

УДК 78.071.1:786.2

Г. О. Стахевич

Сумський державний педагогічний
університет імені А.С. Макаренка
ORCID ID 0000-0002-5915-2434

О. К. Зав'ялова

Сумський державний педагогічний
університет імені А.С. Макаренка
ORCID ID 0000-0002-9483-5871

DOI 10.24139/978-617-7487-53-0/2019-01-02/032-042

ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ А. ГЕНЗЕЛЬТА В МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ ДОБИ

У статті висвітлюється період перебування видатного німецького піаніста Адольфа фон Гензельта в 1838-1888 роках у Петербурзі. Аналізується його композиторська, педагогічна та просвітницька діяльність цього періоду. Розкривається основний підхід педагогічної практики Гензельта – виховання не окремих, виняткових піаністів-віртуозів, а технічно оснащених і грамотних музикантів у цілому. Відзначається, що педагогічні принципи Гензельта і діяльність його учнів відіграли важливу роль у розвитку музичної освіти того часу. Констатується, що результатом роботи знаменитого німецького віртуоза й педагога в Росії стало створення вітчизняної фортеп'яної школи XIX століття. Аналіз Концерту для фортеп'яно з оркестром f-moll op. 16 А. Гензельта надає уявлення про характерні риси композиторського й піаністичного стилю автора. Виконавські та технічні завдання, які вирішують виконавці під час вивчення концерту, свідчать про органічний взаємозв'язок між педагогічною та композиторською творчістю автора.

Ключові слова: фортеп'яний концерт, виконавське мистецтво піаністів-віртуозів, педагогічні принципи А. Гензельта, російська фортеп'яна школа XIX століття.

Постановка проблеми. Фортеп'яний спадок значної плеяди європейських композиторів-піаністів першої половини XIX століття вражає різнобарвністю та яскравістю творчості. Серед тих митців, творчість яких слугувала підґрунтям для розквіту романтизму в музиці, осторонь знаходиться постать Адольфа фон Гензельта (1814–1889) – одного з найзначніших представників австро-німецької піаністичної традиції. В історії музичного мистецтва А. Гензельт залишився передусім як піаніст-віртуоз і провідний педагог, який заклав основи музичної (фортеп'яної) освіти в Росії, але композиторська спадщина митця після його смерті, на жаль, майже повністю була забута.

Аналіз актуальних досліджень. Сучасна мистецтвознавча література не багата на дослідження про життя та творчий доробок А. Гензельта. Вивченню біографії митця присвячені праці таких зарубіжних авторів, як: Е. Адаєвські (E. Adaiewsky), Г. Кіндл (G. Kindl), Дж. Капп (J. Kapp), О. Штольберг (O. Stollberg). Аналіз композиторського спадку та деяких творів А. Гензельта містять роботи Х. Дедінової (H. Dėdinova) та Д. Грехема (D. Graham). Серед науковців пострадянського простору деяких аспектів творчості й педагогічної діяльності митця торкалися Н. Глянцева, О. Скорбященська, Л. Сухов та Г. Шонберг.

Але спеціальних розробок, що стосуються стильових особливостей, педагогічних і виконавських засад фортепіанної творчості А. Гензельта, зокрема Концерта для фортепіано з оркестром *f-moll op. 16*, у вітчизняній літературі здійснено не було, що й зумовлює актуальність даної статті.

Мета статті – окреслити здобутки композиторської творчості А. Гензельта, розкрити її жанрово-стильову специфіку та зв'язок із педагогічною діяльністю митця.

Методи дослідження. Для розкриття характерних рис композиторської творчості та особливостей фортепіанної техніки А. Гензельта в статті використано методи теоретичного узагальнення, історико-порівняльної інтерпретації та інструктивно-методичного аналізу. Виявлення стильових особливостей Концерту для фортепіано з оркестром *f-moll op. 16*, художньо-образного змісту, структури, виразових і технічних засобів твору тощо здійснено за допомогою музично-теоретичного та виконавського аналізу.

Виклад основного матеріалу. Засновник російської фортепіанної школи Адольф Львович Гензельт народився у Швабах (Баварія), музиці навчався в пані Фладт у Мюнхені, а також у Й. Н. Гуммеля у Веймарі, у А. Гальма (фортепіано) та С. Зехтера (теорія) у Відні. З одного боку, від природи, як піаніст, А. Л. Гензельт мав незвичайні властивості, що, вочевидь, згодом вплинуло на його специфічну техніку. З іншого боку, маючи видатних учителів, він при тому зумів випрацювати власну манеру виконання, дещо схожу з лістівською, проте з перевагою легато, в чому вбачався гуммелівський вплив (Grove's dictionary of music and musicians, 1906, с. 383).

Перше гастрольне турне в Берлін А. Гензельт здійснив у 1836 році. Він концертував також у Дрездені, Лейпцигу, Відні та інших німецьких містах, а з 1838 року (майже на 50 років!) оселився в Росії. Незважаючи на те, що А. Гензельт недовго займався концертною діяльністю (з 1836 по 1839 та з 1850 по 1854 роки), його гру високо цінували В. фон Ленц, Ф. Ліст, Р. Шуман, А. Рубінштейн та ін. (Grove's dictionary of music and musicians, 1906, с. 383). Концертні виступи Гензельта мали шалений успіх у Петербурзі, й невдовзі йому було присвоєно звання камер-віртуоза Його Імператорської Величності. Він був запрошений викладати фортепіано в царській родині, згодом у сім'ях петербурзьких аристократів. Крім того,

А. Гензельт здійснював інспекцію навчання музики в усіх жіночих навчальних закладах Росії, а пізніше навчав гри на фортепіано й в Училищі правознавства. В січні 1888 року А. Гензельта запросили на посаду професора Петербурзької консерваторії, але працювати там йому судилося лише півроку (Скорбященская, 2017, с. 169).

Залишивши концертну діяльність, А. Гензельт після припинення публічних виступів був майже зовсім забутий. Однак про просвітницький внесок у справу розвитку музичної освіти й загалом музичної культури в країні свідчать імена таких його учениць, як Ю. Грюндберг («російська Клара Вік»), Н. Садовська, О. Озерська (уроджена Болговська), Е. Греч, Е. Адаєвські (псевдонім Е. фон Шульц). Однією з блискучих вихованок А. Гензельта була видатна європейська піаністка-концертантка другої половини XIX століття Лаура Раппольді-Карер.

В Училищі правознавства в нього навчалися по фортепіано В. Стасов та Б. Фітінгоф-Шель, а також композитори М. Кашперов, Г. Лижин, Е. Мертке, М. Християнович, В. Чечотт та ін. В останні роки своєї діяльності А. Гензельт виховав таких чудових фортепіанних педагогів, як М. С. Зверев (учитель О. Бекман-Щербини, О. Зілоті, К. Ігумнова, А. Корещенка, С. Рахманінова, О. Скрябіна та ін.) та Ф. А. Канілле (вчитель М. Римського-Корсакова), а також професорів Петербурзької консерваторії – П. Л. Петерсона, І. Ф. Нейлісова та Г. Г. Кросса.

Цілком присвятивши себе викладацькій і частково композиторській практиці, А. Гензельт випрацював особисту систему виховання піаніста. Приділяючи велику увагу технічній підготовці учнів, у той самий час однією з найзначніших установок Гензельта було виховання музиканта в цілому. Насамперед це відобразилося на педагогічному репертуарі, що в широкому обсязі включав твори таких композиторів, як Й. С. Бах, Л. Бетховен, К. М. Вебер, А. Герц, Й. Н. Гуммель, Ф. Калькбреннер, Й. Крамер, Ш. Майєр, Ф. Мендельсон, І. Мошелес, Ф. Ліст та ін., а також самого Гензельта (Скорбященская, 2017, с. 168).

За спогадами В. Стасова та Б. Фітінгофа-Шеля гра учнів А. Гензельта відрізнялась елегантністю, повнотою звуку та глибокою змістовністю виконання. Для досягнення технічної досконалості педагог велику увагу приділяв апікатурі та фразуванню. З піаністичних прийомів, спрямованих на розвиток свободи піаністичного апарату й міцності пальців виконавців, А. Гензельт використовував різні види гам і вправи на розтяжку руки та гнучкість суглобів. Треба зазначити, що внаслідок природних особливостей будови руки (з короткими та товстими пальцями), основою фортепіанної техніки А. Гензельта служила пряма й напружена кисть. Отже, необхідна розтяжка пальців випрацьовувалася за допомогою різноманітних і витончених вправ, для чого А. Гензельт постійно використовував «німу» клавіатуру. Невпинне тренування дозволило піаністові відпрацювати надзвичайно філігранну техніку та м'який удар навіть під час гри на форте.

Півсторічний досвід своєї виконавської та педагогічної практики А. Гензельт узагальнив у низці методичних праць. У таких посібниках, як «На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры, составленные Адольфом Гензельтом. Для преподавателей и учеников вверенных ему казенных заведений», «Фортепианные упражнения», «Вопросы по элементарной теории музыки. Руководство для женских учебных заведений ведомства императрицы Марии, составленное Адольфом Гензельтом», митець виклав основні педагогічні принципи, якими в подальшому керувалося багато провідних педагогів-піаністів Росії та Європи. У цих розробках А. Гензельт насамперед акцентує увагу на необхідності осмислення музичного матеріалу та ретельного вивчення музичного твору (Федорович, 2014, с. 18–19), а не тільки засвоєння тексту й відпрацювання моторики пальців. Основними «постулатами» методико-теоретичних настанов Гензельта були: 1) відмова від тривалої монотонної роботи на вправах; 2) використання невеликого за обсягом постійного репертуару; 3) всебічний підхід у процесі навчання (Скорбященская, 2017, с. 99–100).

Навіть сконцентрувавши свої зусилля на викладацькій роботі, А. Гензельт підтримував дуже гарну виконавську форму. Цьому сприяло застосування створеної ним системи вправ і ретельно підібраного репертуару, який Гензельт упроваджував і в освітньому процесі. Аналізуючи педагогічні принципи піаніста, О. Скорбященська зауважує, що «репертуар учениць Гензельта відрізнявся від загальноприйнятого та містив серйозні твори Бетховена, Мендельсона, Концерт Гензельта *op. 16* та його ж варіації на тему з опери «Роберт-диявол» Мейєрбера та інші п'єси» (Скорбященская, 2017, с. 168). Отже, як бачимо, і композиторська творчість митця була в цілому спрямована на підтримку педагогічної справи.

Майже всі власні твори А. Гензельта написані для фортепіано й переважна їх частина – з педагогічними цілями. Серед 40 опусів гензельтівських композицій для фортепіано призначено: 12 концертних етюдів *op. 2*, 12 салонних етюдів *op. 5*, Концерт для фортепіано з оркестром *op. 16*, Поема кохання, Рапсодія, Балада, вальси, ноктюрни, експромти, безліч романсів для фортепіано, тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі тощо. А. Гензельт був також автором великої кількості різних перекладень, найвідомішими з яких є концертні транскрипції для фортепіано увертюри К. М фон Вебера та Л. ван Бетховена, а також російських романсів «здебільшого різних дилетантів-аристократів» (Риман, 1901–1904, с. 332), що становили основу репертуару його вихованок. Для педагогічних цілей А. Гензельт видав сонати Л. Бетховена з примітками, апікатурою й ремарками для виконання, а також вибрані твори К. М. Вебера, п'єси Й. Н. Гуммеля, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, етюди А. Бертіні, К. Ф. Крамера та І. Мошелеса, до яких він дописав партію другого фортепіано. Його власні «*Exercices préparatoires*» («Підготовчі вправи») і дотепер є цінним посібником для оволодіння фортепіанною технікою вищої складності.

При всій оригінальності піаністичного та композиторського стилю А. Л. Гензельта в його творах відчутний вплив К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Шумана. Але тут доречно згадати думку М. Балакірева, А. Рубінштейна та В. Стасова, які вважали, що Гензельт «передував Шуману у сфері програмної музики та втілював абсолютно нове розуміння романтичної мініатюри, випередивши Шопена, а також ставши на чолі нового тлумачення трансцендентної віртуозності в манері Ліста» (Скорбященская, 2017, с. 169). Отже, певним чином А. Л. Гензельт генерував ідеї для видатних європейських композиторів.

З перелічених творів А. Л. Гензельта в другій половині ХІХ століття дуже популярним у виконавців і публіки був його Концерт для фортепіано з оркестром *f-moll op. 16* (Henselt). Виданий у 1847 році твір мав великий успіх до кінця століття, проте у ХХ столітті був забутий і майже не виконувався. Авторське виконання концерту свого часу відрізнялось емоційною чуйністю, експресивністю, а також чудовою технікою.

Загалом фортепіанний концерт створювався А. Гензельтом протягом тривалого часу. Його завершенню чимало посприяв Роберт Шуман, який, після зустрічі з автором у Петербурзі в 1844 році, писав у видавництво «Брайткопф і Гертель»: «Гензельта я не раз вмовляв закінчити свій концерт, бо є ще недоліки в інструментуванні, в партії фортепіано теж не все ще ясно» (Шуман, 1982, с. 95). Прем'єру твору в 1845 році в Гевандгаузі з рукопису грала Клара Шуман. З приводу програми всього вечору Р. Шуман писав Ф. Мендельсону: «Моя дружина ... має намір грати тільки Гензельта. За складністю концерт дорівнює двом, вимагаючи великої напруги» (Шуман, 1982, с. 119).

Створений після шедеврів Ф. Мендельсона (1831, 1837), Ф. Шопена (1829, 1830), Р. Шумана (1845), Концерт А. Гензельта не мав кардинальних відкриттів у драматургії, будові, тематизмі або застосуванні технічних засобів. Однак, усі складові твору позначені оригінальним підходом його автора. Своєрідні риси має тематична організація концерту, що побудована на різноманітних мелодіях, які легко запам'ятовуються. Технічні та музичні труднощі сольної партії цілком виправдовують той ефект, який виникає під час прослуховування твору.

За будовою Концерт оснований на класичних традиціях і складається з трьох частин: I ч. – *Allegro patetico. Religioso. Reprise*; II ч. – *Larghetto*; III ч. – *Allegro agitato*. Проте динамічність музичного тематизму **першої частини** вирішена в романтичному плані. Контрастне зіставлення музичних образів та яскрава музична мова відповідають усім канонам зрілого романтизму. Вочевидь, стильова різновекторність форми та змісту була зумовлена тим, що концерт довгий час постійно перероблювався, а редакційні зміни тривали аж до моменту друку.

Головна партія оркестрової *експозиції* розпочинається бурхливими та драматичними акордами *tutti*. В мелодичній лінії використовується гострий пунктирний ритм і невеликі висхідні мотиви та хроматизми. В кінці другої

фрази характер звучання змінюється на задумливий і жалісний, що підкреслюється зміною акордової фактури на лінійно-мелодичну. Невелика енергійна зв'язуюча тема плавно переходить до мрійливої, побічної теми, у якій відчутні інтонації російських романсів. Нагадуючи невелике оперне аріозо, звучання побічної партії створює легкий, світлий образ. У заключній темі знову повертається драматичний і збентежений настрій головної партії.

Загалом тематизм оркестрової експозиції характеризується різкими змінами фактурного викладення й використанням широкої тонально-гармонічної палітри. Так, у ліричних моментах яскраво вираженою є мелодична лінія, яку вирізняє особливе звучання з мажоро-мінорним мерехтінням гармоній. Втілення драматичних та емоційно напружених образів підкреслюється акордовим викладом і використанням гострих ритмів і нестійких гармоній.

Фортепіанна партія з перших акордів вражає динамізмом, внутрішньою енергією та патетикою звучання. Тематичне викладення в соліста відрізняється наявністю експресивних та цілеспрямованих пасажів, переважно октавного або акордового складу. Для ліричних тем, що проводяться у фортепіанній партії, характерно оспівування, використання мелізмів, викладення мелодії в терцію або сексту тощо.

Постійна зміна драматичних та ліричних образів поступово посилює загальне напруження частини, перша кульмінаційна хвиля якої відбувається в каденційному розділі експозиції. Цікавим у ансамблевому розподілі партій у кульмінаційному розділі є те, що тема проводиться в оркестрі (мелодія виконується спочатку струнною, а потім дерев'яно-духовою групою) на фоні бурхливих хвилеподібних пасажів соліста.

Розробка починається з невеликої вступної оркестрової фрази в мідно-духових інструментів. Сумний, дещо безнадійний характер музики посилюють нестійкі гармонії, мінорне забарвлення та низхідні секундові інтонації. Засурдинене звучання труб та різке, наче обірване, закінчення короткої фрази з подальшою вагомою паузою створює образ приреченості та безсилля. Наступна світла «відповідь» викладена за принципом поступового посилення динаміки від *ppp* до *p*. Ефект звучання «здалеку» підкреслює вступ фортепіанної партії на *ff*. Широка акордова мажорна мелодія, яка звучить у соліста та оркестра, перемежається із бурхливими хвилеподібними пасажами фортепіанної партії. Такий різкий тематичний, звуковий і динамічний контраст надає музичному висловлюванню пронизливої натхненності й емоційної відкритості.

Друга хвиля розробки побудована на аналогічному контрастному викладенні теми, яка в процесі розвитку та тональних відхилень і модуляцій плавно переходить до репризи. Драматичний початок головної партії після розробки звучить ще більш напружено та суворо, в той час, як побічна партія майже не змінює свого характеру. Заключна каденція першої частини побудована на діалогічному викладенні тематизму,

завершуючись останнім спільним проведенням теми головної партії в мажорі. Переможний та патетичний характер оновленої теми, потужне загальне звучання, охоплення всього діапазону фортепіано, посилення ролі духової групи в оркестрі – все це підкреслює урочисте та впевнене завершення першої частини Концерту *f-moll op.16*.

Друга частина (*Larghetto*) написана в тричастинній формі. Викладення теми доручено кларнету, але після першої фрази її підхоплює фортепіано. Характер тематизму вирізняється свободою, натхненністю, ліричністю та м'якістю виконання, нагадуючи ноктюрн. Короткочасне посилення емоційного напруження й дієвості образу майже одразу повертається до спокою та споглядальності.

Музика другого розділу середньої частини має драматичніший характер. Як і в попередній частині, для втілення такого настрою А. Гензельт використовує насичену акордику в партії фортепіано (в даному випадку – неперервне акордове або октавне викладення тематизму). Більша об'ємність звучання досягається завдяки проведенню мелодії одночасно в оркестровій (виконується переважно струнними або дерев'яно-духовими інструментами) та фортепіанній партіях. Поступове посилення динаміки та загальне звукове насичення, драматизація образу приводить до заключної висхідної фрази, де піднесено-урочисте звучання останнього акорду готує початок репризи, у якій задумливий і мрійливий настрій теми набуває певної експресивності й натхненності.

Фінал Концерту (*Allegro agitato*) написаний у формі сонатного *allegro*. Експозиція частини розпочинається невеликим оркестровим вступом, який готує експресивне та бурхливе проведення головної теми в соліста. Активність і цілеспрямованість музики вимагає значної концентрації від соліста під час виконання, нагадуючи тим першу частину. Постійне драматургічне напруження музики підкреслюється і швидкою зміною настроїв зв'язуючої партії.

Побічна тема спочатку проводиться в низькому регістровому діапазоні фортепіано. Повторення теми відбувається у верхньому регістрі, а мелодійна наспівність змінюється віртуозною танцювальністю. Подальший невеликий розвиток приводить до піднесено-драматичного звучання головної теми в каденції, після чого невеликі пасажі на *pp* готують початок розробкового розділу.

Розробка фіналу побудована переважно на матеріалі головної теми. Постійне повернення до патетично-драматичного образу, що є загальним для розробкового розділу, виступає цементуючим елементом форми. Яскрава ліричність, наспівна мрійливість або танцювальна легкість наче по колу повертається до бурхливо-експресивного настрою. Фортепіанній партії притаманна постійна зміна фактурного викладу (перемежання акордової техніки із віртуозними пасажами). Дуєт між учасниками вирішений у формі своєрідного діалогу, де фортепіано починає тематичне викладення, а оркестр продовжує його проведення.

Поступове посилення динамічності та драматизму приводить до репризи, яка звучить в однойменному мажорі. Зіставлення бурхливої експресивності розробки та святкової піднесеності репризи підкреслює зміну музичного образу. Аналогічно завершенню першої частини остання каденція фіналу є кульмінацією всього твору, що підкреслює переможність та урочистість художнього образу.

Яскрава контрастність тематизму, завершення Концерту в мажорній тональності, поступове драматургічне розгортання, складне переплетіння музичного матеріалу між партіями соліста й оркестра, необхідність високої концентрації всіх учасників під час виконання тощо приводить до думки, що А. Гензельт ніби майстерно інтерпретує творчість Й. С. Баха з позицій романтичного мистецтва. Не можна сказати, що його музика відображує музичний стиль епохи Бароко або характерні риси творчості попередника. Але за внутрішньою енергетикою та загальною динамікою Концерт для фортепіано з оркестром *f-moll op. 16* А. Гензельта вражає саме бароковою насиченістю драматургією та експресивною натхненністю.

Аналізуючи Концерт з точки зору педагогічних та виконавських завдань, можна стверджувати, що композитор поставив доволі складне завдання для соліста. Змішане фактурне викладення в партії фортепіано (часте зіставлення акордового та пасажно-фігураційного типу викладення), постійні динамічні контрасти, великий діапазон музичного тематизму, охоплення широкого спектру фортепіанної техніки в поєднанні з притаманним гензельтівському піанізму легатним звучанням та м'якістю звуковидобування навіть у найдраматичніші моменти твору, - все це вимагає від виконавця дуже високого рівня володіння інструментом.

Непростим завданням для виконавців постає й досягнення ансамблевого балансу між солістом і оркестром. Так, ансамбль сольної та оркестрової партій побудований на типовому для романтизму діалогічному співвідношенні партій, що становить ще одну складність композиції та драматургії твору, а умови різноманітної взаємодії учасників при тому - одну з труднощів виконання твору.

Після завершення цього твору А. Гензельт майже не займався композицією. У подальших його опусах пошуки нових художньо-виразових засобів або стилістичних новацій відсутні. Про нереалізованість творчого потенціалу, «недомовленість» таланту А. Гензельта влучно висловилося О. Скорбященська: «Он был тем, кем был, – живым и странным, гениально начавшим и не до конца воплотившимся. ... Иногда кажется: не переместись Гензельт в Петербург, Брамс был бы предвосхищен на 30 лет!» (Скорбященская, 2017, с. 130).

Висновки та перспективи подальших наукових розділів. Таким чином, пройшовши шлях від піаніста-віртуоза та композитора до педагога, Адольф Гензельт зробив великий внесок у розвиток музичного мистецтва, зокрема в становленні російської фортепіанної педагогіки. Заслугою А. Гензельта було те, що, майже все життя мешкаючи на теренах

Російської імперії, він не тільки відчув віяння нового стилю, а й втілював його у своїх творах, у виконавській манері та в педагогічній діяльності.

Розробивши власний фортепіанний та композиторський стиль, не менш оригінальний, ніж у Ф. Ліста, Ф. Мендельсона чи Ф. Шопена, мистець все ж таки залишився в затінку геніїв фортепіанного мистецтва XIX століття. Можливо, це сталося тому, що викладацька діяльність для А. Гензельта згодом стала першочерговою, ніж композиторська, а можливо тому, що приїхавши до Росії в достатньо молодому віці (18 років), він опинився відірваним від того художнього ґрунту, що живив його творчість на батьківщині. З'ясування цих питань та перспектив вивчення композиторського спадку, накреслених у пропонованій статті, – завдання для подальших наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА

- Алексеев, А. Д. (1948). *Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма*. Москва: Музгиз. Вып. 2.
- Риман, Г. (1901–1904). *Музыкальный словарь*. В 3-х т. Москва: изд-во П. Юргенсона.
- Скорбященская, О. А. (2017). *Адольф Гензельт: штрихи к портрету музыканта*. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург.
- Федорович, Е. Н. (2014). *История профессионального музыкального образования в России (XIX – XX века)*. Москва: Директ-Медиа.
- Шуман, Р. (1982). *Письма* в 2-х т. Москва: Музыка, Т. 2.
- Grove's dictionary of music and musicians* (1906). In five volum. New York: The Macmillan company, London: Macmillan & CO., Ltd, Vol. II. 798 s.
- Henselt, A. *Konzert für pianoforte. Op. 16 / mit Begleitung eines zweiten Pianoforte Adolf Routgardt*. Leipzig: C. F. Peters, s.a.

РЕЗЮМЕ

Стахевич Г. А., Завьялова О. К. Фортепианный концерт А. Гензельта в художественно-образовательном пространстве эпохи.

В статье освещается период пребывания выдающегося немецкого пианиста Адольфа фон Гензельта в 1838–1888 годах в Петербурге. Пианист-виртуоз, педагог и композитор, который почти всю жизнь прожил в Российской империи, он не только почувствовал веяния нового стиля, но и внедрил его в свои произведения, концертно-исполнительский стиль и педагогическую деятельность. Основатель русской фортепианной школы А. Л. Гензельт как пианист от природы имел необычные качества, что, очевидно, и повлияло на его специфическую технику.

В своей преподавательской и частично композиторской практике, А. Гензельт выработал собственную систему воспитания пианиста. Из пианистических приемов, направленных на развитие свободы исполнения и прочности пальцев, он использовал различные виды гамм и упражнения на

растяжку руки и гибкость суставов. При значительном внимании к технической подготовке учащихся, в то же время одной из основных установок Гензельта было воспитание музыканта в целом.

Полувековой опыт своей педагогической практики А. Гензельт обобщил в ряде методических работ: «На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры, составленные Адольфом Гензельтом. Для преподавателей и учеников вверенных ему казенных заведений», «Фортепианные упражнения», «Вопросы по элементарной теории музыки. Руководство для женских учебных заведений ведомства императрицы Марии, составленное Адольфом Гензельтом». В своих теоретических трудах Гензельт акцентирует внимание на насущной необходимости осмысления, как музыкального материала, так и тщательного изучения музыкального произведения в целом. Основными «постулатами», которые пианист-педагог обосновал в своих методических и теоретических трудах, были: отказ от длительной монотонной работы на упражнениях; отказ от использования небольшого и узкого репертуара; всесторонний подход в процессе обучения пианиста.

Среди фортепианных произведений А. Л. Гензельта во второй половине XIX века одним из самых популярных был его Концерт для фортепиано с оркестром f-moll op. 16. Произведение, изданное в 1847 году, имело большой успех у исполнителей и публики практически до конца XIX века, однако в следующем, XX столетии было забыто и почти не исполнялось. Яркая контрастность тематизма, постепенное драматургическое развертывание музыки, сложное переплетение музыкального материала между партиями солиста и оркестра - характерные черты, свойственные композиторскому стилю А. Гензельта, - требовали большого мастерства и концентрации при исполнении.

В этом произведении композитор поставил сложную задачу для солиста и с точки зрения исполнительских и педагогических задач. Смешанное фактурное изложение в партии фортепиано, постоянные динамические контрасты, разнообразный музыкальный тематизм, широкий спектр используемой фортепианной техники в сочетании с характерной для пианизма Гензельта мягкостью звукоизвлечения даже в самые драматические моменты произведения, - всё это требует от исполнителя высокого уровня владения инструментом.

Анализ концерта позволил сделать выводы, что А. Гензельт разработал собственный фортепианный и композиторский стиль, не менее оригинальный чем у Ф. Листа, Ф. Мендельсона или Ф. Шопена. Однако и в процессе сочинения музыки А. Гензельт решал педагогические задачи, подчиняя творчество своей основной деятельности.

Ключевые слова: *фортепианный концерт, исполнительское искусство пианистов-виртуозов, педагогические принципы А. Гензельта, русская фортепианная школа XIX столетия.*

SUMMARY

Stakhevych H. A., Zavalova O. K. Piano concert of A. Henselt in the artistic-educational space of the era.

The article highlights the period of stay in St. Petersburg of the outstanding German pianist Adolf von Henselt in 1838-1888. A virtuoso pianist, teacher and composer who lived almost his whole life in the Russian Empire, he not only felt the new style, but also introduced it into his works, concert-performing style and pedagogical activity. The founder of the Russian piano school A. L. Henselt as a pianist by nature had unusual qualities, which, obviously, influenced his specific technique.

In his teaching and partially composing practice, A. Henselt developed his own system of a pianist upbringing. From pianistic techniques aimed at developing freedom of performance and finger strength, he used various types of scales and exercises for stretching his arms and flexibility of joints. With considerable attention to the technical training of students, at the same time, one of the main settings of Henselt was education of the musician as a whole.

Among the piano works of A. L. Henselt in the second half of the XIX century, one of the most popular was his Concert for piano and orchestra f-moll op. 16. The work, published in 1847, was a great success with artists and the public almost until the end of the XIX century, but in the next, XX century it was forgotten and almost never performed. The vivid contrast of thematism, the gradual dramatic development of music, the complex interweaving of musical material between the parts of the soloist and orchestra, which are characteristic features of A. Henselt's composer style, required great skill and concentration in the performance.

In this work, the composer set a difficult task for the soloist in terms of performing and pedagogical skills. Mixed textured exposition in the piano part, constant dynamic contrasts, varied musical themes, a wide range of piano techniques combined with soft sound production even in the most dramatic moments of a work, which is characteristic for Henselt's pianism – all this requires a high level of knowledge of the instrument from the performer.

An analysis of the concert led to the conclusion that A. Henselt developed his own piano and composer style, no less original than that of F. Liszt, F. Mendelssohn or F. Chopin. However, in the process of composing music, A. Henselt solved pedagogical problems, subordinating creativity to his main activity.

Key words: piano concert, performing art of virtuoso pianists, pedagogical principles of A. Henselt, Russian piano school of the XIX century.