливо, що хоча б частково розробив їх самостійно. Наявність тритонових гармоній в його останніх п'єсах, особливо в ор. 53, можливо, була наслідком знайомства з Б. Яворським у Києві. Вплив Ф. Blumenфельда тривав головню в сфері піанізму. Через Г. Нейгауза частину його досвіду успадкували піаністи наступного покоління – зокрема, С. Ріхтер і Е. Гілельс; учень Ф. Blumenфельда В. Горовиць став одним із найвідоміших у світі музикантів століття.

Висновки до Розділу 2

Багаточисельні фортепіанні твори зазнали впливу як російської, так і західноєвропейської композиторської школи. Серед найважливіших впливів зазначимо Ф. Шопена. Як відомо, польській геній впливав і на творчість багатьох російських композиторів, зокрема, на А. Арєнського,

М. Балакірева, молодого О. Скрябіна та ін. Риса, характерна для багатьох шопенівських творів, особливо прелюдій – повторення мотиву протягом усієї п'єси – наявна в багатьох фортепіанних творах А. Лядова, О. Глазунова, О. Скрябіна та Ф. Блуменфельда. Інша характерна шопенівська риса — поєднання довгої мелодичної лінії, прикрашеної мелізмами (часто великими тривалостями) у правій руці, з арпеджованим акомпанементом. Усі «беляєвці» склали мазурки, етюдів та вальси з шопенівським типом фактури. Шопенівську музику, розкритиковану деякими кучкістами за її нібито занепадницькі тенденції, було взято за модель «беляєвцями».

Будучи людиною, яка тяжіє до прекрасного у своїй композиторській діяльності, Ф. Блуменфельд звертався до творчості західноєвропейських композиторів та еволюціонував, спираючись на твори Ф. Шопена, Р. Вагнера та на пізні твори О. Скрябіна. Деякі ранні твори Ф. Блуменфельда передують творам інших композиторів.

Так, Ноктюрн ор. 6 № 2 є прообразом Елегії ор. 3 С. Рахманінова (за формою, темою та тональністю), а ор. 2 № 1 Ф. Блуменфельда вплинув на ор. 31 № 1 О. Глазунова; багато творів О. Скрябіна 1880 — ранніх 1890-х років містять риси блуменфельдівських. Наприклад, розгорнута за формою Мазурка-концерт ор. 2 № 4 (1885) Ф. Блуменфельда містить риси письма й оркестрового звучання, характерні для серії мазурок ор. 3 і ор. 27 О. Скрябіна.

Творчість Р. Вагнера була не менш сильним фактором, що вплинув на розвиток Ф. Блуменфельда як композитора й виконавця. Б. Асаф'єв згадував вагнерівські вечори в старому маєтку в Україні, де Фелікс Михайлович напам'ять виконав уривки з оперної тетралогії «Перстень нібелунгів» і «щомиті імпровізував переклад, свою транскрипцію, вільний від умовностей оперної сценічної передачі і, звичайно, уявляючи образи суворих древніх саг у велетенських першозадумах Вагнера» — пише Дж.

Паввел [86, с.247] Завдяки подібним імпровізаціям, з'явилася Прелюдія ор. 17 Es dur, а також етюд ор. 54 № 18 що наслідують вагнерівський стиль, особливо в гармонії.

Жанровий спектр фортепіанних творів Ф.Блуменфельда також зазнав значного вплива Ф. Шопена. Це такі жанри, як прелюдії, етюди, ноктюрни, мазурки, полонези, експромти, варіації. Між тим, музична мова творів Ф. Блуменфельда часто відрізняється багат шаровістю поліфонізованої фактури, насиченістю звучання та звуко барвним різноманіттям. Ф.Блуменфельд є автором єдиного масштабного твору сонатної форми – Соната-фантазія, яка відзначена впливом Ф. Ліста та молодого О. Скрябіна.

РОЗДІЛ 3

ВИКОНАВСЬКА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗИКАНТА

3.1. Ф. Blumenфельд – піаніст

Вже в дитячі роки проявився непересічний музичний талант Ф. Blumenфельда. Ще юнаком Ф. Blumenфельд виступав з А. Молаас у домі В. Стасова, на «Середах» у М. Римського-Корсакова, на музичних вечорах у О. Бородіна. Так, у спогадах М. Іпполітова-Іванова читаємо: «Після смерті М. Мусоргського ми особливо часто стали збиратися у Бородіних. Звичайними виконавцями на цих зборах як і раніше були А. Молаас, У. Зарудна, У. Іллінський. Акомпанував спочатку я, потім Ф. Blumenфельд, мій друг і товариш по консерваторії» [38, с. 33].

Також є спогади О. Бородіна про відвідування його будинку: У листі до В.Стасова від 3 лютого 1882 року він писав: «Вельмишановний Володимире Васильовичу! Завтра (у четвер) у нас хоче бути Олександра Миколаївна з Феліксом, чи не завітаєте й Ви...» [18, с. 239]. О. Бородін високо цінував виконавське мистецтво дуету А. Молаас та Ф. Blumenфельда, ці зустрічі були значною і радісною подією. Часто співачка і акомпануючий їй Ф. Blumenфельд були першими виконавцями щойно написаних романсів О. Бородіна (наприклад, «Отрави повні мої пісні», «Море»).

У 1880-ті роки Ф. Blumenфельд зазнав значного впливу титанічної постаті Антона Рубінштейна. У роки навчання Ф. Blumenфельда А. Рубінштейн у консерваторії не викладав, оскільки він повернувся до консерваторії і вдруге став її директором у 1887 році. В ці роки Ф. Blumenфельд часто слухав геніального піаніста, який виступав як соліст, ансамбліст, диригент, відвідував його знамениті історичні концерти.

У 1880-ті роки, у період між першим і другим директорством, А. Рубінштейн не поривав зв'язків із консерваторією, відвідував іспити та учнівські вечори і, звичайно, не міг не звернути увагу на обдарованого юнака. «Бажаючи перевірити загальний музичний дар тих учнів, гру яких він оцінював п'ятіркою, А. Рубінштейн нерідко змушував їх на іспиті чи учнівському вечорі імпровізувати на задану тему. Так, Ф. Blumenфельду, з його розповіді, А. Рубінштейн запропонував на одному з іспитів відразу щось написати на тему однієї з пісень Шуберта» [9, с.10].

А. Рубінштейн високо цінував піанізм Ф. Blumenфельда. Зазвичай скупий на похвали, він писав у неопублікованому листі до своєї сестри: «У Петербурзі є молода талановита людина Blumenфельд; він дуже хороший за фортепіанною частиною» – розповідає Растопчина. [72] Від А. Рубінштейна Ф. Blumenфельд сприйняв багато й у загальноестетичному відношенні до явищ музично-виконавського мистецтва та у підході до конкретних піаністичних проблем. Враження від піаністичного мистецтва А. Рубінштейна було настільки сильним, що і через багато років Ф. Blumenфельд пам'ятав не лише загальний характер рубінштейнівських інтерпретацій, а й окремі деталі трактувань та розповідав своїм учням про особливості виконання Рубінштейном сонат Бетховена, етюдів Шопена, творів Шумана та Ліста [72, с. 40].

Одночасно з впливом мистецтва М. Римського-Корсакова і А. Рубінштейна на Ф. Blumenфельда впливала творчість та особистість М. Балакірева. Напочатку 1880-х років у будинку М. Балакірева на музичні вечори збиралися М. Римський-Корсаков, В. Стасов, П. Чайковський, з молодого покоління найчастіше – Ф. Blumenфельд та М. Іполітов-Іванов. Ф. Blumenфельду неодноразово доводилося грати у присутності М. Балакірева і разом з ним.

На жаль, зберігся лише один лист М. Балакірева до Ф. Blumenфельда, але з численних листів композитора до В. В. Стасова можна дізнатись, що

М. Балакіреві цікавився Ф. Блуменфельдом, був дружньо схильний до нього та із задоволенням музикував разом із молодим піаністом. «Я буду вдома, і у мене буде Блуменфельд, з яким ми Вам зіграємо сонату Брамса», – писав В. Стасову музикант про Сонату f-moll op. 34 для двох фортепіано, перероблену Й. Брамсом з фортепіанного квінтету [7, с. 52]. Ця соната була не єдиним твором фортепіанного дуету Балакірева–Блуменфельда. «Запрошую Вас в 1-й день Великодня ввечері, не пізніше 8-ї години і разом з цим посилаю запрошення Блуменфельду, з яким ми Вам гратимемо в 4 руки „Francesca da Rimini“, симфонії та квартети Чайковського», – писав М. Балакірев В. Стасову [8, с. 54]. Ф. Блуменфельд неодноразово чув Балакірева в домашній обстановці і, безсумнівно, зазнав впливу балакіревського піанізму.

У творчій активності, з якою брав участь дуже молодий Ф. Блуменфельд у музичному житті Петербурга, проявилися його багата обдарованість, музична допитливість, відмінні якості ансамбліста, нарешті, дивовижна здатність читати ноти з аркуша. З багатьох свідчень, що характеризують його вміння читати ноти, наведемо одне, що має безпосереднє відношення до середини 1880-х років.

На гастролі до Петербурга приїхав Моріц Мошковський. Серед привезених ним п'єс була його фортепіанний твір для виконання на двох роялях. М. Мошковський просив познайомити його з піаністом, який добре читає ноти. Запросили Ф. Блуменфельда, який закінчував курс консерваторії. Він перегорнув ноти, запитав 2-3 вказівки автора і взявся виконати другу партію рояля. Мошковський запропонував Блуменфельдові взяти ноти додому, настільки добре проштудувати незнайомий йому твір, щоб наступного дня виступити у концерті. Блуменфельд попросив зараз програти разом з автором на 2-х роялях, щоб негайно вислухати його зауваження. Мошковський погодився і, після блискучого виконання,

зизнався, що йому ніколи в житті не доводилося зустрічати такого феноменального читця нот, розповідала у своїх спогадах А. Молас [72, с.15].

У творчому становленні молодого художника, як мовилося раніше, велику, а то й головну, роль відіграло спілкування з видатними музикантами сучасності. Воно допомогло Ф. Blumenфельду за порівняно короткий термін набути великого художнього досвіду, досягти певної творчої зрілості, сформуватися у серйозного мислячого митця. Пристрасна жага діяльності, цілеспрямованість, закоханість у мистецтво, здатність остаточно віддаватися творчій праці — риси ці, властиві кращим представникам російської музичної культури, стали невід'ємною частиною творчої натури Blumenфельда.

На зборах у Римського-Корсакова та Молас, на вечорах у Бородіна та Стасова Ф. Blumenфельд також зустрічався не тільки з музикантами, а й з діячами інших видів мистецтва, наприклад, з художниками К. Маковським, В. Верещагіним, скульпторами М. Антокольським, М. Врубелем, І. Гінцбургом, архітектором М. Гартманом та ін. Взагалі інтереси Ф. Blumenфельда не обмежувалися межами музики. Він багато читав, був знайомий з різноманітними областями поезії та літератури, був чудовим шахістом. Інтенсивному духовному і культурному зростанню сприяло навколишнє середовище. Ф. Blumenфельд був у поета Я. Полонського, скульптора П. Трубецького, письменника К. Станюковича.

Свідченням симпатії та любові до Blumenфельда це жартівливі та ласкаві імена, з якими зверталися до молодого художника близькі йому люди: «Блюм» – М. Римський-Корсаков, «Блументрост» – В. Стасов, «улюбленець Феліче» – А. Н. та А. П. Моласи, «Феля» називав композитора П. І. Чайковський. З цього можна зробити висновок, що був Ф. Blumenфельд людиною світлою, привітливою та з почуттям гумору.

Ф. Blumenфельд закінчив Петербурзьку консерваторію 1885 року двадцяти двох років. Художньою радою йому було присуджено диплом

вільного художника та мала золота медаль. У колі музикантів він вважався одним з найталановитіших молодих піаністів Петербурга. Він вирізнявся чудовим знанням музичної літератури – камерної, симфонічної, оперної. Багато в чому визначилися його смаки та художні уподобання.

Найкраще про Блуменфельда можна сказати словами його випускної екзаменаційної характеристики: «Визначний у всіх відношеннях: крім того, приємна, цікава і симпатична особистість» [72, с.17]. Відомо, що на випускному іспиті Ф. Блуменфельда був присутній Антон Рубінштейн і, за свідченням А. П. Молаєва, як тільки Фелікс закінчив виконувати свою програму, А. Рубінштейн голосно проголосив: «П'ять!» А. Рубінштейн був дуже вимогливий і суворий у виставлянні оцінок, а позначка «п'ять» ставилася їм надзвичайно рідко.

Публічна піаністична діяльність Ф. Блуменфельда почалася відразу після закінчення ним консерваторії. В листопаді 1885 року він виступив з квартетом Ауєра, виконавши фортепіанну партію у фаміночному квінтеті Брамса. У ці роки у камерних вечорах Російського музичного суспільства брали участь такі піаністи, як Луї Брасен, В. І. Сафонов та Ф. Ф. Штейн – сам вчитель Ф. Блуменфельда.

Виступ в одному ряду з художниками, які мали і обдарування і великий концертний досвід, був для молодого Блуменфельда серйозним випробуванням, яке він з честю витримав. З часом Блуменфельд дедалі частіше виступає як ансамбліст. Він бере участь у виконанні камерних ансамблів Мендельсона, Шумана, Чайковського, Направника. Спільно з П. Сарасате виконує сонати для скрипки та фортепіано Бетховена, з А. Вержбіловичем – сонати для віолончелі та фортепіано Рубінштейна та Грига. Часто виступає як акомпаніатор в Російських симфонічних концертах і концертах РМС.

Друга половина 80-х і перша половина 90-х років – період інтенсивного концертування Блуменфельда у Петербурзі, Варшаві,

Вільнюсі, Ялті та інших містах. У Петербурзі Блуменфельд виступив як соліст 7 листопада 1887 з виконанням свого «Концертного алегро», про що вже згадувалося. За тиждень відбувся його виступ у симфонічному концерті РМС із Четвертим концертом Рубінштейна (акомпанував Л. Ауер). Найближчими роками Блуменфельд виконує концерти Гензельта, Шопена, Ліста, Чайковського.

У жовтні 1889 року Блуменфельд вперше виступив у Москві на перших симфонічних зборах РМС з виконанням фортепіанного концерту Римського-Корсакова. Диригував автор. На концерті був присутній Чайковський. Через багато років О. Гольденвейзер писав: «Приваблива зовнішність тоді молодого Блуменфельда та його прекрасна гра швидко збереглися у мене в пам'яті, попри минулі з того часу 61 рік...» Коли я вперше побачив і почув Фелікса Михайловича Блуменфельда. [72, с.25]

Крім камерних ансамблів та гри з симфонічним оркестром, Ф. Блуменфельд часто виступає з виконанням фортепіанних творів Глінки, Даргомижського, Чайковського, Балакірева, А. та Н. Рубінштейнов, Глазунова, Лядова, Скрябіна, Аренського. Багато творів виконуються ним вперше, наприклад, «Про старовину» Лядова, Прелюдія та дві мазурки ор. 25 Глазунова, «У саду» Балакірева, Експромт ля мажор та «Ніжні закиди» ор. 72 Чайковського, Етюд фа-дієз мінор Щербачова.

Ще студентом, Ф. Блуменфельд виявляв живий інтерес до суспільно-музичного життя Петербурга. Говорячи про його творчу діяльність післяконсерваторського десятиліття, не можна не сказати про те, що він, як і раніше, залишався незмінним учасником усіх музичних зборів Петербурга.

Насамперед тривало творче співтовариство Блуменфельда з А. М. Молас. Проте тепер його участь на вечорах не обмежувалося лише роллю акомпаніатора господині будинку. До 90-х років належить розквіт «оперних ранків» А. Н. Молас. У цей період тут були повністю виконані опери «Вільям Раткліф» Кюї, «Борис Годунов» та «Хованщина»

Мусоргського, «Травнева ніч» та «Псковитянка» Римського-Корсакова. Музичні збори в будинку співачки виходять за межі домашнього музикування, вони охоплюють широке коло петербурзької інтелігенції (загальна кількість слухачів становила деколи більше 100 осіб) і перетворюються на яскраві та важливі події мистецького життя Петербурга.

Просвітницьке та виховне значення цих вечорів було дуже велике. Blumenfeld проводив підготовчу роботу зі співаками, спостерігав за перебігом репетицій, був постійним виконавцем фортепіанної партії. В якості співаків-солістів у виконанні опер, крім господарки будинку, брали участь Д. Леонова, М. Луначарський, М. Корякін. Загальне музичне керівництво здійснювали Н. А. Римський-Корсаков та Ц. Кюї. Природно, що подібне середовище розвивало музичний та художній смак і було прекрасною школою як теоретичних знань, так і практичних навичок.

У другій половині 80-х років Ф. Blumenfeld примикає до творчого об'єднання музикантів, що увійшло в історію петербурзького музичного життя як знаменитий «беляївський гурток». Організатор гуртка Митрофан Петрович Беляєв — син великого лісопромисловця — з раннього віку вирізнявся пристрасною любов'ю до музики. Під впливом прикладів художнього меценатства, яке поширилося наприкінці минулого століття серед російської буржуазії, Беляєв прагнув допомогти розвитку російської музичної культури і використав для цієї мети свій величезний капітал. У своєму «Літописі» Римський-Корсаков так характеризує Беляєва: «Беляєв був багатий торговий гість, трошки самодур, але притому чесний, добрий, відвертий до різкості, іноді навіть до грубості пряма людина, в серці якої були, безсумнівно, доброзичливі струни... До Беляєва залучали — його особистість, відданість мистецтву та його гроші, не самі по собі, а як засіб, застосований ним до піднесеної та безкорисливої мети» [71, с.164.]. Першими до «беляївського гуртка» увійшли М. Римський-Корсаков, О. Глазунов, А. Лядов, потім до них приєдналися Я. Вітол, В. Золотарьов,

брати Блуменфельди, Н. Соколов, М. Черепнін та інші. Певною мірою гурток, організований Беляєвим, продовжував традиції «Могутньої купки». На беляївських вечорах бували Бородин, Кюї, Стасов, Римський-Корсаков вважався главою купки.

У мемуарній та епістолярній літературі неодноразово згадується ім'я Блуменфельда як виконавця фортепіанних творів Лядова, Глазунова, Чайковського, Вітола, своїх творів, транскрипцій симфонічних п'єс Римського-Корсакова, Бородіна, Ліста. «Добре б покликати до тебе Блуменфельда (і він згоден)», – писав В. В. Стасов братові Д. В. Стасову, – «щоб зіграти «Hunnenschlacht» Ліста, як він 23 листопада зіграв його у Беляєва. Це було так, що я ніколи не чув такого і в оркестрі» [78. 147].

На беляївських вечорах Ф. Блуменфельд проявляв себе не тільки як піаніст-віртуоз, чуйний інтерпретатор своїх та чужих творів, а й як чудовий імпровізатор. Я. Вітол, описуючи найвеселіші і, можливо, найгеніальніші висновки деяких вечорів - імпровізовані італійські опери - вказує, що роль оркестру в цих «операх» зазвичай виконував Ф. Блуменфельд, частим партнером якого був Глазунов. Зазвичай опера починалася з імпровізованою Ф. Блуменфельдом і Глазуновим увертюри в класичному стилі, потім «оркестр», тонко і точно модулюючи, уважно слідував за речитативами, аріями та дуетами солістів. "П'ятниці" проходили в атмосфері музикування. Свої твори показували не лише петербурзькі композитори, а й московські. У Беляєва Ф. Блуменфельд познайомився з творами Скрябіна, Танєєва, Метнера, Рахманінова, Вітола.

У ці роки Ф. Блуменфельд часто музикував і на зборах у В. В. Стасова, у будинку якого збирався інший, ніж у Беляєва, коло людей. Тут виступала М. Савіна, співав Шаляпін, читав свої твори. Про роль Фелікса Михайловича на вечорах у будинку В. Стасова У 80-90-ті роки свідчать листи останнього, «Зібралися один за одним усі наші головні: Глазунов, Фелікс, його талановитий брат (такий майже талановитий, як і Фелікс),

Лядов... Вечір пройшов лихо: Фелікс весь час грав і акомпанував, просто і не відходячи від фортепіано. Сигізмунд співав – а співає він майже так як Фелікс грає ... Глазунов теж трохи грав, то один, то з Феліксом - уяви собі, як все це вийшло чудово» [78, с. 184-185].

У 90-ті роки відбувається ще тісніше зближення Ф. Блуменфельда з М. Римським-Корсаковим. Відома душевна замкнутість композитора, його стриманість і недоступність з першого моменту знайомства з Блуменфельдом, що здається багатьом, поступилися місцем порозумінню і дружбі. Римського-Корсакова залучили в Блуменфельді тонкий інтелект, широкий музичний світогляд, допитливий розум, різнобічність інтересів і, головне, гаряча любов до музики та вітчизняного мистецтва. Ф. Блуменфельд мав величезну довіру Римського-Корсакова. Він належав до тих, дуже небагатьох і найближчих людей, яким композитор показував свої ще незавершені твори. Римський-Корсаков довіряв Ф. Блуменфельдові виконання своїх творів як у вузькому домашньому колі, так і на офіційних показах у Маріїнському оперному театрі.

З 1895 року у житті Блуменфельда починається новий період, пов'язаний із роботою в Маріїнському оперному театрі. Як диригент Блуменфельд уперше виступили у січні 1889 року з виконанням своєї Мазурки для оркестру. У цей період він уже мав репутацію відомого композитора, чудового піаніста та педагога. Блуменфельд вступив на диригентські терені не як виконавець власних творів, що було на той час поширеним явищем у музичному житті Росії, а як музикант, що йде за внутрішнім покликанням.

І коли в 1895 перший диригент Маріїнського театру Е. Ф. Направник запропонував Блуменфельду посаду концертмейстера, він погодився. колег. Ф. Блуменфельд мав чудову музичну чутку, що завжди імпонує оркестрантам. Він добре знав оркестр та його колористичні можливості.

Восени 1898 року відбувся диригентський дебют Ф. Блуменфельда. Під його керівництвом було вперше поставлено оперу А. Рубінштейна «Фераморс». Перший виступ показав, що за диригентським пультом з'явився обдарований і серйозний музикант. Цього ж року Феліксом Михайловичем було з великим успіхом відновлено «Снігуроньку» Римського-Корсакова. У 1899 році Блуменфельд вперше в Росії поставив вагнерівську оперу «Трістан та Ізольда». Потім до його репертуару увійшли «Князь Ігор» Бородіна, «Нерон» Рубінштейна, «Орлеанська діва» Чайковського, «Руслан та Людмила» Глінки.

З пристрасним захопленням віддається Ф. Блуменфельд роботі у театрі, присвячуючи їй багато часу і сил. Проте диригентська діяльність Блуменфельда не обмежувалася оперою. У сезоні 1898/99 року у симфонічних концертах РМС під його керуванням були виконані: до мажорна симфонія Моцарта, «Битва гунів» Ліста, увертюра до опери "Оберон" Вебера, твори Балакірєва, Арєнського. У програму наступних сезонів Блуменфельд також включив, поруч із партитурами зарубіжних композиторів — Першою симфонією Шумана, Третьою симфонією Сен-Санса (виконаної вперше), ряд творів Кюї та Рубінштейна. Згодом до симфонічного репертуару Блуменфельда увійшли «Фантастична симфонія» Берліоза та твори Бетховена: П'ята і Сьома симфонії, увертюра «Леонора» № 3. (Як і кожному симфонічному диригенту, Блуменфельду доводилося акомпанувати багатьом інструменталістам, найчастіше піаністам. Він був відмінним диригентом-акомпаніатором. Сам пініст пройшов школу виступів, граючи під керуванням Чайковського, Римського-Корсакова, Ауєра. Серед солістів, що виступали з Блуменфельдом, можна назвати С. Танєєва, П. Кона; А. Зілоті, Н. Лаврова, І. Падєревського, Р. Пюнью та ін.) У 1902 році Блуменфельд знову виступив із оперною прем'єрою. Це була опера Римського-Корсакова «Сервілія». Також відновив на сцені оперу «Мазепа» Чайковського та першу постановку «Бориса Годунова»

Мусоргського в редакції Н. А. Римського-Корсакова. У 1904 році Blumenfeld був відряджений у Байрейт, щоб ознайомитись з виконанням опер Р. Вагнера.

Поєднання активної виконавської (піаністичної та диригентської) діяльності з композиторською творчістю вимагало неабияких зусиль. Поступово концертна піаністична практика Blumenfelda зменшується у масштабах. В другій половині 1890-х і в 1900-х роках він виступає в основному як ансамбліст у квартетних зборах РМС та камерних концертах Мекленбурзького квартету. Серед його виступів зазначимо: перше виконання Тріо Направника з Ауером та Вержбіловичем, Квартета оп. 15 Форе (Ауер, Коргуєв, Вержбілович), Сонати для віолончелі та фортепіано Р. Штрауса (Вержбілович) та ін. Однак, незважаючи на епізодичність виступів, ім'я Ф. Blumenfelda часто згадується в музичній пресі.

Часом нотатки про Blumenfelda-піаніста містять закиди в тому, що артист став доволу рідко виступати, віддаючи перевагу діяльності диригента. З приводу виконання піаністом фортепіанного концерту М. Римського-Корсакова висловився О. Оссовський: «Концерт виконав з повною художньою закінченістю та технічною майстерністю Ф. М. Blumenfeld. У нас так мало піаністів, які мають право на концертну естраду, - пальців однієї руки з надлишком достатньо, щоб перерахувати їх - що треба визнати гріхом проти мистецтва, коли такий справжній піаністичний талант і такий тонкий музикант, як Blumenfeld, засуджує себе на добровільне мовчання» [72, с. 55]. Десь в глибині душі я теж так вважаю, але розумію, що це була б велика втрата, якщо майстер не поділився би своїм багатогранним талантом з такою кількістю талановитих музикантів.

Спробуємо узагальнити найбільш характерні риси піаністичного мистецтва Blumenfelda та зрозуміти причини такого ставлення артиста до широкої концертної піаністичної діяльності. Кількість свідчень і спогадів,

що збереглися про гру Блуменфельда порівняно невелико, але вони все ж таки дозволяють визначити те неповторне, своєрідне, що відрізняло його художню індивідуальність.

Ф. Блуменфельд мав чудовий піаністичний апарат. Сучасники одноставно відзначали величину та м'якість його рук, пластичність та виразність рухів, гнучкість, рухливість кисті. Про «піаністичну досконалість», «блиск», «елегантність» та «силу» його гри писали всі, кому пощастило чути молодого Блуменфельда у розквіті його піаністичної діяльності. «Ті, хто знали Фелікса Михайловича вже хворою та старою людиною, — згадував Г. Нейгауз — навіть не уявляють, яка в нього була гігантська сила, гігантський темперамент, нечувана фортепіанна техніка та неповторна здатність натхнення» [72, с. 75].

Відмовившись від широкої концертної піаністичної практики, Блуменфельд залишався незмінним та найактивнішим учасником домашніх музикувань. Зі смертю М. П. Беляєва (1903) не стало «п'ятниць», з роками відходить від виконавства А. Н. Молас, але на «середах» Римського-Корсакова, в будинках у В. В. та Д. В. Стасових, як і раніше, збиралися музиканти (і любителі музики), звучали твори російської та західноєвропейської музичної класики. На цих вечорах, що збирали часом понад п'ятдесят людей, Блуменфельд виконував фортепіанні п'єси, переклади симфонічних творів, оперні фрагменти. Відгуки сучасників говорять про те, що і в «домашньому колі» виконання Ф. Блуменфельда завжди було високохудожнім та досконалим у піаністичному відношенні.

Яскраве свідчення тому – опис Асаф'євим блуменфельдовського виконання Ф. Шопена: «Ноктюрн до мінор я ніколи не чув змістовніше, ніж у його передачі. Друга балада та етюд ля-мінор (стрімкий гірський потік! — розумію етюд ор. 25, № 11), Четверта балада і всі експромти, Мазурки, Прелюди) – скільки поем, ліричних новел, поетичних імпровізацій, тонких домислів та блискучої артистичної “гри з життям, любов'ю та смертю”

відкривалося в інтонуванні Блуменфельда!.. Тут давався взнаки музикант високої естетичної культури, який розумів сенс кожного обороту мелодії і гармонії в тісній спаяності з ритмом... Чого, чого, яких тільки подробиць у шопенівській музиці не відкривалося тоді слуху!» [5, с.133].

Уявлення про Ф. Блуменфельда-піаніста буде неповним, якщо не зупинитися на його акомпаніаторській діяльності. Роль Ф. Блуменфельда-концертмейстера на музичних вечорах Римського-Корсакова і Стасова була дуже велика. Під його акомпанемент у домашній обстановці вперше прозвучали «Садко», «Моцарт і Сальєрі», «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію» Римського-Корсакова, «Одруження» Мусоргського, «Анджело» Кюї та ін. Сучасники високо оцінювали акомпаніаторське мистецтво Ф. Блуменфельда. «Фелікс Блуменфельд, що акомпанує Федору Великому картинно, поетично, пристрасно, витончено, глибоко таких акомпаніаторів я бачив на все своє життя тільки трьох: Антон Рубінштейн, Мусоргський і ось тепер - Фелікс!», – згадував В. Стасов [78, с. 192]. Не можна не відмити, що Ф. Шаляпін постійно музикував разом з Ф. Блуменфельдом, як в домашній атмосфері та й у публічних виступах співака. Ф. Шаляпін високо цінував акомпаніаторську майстерність майстра і бачив в ньому рівного собі митця.

У 1905-1909 роки особливо плідно відбувалася диригентська діяльність Блуменфельда. Його симфонічний та оперний репертуар систематично розширювався та оновлювався. Ф. Блуменфельду випала особлива честь познайомити петербурзьких слухачів із визначними творами сучасності. При цьому йому доводилося стикатися з нерозумінням, долати байдужість публіки та недовіру професіоналів. Так було з творами Скрябіна, творчість якого викликала великі суперечки та найсуперечливіші оцінки.

23 лютого 1906 року Блуменфельд продиригував першим Російським симфонічним концертом, у якому прозвучали Третя симфонія Скрябіна, «Казка» Римського-Корсакова, «Польський» Ляпунова та кілька п'єс

Мусоргського. Особливий успіх припав на частку вперше виконаної симфонії Скрябіна. «Ви з'явилися вісником мого першого очевидного успіху в Петербурзі, – писав композитор В. В. Стасову. – Судячи з приватних відгуків, Фелікс Михайлович чудово провів симфонію, що дивно при двох репетиціях» [75, с. 218]. Після цього сам О. Скрябін написав Ф. Blumenфельду лист в якому дякував його за таке успішне виконання. Великою мистецькою подією у музичному житті Петербурга стало виконання Blumenфельдом 21 січня 1909 року у другому Російському симфонічному концерті «Поєми екстазу» О. Скрябіна. На цьому ж вечорі повернувся до Росії після п'ятирічної відсутності О. Скрябін виконав П'яту сонату та ряд дрібних фортепіанних п'єс.

З великою енергією продовжує працювати Ф. Blumenфельд в опері. Він диригує вагнерівським циклом, що складається в ці роки з чотирьох спектаклів (Зігфрід, Валькірія, Загибель богів, Золото Рейна). У його репертуарі – «Самсон і Даліла» Сен-Санса, «Фауст» Гуно та ін. У травні 1907 року Blumenфельд взяв участь у циклі російських симфонічних концертів, що відбулися в Паризькій Grand Opera (В якості диригентів з російських музикантів виступали також Рахманінов, Римський-Корсаков та Глазунов.)

17 січня 1909 року Ф. Blumenфельд віддав останню данину пам'яті свого вчителя, М. Римського-Корсакова, продиригувавши Російським симфонічним концертом, у програмі якого прозвучали твори Римського-Корсакова і спеціально присвячені йому «Похоронна пісня» Стравінського та «Елегія» Глазунова.

У 1908 році відбулося сім вистав «Бориса Годунова» за участю Ф. Шаляпіна (цар Борис), І. Алчевського (Шуйський), В. Касторського (Пімен), Д. Смирнова (Самозванець). Усіми спектаклями диригував Ф. Blumenфельд. Захоплено описував цю подію паризький кореспондент «Російської музичної газети»: «Інтерес до „Бориса“ у Парижі величезний.

Усі квитки на всі сім спектаклів продані — 17 травня була генеральна репетиція, що пройшла при несмолканому громі оплесків, до яких приєднався і оркестр Великої опери), Шаляпін був дуже в голосі... Усі інші учасники опери, а також Ф. Blumenфельд з честю і чудово виконали своє завдання» [72, с. 35]

Парижські гастролі стали тріумфом і свого роду завершенням оперно-диригентської діяльності Blumenфельда. Взимку 1909 року у розквіті творчих сил Blumenфельда вразило тяжке захворювання: крововилив у мозок, результатом якого став правосторонній параліч. Децю оправившись, Фелікс Михайлович повернувся на роботу в театр, але ненадовго. «Колишній із ним удар, – згадував Д. І. Похитонов, – щоправда не позбавив його рук, але загальний стан організму та нервової системи були не ті, не колишні. У виставі опери «Князь Ігор» за участю Федора Івановича Шаляпіна у сцені п'янки Шаляпін розпочав другий куплет, відвернувшись від диригента. Фелікс Михайлович не впіймав співака. Стався помітний розлад. Це так подіяло на нього, що він знявся з половини опери.

Опера «Князь Ігор» була-останньою, якою продиригував Blumenфельд у Маріїнському театрі. У вересні 1911 року він подав у дирекцію імператорських театрів наступний рапорт про відставку. Після 1911 року Blumenфельд більше не виступав у Петербурзі. Останні його концерт за його участю як симфонічного диригента у Києві та Москві в 1920-х роках носили епізодичний характер.

3.2. Педагогічні принципи Ф. Blumenфельда

Молодий Ф. Blumenфельд став викладати у консерваторії на запрошення К. Давидова і, можливо, не без участі М. Римського-Корсакова. «Микола Андрійович, – згадував про це О. Оссовський, – ввів до складу консерваторії своїх учнів — Лядова, Глазунова, Соколова, Blumenфельда та

інших, тобто представників наступного покоління» [72 с. 25]. Зрозуміло, двадцятидворічний юнак не мав значного педагогічного досвіду, оскільки педагогічною практикою Блуменфельду служили лише приватні уроки, які він отримував за рекомендаціями В. Стасова і П. І. Чайковського, але, подібно до небагатьом справді талановитим музикантам, «міг все».

Ф. Блуменфельд приніс із собою в клас величезні практичні знання, універсальну обдарованість, велику любов та відданість професії музиканта. Фортепіанний клас Блуменфельда у перші роки його роботи у консерваторії був великий. У списках учнів налічувалося до 16-18 осіб. Серед них були й учні на кілька років старше свого вчителя та десятирічні діти. Останні вимагали особливого психологічного підходу, володіння специфічними педагогічними методами, знання дитячого репертуару.

Втім, і напочатку педагогічної діяльності учнів дитячого віку у Блуменфельда було мало, згодом він займався лише з дорослими учнями. В екзаменаційних книгах збереглися відгуки Блуменфельда про своїх учнів. У цих записах він звертає увагу на загальну спрямованість обдарування учня, відзначає окремі особливості його особистості, культурний та інтелектуальний рівень. За характеристиками можна судити про те, які якості у учнів Блуменфельд особливо цінував і що визначало критерії його оцінок.

Перші записи відрізняються лаконічністю та одноманітністю: «Дбайлива і досить здатна. Руки слабкі». «Здібності середні. Дуже старанна. Зробила добрі успіхи». «Не без здібностей. Дуже старанна. Побіжність є, але руки маленькі і незручні для фортепіано» [72, с. 18]. Однак і серед ранніх відгуків є більш розгорнуті, наприклад: «Хороші здібності та чудова музична пам'ять. Дбайлива. Техніка дуже порядна». «Дуже намагається. Техніка порядна. Виконання з технічного боку – задовільне, але з музичного – сухо». Найбільш докладні та змістовні характеристики відносяться до 90-х років: «Дуже старанна. Пальці добрі. З розучуванням п'єс дуже туго йде, –

жодної п'єси напам'ять зіграти не може. Переходить на вищий курс. Сподіваюся, що вирівняється. Дані є. Темпераменту замало» [72, с. 18]. «Обіцяє бути прекрасною ученицею. Руки чудові. Бракувало загального музичного розвитку, тепер дуже просунулась. Із задоволенням зауважую, що й пам'ять, яка була у занедбаному стані, розвивається» [72, с. 19].

Показово, що Ф. Blumenфельд був уже обережним у визначенні ступеня музичного обдарування. Такі відгуки, як «досить здатна», «не без здібностей», «про здібності важко судити, думаю, що їх немає», «у класі занадто мало часу, щоб сказати щось вірне», – зустрічаються значно частіше, ніж «безперечно здатна» або «не здатна». Привертає увагу і те, що Ф. Blumenфельд, характеризує музичні дані, намагається визначити можливий напрямок майбутньої діяльності. Так, наприклад, в одному випадку, вказуючи на «безперечні фортепіанні здібності» учня, Ф. Blumenфельд із задоволенням відзначає і його схильність до композиторської творчості, в іншому випадку припускає, що з учениці вийде в майбутньому «прекрасна вчителька» [72, с. 19].

Велику увагу приділяв Ф. Blumenфельд руці піаніста та організації піаністичного апарату. Досить часто зустрічаються зауваження про «запущену техніку», «відсутність будь-якої технічної підготовки», «жахливу постановку рук» тощо. Можна сказати — це звичайне діло тому, що як би ти не намагався втілити свої почуття чи прагнення в музику, і навіть коли ти її вже досить глибоко розумієш, без професійних навичок ти далеко не поїдеш. І твій репертуар буде вельми обмежений. Проте естетичні тяжіння Ф. Blumenфельда спрямовані не в бік віртуозності: недоліки «апарату» (руки «слабкі», «незручні», «маленькі») та якість техніки він не вважав головним критерієм річної оцінки. Часто учні, які володіли невеликими та слабкими руками та недостатньою технікою, отримують більш високу оцінку, ніж ті, у кого «руки відмінні» та «техніка порядна» [72, с. 19]. Типовими в цьому відношенні характеристиками учнів,

які заслужили оцінку «відмінно», у Ф.Блуменфельда були: «Музична і дуже старанна. Дуже гарні успіхи. Руки погані». «Здатна, дуже музична, пам'ять чудова. Ретельність хороша. Руки дуже незручні. «Чудова учениця. Дуже музична. Руки малі та незручні. Успіхи чудові» [72 с. 20]. Відзначаючи залежність оцінки від здібностей учня, слід насамперед назвати «музичне розуміння» та «витонченість», що вживається як синонім природності, безпосередності, жвавості виконання. Велике значення Блуменфельд надає працездатності, старанності. Це останнє є чи не вирішальним в оцінці. Ось кілька прикладів: «Уособлення лінощів і недбалості. Здібності є – 2». «Здібності невеликі. Дуже старанна. Уважна та акуратна. Успіхи значні – 4». «Здатна, але лінива дуже – 2» [72 с. 20].

У цілому характеристики Ф. Блуменфельда були завжди об'єктивні та суворі. Річна оцінка за роботу учня у класі, як правило, була нижче за екзаменаційну. Тим більшої вагомості набувають лаконічні та безумовно похвальні відгуки, які рідко зустрічаються. Судячи з збережених відгуків, склад блуменфельдовського класу був дуже строкатим. Багато учнів не мали досить хороших даних, і тонкому, щедро обдарованому музикантові доводилося багато разів розтлумачувати основи фортепіанної гри, доводилося фактично займатися не музичним вихованням, а підготовчою роботою із сирим учнівським матеріалом. Мало значення і надмірне навантаження педагогікою. Крім викладання в консерваторії, Блуменфельд давав багато приватних уроків. Матеріальна незабезпеченість, необхідність утримувати сім'ю (У лютому 1885 року у Блуменфельда народилася дочка Ніна.) змушували його постійно звертатися до цього виду заробітку, і в таких умовах можна припустити, що Блуменфельд негативно відгукувався про викладання, а часом і шкодував, що не може залишити педагогічну роботу та повністю присвятити себе творчості.

У березні 1905 року педагогічна діяльність Блуменфельда була перервана у зв'язку з революційними подіями. 19 березня художня рада

консерваторії запропонувала А. Бернгарду подати у відставку. В цей же день дирекцією РМС було прийнято таке рішення: А. Бернгарда звільнити з посади директора, а М. Римського-Корсакова «за дискредитацію дирекції та за виступи у пресі звільнити з-поміж професорів консерваторії» [72, с. 34].

24 березня подали у відставку О. Глазунов та А. Лядов, через кілька днів до них приєдналися А. Єсіпова та Ф. Блуменфельд. На жаль тяжкі часи і очевидна несправедливість дуже часто змушують людей з принципами діяти жорстко, і приймати рішення навіть ще більше нашкодивши собі самому. Це все звичайно відображається на культурі та мистецтві, і чим швидше це припиняється – тим краще.

31 березня 1905 року Ф. Блуменфельд був звільнений з консерваторії. Однак він не покинув консерваторію назавжди і вже у грудні 1905 року знову приступив до педагогічних обов'язків. З поверненням до консерваторії життя Блуменфельда потекло за звичним руслом. Робота у театрі, заняття з учнями, композиторська творчість поглинали його час. У 1907 року Ф. Блуменфельд, повністю віддавшись диригентській діяльності, залишив Петербургську консерваторію. Але у 1911 року він знову повернувся до педагогіки.

Починаючи з 1911 року творча діяльність Ф. Блуменфельда обмежується переважно педагогічною роботою. У 1910-ті роки у фортепіанному класі Ф. Блуменфельда вчилася обдарована молодь. В екзаменаційних відгуках директора консерваторії О. Глазунова про гру блуменфельдівських студентів зазначаються: виразність виконання, м'якість туше, технічна досконалість, поетичність і тонкість фразування. А. Гаук, який займався в цей період у Фелікса Михайловича, писав: «У класі Блуменфельда мене вразила обстановка великої свободи і разом з тим високої відповідальності за результати своєї роботи. Показ носив характер концерту, на уроці зазвичай були присутні його учні, і часто Фелікс Михайлович надавав їм право критичного висловлювання. А це, мабуть,

була критика найгостріша, безжалісніша, не знана жодних знижок!» – пише у своїх спогадах А. Гаук [76, с. 76]. Завжди тонко відчуваючи, у чому полягає індивідуальність і характерні риси кожного учня, Ф. Blumenфельд всіляко прагнув допомогти розкритися його творчої особистості. Фелікс Михайлович чудово розумів, що формування молодого художника – процес складний та тривалий. У жодному разі не обмежується він навчальним закладом, а триває все життя. І, зрештою, лише наполегливий рух уперед, активна воля, цілеспрямованість та здатність до самостійної творчої праці породжують цікаву художню індивідуальність. «Він перш за все привчав до повної самостійності, – зазначав А. Гаук, – і намагався всіма засобами виявити виконавську особу учня. Він остерігав від рабського наслідування встановленим штампам і вимагав чуйного вивчення твору» [76, с. 76-77].

Влітку 1918 року Blumenфельд переїхав із Петербурга у Київ. Тут систематично виступали найславетніші закордонні та вітчизняні виконавці: С. Рахманінов, О. Скрябін, С. Прокоф'єв, А. Єсіпова, Л. Ауер, Ф. Шаляпин, Л. Собінов, С. Кусевицький. Цього ж року на базі музично-драматичної школи ім. М. В. Лисенка був створений Вищий музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка.

Ф. М. Blumenфельд, запрошений восени 1918 року на посаду професора фортепіанного класу, став першим директором інституту. Ф. Blumenфельд не був уродженим організатором і не володів особливим адміністраторським обдаруванням, але як передова людина і музикант, він розумів, які завдання стоять перед ним. У своїй роботі Ф. Blumenфельд спирався на українських музичних діячів, а також на А. Оссовського, Г. Нейгауза та Б. Яворського, які працювали разом з ним.

Поступово з невеликої музично-освітньої установи створювалося вищий навчальний заклад по типу європейської консерваторії. Організовувалися нові музичні відділи – диригентсько-хоровий, відділ масово-музичного освіти. Основним завданням інституту було виховання

нового типу музиканта – педагога-організатора, педагога-пропагандиста нової музичної та театральної української культури. Дореволюційні музичні навчальні заклади не ставили собі подібних завдань. Основу фортепіанного відділу консерваторії в цей період створювали представники школи Т. Лешетицького — А. Єсипової — В. Пухальський, С. Тарновський. Серед педагогів-піаністів працювали також Г. Беклемішев, Б. Яворський, Г. Нейгауз. При всій різноманітності масштабів артистичної обдарованості, все це були видатні музиканти – справжні митці.

І все ж таки за глибиною і значимістю музичного обдарування, своєрідності та силі художньої особистості Ф. Blumenфельд був вищим за всіх своїх колег. Спочатку піаніст вів класи фортепіано та камерного ансамблю, пізніше керував класами читання партитур, диригування, оркестру. На жаль, в архівах не збереглися списки студентів, що закінчили Київську консерваторію у класі Ф. Blumenфельда. Серед тих, хто різний за тривалістю час займався в нього, можна назвати В. Стешенка, І. Тамарова, Ф. Вейланд, Я. Фастовського, А. Янкелевича, А. Ейдельмана, А. Шмідт-Шкловську, Л. Ельперіна, В. Цуккермана, Г. Когана, М. Канерштейна, Г. Таранова, В. Балазовського та ін.

1920 року у класі Ф. Blumenфельда закінчив консерваторію В. Горовиць. І на мою думку, навіть якщо це був би його єдиний учень це вже колосальний вклад не тільки в українську, а й у світову культуру. Крім учнів Ф. Blumenфельда, його заняття відвідували учні інших педагогів, причому як піаністи, та й вокалісти, скрипалі, композитори. Можна сказати, що Blumenфельд одним із перших у Київській консерваторії почав застосовувати принцип «відкритих дверей». В очах молоді особистість Ф. Blumenфельда була оточена ореолом. Цьому сприяли його слава диригента та піаніста, і близькість з кучкістами, і співдружність із Шаляпіним, а творча воля художника, високе почуття обов'язку перед мистецтвом створювали йому особливий моральний авторитет.

На початку 1920 року Ф. Blumenфельд був призначений директором Київської консерваторії. Як і інші радянські вищі навчальні заклади, Київська консерваторія переживала тоді складний період, пов'язаний з розбудовою всього навчального процесу, починаючи від програм та методів навчання і закінчуючи взаємини між учнями та вчителями. Проблеми полягали й у важкому матеріальному становищі консерваторії, у побутових складнощах, що були супутні першим рокам революції. Будівля консерваторії не опалювалася. Холод, відсутність скла у вікнах приміщень впливали на стан інструментів, заважали навчальному процесу.

Як передовий музикант, повний демократичних прагнень у справі музичної освіти та розвитку музичної культури, Ф. Blumenфельд вів непримиренну боротьбу з музикантами, що заважали усілякими способами живати старі порядки, старі методи роботи та по суті мріяли про повернення „добрих старих часів”, – писав К. Н. Михайлов [57, с. 23.].

У 1922 році на прохання А. Луначарського Ф. Blumenфельд переїхав до Москви. 1931 рік можна вважати завершальним у творчій діяльності Ф. Blumenфельда. Будучи літньою і важко хворою людиною, композитор, як і раніше, віддавав усі свої сили улюбленій справі. Діяльність Фелікса Михайловича у цей останній період була пов'язана з педагогікою. Ф. Blumenфельд читав музичний твір будь-якої труднощі, та не тільки читав, але, що набагато складніше, глибоко розумів, переживав та насолоджувався його красою. Ці якості прагнув розвивати митець і в своїх учнів.

Одне з найважливіших місць у блуменфельдівській педагогіці займало виховання слухової уваги якості звуку. Він не визнавав грубого, жорсткого дотику до клавіш. Співучасть фортепіанної гри була одним із керівних принципів педагогічного методу Фелікса Михайловича зв'язної легатної артикуляції Ф. Blumenфельд надавав величезне знаннячення. І ця

характерна для Блуменфельда-педагога риса знаходить свій відбиток у його композиторській практиці.

Висновки до Розділу 3

Будучи обдарованим музикантом Ф. Блуменфельд неперевершено використовував рояль як яскравий сольний виконавець, учасник камерного ансамблю та як дуже тонкий і майстерний концертмейстер. Далеко не кожен піаніст може досягти такого рівня майстерності хоча би в одній цій дисципліні. У випадку коли артист на стільки якісно володіє своїм інструментом це викликає лише почуття захоплення, поваги та, мабуть, навіть заздрості. Але як мені здається, художник з великої літери Ф. Блуменфельд не міг обмежити себе лише роялем так як не тільки фортепіанна музика поглинала його. Огляд п'ятнадцятирічної диригентської діяльності Ф. Блуменфельда дозволяє судити про різноманітність репертуару та широту творчого діапазону музиканта. Перегляд концертних програм переконує у тому, що у репертуарі диригента були і твори західноєвропейської класики, і твори сучасних авторів. Близька Ф. Блуменфельду була російська музика: "богатирська" героїка Бородіна, лірико-епічні образи Глазунова, казково-фантастичні "картини" Лядова, насичена трагізмом, музика Скрябіна. Все-таки саме з цими людьми він дружив та існував разом.

Будучи справжнім педагогом Фелікс Блуменфельд так би мовити згладжував кути в своїх характеристиках на учнів. Він розумів, що кожен учень має свою межу. Заохочував працьовитих та наполегливих учнів і цінував їх працю та результат.

1918-1922 роки складають київський період діяльності музиканта. Це – надзвичайно важливий період для нашої країни. Знаходячись у біля витоків створення консерваторії Ф. Блуменфельд надзвичайно вплинув на

музичне життя України. Взагалі вплив Ф. Блюменфельда проходив в сфері піанізму. Через Г. Нейгауза частину його досвіду успадкували піаністи наступного покоління – зокрема, С. Ріхтер і Е. Гігельс; учень Ф. Блюменфельда В. Горовиць став одним із найвідоміших у світі музикантів століття.

ВИСНОВКИ

Різноманіття сфер діяльності Ф. Blumenфельда дохволяє визнати його як музиканта - універсального художника і дійти висновків про його внесок у фортепіанне мистецтво другої половини XIX – початку XX століття.

Через те, що Херсонська губернія та місто Єлисаветград (нині Кропивницький) належали до російської імперії, а життя митця певний час було пов'язано з Петербургом, багато хто нині вважає Ф.Блуменфельда представником російської музичної культури. Але це не є дійсністю. Сама родина Blumenфельдів, та їх родичів Нейгаузів була представниками австрійсько-польської музичної еліти, які привнесли в російську та українську культуру славетні європейські традиції, в чому значно збагатили музичні здобутки слов'янського регіону. Це підтверджує вивчення генези фортепіанного стилю митця, його становлення як музиканта та особистості.

В роботі був розглянутий джерелознавчий корпус праць, що репрезентує різні грані діяльності митця: праці дослідників різних країн, які тією чи іншою мірою розглядають деякі аспекти творчості митця. Співставлення різних, іноді суперечливих, даних про нього, дозволяють не тільки точніше реконструювати факти його біографії, а й перш за все, побачити його особистість. Крім того, це дозволило представити періодизацію фортепіанної творчості Ф.Блуменфельда, що складає V періодів, в яких різні сфери діяльності музиканта були нерозривно пов'язані між собою:

I період 1881–1885 роки – становлення музиканта, пов'язаний з його навчанням у Петербурзькій консерваторії у Ф. Штейна (фортепіано) та М.Римського-Корсакова (композиція), а також з впливом титанічної постаті Антона Рубінштейна.

II період 1885–1895 роки – інтенсивної діяльності як композитора, піаніста-виконавця і педагога.

III період 1895–1910 роки – активної диригентської діяльності, яка суттєво «посунула» фортепіанну виконавську сферу. Композиція і педагогіка залишаються пріоритетними напрямками музиканта.

IV період 1918–1922 роки – український період, пов'язаний із педагогічною діяльністю Вищий музично-драматичний інститут імені М. Лисенка, Ф.Блуменфельда запросили посаду професора фортепіанного класу, а згодом він став першим директором інституту.

V період 1922–1931 роки – пізній період, пов'язаний виключно із педагогічною діяльністю в Московській консерваторії.

Публічна піаністична діяльність Ф. Блуменфельда почалася відразу після закінчення ним консерваторії. Друга половина 80-х і перша половина 90-х років – період інтенсивного концертування Блуменфельда у Петербурзі, Варшаві, Вільнюсі, Ялті, Москві та інших містах.

З 1895 року Ф.Блуменфельд розпочинає діяльність диригента симфонічного оркестру в Маріїнському оперному театрі.

Поєднання активної виконавської (піаністичної та диригентської) діяльності з композиторською творчістю вимагало неабияких зусиль. Поступово концертна піаністична практика Блуменфельда зменшується у масштабах. В другій половині 1890-х і в 1900-х роках він виступає в основному як ансамбліст у квартетних зборах РМС та камерних концертах Мекленбурзького квартету, та як концертмейстер.

У 1905-1909 роки особливо плідно відбувалася насичена диригентська діяльність Блуменфельда, яка майже витіснила з його піаністичну виконавську сферу.

Неможливо не оцінити роль Ф.Блуменфельда у формуванні основ фортепіанного виконавства та вищої професійної музичної освіти в Україні. 1918-1922 роки Блуменфельд жив і працював у Києві Вищий музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка. Разом з такими видатними діячами, як Г. Беклемішев, Б. Яворський, Г. Нейгауз, В. Пухальський, С.

Тарновський та ін. Ф. Блуменфельд створив потужну піаністичну школу, яка протягом наступного століття виховала велику кількість талановитих українських піаністів.

Спілкування Ф. Блуменфельда з представниками західноєвропейського мистецтва (сім'я, Густав Нейгауз, Ф. Штейн, М. Фортунато) з одного боку, та російськими музикантами (А. Лядов, М. Римський-Корсаков, А. Аренський, Я. Вітол, О. Глазунов, М. Іпполітов-Іванов) позитивно вплинули на професійне становлення молодого музиканта. Музичне середовище, в якому він формувався, визначило органічний синтез різних національних традицій у його подальшій фортепіанній творчості, значно вплинуло на майбутні жанрово-стильові пріоритети молодого композитора та на застосування самобутнього комплексу фортепіанних виконавських засобів виразності майбутнього славетного піаніста-виконавця.

У центрі творчості Ф. Блуменфельда — фортепіанна музика. Багато з його п'єс являє собою прекрасний приклад мистецтва Срібного віку – того періоду, коли фортепіано користувалось особливою увагою російських композиторів. Поміж кучкістів тільки М. Балакирев і Ц. Кюї написали достатню кількість фортепіанних п'єс. М. Римський-Корсаков дуже мало писав для цього інструменту в період роботи беляєвського видавництва. М. Беляєв провадив кампанію проти композиторів, музика яких носила національний характер, і нове покоління стало писати фортепіанні мініатюри для традиційних світських салонів, віртуозні концерти, а не твори з яскравою національною визначеністю. Тоді як одні «беляєвські» композитори складали лише мініатюри, то інші — О. Глазунов, А. Лядов, Я. Вітол та Ф. Блюменфельд — часом використовували великі форми. О. Скрибін приєднався до цієї групи тільки ненадовго, на початку кар'єри, його перші чотири сонати було опубліковано М. Беляєвим раніше інших масштабних творів колег.

Обсяг фортепіанної спадщини Ф. Блуменфельда істотно перевищує кількість творів для цього інструмента інших беляєвців — 100 мініатюр, значна за масштабом Соната-фантазія, два цикли варіацій та безліч сюїт і циклів. Ф. Блуменфельд написав також близько 60 романсів, Струнний квартет, три оркестрових твори: Симфонію, Мазурку та Allegro de concert (Концертне алегро) ор. 7 для фортепіано соло. Деякі твори Ф. Блуменфельда — досить значні за тривалістю звучання. Наприклад етюд-фантазія ор. 48 — близько дев'яти хвилин.

Фортепіанна музика Ф. Блуменфельда, розглянута в дослідженні, виявляє індивідуальність композитора як продовжувача романтичної традиції. Митець розвиває закладений в попередній художній практиці творчий потенціал, розкриває неминущу цінність її завоювань в області фортепіанного мистецтва. Композитор визначає пріоритет мініатюри, яка складає основу фортепіанної циклічної форми.

Жанровий спектр фортепіанних творів Ф. Блуменфельда також зазнав значного вплива Ф. Шопена. Це такі жанри, як прелюдії, етюди, ноктюрни, мазурки, полонези, експромти, варіації. Між тим, музична мова творів Ф. Блуменфельда часто відрізняється багатшаровістю поліфонізованої фактури, насиченістю звучання та звуко барвним різноманіттям. Зосередження на колористичних та оркестрових якостях у фортепіанних творах вимагало «оркестрового» мислення та відтворення усіх різноманітних фактурних нашарувань та виразності мелодії. Складна багатшарова поліфонізована фактура загалом присутня в більшості фортепіанних творів Ф. Блуменфельда, даючи виконавцю можливість використати свою слухову фантазію щодо озвучування звуко барвистої палітри.

Як піаніст-виконавець Ф. Блуменфельд мав чудовий піаністичний апарат. Сучасники неодноразово відзначали змістовність його виконання, піаністичну досконалість, блиск, елегантність та силу його гри, велич та

м'якість його рук, пластичність та виразність рухів, гнучкість та різнобарвність звучання інструменту.

Потужний вплив на молодого музиканта склала титанічна постать Антона Рубінштейна, а також його викладача класу фортепіано у Петербургській консерваторії у 1881-1885-ті роки – професора Ф. Штейна – самобутнього та яскравого німецького музиканта, який 20 років з успіхом концертував у Берліні, Лейпцізі, Парижі, Копенгагені. Великий вплив на формування художньої особистості Ф. Штейна надало спілкування з Р. Шуманом та Ф. Шопеном. Його знали як віртуоза і чудового імпровізатора.

Педагогічній сфері піаніст приділив багато років свого життя. Вже в молодому віці Ф.Блуменфельд був запрошений викладати в Петербургській консерваторії. Ф. Блуменфельд був дуже обережним у визначенні ступеня музичного обдарування, велику увагу він приділяв руці піаніста та організації піаністичного апарату.

1918 року на базі музично-драматичної школи ім. М. В. Лисенка був створений Вищий музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка, Ф.Блуменфельда запросили посаду професора фортепіанного класу, а згодом він став першим директором інституту. Поступово з невеликої музично-освітньої установи створювалося вищий навчальний заклад по типу європейської консерваторії. Спочатку піаніст вів класи фортепіано та камерного ансамблю, пізніше керував класами читання партитур, диригування, оркестру. Серед тих, хто різний за тривалістю час займався в нього, можна назвати В. Стешенка, І. Тамарова, Ф. Вейланд, Я. Фастовського, А. Янкелевича, А. Ейдельмана, А. Шмідт-Шкловську, Л. Ельперіна, В. Цуккермана, Г. Когана, М. Канерштейна, Г. Таранова, В. Балазовського та ін. 1920 року у класі Ф. Блуменфельда закінчив консерваторію В. Горовиць.

Таким чином, неможливо не оцінити видатну роль Ф. Blumenфельда у формуванні основ фортепіанного виконавства та вищої професійної музичної освіти в Україні. Разом з такими видатними діячами, як Г. Беклемішев, Б. Яворський, Г. Нейгауз, В. Пухальський, С. Тарновський та ін. Ф. Blumenфельд створив потужну піаністичну школу, яка протягом наступного століття виховала велику кількість талановитих українських піаністів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антоненц 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.
2. Арановский М. Г. Два этюда о творческом процессе. *Процессы музыкального творчества*: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 130. М., 1994. С. 56–77.
3. Арановский М. Опыт построения модели творческого процесса композитора. *Методологические проблемы современного искусствознания*. М., 1975. С. 127–141.
4. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 343 с.
5. Асафьев Б. В. Избранные труды. М.: АН СССР. Т.2: Избранные работы о П.И.Чайковском, А.Г.Рубинштейне, А.К.Глазунове и др.русских композиторах. 1954. 384с.
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн.1 и 2. Изд. 2-е. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
7. Балакирев М. А. Переписка М. А. Балакирева с В. В Стасовым. Том 1. ОГИЗ--МУЗГИЗ Москва, 1935.
8. Балакирев М. А. Переписка М. А. Балакирева с В. В Стасовым. Том 2. ОГИЗ--МУЗГИЗ Москва, 1970. 421 с.
9. Баренмойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн, Государственное издательство (МУЗГИЗ), 1957, 948 с.
10. Баренмойм Л. За полвека/Очерки. Статьи. Материалы. Л.: Советский композитор, 1989. 368с.
11. Батанов В. Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI ст. : дис... канд. искусствовед. Одесса, 2016. 203 с.

- 12.Блуменфельд Ф. Этюды [Ноты]: для фп.: соч. 2 №1/ ред. В. С. Белова. М., Музыка, 1965. 87 с.
- 13.Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка : Очерки. М. : Музыка, 1985. 200 с.
- 14.Бэлза, И. Мария Шимановская. М. : Издат. АН СССР, 1956. 188 с.
- 15.Бэлза И. Фридерик Францишек Шопен. М.: Музыка, 1991. 140 с.
- 16.Богоявленский С. История зарубежной музыки. Учебник. Санкт-Петербург : Музыка, 2001. 625 с.
- 17.Бонфельд М. Ш. Музыка: язык, речь, мышление: опыт системного исслед. музык. искусства. СПб. : Композитор, 2006. 646 с.
- 18.Бородин А. П. Письма, Москва, 1927-28, 420 с.
- 19.Буслаева Н. Национальная романтическая традиция в истории польского фортепианного искусства : дисс.... канд. искусствоведения спец. Нижний Новгород, 2006. 178 с.
- 20.Вайман С. Т. Диалектика творческого процесса. *Художественное творчество и психология*. М., 1991. С. 3–31.
- 21.Вязкова Е. В. К вопросу о типологии творческих процессов / Процессы музыкального творчества : Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 155. М., 1999. С. 156–182.
- 22.Гаврюшин Н. К. Универсальность творческой личности. Методолог. Сайт, посвященный изобретательским задачам и методам их решения. URL: <https://www.metodolog.ru/00159/00159.html> (дата звернения: 17.08.2020).
- 23.Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. 2-е изд. Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1990. 288 с.: нот.
- 24.Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания М, 1958, с. 163)
- 25.Гончаренко Н. В. Гений в искусстве и науке. М. : Искусство, 1991. 432 с.

26. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Музична Україна, 1985. 112 с
27. 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.
28. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию : Учеб. пособие. М. : Музыка, 1984. 256 с
29. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке: исследование. М. : Музыка, 2009. 256 с.
30. Гуревич, Е. Л. История зарубежной музыки : Популяр. лекции для студентов высш. и сред. пед. учеб. заведений. М. : АCADEMIA, 1999. 317 с.
31. Девятова О. Л. Особенности творческого процесса композитора. *Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки.* 2014. № 1 (124). С. 67-81.
32. Друскин М. История зарубежной музыки. Вып. 4. *Вторая половина XIX века.* Издание шестое. М.: Музыка, 1983. 528 с.
33. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973. 272 с.
34. 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 звернения: 29.07.2020).
35. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М., 1997. 509 с.

36. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена: монография. М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. 152 с.
37. Зингер Е. Из истории фортепианного искусства Франции до середины XIX века. М. : Музыка, 1976. 111 с
38. Ипполитов-Иванов М. М. Воспоминания. Москва Государственное национальное издательство, 1934. 160 с.
39. Кашкадамова Н. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2017. 616 с.
40. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю. Українська музика : *Науковий часопис*. Львів, 2014. 3 (13). С. 52–57.
41. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : автореф. дис. ... док. мистецтвознавства. Київ, 2020. 35 с.
42. 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.
43. Конен В. Д. Очерки по истории зарубежной музыки. М., 1997. 640 с.
44. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі XX ст.: особистісні та діяльнісні аспекти : автореф. дис. ... док. мистецтвознавства. Харків, 2019. 41 с
45. Кононова Е. В. Музыкальное прошлое Харькова и РМО. *Русское музыкальное общество (1859 – 1917): История отделений*. Москва, 2012. С. 115–147.
46. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. 2002. Вип. IX : Українське музикознавство на зламі століть. С. 70–82.

47. Кюи Ц. Избранные статьи. Л., 1958. 670 с.
48. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М. : Сов. композитор, 1990. 312 с.
49. 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).
50. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX в. М. : 1970. 304 с.
51. Мартинюк А. К. Універсалізм творчої діяльності Миколи Леонтовича. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2013. Вип. 13. С. 308–313.
52. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2018. 218 с.
53. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 264 с.
54. Михайлов К. Н. З історії Київської консерваторії. Машинопис. Рукописний відділ Київської консерваторії. 23 с.
55. Медушевский В. Виды музыкальных стилей. *Музыкальный современник* : Сб. ст. Вып. 5. М. : Советский композитор, 1984. С. 6–8.
56. Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник* : Сб. ст. Вып. 5. М. : Советский композитор, 1984. С. 5–17.
57. Михайлов К. Н. З історії Київської консерваторії. Машинопис, с. 23. — Рукописний відділ Київської консерваторії).

58. Міц О. Творчість М. Мошковського в контексті фортепіанного мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ століття: автореф.... канд. дисертації. Харків, 2021. 22 с.
59. Музыкальная академия. Издательство «Композитор», 2011, 178 с.
60. Музыкальное исполнительство Вып. 6. М., 1970. 307 с.
61. Муха А. Процесс композиторского творчества. Проблемы и пути исследования. Київ : Музична Україна, 1979. 271 с.
62. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студентов высш. учеб. завед. М. : Владос, 2003. 248 с.
63. Направник Э. Ф. Автобиографические творческие материалы, документы, письма / Сост., автор вступ. статьи и прим. Л. М. Кутателадзе. Под ред. Ю. В. Келдыша. Л.: Музгиз, 1959. 448 с.
64. Нейгауз Г. Г. Из Воспоминаний. Советская музыка, 1963, № 4, с 77.
65. 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.
66. Неф К. История западноевропейской музыки / Пер. с франц. Б. В. Асафьева. 2-ое изд. М. : Музгиз, 1938. 303 с
67. Неф К. История западноевропейской музыки / Пер. с франц. Б. В. Асафьева. 2-ое изд. М. : Музгиз, 1938. 303 с
68. Пахітонов Д. І. З минулого російської опери Л. 1949, с.113.
69. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. М.–Л. : Гос.муз.изд., 1951. 300 с.
70. Привалов С. Б. Зарубежная музыкальная литература. Эпоха романтизма : учебник. СПб. : Композитор, 2003. 246 с
71. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, 368 с.

72. Растопчина Н. Феликс Михайлович Блуменфельд. Музыка, Ленингр. отд-ние, 1975. 87 с.
73. Розеншильд К. История зарубежной музыки. Вып.1. М., 1963. 544 с.
74. 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.
75. Скрябін О. Н. Листи. М., 1965, 415 с.
76. Советская музыка. Под ред. Е.Грошева. М., 1963. Вып. 4, 160 с.
77. Сохор А.Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. М. : Музыка, 1971. С. 292–309.
78. Стасов В. В. Письма к родным, т. 2, М., Муз., 457 с.
79. Сухленко І. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції: автореф.канд. дис. Харків, 2011. 16 с.
80. Хасаншин А. Вопросы стиля в музыке: суждения, феномен. *Музык. академия*. 2000. № 4. С. 135–144.
81. Чернявська 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.
82. 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.
83. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков, 2007. 292 с.

84. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости. Автореф. дис...канд. искусствоведения. К., 1984. 23 с.
85. Штейнпресс Б. Музыка XIX века : Популярный очерк. Ч. 1. М. : Советский композитор, 1968. 486 с.
86. Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур. Колективна монографія / Ред.-упоряд. О.І. Полячок. Кропивницький : Видавець Лисенко В.Ф., 2019. 664 с.
87. Dubal D. Evenings with Horowitz: a personal portrait. New Jersey, 1991. 321 p.