

*(descriptive, statistical, comparative methods of studying fundamentals of teaching children in the period early childhood; structural and functional, logical and systemic methods for Canadian academic programs) and practical (conversation with pre-school teachers and families in Burlington (Ontario, Canada) for gathering primary pedagogical information) methods. The peculiarities of pre-school academic programs (perception of speech, expressive speech (words, sentences, dictionary, questions, discussion); self-regulation, solving problems, implementation of the causal effect of intelligence, solving spatial problems, temporal orientation in space, imaginative thinking, the basics of literacy, memory, sorting; large motor skills, fine motor skills, sense have been highlighted. The complex of child's knowledge and skills (expression of feelings, self-regulation, empathy, self-awareness, autonomy, identity formation) which are formed in the period of early childhood in Canada has been determined. Thus, the results of the research of education and training of children in the period of early childhood testify that they are crucial for future success in school, careers and society as a whole. This is the period during which the child's attitude toward learning is shaped. The research results about orientation of academic programs on the social, cognitive, physical development of a child in the period of early childhood have been presented. Among the perspectives of further research we define the Canadian experience in the sphere of preparing children for elementary school as the following component of the lifelong education system.*

**Key words:** *Canada, early childhood education and development, teaching, an academic program, knowledge, skills, social, cognitive, physical development.*

УДК 785.7+78.08

**О. К. Зав'ялова**

Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка

### **НІМЕЦЬКА ВІОЛОНЧЕЛЬНА ШКОЛА ХІХ СТ.: ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ**

*У статті розглядається процес становлення німецької віолончельної школи в ХІХ ст. Висвітлюється формування виконавсько-педагогічних традицій школи та їх поширення в європейському музичному просторі. Аналізується виконавська, педагогічна та композиторська діяльність видатних німецьких віолончелістів і надається історична оцінка результатів їх діяльності.*

**Ключові слова:** *німецька віолончельна школа, видатні німецькі віолончелісти, виконавсько-педагогічні традиції, європейський музичний простір.*

**Постановка проблеми.** До другої половини ХІХ ст. для європейського інструментального мистецтва була характерна універсальність музичної практики, що виражалась у поєднанні композиторської та виконавської діяльності. Історично це зумовлювало залежність композиторської творчості від рівня інструментального виконавства, визначаючи специфіку становлення інструментальних виконавських шкіл – скрипкової, клавесинної, флейтової, віолончельної тощо.

Загалом, поняття «інструментальна школа» в широкому значенні позначає самостійно оформлений художньо-виконавський напрям, культурну традицію, засновану на певних особливостях виконавської та педагогічної практики, посередництвом яких здійснюється узагальнення й наслідування виконавського досвіду (навіть без створення теоретичної

платформи). У вузькому значенні, цей термін характеризує методику викладання на певному інструменті, коли практичний досвід узагальнюється та систематизується в різних «методах», «школах», «настановах».

Однак, у зазначений період будь-яких теоретичних джерел щодо опанування гри на смичкових інструментах не залишилось. Одним із шляхів дослідження розвитку технології гри на інструменті та методики викладання є вивчення спеціальної навчально-методичної літератури. Певною мірою рівень інструментального виконавства й педагогіки можна встановити шляхом аналізу інструментальних прийомів, виразних засобів, музичного викладення та фактури творів. Це дозволяє усвідомити специфіку й рівень технічної майстерності, принципи композиторської творчості та методи навчання, виявити художні й естетичні настанови та стильові тенденції інструментального мистецтва певної доби.

З'ясування особливостей розвитку виконавської школи, методики навчання та пов'язаної з цим композиторської техніки (специфіки музичного викладення) особливо гостро постає у віолончельному мистецтві, оскільки в еволюції музики процес розвитку як віолончелі, так і школи гри на цьому інструменті за певних історичних причин мав уповільнений характер.

**Аналіз актуальних досліджень.** У музиці феномен школи проявляється через творчість окремих виконавців, педагогічну діяльність, концертну та композиторську практику, проявляючись в особливостях формування репертуару, та реалізується в індивідуальних і загальнонаціональних виконавських традиціях. Саме таку сутність у XVII-XVIII ст. мали локальні інструментальні школи – болонська, римська, неаполітанська, венеціанська, паризька, мангеймська. Це сприяло розвитку інструментальної педагогіки, передусім скрипкової на чолі з італійцями Дж. Б. Віотті, А. Кореллі, П. Нардіні, Дж. Тартіні та європейськими музичними династіями Бахів, Дюпорів, Моцартів, Стамиців.

Із запровадженням віолончелі, що виникла в Італії наприкінці XVI – на початку XVII ст., провідну роль у європейському музичному просторі відігравали італійські віолончелісти. Проте вже в першій половині XVIII ст. і в інших країнах були гарні виконавці, зокрема значних успіхів досягла чеська віолончельна школа. У другій половині XVIII – на початку XIX ст. провідне положення зайняла французька віолончельна школа. Про значну перевагу французької методики свідчить перелік близько 20 віолончельних педагогічних праць, виданих у Франції із середини XVIII – до початку XIX ст. [2, 418]. Педагогічні добутки цих метод нині сприймаються як підсумок досягнень віолончельної педагогіки другої половини XVIII ст. Але на початку XIX ст. суворо регламентовані французькі методики для європейських інструменталістів були еталоном у відпрацюванні професійної майстерності. Проте основні надбання віолончельної педагогіки цього століття належали вже представникам Німеччини.

**Мета статті** – висвітлити процес становлення німецької віолончельної школи в XIX ст., проаналізувати виконавську, педагогічну та композиторську діяльність видатних німецьких віолончелістів, надати історичну оцінку результатів їх діяльності в європейському музичному просторі.

**Виклад основного матеріалу.** У зазначений період формування виконавсько-педагогічних традицій великою мірою було пов'язано з естетичними настановами часу. Адже розвиток культури й мистецтва Франції відбувався під гаслами класицизму, ідейним підґрунтям якого був раціоналізм. На підставі раціоналістичного тлумачення античної традиції в мистецтві встановлювалися канонічні правила (єдності часу, місця й дії, точки «золотого перетину» тощо). Раціональний підхід поширювався на суспільне життя, реалізуючись в ідеях громадянського обов'язку та перемоги розуму над емоційними поривами.

Яскраво відбилися ці тенденції у французькій інструментальній методиці. Так, порівняно з педагогічними традиціями Італії або Чехії, які спиралися здебільшого на виконавський досвід, для французької віолончельної школи був характерним раціоналістичний підхід, що виявлявся у спробах осмислення індивідуальних особливостей ігрового апарата та технічних можливостей інструментів (згадані вище методики). Водночас вирішувалися певні естетичні завдання, що виражались у прагненні збалансувати художній і технічний бік віолончельного мистецтва.

Засновником *німецької віолончельної школи* по праву вважається **Бернгард Ромберг** (1767–1841) – перший віолончеліст-концертант, що здобув всесвітнє визнання. Становлення виконавської та композиторської діяльності Б. Ромберга припало на добу розквіту музичного класицизму. Ознаки цього стилю яскраво виявились у його концертній манері, що вирізнялася шляхетністю, мужністю, патетикою й силою звучання, чіткістю й добірністю техніки, а також у характері власних творів Б. Ромберга.

Б. Ромберг провадив і педагогічну діяльність: деякий час працював на посаді професора в Паризькій консерваторії та в Берліні, мав приватних учнів (у т. ч. гр. Матвій Віельгорський та кн. Антон Радзивилл). Безсумнівно, педагогічний досвід вплинув на його прагнення вдосконалити конструкцію віолончелі та техніку гри на ній [4, 14]. Зокрема, щоб полегшати гру на віолончелі дітям, Ромберг запропонував спростити деякі елементи конструкції інструменту неповного (половинного або 3/4) розміру. Крім того, він здійснив реформу нотного запису для віолончелі, залишивши тільки три ключі – басовий, теноровий і скрипковий (порівняно з XVIII ст., коли використовували до шести ключів).

Значним досягненням Б. Ромберга було розширення виразно-технічних засобів інструмента, зокрема за рахунок розвитку техніки віолончельного грифа. Удосконаливши досягнення Л. Боккеріні (Італія) та братів Дюпорів (Франція) в галузі віолончельної аплікатури, він застосував їх у своїх

композиціях. Техніка гри, узагальнена Б. Ромбергом у його «Школі» (1840), була основою віолончельної педагогічної практики майже всього XIX ст., а його віолончельні твори (концерти, концертино, сонати, фантазії, дивертисменти та ін.) й дотепер використовуються в педагогічній практиці.

З початку XIX ст. у Німеччині найзначніше місце посіла дрезденська віолончельна школа, фундатором якої був видатний віолончеліст, композитор і педагог **Фрідріх Юстус Дотцауер** (1783–1860). Починаючи з 1806 року, деякий час Дотцауер навчався в Б. Ромберга, й у своїх численних композиціях (усього до 200) не міг оминати його впливів. Однак, художньо-естетичні погляди дрезденського корифея були близькі до положень шкіл французьких авторів. Раціональний підхід у формуванні виконавських навичок і розвитку техніки гри на віолончелі засвідчують етюди Дотцауера, розташовані за принципом поступового ускладнення матеріалу (у педагогічній практиці дотепер успішно застосовуються його «113 етюдів»).

Віолончельна метода Дотцауера в деяких положеннях передувала школам наступної доби. Так, у зміні позицій він наближався до принципу «шарніра» К. Давидова, який систематизував застосування цього прийому в кінці XIX ст. Свій педагогічний досвід Ф. Ю. Дотцауер зафіксував у методичних збірках, у числі яких «Віолончельна школа» (ор. 165, 1832), «18 етюдів складності, що зростає» (ор. 120), «24 щоденних вправи для оволодіння віртуозністю» (ор. 155 b), «Школа флажолетів» (ор. 147), «Практична школа віолончельної гри» (ор. 155) тощо. Матеріали цих праць використовуються в навчальному процесі й сьогодні. Історичну оцінку та аналіз навчально-методичного доробку Ф. Дотцауера надав Л. Гінзбург [4, 61–64]. Ефективність педагогічної системи Ф. Ю. Дотцауера підтверджена виконавською та методико-педагогічною діяльністю його учнів К. Дрекслера, Ф. Куммера, К. Шуберта та сина Карла Людвіга – видних представників європейського віолончельного мистецтва середини XIX ст.

У першій половині XIX ст. традиції дрезденської віолончельної школи розвинув **Фрідріх Август Куммер** (1797–1879) – учень і послідовник Ф. Дотцауера, який деякий час також брав уроки в Б. Ромберга. Педагогічна праця Ф. Куммера (зокрема з 1856 року в Дрезденській консерваторії), засновувалася на принципі поєднання технічного розвитку з художнім. Головною метою навчання на віолончелі Ф. Куммер вважав досягнення повного, сильного, але не грубого тону. Звертаючи особливу увагу на характер виразних засобів, він застерігав від їх зайвого застосування (зокрема вібрації, портаменто, рубато). У постановці Ф. Куммер вимагав досягнення природності та свободи рухів.

Ф. Куммер був автором численної кількості етюдів і вправ, а також школи для віолончелі. Порівняно з методичними працями Ф. Ю. Дотцауера, «Віолончельна школа» (1839) Ф. А. Куммера разом із технічними завданнями враховує вимоги виконавської естетики. Відзначається більша практична

спрямованість праці, методичний розділ якої відрізняється «систематичністю викладення та прогресивністю окремих положень» [4, 68]. Нотний матеріал уперше в методичній праці поданий у супроводі другої віолончелі, що, крім оволодіння технічними навичками, мало сприяти художньому розвитку виконавця. Про значну популярність «Школи» Ф. Куммера свідчать її численні перевидання протягом другої половини XIX – початку XX ст.

Ф. Куммером була розроблена нова форма навчального матеріалу – «Repertorium und Orchesterstudien» (оркестрові труднощі). Такі збірники труднощів з оркестрових партій стали дуже популярними в педагогічній практиці в другій половині XIX ст., зокрема в іншого дрезденського віолончеліста Ф. Грюцмахера. Вивчення уривків з оркестрових творів не втратило актуальності й у XX ст. Так, у радянський період у вітчизняній віолончельній педагогіці широко використовувалися збірники «Навички оркестрової гри» (автори В. Сімон та С. Голощапов) та «Оркестрові труднощі» (уривки з симфонічних творів П. Чайковського, упорядник А. Власов) [5, 51–52]. Поданий у них матеріал розрахований на відпрацювання різноманітних художніх і технічних завдань. У коментарях зазначається характер труднощів, висвітлюються традиції їх виконання, пропонується найдоцільніша аплікатура та штрихові варіанти.

Свій педагогічний і виконавський досвід Ф. А. Куммер передав синам Ернсту та Максу та учням – Б. Коссману, А. Портену, Г. Гольтерману, Р. Бельману, В. Гаусману та ін. У наш час, крім етюдів і методичних вправ, інші віолончельні твори Ф. Куммера (концерт, концертино, фантазії, транскрипції, обробки народних пісень різних країн, концертштук для двох віолончелей тощо) втратили популярність [4, 67].

Виключний педагогічний хист виявив інший учень Ф. Дотцауера – **Карл Дрекслер** (1800–1873). Зокрема в нього навчалися гри на віолончелі видатні віолончелісти середини – другої половини XIX ст. А. Лінднер, Ф. Грюцмахер, Б. Коссман, К. Шредер. Загалом життя й діяльність К. Дрекслера висвітлені недостатньо. Відомо, що з 1820 року він перебував у Дессау, де займав посаду першого віолончеліста герцогської капели до 1871 року та де в нього навчалися вищезазначені учні. У 1824–1826 роках К. Дрекслер удосконалювався в Дрездені у Ф. Дотцауера. Гру віолончеліста відрізняли чистота звучання, технічна досконалість і гарний музичний смак.

У становленні й затвердженні німецької віолончельної школи XIX ст. значне місце належало послідовникам Б. Ромберга. Одним із них був талановитий гамбурзький віолончеліст **Себастьян Лі** (1805–1887), учень Й. Н. Прелля (у свою чергу, учня Б. Ромберга). У 1837–1843 роках С. Лі був солістом оркестра в паризькій Grand Opera й до 1868 року провадив у Парижі викладацьку діяльність, після чого повернувся до Гамбурга.

С. Лі створив віолончельну «Школу» (1845, присвячена професору Паризької консерваторії Л. П. Норблену), а також етюди та віолончельні дуети, що донині використовуються в навчальному процесі. Виконавську манеру С. Лі характеризував класичний стиль, який, як і його педагогічні праці, сполучав ознаки німецького та французького спрямувань.

Традиції Б. Ромберга в композиторській творчості продовжив німецький віолончеліст-концертант **Едуард Георг Гольтерман** (1824–1898), учень А. Х. Прелля та Й. Ментера. Віолончельна техніка здобула подальшої розробки й систематизації у 8 концертах та інших творах Г. Гольтермана.

Найвідомішим концертом Г. Гольтермана є Четвертий (h-moll). Це «найлегший» із перших концертів композитора, що вважається «шкільним», оскільки часто вивчається в музичних школах і училищах. Наприкінці XIX – у перших десятиліттях XX ст. особливу прихильність виконавців мав один із найскладніших – Перший концерт (є запис його виконання П. Казальсом).

Хоча певна частина композиторського доробку Г. Гольтермана через салонний характер музики втратила своє значення, однак концерти та деякі віртуозні п'єси («В непогоду», «Етюд-каприс», «На полюванні», «Капричіо», «Обіцянка», «Романс») завдяки природності техніки, мелодійності та ясності форми й донині збереглися у педагогічній частково й виконавській практиці.

У другій половині XIX ст. поширенню методичних настанов дрезденської школи сприяла виконавська та педагогічна діяльність віолончеліста-концертанта, педагога й композитора **Фрідріха Вільгельма Людвіга Грюцмахера** (1832–1903). Деякий час Грюцмахер навчався в Дессау в К. Дрекслера, потім зробив блискучу кар'єру в Лейпцигу: у 1849 році був запрошений першим віолончелістом в оркестр Гевандхауза та педагогом по класу віолончелі в консерваторію. У 1860 році він зайняв посаду соліста придворного оркестру та професора консерваторії (1860–1902) в Дрездені, де залишився до кінця життя. Виконавську манеру Ф. Грюцмахера, поряд із віртуозною технікою та гарним виразним звуком, характеризували суворий академізм і стриманість.

Свою композиторську діяльність Ф. Грюцмахер спрямовував на збагачення віолончельного репертуару та вивільнення його від салонних впливів. З його доробку, що включає 3 концерти, численні п'єси, варіації та фантазії для віолончелі, оркестрові, камерні, фортепіанні твори та романси, дотепер педагогічне значення зберегли «24 етюди» ор. 38, частково «12 етюдів» ор. 72, «Щоденні вправи» ор. 67 та концерти.

Заслугою Ф. Грюцмахера у віолончельній педагогіці стало створення першого керівництва для вищого курсу навчання «Вища школа віолончельної гри» (1891) та виховання багатьох видних віолончелістів (серед яких його брат Леопольд, а також Ф. Гільперт, Е. Хегар, Г. Беккер, В. Фитценгаген, Б. Вільферт, О. Брюкнер, Й. Клінгенберг та ін.) [4, 73].

Ф. Грюцмахер одним із перших став відроджувати старовинну музику. Завдяки його редакторській роботі у віолончельному репертуарі збереглися твори Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Дж. Тартіні, Л. Боккеріні, Й. Гайдна, що існували в рукописах. Позитивно оцінюється прагнення трактувати їх (зокрема Сюїти Й. С. Баха) як концертний, а не навчальний репертуар.

За художніми поглядами й виконавським стилем близький до Ф. Грюцмахера був інший учень К. Дрекслера **Карл Шредер** (1848–1935). Його музична діяльність проходила в Зондергаузені, Лейпцизі, Гамбурзі та Берліні. Тривалий час К. Шредер працював як соліст-віолончеліст у капелах цих міст (зокрема в 1874–1881 рр. у лейпцизькому Гевандхаузі) та грав у квартеті разом із братами Германом, Францем і Альвіном.

Свій вагомий педагогічний досвід у Лейпцизькій (1874–1881), Зондергаузенській (1890–1907) та Берлінській (1913–1924) консерваторіях К. Шредер узагальнив у віолончельній «Школі» ор. 34, «Школі гам та акордів» ор. 29, «Школі трелей та стаккато» ор. 39, а також етюдах, складених із сольних партій старовинних творів. Своєрідним посібником для віолончелістів став «Катехізіс гри на віолончелі» (1890), у якому автор подав основні відомості з історії та конструкції інструмента, технічного розвитку віолончеліста, виконавського стилю, інтерпретації, концертного репертуару.

З традиціями Ф. Грюцмахера перегукується й створення К. Шредером численних редакцій класичної віолончельної музики (сонат Б. Марчелло, Дж. Бонончіні, П. Паскваліні, Кв. Гаспаріно, А. Вандіні, С. Ланцетті, Л. Боккеріні та ін.). Навіть перекладення двох сольних сюїт Й. С. Баха він, як і Грюцмахер, зробив у супроводі фортепіано (що також не мало позитивної історичної оцінки). Власні твори Шредера – віолончельний Концерт ор. 32 і капризи ор. 26., опери «Аспазія» та «Аскет» нині майже не виконуються.

У другій половині XIX – на початку XX ст. як соліст, квартетист і педагог уславився **Роберт Гаусман** (1852–1907). Учень відомих німецьких віолончелістів Т. і В. Мюллерів він згодом удосконалювався в А. Піатті (у Лондоні та в Італії). У 1872–1876 роках Р. Гаусман грав у квартеті Гохберга в Дрездені, а потім викладав у Вищій музичній школі в Берліні. У 1879–1907 роках Гаусман грав у славетному квартеті Й. Йоахима. У 1887 році разом із цим скрипалем він здійснив прем'єрне виконання Подвійного концерта Й. Брамса, що був створений для них і партії якого вони редагували. Творче спілкування віолончеліста з виданими музикантами своєї доби – Й. Брамсом, Й. Йоахимом, К. Шуман, Е. Гансликом, А. Рубінштейном та ін., безумовно, позначилося на його мистецьких поглядах і художньому смаку.

Значним успіхом супроводжувалися сольні виступи Р. Гаусмана, програми яких охоплювали практично весь існуючий віолончельний репертуар. Зокрема в Петербурзі в січні 1883 року в одному з концертів Р. Гаусман грав концерт Р. Шумана, а в інших сонату A-dur ор. 68 Л. ван Бетховена, п'єси В.А. Моцарта, К. Давидова, Л. Боккеріні та ін. [4, 77]. Його

редакції класичної музики відрізняв інший підхід, ніж у Ф. Грюцмахера або К. Шредера. Р. Гаусман прагнув максимально наблизитися до оригінала, наприклад, у редакції бахівських сюїт він спирався виключно на авторський текст. Крім того, Р. Гаусман редагував віолончельні сонати й варіації Ф. Мендельсона, зробив перекладення альтових п'єс «Marchenbilder» тощо.

У XIX ст. багато німецьких віолончелістів уславлювали свою школу за межами країни. Так, значному розвитку віолончельного мистецтва на теренах Російської імперії сприяла праця представників Німеччини К. Шуберта, К. Маркс-Маркуса, К. Ф. Езера, Б. Коссмана, В. Фітценгагена та ін.

Справі поширення віолончельного мистецтва в Петербурзі послужила діяльність **Карла Богдановича Шуберта** (1811–1863). З 1825 р. він навчався в Дрездені у Ф. Дотцауера, і вже під час навчання він взяв участь у концерті знаменитої італійської співачки А. Каталані, а згодом – у концертних турне разом із піаністом-віртуозом Ф. Калькбреннером. З 1828 року К. Шуберта здійснював гастрольні подорожі Європою, грав у оркестрі Магдебурзької опери, писав твори для віолончелі (зокрема концерт сі бемоль мінор). У 1835 році під час гастролей у Санкт-Петербурзі був призначений солістом Його Величності й залишився в Росії на 27 років.

У Петербурзі, виконуючи обов'язки директора Імператорської придворної капели та інспектора з музичної частини при Театральному училищі, К. Шуберт заснував і керував Симфонічним оркестром професорів та студентів університету, виступав як віолончеліст (зокрема у складі струнного квартету разом із Г. Венявським, Й. Вейкманом та І. Піккелем). Починаючи з 1853 року, К. Шуберт диригував концертами Філармонічного товариства, отримуючи схвальні відгуки критики й публіки.

Працюючи в театральному училищі, К. Шуберт займався педагогічною роботою. Мав приватних учнів, серед яких були відомий російський композитор О. М. Серов та перший голова Київського відділення IPMT (Імператорського Російського Музичного Товариства) П. Д. Селецький. У 1862 році з відкриттям у Петербурзі першої консерваторії К. Шуберт був запрошений до складу її професорів, де його учнями були К. Ю. Давидов та Л. К. Альбрехт. На жаль, працювати на цій посаді йому судилося менше року.

К. Шуберт відомий як автор 2 концертів, фантазії на теми російських пісень, Великої сонати, присвяченої А. Г. Рубінштейну та К. Ю. Давидову, віолончельних п'єс і каприсів для віолончелі solo та для двох віолончелей, численних камерно-інструментальних ансамблів, із яких відзначалися Квінтет № 3 (присвячений Л. Шпору), октет і струнний квартет № 4.

Помітну роль у становленні російського віолончельного виконавства відіграла праця в Петербурзі **Карла Карловича Маркс-Маркуса** (1820–1901). Виконавську діяльність К. Маркс-Маркус почав у оркестрі Гевандхауза (1840–1845), водночас навчався в Лейпцизькій консерваторії (1843–1845). Після закінчення консерваторії був направлений у Ригу, де працював у



театральному оркестрі та виступав сольо. З 1849 року віолончеліст грав у складі Ризького квартета, у 1856–1885 роках займав посаду соліста оркестра Італійської опери в Петербурзі та епізодично виступав із сольними номерами.

Крім того, Петербурзі К. Маркс-Маркус викладав гру на віолончелі в театральній школі. Його педагогічний хист особливо розкрився в 1857–1893 роках під час роботи в інструментальних класах Придворної співацької капели, де він підготував до вступу в консерваторію в клас К. Ю. Давидова М. Логановського, А. Вербова, С. Морозова, Д. Бзуля та ін. З 1874 року й до кінця життя К. Маркс-Маркус викладав у Петербурзькій консерваторії, де в нього навчалися Є. Вольф-Ізраель, П. Нікольський та ін.

К. Маркс-Маркус був автором численних вокальних і віолончельних творів: п'єс, ансамблів (для 2-х та 4-х віолончелей) та перекладень романсів М. Глинки та О. Варламова. У 1886 році він видав «24 діатонічні та хроматичні гами», що додатково містили різні аплікатурні та штрихові варіанти. Доцільність цієї праці підтверджується тим, що вона була прийнята Петербурзькою консерваторією як методичне керівництво [3, 247].

Появі другої консерваторії в Москві передувала діяльність Музичних класів IPMT, де в 1863 р. був відкритий клас віолончелі. Його вів обрусілий німець **Карл Федорович Езер** (1834–1891), який навчався гри на віолончелі в батька, А. Куммера та Ф. Грюцмахера. У 1862–1890 роках К. Езер був солістом Московських імператорських театрів і концертував (зокрема в 1864 р. він разом із М. Рубінштейном та К. Кларком виконав Потрійний концерт Л. ван Бетховена). У 1863–1868 роках К. Езер грав у квартеті IPMT, а після відкриття консерваторії в Москві (1866) входив до складу її професорів.

Німецький віолончеліст, композитор і педагог **Бернгард Коссман** (1822–1910) був першим із віолончелістів, запрошеним М. Г. Рубінштейном вести клас віолончелі в Московській консерваторії. Навчався Коссман у представників дрезденської школи – у К. Дрекслера в Дессау, А. Т. Мюллера в Брауншвайзі та Ф. А. Куммера в Дрездені. У 1840–1846 роках Б. Коссман працював у оркестрі Гранд-Опера, товаришував у Парижі з Ф. Лістом та Г. Берліозом. У 1847–1848 роках він обіймав посади віолончеліста Гевандхауз-оркестра та педагога по класу віолончелі в консерваторії в Лейпцизі. З 1850 року – віолончеліст Веймарської придворної капели та тріо, що утворилося. Гру Б. Коссмана характеризували чудовий звук і віртуозна техніка.

Прибувши до Москви, Б. Коссман взяв участь в урочистостях на честь відкриття консерваторії. Працюючи на посаді професора Московської консерваторії (1866–1870), він щорічно брав участь у симфонічних зібраннях, де виконував концерти Р. Шумана, К. Еккерта, А. Лінднера та власний (присвячений М. Г. Рубінштейну), фантазію А. Серве на теми Ш. Ф. Лафона, власну фантазію на теми з «Евріанти» К. М. Вебера, шосту сонату Л. Боккеріні, численні п'єси (у тому числі й власні) та перекладення. Увесь час Б. Коссман грав і у квартеті IPMT, брав участь у виконанні квінтетів, тріо, сонат. Критика

відзначала чудовий тон і досконалість виконавського стилю віолончеліста. Про педагогічну діяльність Б. Коссмана в Москві відомо лише, що серед його учнів були В. Дмитрієв та А. Брандуков [3, 276].

Серед творів Б. Коссмана – концерт, транскрипції та фантазії на теми з опер «Вольний стрілок», «Евріанта» К. М. Вебера, «Вільгельм Телль» Дж. Россіні та народних пісень тощо. Кілька п'єс він написав для свого учня Г. Кіфера, а Концертні етюди ор. 10 – для А. Піатті. За виключенням кількох етюдів і каденцій до концертів Й. Гайдна, Р. Шумана та А. Раффа, нині ці твори популярністю не користуються.

**Карл Фрідріх Вільгельм Фітценгаген** (1848–1890, у Росії – Василь Федорович) – німецький віолончеліст, композитор і педагог. Навчався під керівництвом батька (одразу на кількох інструментах: фортепіано, віолончелі, скрипці, кларнеті, валторні). Згодом його педагогом на віолончелі в Брауншвайзі став А. Т. Мюллер, а з 1867 року в Дрездені – Ф. Грюцмахер.

У 1868 році В. Фітценгаген був прийнятий до оркестру Дрезденської придворної капели й розпочав сольну діяльність. За кілька років водночас він отримав запрошення від Ф. Ліста на роботу до Веймара й від М. Рубінштейна – до Москви. Віолончеліст обрав посаду професора в Московській консерваторії й незабаром став одним із найвидатніших виконавців і педагогів у Росії. Серед його учнів – відомі російські віолончелісти – А. Брандуков, П. Данильченко, І. Адамовський, І. Сараджев.

В. Фітценгаген прагнув поповнити обмежений віолончельний репертуар змістовними художніми творами, створюючи власні композиції та численні транскрипції. Особливе значення він надавав перекладенням для віолончелі п'єс П. Чайковського («Ноктюрн», «Пісня без слів», Andante cantabile з Першого квартета). П. Чайковський, у якого з віолончелістом зав'язалася творча дружба, високо цинив його виконавський таланти і доручив прем'єрні виконання 3-х квартетів (1871–1876) та Фортепіанного тріо (1882).

У 1876 році П. Чайковський написав «Варіації на тему рококо» для віолончелі з оркестром, присвятивши їх В. Фітценгагену, який здійснив прем'єру твору. У подальшому В. Фітценгаген значно переробив «Варіації»: дещо змінив сольну партію, переставив місцями варіації та майже зовсім переписав фінал. П. Чайковський не заперечував, і в 1889 році цей варіант був надрукований, ставши основним у концертній практиці віолончелістів.

Власні твори віолончеліста (4 концерти, варіації та сюїта для віолончелі з оркестром, балада, фантазія на теми з опери «Демон», п'єси для віолончелі solo, різні камерні твори) нині не мають успіху. Проте в 2004 році німецький віолончеліст Й. П. Майнц, високо оцінивши музику 2-го концерту та деяких інших композицій свого співвітчизника, здійснив їх запис на диск.

Вершиною німецького віолончельного виконавства й педагогіки кінця XIX – початку XX ст. стала творчість Ю. Кленгеля та Г. Беккера. Ці віолончелісти мали багато спільного: обидва – представники дрезденської

школи («онуки» Ф. Грюцмахера), схожість вбачалась у їх виконавській манері, інтересі до педагогіки та створенні методичних праць і редакцій.

**Юліус Кленгель** (1859–1933) навчався гри на віолончелі в Е. Хегара. У 1874 році він був прийнятий до Гевандхауз-оркестра, де, починаючи з 1881 й до 1924 року, грав партію першої віолончелі. З 1881 року – викладав у Лейпцизькій консерваторії (з 1889 року – професор). З 1875 до 1930 року Ю. Кленгель був солістом Гевандхауз-квартета. З 1878 року концертував за межами Німеччини, відвідавши майже всі європейські країни. Його концертній манері були притаманні виключна віртуозність і висока культура виконання. Відмінне почуття стилю особливо виявлялося під час виконання сонат Л. Ван Бетховена та сюїт Й. С. Баха.

Педагогічні погляди Ю. Кленгеля засновувалися на принципі розвитку музичної індивідуальності, що включало виховання самостійного мислення та свободу виконавської інтерпретації. Серед його учнів відомі концертні виконавці першої половини ХХ ст. – Е. Фойерман, Г. Пятигорський, У. Пліт, Г. Суджа, Е. Курц, П. Грюммер, Л. Хельшер, К. Шапира та ін.

Ю. Кленгель – автор численної кількості творів: 4-х концертів для віолончелі з оркестром (1882, 1887, 1895, 1901), концерту для 2-х віолончелей з оркестром (1908), 2-х концертів для скрипки та віолончелі з оркестром (1926, 1930), п'єс і транскрипцій для однієї та двох віолончелей; секстету для струнних інструментів (1924); 2 струнних квартетів (1888, 1895); фортепіанного тріо (1890); творів для симфонічного оркестра та ін. Ю. Кленгелю також належать навчально-методичні праці «Технічні етюди у всіх тональностях» (1909), «Щоденні вправи» (1911).

Заслугою Ю. Кленгеля були редакції віолончельних сюїт Й. С. Баха і сонат Й. Брамса, концертів Й. Гайдна, Б. Ромберга, Р. Шумана, К. Давидова (часто з власними каденціями). Кленгелівські каприччі (ор. 3 та ор. 27), Скерцо для віолончелі та фортепіано (ор. 6), Каприс у формі чакони для віолончелі соло (ор. 43) використовуються в концертній практиці й сьогодні. У 2000 році К. Ріхтер здійснив запис 3-х концертів Ю. Кленгеля.

**Гуго Беккер** (1863–1941) навчався гри на віолончелі в батька, скрипаля Ж. Беккера, а також у Ф. Грюцмахера, А. Піатті, Ж. Десверта та ін. З 1880 року віолончеліст працював у оркестрі Мангеймського національного театру, у 1884–1886 роках був солістом оркестру оперного театру у Франкфурті-на-Майні, у 1890–1906 роках входив до складу квартета Г. Германа. Гастролював у багатьох країнах (також у Росії). Гра Г. Беккера, порівняно з Ю. Кленгелем, завдяки загальній раціональній спрямованості від природи була більш емоційна.

У 1909–1929 роках Г. Беккер викладав гру на віолончелі в консерваторії у Франкфурті-на-Майні та Вищий музичній школі в Берліні. Творчо використовуючи досягнення різних шкіл і спираючись на власний досвід, він напрацював особистий педагогічний метод, що тяжів до

об'єктивно-наукового обґрунтування процесу гри на віолончелі з урахуванням анатомії та фізіології. Спираючись на досягнення фізіології, Беккер спрямовував музичну педагогіку до пошуків фізіологічно виправданих ігрових рухів і найбільш природних прийомів гри.

Педагогічний досвід Беккер узагальнив у етюдах, підготовці до нового видання (1910) «Школи» Ф. Куммера та книзі «Техніка та мистецтво гри на віолончелі» (1929), написаній сумісно з фізіологом Д. Рінаром. У 2-х розділах цієї праці (I ч. «Техніка», II ч. «Мистецтво гри») обґрунтовано прийоми доцільної гри на віолончелі та зроблено художній і методичний аналіз творів (на зразках XVIII ст. – Й. С. Баха та Й. Гайдна та сучасності – Р. Штрауса, М. Рegera, П. Гіндеміта) [1, 7–8]. Структура праці відбиває авторську концепцію розглядати в нерозривній єдності проблеми виконавської техніки й естетики. Серед учнів Г. Беккера відомі віолончелісти XX ст. – Е. Майнарді, Р. Мецмахер, А. Фельдеші, Р. Шустер, А. В. Броун та ін.

До композиторського доробку Г. Беккера входять концерт (1898), численні п'єси, сюїта для віолончелі solo, етюди (у практиці не утрималися). Крім того, він здійснив редакції 2-х сонат Й. Брамса, «Варіацій на тему рококо» П. Чайковського, віолончельних сюїт Й. С. Баха та концерту А. Дворжака, у створенні якого брав безпосередню участь (зразком творчої співпраці з композитором був також «Дон Кіхот» Р. Штрауса).

Отже, педагогічні принципи представників німецької (переважно дрезденської) школи – Б. Ромберга, Ф. Ю. Дотцауера, Ф. А. Куммера, Ф. Грюцмахера, Ю. Кленгеля, Г. Беккера ґрунтувалися на сполученні досконалої техніки з музичною виразністю, звільненні концертного репертуару від легковажної салонної музики, суміщенні оркестрової, камерної та сольної діяльності й максимальному наближенню педагогіки до практичних завдань і розвитку в ній раціональних методичних принципів.

**Висновки.** Аналіз виконавсько-педагогічної діяльності німецьких віолончелістів XIX ст. дістає висновків, що

1. Оскільки в статті розглянута виконавсько-педагогічна діяльність тільки найвидатніших представників німецької віолончельної школи XIX ст., то розробку цього матеріалу можна продовжити в 3-х напрямках:

- а) подальше вивчення діяльності представників німецької школи;
- б) вивчення діяльності представників віолончельних шкіл інших країн;
- в) вивчення діяльності представників інших інструментальних шкіл (фортепіанної, скрипкової, флейтової тощо);

2. Зважаючи на непідробний інтерес на початку XXI ст. до творчого доробку німецьких віолончелістів-концертантів (запис Й. П. Майнцем творів В. Фітценгагена, К. Ріхтером концертів Ю. Кленгеля тощо), можна констатувати актуалізацію надбань німецької віолончельної школи XIX ст. на сучасному етапі. Отже, вбачається за необхідне відпрацювання нових

підходів і критеріїв щодо оцінки віолончельного репертуару минулого та його використання в педагогічній і концертній практиці сьогодення;

3. Оскільки питання історії, теорії та методології віолончельного навчання, пов'язані з поняттям «виконавська інструментальна школа», детального вивчення у вітчизняній музичній педагогіці не отримали, то є широкі перспективи для їх подальшої розробки.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Беккер Х. Техника и искусство игры на виолончели / Х. Беккер, Д. Ринар. – М. : Музыка, 1978. – 288 с.
2. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. В 4-х кн. Кн.1 : Виолончельная классика / Л. С. Гинзбург. – М.-Л. : Музгиз, 1950. – 512 с.
3. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. В 4-х кн. Кн.3 : Русская классическая виолончельная школа (1860–1917) / Л. С. Гинзбург. – М. : Музыка, 1965. – 617 с.
4. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. В 4-х кн. Кн. 4 : Зарубежное виолончельное искусство XIX – XX веков / Л. С. Гинзбург. – М. : Музыка, 1978. – 407 с.
5. Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України : монографія / О. К. Зав'ялова. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – 256 с.
6. Зав'ялова О. К. Європейська віолончельна школа на класичному етапі (друга половина XVIII–XIX ст.) / О. К. Зав'ялова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць ; під заг. ред. Н. Є. Трегуб. – Х. : ХДАДМ, 2009. – № 1, 2. – С. 20–25.
7. Риман Г. Музыкальный словарь / Г. Риман ; пер. с 5-ого немецкого изд. Б. Юргенсона, под ред Ю. Энгеля. В 3-х т. – Москва : изд-во П. Юргенсона, 1901–1904.

### РЕЗЮМЕ

**Зав'ялова О. К.** Немецкая виолончельная школа XIX ст.: исполнительско-педагогические аспекты.

*В статье рассматривается процесс становления немецкой виолончельной школы в XIX ст. Освещается формирование исполнительско-педагогических традиций школы и их распространение в европейском музыкальном пространстве. Анализируется исполнительская, педагогическая и композиторская деятельность выдающихся немецких виолончелистов и дается историческая оценка результатов их деятельности.*

**Ключевые слова:** немецкая виолончельная школа, выдающиеся немецкие виолончелисты, исполнительско-педагогические традиции, европейское музыкальное пространство.

### SUMMARY

**Zavyalova O.** The German violoncello school of the XIX-th century: performing and pedagogical aspects.

*In this article a process of growing the German violoncello school of the XIX-th century is studied. Forming the performing and pedagogical traditions and their spreading in the European musical space are learned. The author analyzes performing, pedagogical and composing activity of the well-known German violoncellists and gives the historical estimation of the results of their work. By the second half of the XIX-th century the European instrumental art had the typical features of universal musical practice, which were expressed in the combination of composing and performing activity. Historically it caused a dependence of the level of instrumental playing and marked the specification of growing instrumental playing schools – violin, harpsichord, flute, violoncello. The idea «instrumental school» in its*

*broad meaning signifies independently from the shape of artistic playing direction, cultural tradition based on the definite peculiarities of performing and pedagogical practice by means of which the generalization and inheriting playing experience (even without forming the theoretical platform) take place. In its narrow meaning this term characterizes a method of playing the definite instrument, when the practical experience is generalized and systematized in different «methodologies», classes, establishments. However, the problem of playing the bow instruments isn't investigated in theoretical sources. The question of finding out the peculiarities of the development of the playing school, the methodology of teaching and connected with it playing school that had its reflection on the specification of the teaching are represented especially sharply in the violoncello art. Comparing with the XVIII-th century when the leading place in the European musical space was occupied by the Italian and French schools, the main achievement of the violoncello pedagogic of the XIX-th century belonged to the representatives of Germany.*

*The perspectives of this scientific work which presents the most prominent representatives of the German violoncello school of the nineteenth century are the following: further study the representatives of the German school; study the representatives of violoncello schools in other countries; study the schools of other instrumental (piano, violin, flute).*

**Key words:** *the German violoncello school, a prominent German cellist, performing and pedagogical traditions, European musical space.*

УДК 37.013:316.65«18/19»(73)

А. К. Куліченко

Запорізький державний медичний університет

### **СПЕЦИФІКА АМЕРИКАНСЬКОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДУМКИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

*Статтю присвячено висвітленню особливостей американської педагогічної думки кінця ХІХ – початку ХХ ст. на прикладі ідей представників педагогіки прагматизму В. Джеймса, Ф. Паркера, Е. Торндайка, Ф. МакМаррі, П. Монро. У дослідженні використано такі теоретичні методи: аналіз, синтез, узагальнення, систематизація, інтерпретація історико-педагогічних джерел для з'ясування стану розробленості проблеми та її зв'язку з важливими науковими розвідками сучасності. Автор зазначає, що в США кінець ХІХ ст. ознаменував появу прагматичної педагогіки, принципи якої відрізнялися від традиційної освітньої парадигми.*

**Ключові слова:** *американська прагматична педагогіка, викладання, учитель, навчання, методи навчання, формування особистості, інтерес, стимул, реакція, готовність.*

**Постановка проблеми.** Для американської школи впродовж багатьох століть були притаманні такі риси: пасивність навчально-виховного процесу (відсутність мислення, прагнення створити щось нове; механічне запам'ятовування й повторення матеріалу у формах читання, письма, слухання, говоріння; виховання людини-«машини», яка запрограмована виконувати тільки певні дії); повний контроль за всіма видами діяльності з боку вихователів і вчителів; відсутність бажання в учителів розвиватися, бути фахівцями, майстрами своєї справи; наслідування авторитарного суспільства, традиційних догм; відсутність зв'язку між змістом навчання й реальним