

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД «ЛУГАНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА»

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

УДК : 37.013(477):7.071(092) (1-87)

ЯРЕМЕНКО Леонід Михайлович

**ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА АНТОНІО САЛЬЄРІ В КОНТЕКСТІ
СТАНОВЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ (КІНЕЦЬ
XVIII – ПЕРША ПОЛОВИНА XIX СТ.)**

01 – Освіта / Педагогіка

011 – Освітні, педагогічні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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



_____ Л.М. Яременко

Науковий керівник – **Цебрій Ірина Василівна**, доктор педагогічних наук,
професор ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса
Шевченка»

Полтава – 2023

АНОТАЦІЯ

Яременко Л.М. Педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 011 Освітні, педагогічні науки. – Державний заклад «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». – Полтава, 2023.

Дисертаційна робота присвячена комплексному дослідженню педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.).

У дисертаційній роботі обґрунтовано актуальність теми, сформульовано мету й завдання, розкрито об'єкт, предмет і методи дослідження, схарактеризовано хронологічні межі наукової праці, висвітлено зв'язок роботи з науковими планами й програмами, схарактеризовано джерельну базу, представлено наукову новизну та практичне значення отриманих результатів, відображено апробацію дослідження й упровадження його результатів у практику. Аргументовано вирішено наукову проблему виявлення, обґрунтування та відтворення педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.), показано доцільність використання прогресивних здобутків цієї спадщини в умовах сьогодення. Аналіз джерел і літератури (197 літературно-наукові праці та 27 архівних джерел) потребував застосування достатньої кількості методологічних підходів, основними серед яких є історико-педагогічний, парадигмальний, антропологічний, біографічний, ціннісний, адаптивний, трансдисциплінарний, структурно-функціональний, культурологічний і герменевтичний підходи; здійснено термінологічний аналіз основних понять дослідження.

Проаналізовано наукові праці, присвячені педагогічній спадщині Антоніо Сальєрі в ретроспективному розрізі, що дозволило визначити напрями вивчення педагогічної спадщини А. Сальєрі та її значення для

європейського простору: педагогіко-біографічний (Ф. Бамберг, А. Корте, Т. Херрманн, І. Цебрій, Л. Яременко та ін.), де серед інших його творчих здобутків акцент зроблено саме на педагогічній школі Антоніо Сальєрі; мистецько-педагогічний (Г. Ніколаї, О. Матвєєва, О. Рудницька, І. Сташевська та ін.), що порушують проблеми музичної педагогіки як складника загальної педагогіки; енциклопедичний напрям (Р. Ангермюллер, П. Олдрич, С. Седі та ін.) представлено енциклопедіями попередніх епох, тематичними словниками, довідниками; музикознавчий (А. фон Германн, Е. Ліппман, А. Хеблер), де схарактеризована оперна спадщина А. Сальєрі; музикознавчо-біографічний (Р. Бер, М. Кролл Й. Хайнцельманн та ін.), до якого ввійшли праці науковців, присвячені конкретному етапу та окремим музичним творам А. Сальєрі; музично-історичний (М. Ян, П. Колетта, Л. Томпсон та ін.), де аналізувалася педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі, його учнів і музикантів у контексті мистецької епохи.

Проаналізовано трансформаційні зміни в освітньому процесі Європи від неаполітанських консерваторій до Віденської (XVI – XIX ст.); доведено, що цей процес мав еволюційний характер, у ході якого простежувалися як прогресивні, та і регресивні зміни; виявлено дві передумови виникнення консерваторій: 1) підґрунтям для світської музичної освіти послуговували церковні традиції підготовки музикантів (зокрема, європейські школи-метризи); 2) унаслідок італійських війн залишилося багато дітей-сиріт, для яких держава відкрила спеціалізовані школи-притулки – консерваторії; доведено, що саме у Віденській консерваторії, першим ректором якої став Антоніо Сальєрі, музична освіта досягла найвищого професійного рівня в досліджувану нами епоху.

З'ясовано вплив видатних учителів-музикантів на формування педагогічної школи Антоніо Сальєрі; його наставники – Ф. Л. Гассман і К. В. Глюк визначили творчу долю А. Сальєрі; показано, що завдяки Ф. Л. Гассману він отримав не лише музичну освіту, а й загальну класичну, з'ясовано, що Антоніо Сальєрі успішно прийняв естафету керівництва Віденським музичним товариством для створення та підтримки пенсійного

фонду для вдів та сиріт померлих музикантів, заснованого Ф.Л. Гасманом. Проаналізовано стосунки А.Сальєрі з К.В. Глюком, який сформував смаки композитора щодо оперного мистецтва; під впливом К.В. Глюка А. Сальєрі зрозумів, що музика повинна «узгоджуватися з текстом» і що для творця опери вихідною її точкою є драматургія. З'ясовано, що Антоніо Сальєрі взяв на себе турботу про дітей К.В. Глюка і про дочок Ф.Л. Гасмана.

Виділено етапи педагогічної діяльності А Сальєрі: композиторсько-педагогічний (1766–1788 рр.), приватно-викладацький (1788-1813 рр.), консерваторсько-шкільний педагогічний (1813 – 1823 рр.), для виокремлення етапів було застосовано низку критеріїв: історико-географічний, когнітивний, комунікаційний, мотиваційно-ціннісний та рефлексивний; показано, що кожен із них мав свої особливості в здобутках приватно-педагогічної, консерваторсько-педагогічної, композиторської та суспільно-громадської діяльності А. Сальєрі.

Обґрунтовано основоположні принципи педагогічної спадщини А. Сальєрі – поліпедагогічний, творчого взаємозв'язку композиторського мистецтва, виконавства та методики вивчення твору, єдності виконавської і педагогічної творчості, поєднання індивідуальних занять із практичним керівництвом колективами, єдності логічного, драматичного та технічного начал, поступовості та наступності в процесі навчання, природовідповідності, ґрунтовності, професійної спрямованості та зв'язку з життям, «драматичності», принцип відповідальності й самостійності, принцип співтворчості, двомовності; доведено, що його новаторські для того часу принципи відрізнялися від його попередників тим, що увібрали в себе педагогічні напрацювання минулого й узагальнили попередній досвід і досвід самого А. Сальєрі. Доведено наявність педагогічної практики в творчій спадщині Антоніо Сальєрі через постійну роботу учня-вокаліста з хором, а майбутніх композиторів із симфонічним оркестром. Показано, що в межах занять А. Сальєрі така робота виконувала функцію оперно-сценічної та оркестрово-виконавської практики.

Показано розвиток педагогічної спадщини А. Сальєрі в діяльності його учнів і послідовників; відтворено творчий портрет Й.Н. Гуммеля, який завдяки Маестро оволодів мистецтвом вокалу, італійською музичною термінологією, теорією музики та сольфеджіо, хором співом і диригуванням, оркеструванням, педагогічними навичками, поєднав «сальєрівський» класицизм і його власний романтизм. Проаналізовано досягнення Фортунати Вальцель-Франчетті як співачки, артистки та викладача, показано, як через неї вокально-педагогічна школа А. Сальєрі потрапила в Україну. Доведено, що А. Сальєрі відіграв визначну роль у композиторському становленні Л. Бетховена, з котрим займався музичною формою, італійською текстологією, контрапунктом та оркеструванням. Досліджено використання «сальєрівської» музичної термінології в педагогічній і композиторській діяльності Ференца Ліста, виділено педагогічні принципи Ф. Ліста, його новаційні методи роботи над фактурою, стрибками, гармонійними послідовностями.

Ключові слова: педагогічна спадщина, педагогічна школа, культурно-історична епоха, Антоніо Сальєрі, музична освіта, освітній процес, парадигмальний підхід, трансформаційні процеси, учні, основоположні принципи, педагогічна дійсність, феномен, професійна підготовка.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати здобувача

1. Яременко Л.М. Етапи педагогічної діяльності Антоніо Сальєрі та критерії для їхнього виокремлення. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи*. Випуск 58. 2022. С. 113-122. <https://doi.org/10.34142/2312-1548.2022.58.11>
2. Яременко Л. М. Основні напрями дослідження творчої спадщини Антоніо Сальєрі. *Вісник науки та освіти* (Серія «Педагогіка»), Випуск № 8(14) 2023. С. 831-835. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-8\(14\)-831-844](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2023-8(14)-831-844)

3. Яременко Л. М. Поліпедагогічний принцип навчання Антоніо Сальєрі та сучасне розуміння поліпедагогічної дійсності. *Етика та естетика педагогічної дії*. 2022. № 26. С. 72-84. <https://doi.org/10.33989/2226-4051.2022.26.273098>

Посібники

4. Яременко Л. М. Педагогічна школа Антоніо Сальєрі. Полтава: ЛНУ імені Тараса Шевченка, Видавництво ПУЕТ, 2022. 108 с.
5. Спадкоємці школи Антоніо Сальєрі в європейському педагогічному дискурсі. Полтава: ЛНУ імені Тараса Шевченка, Видавництво ПУЕТ, 2023. 84 с.

Стаття в зарубіжному науковому виданні

6. Яременко Л. М. Вплив Флоріана Леопольда Гассмана на формування педагогічної школи Антоніо Сальєрі. *The 12 th International scientific and practical conference "Science, innovations and education: problems and prospects"* (June 28-30, 2022) CPN Publishing Group, Tokyo, Japan. 2022. P. 488-494.

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

7. Яременко Л. Образ Антоніо Сальєрі за спогадами його сучасників та епістолярно-публіцистичною літературою. *Філософські обрії: наук.-теорет. журн.* / Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди НАН України, Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. Київ; Полтава, 2023. Вип. 47. С. 29-39. <http://doi.org/10.33989/2075-1443.2023.47.282543>
8. Яременко Л. Особливості мистецького виконання концерту для труби е Дир Й. Н. Гуммеля. *Сучасні соціокультурні процеси: компетентісно-аксіологічний аспект: Збірник статей і матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (28-29 жовтня 2020 р.)*. Полтава: ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2020. С. 161-165.
9. Яременко Л. Педагогічна школа Антоніо Сальєрі: Людвіг ван Бетховен *Мистецька освіта та естетичне виховання молоді: Збірник матеріалів*

Всеукраїнської науково-практичної конференції (21-22 квітня 2022 р.). Частина I. Полтава: Навчально-науковий інститут культури і мистецтв. Видавничий відділ ПУЕТ. 2022. С. 70-73.

10. Яременко Л. Трансформаційні зміни в європейському мистецтві й освіті на рубежі XVIII – XIX століть: Антоніо Сальєрі та Йоганн Гуммель. *Сучасні соціокультурні процеси: компетентісно-аксіологічний аспект*: Збірник матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції (10–11 листопада 2021 р.). Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2021. С. 234-238.

11. Яременко Л. Трансформаційні зміни у вищій музичній освіті Європи: від неаполітанської консерваторії до сучасних академій музики. *Дидаскал : часопис : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю «Трансформації вищої педагогічної освіти: світовий і український контекст»*, 16–17 лист. 2021 р. Кафедра загальної педагогіки та андрагогіки ПНПУ імені В. Г. Короленка. 2021. № 22. С. 55-57.

12. Яременко Л.М. Вокально-педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі: Фортуната Франчетті. *Мистецька освіта у міждисциплінарному вимірі* : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції 7-8 червня 2022 року. Харків: ХНПУ.С. 74-80.

13. Яременко Л.М. Місце оперно-сценічної та оркестрово-виконавської практики в творчій спадщині Антоніо Сальєрі. *Мистецька освіта в контексті глобалізації та полікультурності*: Збірник статей і матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції Полтава: ЛНУ, Видавництво ПУЕТ, 2023. С. 99-102.

14. Яременко Л. Генеза музичної освіти Європи: від перших консерваторій до глобальних змін у XIX столітті. *Мистецька освіта та естетичне виховання молоді*: збірник праць магістрантів та молодих науковців : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (13-14 травня 2021 р.). – Полтава: Навчально-науковий інститут культури і мистецтв. – видавничий відділ ПУЕТ. 2021. С. 177-179.

15. Яременко Л.М., Цебрій І.В. «Мистецтво гри на клавесині» Франсуа Куперена як перший методичний посібник для інструменталістів-клавішників. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи*. Випуск 58. 2022. С. 83-91. <https://doi.org/10.34142/2312-1548.2022.58.08>

SUMMARY

Yaremenko L.M. Pedagogical heritage of Antonio Salieri in the context of the formation of European art education (end of XVIII – first half of XIX centuries). – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 011 Educational, pedagogical sciences. – State institution «Luhansk National University named after Taras Shevchenko». – Poltava, 2023.

Dissertation work devoted to a comprehensive study of the pedagogical heritage of Antonio Salieri in the context of the formation of European art education (end of XVIII – first half of XIX centuries).

The thesis substantiates the relevance of the topic, formulates the goal and task, discloses the object, subject and methods of research, characterizes the chronological boundaries of scientific work, highlights the connection of the work with scientific plans and programs, characterizes the source base, presents scientific news and the practical significance of the obtained results results, approbation of the research and the implementation of its results in practice are reflected. The scientific problem of identifying, substantiating and reproducing the pedagogical heritage of Antonio Salieri in the context of the formation of European art education (end of the XVIII th. half of the XIX th century) is solved in an argumentative manner, and the expediency of using the progressive achievements of this heritage in today's conditions is shown. The analysis of sources and literature (197 literary and scientific works and 27 archival sources) required a sufficient number of methodological approaches, the main ones of which are historical-pedagogical, paradigmatic, anthropological, biographical, valuable,

adaptive, transdisciplinary, structural-functional, cultural and hermeneutic approaches; a terminological analysis of the main research concepts was carried out.

The scientific works devoted to the pedagogical heritage of Antonio Salieri were analyzed retrospectively, which made it possible to use the directions of studying the pedagogical heritage of A. Salieri and its significance for the space: pedagogical and biographical (F. Bamberg, A. Korte, T. Herrmann, I. Tsebriy, L. Yaremenko, etc.), where, among his other creative achievements, the emphasis is on the pedagogical school of Antoni Salieri. ; artistic and pedagogical (H. Nikolai, O. Matveeva, O. Rudnytska, I. Stashevskaya, etc.), relating to the problem of musical pedagogy as a component of general pedagogy; the encyclopedic direction (R. Angermüller, P. Aldrich, S. Sedi, etc.) is represented by encyclopedias of previous eras, thematic dictionaries, reference books; musicologist (A. von Hermann, E. Lippmann, A. Hebler), where the opera heritage of A. Salieri is characterized; musicological and biographical (R. Behr, M. Kroll, J. Heinzlmann, etc.), which included the works of scientists dedicated to a specific stage and individual musical works of A. Salieri; music-historical (M. Yan, P. Coletta, L. Thompson, etc.), where the pedagogical legacy of Antonio Salieri, his students and musicians was analyzed in the context of the artistic era.

The transformational changes in the educational process of Europe from the Neapolitan to the Viennese conservatories (XVI – XIX centuries) are analyzed; it was proved that this process had an evolutionary character, during which both progressive and regressive changes were traced; two prerequisites for the creation of conservatories were identified: 1) the church traditions of training musicians (in particular, European metris schools) served as the basis for world music education; 2) as a result of the Italian wars, many orphans remained, for whom the state opened specialized shelter schools – conservatories; it is proved that it was in the Vienna Conservatory, whose first rector was Antonio Salieri, that musical education reached the highest professional level in the era under study.

The influence of prominent musician teachers on the formation of the pedagogical school of Antonio Salieri is clarified; his teachers – F. L. Gassman

and K. V. Gluck determined the creative destiny of A. Salieri; it is shown that helping F.L. Gassman he received not only a musical education, but also a general classical one, it is found that Antonio Salieri successfully accepted the leadership baton of the Vienna Music Society to create and support a pension fund for widows and orphans of deceased musicians founded by F. L. Gassman. The relationship between A. Salieri and K.V. Gluck, who shaped the composer's taste for operatic art; under the influence of K.V. Glyuk A. Salieri understood that the music should «harmonize with the text» and that for the creator of the opera, its starting point is the dramaturgy. It turned out that Antonio Salieri took care of the children of K.V. Glyuk and about the daughters of F.L. Gassman.

The stages of A. Salieri's pedagogical activity are distinguished: composer-pedagogical (1766-1788), private-teaching (1788-1813), conservatory-school pedagogical (1813-1823), a number of criteria were used to distinguish the stages: historically -geographic, cognitive, communication, motivational-value and reflexive; it is shown that each of them had their own characteristics in the achievements of A. Salieri's private-pedagogical, conservatory-pedagogical, compositional and social-public activities.

The fundamental principles of the pedagogical heritage of A. Salieri are substantiated – polypedagogical, creative interrelationship of the art of composition, performance and methods of studying the work, the unity of performing and pedagogical creativity, the combination of individual classes with the practical guidance of teams, the unity of logical, dramatic and technical principles, gradualism and continuity in the process of learning, naturalness, thoroughness, professional orientation and connection with life, «dramaticness», the principle of responsibility and independence, the principle of co-creation, bilingualism; it is proved that his principles, which were innovative for that time, differed from his predecessors in that they absorbed the pedagogical developments of the past and summarized the previous experience and the experience of A. Salieri himself. The existence of pedagogical practice in the creative heritage of Antonio Salieri is proven due to the constant work of a student-vocalist with a choir, and future composers with a symphony orchestra. It

is shown that within the framework of A. Salieri's studies, such work performed the function of operatic stage and orchestral performance practice.

The development of the pedagogical heritage of A. Salieri in the activities of his students and followers is shown; the creative portrait of Y.N. Hummel, who, thanks to the Maestro, mastered vocal art, Italian musical terminology, music theory and solfeggio, choral singing and conducting, orchestration, pedagogical skills, combined «Salierian» classicism and his own romanticism. The achievements of Fortunata Valzel-Franchetti as a singer, artist and teacher are analyzed, and it is shown how the vocal-pedagogical school of A. Salieri came to Ukraine through her. It is proved that A. Salieri played a significant role in L. Beethoven's formation as a composer, with whom he worked on musical form, Italian textology, counterpoint and orchestration. The use of «Salierian» musical terminology in the pedagogical and compositional activities of Ferenc Liszt is studied, the pedagogical principles of F. Liszt, his innovative methods of working on textures, jumps, and harmonic sequences are highlighted.

Key words: pedagogical heritage, pedagogical school, cultural-historical era, Antonio Salieri, music education, educational process, paradigmatic approach, transformational processes, students, fundamental principles, pedagogical effectiveness, phenomenon, professional training.

THE LIST OF THE PUBLISHED WORKS

Scientific works, in which the main scientific results of the applicant are published

Articles in professional scientific publications of Ukraine:

1. Yaremenko L.M. Stages of Antonio Salieri's pedagogical activity and criteria for distinguishing them. *Means of educational and research work*. Issue 58. 2022. P. 113-122.
2. Yaremenko L. M. The main directions of research into the creative heritage of Antonio Salieri. *Bulletin of Science and Education (Series "Pedagogy"*, Issue No. 8(14) 2023. P. 831-835.

2. 3. Yaremenko L. M. Antonio Salieri's Polypedagogical Learning Principle and Modern Understanding of Polypedagogical Reality. *Ethics and aesthetics of pedagogical action*. 2022. No. 26. P. 72-84.

Manuals

4. Yaremenko L. M. Antonio Salieri Pedagogical School. Poltava: LNU named after Taras Shevchenko, PUET Publishing House, 2022. 82 p.
5. Heirs of the school of Antonio Salieri in the European pedagogical discourse. Poltava: LNU named after Taras Shevchenko, PUET Publishing House, 2023. 90 p.

Articles in scientific periodicals of other countries

6. Yaremenko L. M. The influence of Florian Leopold Gassmann on the formation of the pedagogical school of Antonio Salieri. The 12 th International scientific and practical conference “*Science, innovations and education: problems and prospects*” (June 28-30, 2022) CPN Publishing Group, Tokyo, Japan. 2022. R. 488-494.

Works that additionally reflect the scientific results of the dissertation

Articles in other publications

7. Yaremenko L. The image of Antonio Salieri according to the memories of his contemporaries and epistolary and journalistic literature. *Philosophical horizons*. Kyiv; Poltava, 2023. Issue 47. P. 29-39.
8. Yaremenko L. Peculiarities of artistic performance of J. N. Hummel's trumpet concerto in e Dur. *Modern sociocultural processes: competence-axiological aspect*: Collection of articles and materials of the International Scientific and Practical Conference (October 28-29, 2020). Poltava: PNPU named after V.G. Korolenko, 2020. P. 161-165.
9. Yaremenko L. Pedagogical school of Antonio Salieri: Ludwig van Beethoven. *Art education and aesthetic education of youth*: Collection of materials of the All-Ukrainian scientific and practical conference (April 21-22, 2022). Part I. Poltava: Educational and Scientific Institute of Culture and Arts. PUET

- Publishing Department. 2022. P. 70-73.
10. Yaremenko L. Transformational changes in European art and education at the turn of the 18th - 19th centuries: Antonio Salieri and Johann Hummel. *Modern sociocultural processes: competence-axiological aspect: Collection of materials of the 3rd All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (November 10-11, 2021)*. Poltava: PNPU named after V. G. Korolenko, 2021. P. 234-238.
 11. Yaremenko L. Transformational changes in higher music education in Europe: from the Neapolitan conservatory to modern academies of music. *Didaskal: magazine: materials of All-Ukrainian. science and practice conf. from international with the participation of "Transformations of higher pedagogical education: world and Ukrainian context"*, November 16-17. 2021. Department of general pedagogy and andragogy of V.G. Korolenko PNPU. Poltava, 2021. No. 22. P. 55-57.
 12. Yaremenko L.M. Antonio Salieri's vocal and pedagogical legacy: Fortunata Franchetti. *Art education in an interdisciplinary dimension: a collection of materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference on June 7-8, 2022*. P. 74-80.
 13. Yaremenko L.M. The place of operatic stage and orchestral performance practice in the creative heritage of Antonio Salieri. *Art education in the context of globalization and multiculturalism: Collection of articles and materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference Poltava: LNU, PUET Publishing House, 2023*. P. 64-70.
 14. Yaremenko L. Genesis of music education in Europe: from the first conservatories to global changes in the 19th century. *Art education and aesthetic education of youth: a collection of works of master's students and young scientists: materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (May 13-14, 2021)*. – Poltava: Educational and Scientific Institute of Culture and Arts. – PUET publishing department. 2021. P. 177-179.
 15. Yaremenko L.M., Tsebrii I.V. «The Art of Playing the Harpsichord» by François Couperin as the first methodical guide for keyboard instrumentalists. *Means of educational and research work*. Issue 58. 2022. P. 83-91.

ЗМІСТ

Анотація	2
ЗМІСТ	14
ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ СПАДЩИНИ АНТОНІО САЛЬЄРІ	25
1.1. Методологічні підходи до вивчення педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі та термінологічний аналіз основних понять дослідження.....	25
1.2. Основні напрями вивчення педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі.....	34
1.3. Трансформаційні зміни у вищій музичній освіті Європи: від неаполітанських консерваторій до Віденської (XVI – XIX ст.).....	52
Висновки до розділу 1.....	67
РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ ШКОЛИ АНТОНІО САЛЬЄРІ ТА ЇЇ ЗМІСТОВНЕ НАПОВНЕННЯ	70
2.1. Вплив видатних учителів-музикантів на формування педагогічної школи Антоніо Сальєрі.....	70
2.2. Етапи педагогічної діяльності Антоніо Сальєрі.....	84
2.3. Педагогічні ідеї, основоположні принципи та виконавська практика в педагогічній школі Антоніо Сальєрі.....	96
2.4. Поліпедагогічний принцип навчання Антоніо Сальєрі та сучасне розуміння поліпедагогічної дійсності.....	116
Висновки до розділу 2.....	130
РОЗДІЛ 3. ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА АНТОНІО САЛЬЄРІ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ПРОСТОРИ ТА ОСВІТІ XIX СТ.	133
3.1. Творчий портрет Йоганна Непомука Гуммеля в контексті педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі.....	133

3.2. Вокально-педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі: Фортуната Франчетті.....	144
3.3. Композиторсько-педагогічна школа Антоніо Сальєрі: Людвіг ван Бетховен.....	155
3.4. Використання «сальєрівської» музичної термінології в педагогічній і композиторській діяльності Ференца Ліста.....	168
Висновки до розділу 3.....	179
ВИСНОВКИ.....	182
СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	187
ДОДАТКИ.....	203

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сучасна музична освіта України переживає значні зміни: зменшується кількість індивідуальних занять, акцент робиться на самостійній роботі здобувача освіти, пропонуються онлайн-заняття в зв'язку з небезпечними вірусами та військово-політичною ситуацією в країні, тобто поступово втрачаються попередні орієнтири. Проте варто не забувати, що музична освіта, як і музичне мистецтво, в попередні епохи вже неодноразово переживали докорінні зміни. Це й руйнація цехових музичних шкіл при гільдіях в часи Людовика XVII і перехід до приватної музичної освіти та вузької спеціалізації музикантів, потім створення нової системи освіти в Європі – консерваторій, а далі поява початкових і середніх спеціалізованих закладів музичної освіти на початку XX століття і нарешті тенденції до їхнього скорочення в наш час.

У цьому аспекті педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі, першого ректора Віденської консерваторії, в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.) є актуальною, зважаючи на те, що тоді відбувався процес становлення закладів вищої мистецької освіти того зразка, який сьогодні переживає трансформаційні зміни. Наприкінці XIX – початку XX століть про Антоніо Сальєрі згадували лише як учителя Л. Бетховена, а загальний обсяг педагогічної спадщини великого айстро-італійського композитора в епоху модерну й постмодерну був практично забутий.

Згідно із Законом України «Про вищу освіту» (2014 р.) де «Освітньо-творчий рівень вищої освіти передбачає оволодіння методологією мистецької та мистецько-педагогічної діяльності...» і значна увага приділяється виявленню «світоглядних і громадянських якостей» майбутнього фахівця та передачі молодому поколінню кращих традицій минулого, особливого значення набуває інтенсивний пошук визначних «постатей минулого» в мистецькій освіті, розуміння специфіки «консерваторського феномену»

XIX століття. Вхідження України до європейського освітнього простору має орієнтувати творчу молодь на розуміння мистецьких традицій західного зразка в умовах сучасної академічної мобільності.

Дослідження педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.) ми розглянули за предметним принципом у шістьох напрямках досліджень. *Перший – педагогіко-біографічний напрям* – репрезентують праці представників західноєвропейської та вітчизняної історіографії (Ф. Бамберг, А. Корте, Т. Херрманн та ін.), які вказали на переплетіння долі і педагогіко-творчий вплив Антоніо Сальєрі на Л. Бетховена, Й. Н. Гуммеля, Ф. Франчетті, Ф. Ліста та інших своїх учнів, розкриваючи їхні неповторні таланти. *Другий – мистецько-педагогічний напрям* – формують також праці зарубіжних і вітчизняних учених (М. Лещенко, О. Рудницька, І. Сташевська та ін.). Дослідники піднімають проблеми мистецької педагогіки як складової загальної педагогіки;. До *третього – енциклопедичного напрямку* – увійшли монументальні праці зарубіжних дослідників (А. Адорьян, Р. Ангермюллер, Е. Блом, П. Олдрич, С. Седі та ін.), що розкривають різні аспекти творчої спадщини Антоніо Сальєрі, загальний стан розвитку музичної освіти на рубежі XVIII – XIX століть, стан розвитку професійних інструментів у ті часи тощо. У *четвертому – музикознавчому напрямі* (А. фон Германн, А. Хеблер, Лю Бінь, та ін.) – дано всебічний аналіз оперній спадщині Антоніо Сальєрі, окремим його творам світового значення. У роботах представників *музикознавчо-біографічного напрямку* (Р. Бер, Й. Хайнцельманн, Т. Херрманн, М. Кролл та ін.) починає відроджуватися інтерес до педагогічної творчості Антоніо Сальєрі, інтерес до його громадсько-культурної діяльності. У працях учених останнього – *музично-історичного напрямку* (М. Бріон, П. Колетта, М. Ян, Т. Херрманн, Л. Томпсон та ін.) було зроблено акцент на музично-історичній епосі рубежу XVIII – XIX століть, на теренах якої розгорталася педагогічна діяльність Антоніо Сальєрі.

Незважаючи на достатню кількість праць у всіх галузях мистецько-педагогічної науки, де таланти А. Сальєрі аналізуються з різних підходів, недостатньо таких, де б послідовно була досліджена педагогічна спадщина Маєстро в контексті внеску його учнів у європейську музичну освіту наступних століть, не визначено місце цієї спадщини в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.).

Аналіз епістолярних джерел, мемуарів, нотних рукописів, архівних справ, порівняння досліджень науковців, осмислення вагомості педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі для європейської музичної освіти дали змогу виявити *суперечності* між:

- вагомим значенням класичної консерваторської освіти в країнах Західної Європи на початку XIX століття і певним спадом інтересу до професії академічного музиканта на сучасному етапі реформування системи мистецької освіти;
- органічною й усебічною підготовка музиканта до виконавської діяльності в часи Антоніо Сальєрі й недостатністю цих компонентів у системі вищої сучасної музичної освіти;
- великою кількістю індивідуальних занять із музичних дисциплін різних циклів, спрямованих на універсальний розвиток професійного музиканта, і звуженим розумінням такої необхідності в сучасній музичній освіті.

Таким чином, недостатня дослідженість педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.), потреба цілісного наукового аналізу її позитивного досвіду, необхідність розв’язання низки суперечностей уможливили визначення теми дисертації «Педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.)».

Зв’язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.
Дисертація виконана в межах теми «Музичне мистецтво сучасності:

історичний, теоретичний та практичний вектори дослідження» (державний реєстраційний номер: 0119U100598) науково-дослідної роботи кафедри музичного мистецтва та хореографії ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Тему дисертаційної праці затверджено вченою радою Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка (протокол № 4 від 26.11.2021 р.).

Об'єкт дослідження – процес становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.).

Предмет дослідження – педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі.

Мета дослідження – виявити складові педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.).

Поставлена мета передбачає розв'язання таких **завдань**:

1) визначити методологічні підходи та основні напрями дослідження педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі;

2) проаналізувати трансформаційні зміни у професійній музичній освіті Європи від неаполітанських консерваторій до Віденської (XVI – XIX ст.);

3) з'ясувати вплив видатних учителів-музикантів на формування педагогічної школи Антоніо Сальєрі;

4) виділити етапи педагогічної діяльності Антоніо Сальєрі;

5) обґрунтувати педагогічні ідеї та основоположні принципи викладацької діяльності Антоніо Сальєрі;

6) показати розвиток педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі в діяльності його учнів і послідовників (Й.Н. Гуммель, Ф. Франчетті, Л. Бетховен, Ф. Ліст).

Методи дослідження. Для досягнення мети та розв'язання поставлених завдань застосовано комплекс методів: *ретроспективний*, котрий дав змогу простежити спадщину Антоніо Сальєрі від тих педагогічних напрацювань, що їй передували, до педагогічної спадщини його учнів і з'ясувати взаємозв'язок між ними; *термінологічної селекції* – з метою

уточнення окремих музичних термінів, що використовувалися Антоніо Сальєрі та Ференцом Лістом ц їхній педагогічній діяльності; *реконструкції* – для відтворення подій епохи на рубежі XVIII – XIX століть у межах предмета дослідження; *хронологічний* – для дослідження музично-освітнього процесу в зіставленні теоретико-практичних основ у роботі європейських консерваторій; *біографічний метод* – для характеристики життєвого та творчого шляху Антоніо Сальєрі, його вчителів і його учнів; *метод джерелознавчої критики* – з метою правильного відбору й розуміння епістолярних джерел, нотних стародруків, мемуарів, для перевірки достовірності джерельної інформації; *змістовно-порівняльний метод* – для виявлення достовірності інформації на основі порівняння першоджерел, наукових статей і праць.

Хронологічні межі дослідження охоплюють 1766 – 1823 рр. *Нижня межа* – 1766 р. – пов'язана з прибуттям А. Сальєрі разом зі своїм учителем Ф.Л. Гасманом до Відня і написанням ним першої опери «Весталка» (початок композиторсько-педагогічного етапу). *Верхня межа* – 1823 р. – обумовлюється завершенням активної педагогічної роботи (останній рік консерваторсько-шкільного педагогічного етапу після чого послідували хвороба і смерть А. Сальєрі. Педагогічну спадщину ми також досліджуємо через роботу Маестро зі своїми учнями, в основному не виходячи за межі його життя. Виняток складає лише останній учень А. Сальєрі – Ференц Ліст.

Джерельна база дослідження відповідає специфіці теми та складається з 197 наукових праць і 27 архівних джерел. Основу становлять епістолярні джерела рубежу XVIII – XIX століть і першої половини XIX століття. Це «Листи Н. Паганіні до Муціо Клементі», «Листи Л. Бетховена», «Листи Рени Шерешевської до Люки Дебарга», «Лист Антоніо Сальєрі до нащадків», «Листи В. Гете до Шарлотти фон Штайн», що нам допомогли відтворити портрет Антоніо Сальєрі – педагога, музиканта, композитора, адміністратора, суспільно-громадського діяча.

Другу групу першоджерел сформували щоденники і мемуари: «Щоденник Бетховена. 1812-1818 pp.» («Beethovens Tagebuch, 1812-1818»), «Щоденник» Франца Шуберта, («Tagebuch von Franz Schubert. 1820») «Життя Франца Шуберта в документах» («Das Leben Franz Schuberts in Dokumenten», 1963 p.), «Архіви генеалогічних досліджень» («Antonio Salieri, Prima la Musica, poi le parole, Klavierauszug, B. Schott's Söhne, O.J.», 1972 p.), «Мемуари» Камілло Вальцеля («Erinnerungen» von Camillo Walzel: Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE, 1890 p.), що містять свідчення учнів про Антоніо Сальєрі та їхні враження про окремі епізоди життя Маестро. До цієї групи можна віднести й некролог Антоніо Сальєрі у «Wiener Magazin über Kunst, Literatur, Theater und Mode. Nein. 102. 1825. 25. August»

Третя група представлена музичними стародруками – клавірами опер Антоніо Сальєрі («Венеційський ярмарок», 1773 p.; «Визнана Європа», 1778 p.; «Данаїди», 1784 p.; «Тарар», 1787 p.; «Аксур, цар Ормуза», 1788 p.), над якими він працював зі своїми учнями (вокалістами й диригентами) а також «Музичною термінологією» Ференца Ліста («Musikalische Terminologie») von Ferenc Liszt», 1870 p., що є логічним продовженням «сальєрівської» термінології.

Четверту групу джерел склали архівні справи (12) Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ф. 4, 219, 326, 230, 443, 616, 773, 822, 1120, 1136), а також статті з Інтернет-архіву старих газет (14) («Нове українське слово», «Лубенський вісник», «Шляхи мистецтва», «Глобус», «Вечірній Київ»). Означені архівні справи та публіцистичні праці дозволили відтворити образ Антоніо Сальєрі в тому ракурсі, яким його бачили українські митці й журналісти впродовж ХХ століття.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що *вперше* визначено основні напрями вивчення педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі (педагогіко-біографічний, мистецько-педагогічний енциклопедичний, музикознавчий, музикознавчо-біографічний, музично-історичний) та наукові підходи вивчення проблеми (історико-педагогічний, парадигмальний, антропологічний,

біографічний, ціннісний, адаптивний, трансдисциплінарний, структурно-функціональний, культурологічний і герменевтичний підходи); проаналізовано трансформаційні зміни у вищій музичній освіті Європи від неаполітанських консерваторій до Віденської (підґрунтям послуговували європейські школи-метризи та спеціалізовані школи-притулки – консерваторії); з'ясовано вплив видатних учителів-музикантів (Ф.Л. Гассмана на К.В. Глюка) на формування педагогічної школи Антоніо Сальєрі; виділено етапи педагогічної діяльності Антоніо Сальєрі (композиторсько-педагогічний (1766–1788 рр.), приватно-викладацький (1788 р. – 1813 рр.), консерваторсько-шкільний педагогічний (1813 – 1823 рр.); обґрунтовано педагогічні ідеї (взаємодія музики з літературними джерелами наа текстовій основі, опора на вивчення художньо-літературних джерел на індивідуальних заняттях, виховання учнів на антично-героїчних творах, виховання музиканта, який розуміється в усіх жанрах мистецтва, театральнорежисерське начало в навчанні), основоположні принципи педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі (принцип поліпедагогіки, творчого взаємозв'язку композиторського мистецтва, виконавства та методики вивчення твору, єдності виконавської і педагогічної творчості, поєднання індивідуальних занять із практичним керівництвом колективами, єдності логічного, драматичного та технічного начал, поступовості та наступності у процесі навчання, природовідповідності, ґрунтовності, професійної спрямованості, «драматичності», відповідальності й самостійності, співтворчості, двомовності) та його благодійницьку діяльність (керівництво Товариством з концертів на користь вдів і дітей-сиріт померлих музикантів); доведено вплив композиторсько-педагогічної, вокально-педагогічної та музично-текстологічної спадщини Антоніо Сальєрі на розвиток європейської мистецької освіти наступних століть на прикладі педагогічної діяльності Маестро з Л. Бетховеном, Й.Н. Гумеллем, Ф. Франчетті, Ф. Лістом.

Удосконалено уявлення про цілісну педагогічну спадщину Антоніо Сальєрі, що складалася з композиторсько-педагогічного, вокально-педагогічного та музично-текстологічного складників.

Подальшого розвитку набули тлумачення понять «поліпедагогічний освітній принцип», спадковість «лістовської музичної термінології», «трансформаційні зміни в музичній освіті XIX століття», положення про педагогічну спадщину Антоніо Сальєрі та її дієвість на сучасному етапі.

До наукового обігу *введено* 27 маловідомих епістолярних і документальних джерел.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що його основні положення й висновки можуть бути використані для наступних історико-педагогічних, мистецтвознавчих і музикознавчих наукових досліджень; для доповнення й розширення змісту навчальних курсів з історії мистецької педагогіки, історії музики, історії західноєвропейської педагогіки та культури. Матеріали дослідження покладено в основу авторського посібника «Педагогічна школа Антоніо Сальєрі»; автором розроблено методичний комплекс «Спадкоємці школи Антоніо Сальєрі в європейському педагогічному дискурсі», що містить програму, практичні заняття, методичні рекомендації до них, завдання самостійної роботи, тести до заліку. Посібники і методичний комплекс можна використовувати в процесі фахової підготовки здобувачів освіти I-II рівнів зі спеціальності 025 Музичне мистецтво, культурологічних спеціальностей у закладах освіти III – IV рівнів акредитації, у системі дистанційної освіти.

Основні результати дисертації упроваджено в освітній процес Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» (довідка № 1/142 від 31.05.2023 р.), Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя (довідка № 04/598 від 08.06.2023 р.), (Київського національного університету культури і мистецтв (довідка № 1164/02 від 25.05.2023 р.), Полтавської академії неперервної освіти імені М. В. Остроградського (довідка № 60 від 30.05.2023 р.), Павлоградської загальноосвітньої школи I – III ступенів №9 (довідка № 60-2 від 23.05.2023 р.), Диканської гімназії імені М. В. Гоголя (довідка № 815 від 22.05.2023 р.).

Особистий внесок здобувача. У статті, опублікованих у співавторстві з І. Цебрій, здобувачеві належать фактичний матеріал та обґрунтування різних напрямів педагогічної діяльності Антоніо Сальєрі, її поліпедагогічний характер, принципи формування класичної музичної освіти у Віденській консерваторії в часи Антоніо Сальєрі.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації доповідалися й обговорювалися на засіданнях ученої ради, кафедри музичного мистецтва та хореографії ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»; оприлюднені на науково-практичних конференціях різних рівнів: *міжнародній* – «International scientific and practical conference: Science, innovations and education: problems and prospects» (Japan, 2022); *усеукраїнській з міжнародною участю* – «Трансформації вищої педагогічної освіти: світовий і український контекст» (Полтава, 2021), *усеукраїнських* – «Мистецька освіта у міждисциплінарному вимірі» (Харків, 2022), «Мистецька освіта та естетичне виховання молоді» (Полтава, 2020, 2021, 2022), «Сучасні соціокультурні процеси: компетентісно-аксіологічний аспект» (Полтава, 2020, 2022); «Мистецька освіта в контексті глобалізації та полікультурності (Полтава, 2023), *регіональній* – «Мистецька освіта та естетичне виховання молоді» (Полтава, 2021).

Публікації. Основні положення і результати дослідження відображено в 15 працях: із них – 2 навчальних посібника, 3 публікації у фахових виданнях України, 1 публікація в зарубіжному виданні, 9 публікацій апробаційного характеру (матеріали конференцій та інші видання).

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел і літератури (225 найменувань, з них іноземною мовою – 114), 14 додатків на 14 сторінках, 15 рисунків на 8 сторінках. Загальний обсяг дисертації становить 217 сторінок, обсяг основного тексту – 186 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ СПАДЩИНИ АНТОНІО САЛЬЄРІ

У розділі 1 визначено методологічні підходи до вивчення педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі та її місця в європейській мистецькій освіті (кінець XVIII – перша половина XIX ст.), дано визначення термінологічним поняттям роботи, виділено основні напрями дослідження його творчості, простежено трансформаційні зміни у вищій музичній освіті країн Західної Європи від етапу виникнення перших неаполітанських консерваторій (притулків для бездомних дітей і сиріт) до формування освітнього процесу у провідній консерваторії європейського світу – Віденській (XIX ст.).

1.1. Методологічні підходи до вивчення педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі та термінологічний аналіз основних понять дослідження

Зважаючи на те, що в дослідженні «Педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.)» історіографічний аналіз здійснено за напрямками вивчення означеної проблеми, було застосовано низку методологічних підходів, завдяки яким були визначені нижче виділені напрями.

Маючи педагогічну спадщину Антоніо Сальєрі в історичній ретроспективі (від його педагогів до його учнів і їхніх учнів), ми використовували *історико-педагогічний* та *антропологічний* підходи. Формування людини як феномена культурного походження є предметом *історико-педагогічного* підходу. Для неперервності традицій музичної освіти, прийнятих у західноєвропейському суспільстві кінця XVIII – XIX ст. необхідна передача педагогом учневі музично-культурних зразків творчості, спілкування та діяльності. Завдяки застосуванню цього підходу можна визначити, як саме Антоніо Сальєрі передавав педагогічний досвід своїх попередників (Ф. Л.

Гассмана та К. В. Глюка) своїм геніальним учням, а пізніше на прикладі педагогічної роботи Ференца Ліста використовувався його досвід при формуванні консерваторської освітньої системи другої половини XIX століття. Завдяки історико-педагогічному підходу педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі розглядається як цілісне явище, починаючи від його зародження і до свого логічного завершення [138, с. 201].

Зважаючи на те, що метою *антропологічного підходу* є дослідження закономірностей процесу взаємодії відносин «людина – людина» в педагогічній ситуації передачі досвіду і знань від учителя до учнів, визначення провідних законів функціонування цієї взаємодії, формування наукового категоріального апарату є основоположним у наукових дослідженнях. Предмет педагогічної антропології становить людина в її становленні у процесі навчання й виховання, а також певні механізми, етапи становлення, суспільні чинники, котрі сприяють або не сприяють її розвитку через призму цілеспрямованої мети, тобто природно постає задача наукового обґрунтування історико-педагогічної діяльності конкретної особистості [110, с. 101].

Для розуміння значення й місця педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі консерваторській системі країн Західної Європи XIX століття необхідно знати про попередні мистецькі школи на європейському континенті до початку діяльності Антоніо Сальєрі. За допомогою антропологічного підходу можливим стає з'ясування тих нововведень, що здійснив у музичній освітній системі маестро Сальєрі на межі XVIII – XIX ст. та осмислити значення заснування ним Віденської консерваторії для країн Західної Європи і подальшого розвитку музичної освіти [138, с. 201].

Одним із провідних підходів для нашого дослідження було обрано *парадигмальний підхід* (Л. Ваховський, Г. Серве, Г. Шмід) , відповідно до якого педагогічний процес аналізується через призму бінарних опозицій, які простежуються щодо характеру домінування певних ідей у системі освіти, їх впливу на всі компоненти педагогічного процесу: спрямованість, мету, завдання, зміст і технології освіти, особливості взаємодії суб'єктів

навчально-виховної діяльності [5; 110; 178]. Доведено, що в епоху пізнього Просвітництва і раннього Романтизму освітній процес був спрямованим як на соціум (забезпечення культурних потреб суспільства й держави), так і особистість (забезпечення можливостей індивідуально-особистісного розвитку). Педагогічно-особистісна парадигма Антоніо Сальєрі – ментальна модель конкретного педагога, сутнісний метод прийняття рішень, що природним чином обов'язково буде відрізнитися від загальноприйнятої парадигми, оскільки враховує особистісний досвід суб'єкта.

У нашому дослідженні застосовувався *біографічний підхід*, зважаючи на те, що сукупність подій, умов і вчинків, цілеспрямованої діяльності Антоніо Сальєрі, його вчителів та учнів на досягнення кінцевої мети своєї професійної діяльності зумовлювало процеси акомодатції ними найближчого соціуму, втілення своїх далекоглядних планів і розробку наступної стратегії музичної освіти [61, с. 112]. *Педагогічно-персоніфікований підхід*, що за своїм змістом є дуже наближеним до біографічного, дав змогу відтворити ментальну модель педагогічної діяльності конкретної особи, її комунікабельні риси, мотивацію до змін ціннісних орієнтирів, внесок цієї персони у західноєвропейський освітньо-мистецький процес кінця XVIII – XIX століть [62, с. 189].

Ціннісний (аксіологічний) *підхід* у нашому дослідженні був необхідним в дослідженні епістолярної спадщини учнів Антоніо Сальєрі, продовжувачів його мистецької педагогічної школи, дав можливість виявити, як продовжувалися чи змінювалися ціннісні орієнтири його учнів у період досліджуваної епохи. Сприйняття складових педагогічної спадщини учнями маестро Сальєрі поділялося на кілька етапів: 1) дитяче чи юнацьке емоційне сприйняття навчання музичному мистецтву на емпіричному рівні; 2) усвідомлене сприйняття основ теорії і практики свого вчителя; 3) вміння трансформувати його педагогічні підходи за умов нових культурних вимог суспільства; 4) здатність використовувати складові педагогічної спадщини

маестро Сальєрі у власній методиці викладання музичних дисциплін;
5) передача педагогічної школи Антоніо Сальєрі вже своїм учням, враховуючи і власний викладацький досвід [156, с. 15].

Для аналізу педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі консерваторській системі країн Західної Європи провідне місце надавалося *адаптивному підходу*. Застосування його дозволило виявити генезу ціннісних орієнтирів у музичній освіті вищого рівня, розстановку логічних акцентів серед дисциплін у самій системі консерваторського навчання, пристосування до нових умов передачі знань, умінь і навичок мистецтві гри на інструментах і теоретичних дисциплінах упродовж усього ХІХ століття. Застосуванню адаптивного підходу дозволило зробити висновок, що прилаштування учнів до занять з Антоніо Сальєрі відбувалося достатньо швидко й майже завжди безболісно. Його педагогічна школа була спрямована на те, щоб за короткий час завоювати любов у своїх учнів, знайти спільну мову навіть із тими, хто мав складний характер. Проте адаптивний підхід має і зворотну сторону: сам А. Сальєрі адаптувався до освітнього процесу та спілкуванню з учнями залежно від етапів його педагогічної діяльності, удосконалював свій індивідуальний підхід до кожного учня(ці) чи студента(ки), враховуючи їхні здібності та психічні особливості [155, с. 17].

Освітня система Антоніо Сальєрі передбачала вивчення не одної, а багатьох дисциплін, актуальним стало використання *трансдисциплінарного підходу*. Це дозволило виявити глибину знань і вмінь маестро Сальєрі, його художніх інтересів і шляхів передачі їх своїм учням. Знання таких дисциплін, як сольфеджіо, гармонія, інструментування, теорія музики, поліфонія, гетерофонія, гомофонія, основи контрапункту, диригування тощо, дозволили Антоніо Сальєрі уособлювати в собі багатьох професійних спеціалістів для своїх вихованців. Ці унікальні знання також дозволили відкрити Віденську консерваторію. Окрім того, враховуючи таку особливість, що А. Сальєрі

викладав музичну текстологію (італійською мовою), він практично для своїх учнів відігравав роль філолога, а упорядкування й вивчення під його керівництвом його студентами італійської термінології підтверджує його здатність виконувати функцію перекладача [159, с. 18].

Необхідним для нашого дослідження став *структурно-функціональний* підхід, що дозволив проаналізувати педагогічну школу Антоніо Сальєрі в усій сукупності її складників (мети, змісту, принципів, освітнього процесу, структури, функцій). Структурно-функціональний підхід найточніше дозволив простежити структуру консерваторської освіти та виявити, як змінювалися її складники, чи порушувалося їхнє співвідношення відповідно до чотирьох функцій. Адаптивна функція дозволяє виявити процес адаптації двох сторін – тих, хто навчає і тих, хто навчається – одне до одного й до самої структури освіти. Цілеспрямована функція дає змогу простежити, як формуються спільні інтереси сторін щодо досягнення мети, змісту, принципів, освітнього процесу. Інтегративна функція є показником логічного устаткування багатьох освітніх компонент в єдиний вибудований і доцільний освітній процес. Функція регулювання прихованих напружень є найскладнішою, бо в самій структурі обов'язково виникають такі напруження, які можна врегульовувати, не доводячи до значних конфліктів. Проте на певному етапі функціонування структури, коли вона вже починає застарівати врегулювання прихованих напружень стає неможливим і тоді сама структура або трансформується, або перестає функціонувати. Функції, що діяли в середині структури навчання Антоніо Сальєрі, залишаючи незмінним її педагогічну направленість і в часи його ректорства і прихованих напружень практично не спостерігалось [172, с. 201]..

Застосування *культурологічного підходу* передбачало виявлення умов для педагогічної самореалізації Антоніо Сальєрі в культурних пластах тієї епохи в цілому й у музичній культурі зокрема. Культурологічний підхід застосовувався нами при вивченні мистецьких ідей та психолого-педагогічних підходів попередників А. Сальєрі (Ф.Л. Гасман, К.В. Глюк,

А. Сальєрі, Й.Н. Гуммель, Ф. Ліст та ін.) і наступників (Й.Н. Гуммель, Ф. Франчетті, Л. Бетховен, Ф. Ліст та ін). У своїй діяльності вони намагалися адекватно сприймати учня, проводити заняття за індивідуальним підходом, враховувати особисті нахили учнів і студентів, їхні музичні і технічні здібності [155, с. 111].

У нашому дослідженні використовувався *герменевтичний підхід*, що ґрунтується на сукупності принципів і методів тлумачення та інтерпретації епістолярної спадщини, авторських текстів, документальних джерел, нотних видань тієї епохи, дозволяє виявити специфічні риси та складники педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.), допоміг дати їй високу професійну оцінку. Зважаючи на те, що педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі та його учнів представлена джерелами різних напрямів (епістолярними, нотними виданнями, спогадами, мемуарами та ін.), ми можемо зрозуміти поставлену мету до кінцевого результату в роботі Маестро та основні етапи його досягнення [157, с. 89].

Зважаючи на специфіку нашого дослідження, ми вирішили здійснити *термінологічний аналіз* провідних категорій та понять, які необхідні для розуміння музично-педагогічного змісту «сальєрівської епохи», тобто епохи пізнього Просвітництва та поступової еволюції класицизму в романтичний стиль його учнів.

Виробнича практика в педагогічній спадщині Антоніо Сальєрі простежується на другому етапі педагогічної діяльності Маестро і складається з кількох таких підвидів – оперно-сценічної (робота з вокалістками з хором та оркестром майже з перших занять) та оркестрово-виконавської (робота з Й.Н. Гуммелем і Л. Бетховеном з диригування хором і оркестром над їхніми власними творами для розуміння співвідношення звучання оркестрових груп).

Гетерофонія – (від грец. φωνή, звук), це спів в унісон. Сутність гетерофонії зводиться до того, що при виконанні однієї і тієї ж мелодії кількома голосами, які мають різний тембр, ця мелодія звучить фальшиво. Над чистотою

відтворюваного звуку і злиттям голосів працювали ще в середньовічних школах-метризах. Антоніо Сальєрі використовував гетерофонію як прийом при роботі над кожним голосом в унісон в своїй вокально-хоровій школі, щоб голоси не звучали різнотембрально [150, с. 320].

Гомофонія – (від грец. ὁμόφωνος, однозвучний) – у XII – XIII століттях означала виконання одноголосної мелодії під акомпанемент. Антоніо Сальєрі займався гомофонією зі своїми вокалістками, маючи за мету навчити виконувати їх мелодію арій під примітивний акомпанемент, щоб пізніше вони вміли самостійно розучувати арії і вміти собі «простенько» акомпанувати [150, с. 323].

Контрапункт – (від лат. punctum contra punctum – крапка навпроти крапки, тобто нота навпроти ноти) – одночасне поєднання декількох мелодійних ліній. Термін «поліфонія» багато в чому виступає синонімом терміну «контрапункт». ним також характеризуються музичні твори, написані із застосуванням контрапункту (поліфонічності). Вершиною мистецтва контрапункту вважається інструментальна і хорова творчість Й. С. Баха. Контрапункт Й. С. Баха спирався на розвиненішу гармонійну систему і відрізнявся більшою свободою мелодичних ліній. У Й. С. Баха гармонійна основа контрапункту особливо простежувалася в партії «фігурованого басу» («basso continuo»), що виконувалася на органі або на клавирі. Відомо, що Антоніо Сальєрі на заняттях зі своїми учнями з композиції також вдавався до контрапункту [63, с. 85].

«*Майстерштюк*» – бездоганний сольний виступ підмайстра зі грою на кількох інструментах перед майстрами свого цеху. Перед здаванням «майстерштюку» після закінчення чотирьохрічного терміну навчання підмайстру необхідно було відвідати кілька міст Європи, грати там у цехових оркестрах і виступати сольо, привезти звідти дипломи, що засвідчували майстерність підмайстра, а наостанок у присутності всіх майстрів цеху музикантів свого міста скласти іспит – «майстерштюк» [150, с. 328].

Музична текстологія – предмет, який викладав Антоніо Сальєрі на другому й третьому етапах своєї викладацької діяльності. У процесі вивчення цього предмету передбачалося вивчення італійської граматики, вимови слів і їхнього узгодження з музичним полотном. Л. Бетховен спеціально прийшов вивчати із А. Сальєрі музичну текстологію і Маестро був єдиним педагогом, котрий викладав цей предмет. Уже в творчості його останнього учня – Ференца Ліста музична текстологія практично не викладалася, бо Ф. Ліст більше звертав увагу на музичну термінологію [97, с. 28].

Музична термінологія – це терміносистема, основу якої складають музичні терміни – слова або словосполучення, що узгоджуються з музичними поняттями, мають наукові визначення і вступають у системні взаємозв'язки з іншими подібними одиницями мови, утворюючи разом з ними особливу систему – музичну термінологію. Італійську музичну термінологію для своїх учнів і студентів розробив Антоніо Сальєрі, а вдосконалив її та систематизував в своєму «Зошиті» в розділі «Terminorum musicae diffinitorium» Ференц Ліст.

Основоположні принципи Антоніо Сальєрі – це правила, що виникли в результаті об'єктивно осмисленого педагогічного досвіду на всіх трьох етапах його педагогічної діяльності, і були визначені нами з документів тієї епохи – листів, щоденників і мемуарів.

Педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі – значно об'ємніше поняття, ніж педагогічна школа; включає в себе педагогічну модель Антоніо Сальєрі та педагогічні напрацювання його учнів (Й.Н. Гуммеля, Ф. Франчетті, Ф. Ліста) з їхнім внеском у розвиток педагогічної школи А. Сальєрі.

Педагогічна школа Антоніо Сальєрі – це модель освіти маестро, виведена автором дослідження в Розділі 2, де проаналізовано основні її показники – педагогічні ідеї, основоположні принципи, форми організації освітнього процесу, виробнича практика (оперно-сценічна та оркестрово-виконавська) та доведено, як вдосконалювалися ці показники педагогічної моделі на кожному з виокремлених нами етапів.

Ретризм у мистецькій педагогіці – аналіз досліджуваної педагогічної мистецької парадигми від моделі, яка їй передувала до системи, що прийшла на зміну [57, с. 90].

Трансформаційні зміни в музичній освіті – це еволюційні зміни, що відбуваються поступово на всіх рівнях освіти, проте іноді вони призводили до кардинальних змін, що й відбулося в епоху Антоніо Сальєрі [97, с. 32].

Філологічна діяльність Антоніо Сальєрі – цілеспрямована робота Маестро над італійською текстологією та термінологією для розуміння узгоджування італійського тексту з музикою, володіння необхідними італійськими термінами-позначками в музичному тексті.

Цехові майстри з гільдії музикантів – займали провідне місце в музичній освіті країн Західної Європи з XIII-го до початку XVIII століть. Кожен із них мав 4-5 учнів і 2-3 підмайстри. Більше мати не дозволялося, щоб усі майстри були в рівних умовах. Батьки віддавали учня і дім до майстра й укладали з ним письмову угоду, за якою майстер мав його годувати, одягати й навчати. Щоб стати музикантом-майстром треба було провчитися 5-6 років, скласти іспит при всіх майстрах цеху та перейти в підмайстри. Потім 4-5 років навчатися в статусі підмайстра, брати участь у концертах, що організовував цех, пройти навчання в цехах інших держав (гра на музичних інструментах і вивчення теоретичних дисциплін), отримати там документи з печаткою, потім повернутися до рідного міста й у присутності всіх майстрів цеху скласти «майстерштюк» [65, с. 100].

Школи-метризи – церковні музичні школи, які існували з VIII століття й до початку XIX-го. Ще у VIII столітті капельмейстери Феодоор і Бенедикт, прислані з Риму в Ахен, почали навчати дітей церковній літургії й у відкритій ними першій школі-метризі, де спочатку навчалось 12 хлопчиків-хористів. Звичайно, що в таких школах на першому плані знаходилася вокальна музика; проте поряд із нею вже почала викладатися й інструментальна. Упорядкованою вже на ті часи була й теорія музики, що вивчалася за посібниками Беди Достопочтенний та Боеція. Школи-метризи

доіснували до початку XIX століття, тобто педагогічна діяльність Антоніо Сальєрі розвивалася з ними в паралельному часі і просторі [97, с. 34].

Таким чином, обрані нами методологічні підходи вивчення проблеми (використовували історико-педагогічний, біографічний, ціннісний (аксіологічний), парадигмальний, адаптивний, трансдисциплінарний, структурно-функціональний, культурологічний і герменевтичний) дозволили визначити основоположні напрями вивчення педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі та її поширення в європейському просторі. Було здійснено термінологічний аналіз понять, застосовуваних в музичному обиході пізнього Просвітництва і раннього романтизму – гетерофонія, гомофонія, контрапункт, «майстерштюк», музична текстологія, музична термінологія, цехові майстри з гільдії музикантів, філологічна діяльність Антоніо Сальєрі, школи-метризи, а також основних категорій нашого дослідження – основоположні принципи Антоніо Сальєрі, педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі, педагогічна школа Антоніо Сальєрі, ретризм у мистецькій педагогіці, трансформаційні зміни в музичній освіті, виробнича практика.

1.2. Основні напрями дослідження творчої спадщини Антоніо Сальєрі

Педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.) не була предметом численних досліджень науковців ні в другій половині XIX-го, ні в першій половині XX століть. Причиною того стало звинувачення А. Сальєрі в смерті В.А. Моцарта, що знайшло яскраве втілення в художній літературі – маленькій трагедії О.С. Пушкіна «Моцарт і Сальєрі» (1826 р.) та драмі Петера Шефера «Амадей» (1979 р.). Про маестро Сальєрі згадували лише в контексті того, що він був учителем Л. Бетховена. І лише в другій половині XX століття спостерігається певне піднесення інтересу до його педагогічної школи, включаючи всіх геніальних учнів Маестро, яким він дав путівку в життя

та до ролі Антоніо Сальєрі у відкритті Віденської консерваторії в якості її першого ректора та провідного викладача теоретичних дисциплін.

Педагогічну спадщину Антоніо Сальєрі ми проаналізуємо за шістьма напрямками – педагогіко-біографічним, мистецько-педагогічним, енциклопедичним, музикознавчим, музикознавчо-біографічним та музично-історичним.

У педагогіко-біографічному напрямі провідну роль відіграють праці німецьких та австрійських учених. Однією з перших біографічних праць про Маестро, де значний акцент було зроблено саме на педагогічній школі, стала робота Артура В. Буссеніуса «Антоніо Сальєрі. Біографія» («Antonio Salieri. Biografie», 1855 р.). автор також розповідає про діяльність А. Сальєрі в перші роки існування Віденської консерваторії [108].

До педагогіко-біографічного напрямку також відносимо праці дослідників, що присвячені учням Антоніо Сальєрі. Нашу увагу привернули дві праці авторів другої половини XIX століття: по-перше, це робота польського автора Янки Воля, «Ференц Ліст», («Ferenc Liszt» 1886 р.), яка має суто біографічний характер [174]; по-друге, науково-популярний твір французьких публіцисток Є. Рігео і Л. Раман, «Франц Ліст як художник і людина» («Franz Liszt en tant qu'artiste et personne», 1880 р.), де окремі розділи присвячені педагогічній діяльності Ференца Ліста та його зв'язком зі школою Антоніо Сальєрі. Зокрема, ставилися питання спадковості «лістовської» термінології від «сальєрівської» [124].

У біографічному виданні Ф. Бамберга «Глюк, Крістоф Вільбальд. Загальна німецька біографія» («Glück, Christoph Willibald. Allgemeine deutsche Biographie», 1879 р.) автор досліджував особистісно-творчі та педагогічні зв'язки між К.В. Глюком та А. Сальєрі, вказуючи на те, що саме К.В. Глюка маестро Сальєрі вважав своїм другим великим учителем після Ф.Л. Гассмана [98]. Позитивну оцінку викладацькій діяльності Маестро з повним переліком всіх його учнів дав Макс Дітц («Німецькі біографії», 1890 р.). Незважаючи на те, що в контексті життя і творчості видатних австро-німецьких діячів Макс Дітц присвятив Антоніо Сальєрі всього 5 сторінок

(226-231), проте й цього було достатньо, щоб відновити пам'ять про А. Сальєрі як видатного консерваторського викладача – вокаліста й теоретика, а також талановитого керівника [118].

У першій половині ХХ століття спостерігається нове піднесення інтересу до учнів Антоніо Сальєрі. Так, у статті німецького вченого Йозефа Кюршнера «Франчетті, Фортуната» (Franchetti, Fortunata, 1978) мова йде не лише про життєвий і творчий шлях великої співачки, достойної учениці Антоніо Сальєрі, а й про її педагогічні здобутки в Києві, в Україні [157]. У роботі французького дослідника А. Буасье «Урок Ліста» («La leçon de la Liste», 1979 р.) проаналізовано педагогічний етап в житті геніального угорського композитора й піаніста, методи роботи з учнями, його педагогічні принципи та особисте бачення освітнього процесу в закладах мистецької освіти [101].

У праці італійського дослідника Андреа Делла Корте «Італієць за кордоном. Антоніо Сальєрі» («Italienisch im Ausland. Antonio Salieri», 1936 р.) мова ведеться про перший період педагогічної діяльності Маестро, його самоствердження у Відні як композитора та викладача. Праця німецького вченого Р. Ангермюллера «Антоніо Сальєрі: його життя та світські твори з «особливим» посиланням на «великі» опери» («Antonio Salieri: sein Leben und weltliche Werke mit «besonderem» Bezug zu den «großen», Opern 1974 р.) в контексті життєвого шляху Маестро достатньо глибоко знайомить із видатними учнями Антоніо Сальєрі та формами організації ним освітнього процесу [90].

Робота чеського вченого Тімо Йоуко Херрманна «Урок звукового інструментування – «26 варіацій на тему La Follia di Spagna» Антоніо Сальєрі» (2018 р.) показує наочно педагогічну діяльність Маестро з композиції та мистецтва імпровізації. Автор наслідує принципи розробки теми, що використовувалися Антоніо Сальєрі на практиці. У монографії цього ж дослідника «Антоніо Сальєрі: біографія» («Antonio Saliera:

Biographie», 2017 р.) постать великого австро-італійського Маестро розглянута всебічно [53].

У статті української дослідниці І. Цебрій «Педагогічна школа Антоніо Сальєрі» (2021 р.) відтворено портрет австро-італійського Маестро саме як педагога-теоретика та педагога-вокаліста. В її праці «Історія та теорія італійської вокальної школи» відтворено портрет Антоніо Сальєрі як провідного оперного композитора та педагога [61]. У сумісній праці цієї ж дослідниці з В. Опеньком «Вокально-педагогічна школа Василя Івановича Опенька (1924-1991): методичний посібник для студентів закладів мистецького спрямування» (2016 р.) про вокальну школу Антоніо Сальєрі мова йде в зв'язку з його причетністю до розвитку віденської опери на рубежі XVIII – XIX століть [40]. Також із питаннями розвитку віденської опери та італійської вокальної школи пов'язана наукова робота вітчизняної дослідниці Н. Ващенко «Творча спадщина О. Мишуги в контексті розвитку Української мистецької педагогіки» (2015 р.) та низка статей дослідниці «Взаємодія італійської та національної традицій у педагогічних системах Валерія Висоцького та Олександра Мишуги» (2013 р.), «Основоположні принципи в педагогічній діяльності Олександра Мишуги» (2014 р.), «Творча спадщина Олександра Мишуги (1853-1922 рр.) в контексті розвитку української мистецької педагогіки» (2017 р.), де про педагогічний внесок Антоніо Сальєрі в італійську вокальну школу згадується дотично до теми дослідження [7; 8; 58].

Низка статей дослідника Л. Яременка присвячена складникам педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі – «Етапи педагогічної діяльності Антоніо Сальєрі та критерії для їхнього виокремлення» (2022 р.), «Вплив Флоріана Леопольда Гассмана на формування педагогічної школи Антоніо Сальєрі» (2022 р.), «Педагогічна школа Антоніо Сальєрі: Людвіг ван Бетховен» (2022 р.), «Вокально-педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі: Фортуната Франчетті» (2022 р.), «Трансформаційні зміни в європейському мистецтві й освіті на рубежі XVIII – XIX століть: Антоніо Сальєрі та Йоганн

Гуммель» (2021 р.), «Гене́за музичної освіти Європи: від перших консерваторій до глобальних змін у ХІХ столітті» (2021 р.), де увага приділяється вокально-педагогічній, педагогіко-теоретичній і педагогіко-диригентській спадщині Антоніо Сальєрі. У посібнику «Педагогічна школа Антоніо Сальєрі» (2022 р.) автор концентрує увагу на основних етапах становлення Маестро як викладача та основних напрямках його педагогічної діяльності; «Поліпедагогічний принцип навчання Антоніо Сальєрі та сучасне розуміння поліпедагогічної дійсності», де аналізується розуміння поліпедагогічного принципу сучасними німецькими дидактами. Л. Яременком було розроблено методичний комплекс «Спадкоємці школи Антоніо Сальєрі в європейському педагогічному дискурсі» (2022 р.), котрий включає програму, практичні заняття, методичні рекомендації до них, завдання самостійної роботи, тести до заліку [84; 73; 79; 83; 81; 72; 75; 74; 70].

В Інтернет-виданні «Сальєрі і Бетховен в діалозі» («Salieri & Beethoven im Dialog», 2018) показано педагогічний вплив Маестро на формування творчої особистості Л. Бетховена, вміння знаходити підходи до його складного характеру [176]. У творі Крістофера Х. Гіббса «Людвігу ван Бетховену від його поціновувача й шанувальника Франца Шуберта» («To Ludwig van Beethoven From his worshipper and admirer Franz Schubert», 1901 р.) мова йде про оцінку творчої спадщини Л. Бетховена Ф. Шубертом і про приналежність їх обох до педагогічної школи Антоніо Сальєрі [112].

У дослідженнях французького науковця К. Поля, «Франц Ліст. Дослідження і спогади» («Franz Liszt. Studien und Erinnerungen», 1887 р.) та німецького вченого С. Гута «Франц Ліст» («Franz Liszt», 1989) всебічно представлена спадщина Ф. Ліста, не зважаючи на те, що ці праці розділяє століття, вони дуже схожі за методами дослідження [172; 129].

До мистецько-педагогічного напрямку належать праці вітчизняних і зарубіжних науковців, де піднімаються проблеми мистецької педагогіки як складової загальної педагогіки. До цього напрямку слід віднести насамперед працю української дослідниці О. Рудницької «Педагогіка: загальна та

мистецька : навчальний посібник» (2002 р.), яка нам стала у нагоді при розумінні категорій мистецької педагогіки та для застосування їх при дослідженні творчої спадщини Антоніо Сальєрі [46]. Таким же чином нашому дослідженню послугувала колективна праця О. Рудницької, О.В. Михайличенка та Г. Ніколаї «Мистецька освіта в Україні: теорія і практика» (2010 р.), що підтвердила вагомість обраної нами проблеми [37]. У статті вітчизняної науковиці М. Лещенко «Мистецькі педагогічні технології як засіб підготовки вчителів до реалізації особистісно орієнтованої освітньої системи» (2002 р.) мова йдеться про індивідуальний підхід до вихованців, а також про роль і значення мистецтва (зокрема, й мистецтва ХІХ століття) у формуванні культурної особистості) [25].

У спільній роботі відомих науковців В.С. Курила та Л.Ц. Ваховського «Проблеми освіти в контексті сучасних компаративних досліджень» (2012 р.) доведено, що сьогодні порівняльна педагогіка не може зупинятися лише на дослідженні зарубіжного педагогічно-шкільного досвіду, а й має прагнути виявити глобальні закономірності і тенденції розвитку освіти в мінливому сучасному світі [23].

У статті дослідника педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі Л. Яременка «Трансформаційні зміни у вищій музичній освіті Європи: від неаполітанської консерваторії до сучасних академій музики» (2021 р.) проаналізовано становлення європейської музичної освіти того періоду, коли ведучою в Європі стала віденська консерваторія під орудою Антоніо Сальєрі [82]. У роботі дослідниці Л. Кириліної «Бетховен і Сальєрі» (2018 р.) акцент зроблено саме на мистецькій практиці, якою займався Маєстро з Л. Бетховеном [19].

Цінними для нашого дослідження стали видання *енциклопедичного напрямку*. Це, насамперед, словники, довідники, енциклопедії. Особливо хочеться виділити ще два енциклопедичних словника: по-перше, «Словник музики і музикантів» під редакцією Еріка Блома» («Lexikon der Musik und Musiker», 1969 р.), і хоча це видання може здаватися застарілим на

сьогоднішній день, воно містить незамінну для нас статтю Р. Донінгтона «Прикраси», де значне місце приділяється орнаментиці в музичних творах Антоніо Сальєрі [119], а також стаття Ентоні Бейнса «Труба», де мова ведеться про нововведення в цьому інструменті в часи Антона Вайдінгера; по-друге, у «Музичному словнику» (1970 р.) американського науковця Г. Терна знаходимо стислі свідчення про всі твори Антоніо Сальєрі та його учнів, прикраси, музичну термінологію, симфонічні оркестри епохи Антоніо Сальєрі [97].

У двох-томному німецькому словнику «Музична енциклопедія, персоналії» («Musik Lexikon, Personenteil», 1961 р.) під редакцією В. Гурлітта є стаття Г. Ріманн «Вейдінгер, Антон» («Waidinger, Anton», 1965 р.), де значна увага приділяється тим еволюційним змінам, які переживала труба напередодні написання відомого й сьогодні концерту Й.Н. Гуммеля для труби і симфонічного оркестру. Стає можливим зрозуміти, чому Й.Н. Гуммель написав свій всесвітньо відомий концерт у двох тональностях [196].

Вагоме значення для дослідження мав «Гарвардський енциклопедичний музичний словник» (1988 р.) американських учених П. Олдрича й В. Апеля, де значну увагу приділено персоналіям австро-німецького мистецтва. У цьому словникові привертає увагу стаття «Перевернутий мордент» («Umgekehrter Mordent», 1989 р.), що дає свідчення про особливу музичну прикрасу, що з'явилася в часи віденського класицизму [87].

В оперному словнику англійського дослідника С. Седі «New Grove» (1992 р.) ми можемо знайти допоміжні свідчення про структуру опер Антоніо Сальєрі, їхній зміст, про лібретистів [175], які з ним працювали, а також подібні дані про опери його учнів-послідовників. Є допоміжні свідчення про життя та творчість Ф. Л. Гассмана, першого вчителя Антоніо Сальєрі. У контексті його словника ми звернули увагу на статтю Р. Ангермюллера

«Сальєрі», в котрій показано вплив К.В. Глюка на оперну творчість Маєстро [90].

У термінологічному енциклопедичному словнику угорського дослідника А. Адорьяна «Лексикон флейти» («Lexikon der Flöte», 2010 р.) йдеться про музичну термінологію, що використовував у своїй педагогічній практиці спочатку Антоніо Сальєрі, а пізніше – його останній учень Ференц Ліст» [86].

Науковим підґрунтям для нашого дослідження у *музикознавчому напрямі* послуговували праці німецьких науковців А. фон Германна «Антоніо Сальєрі. Вивчення історії його творчості» («Antonio Salieri. Studium der Geschichte seines Werkes», 1897 р.) та А. Хеблера «Опера «Тарар» Антоніо Сальєрі та її переробка в трагікомічну оперу. Паралелізм та розбіжність двоетапних робіт» («Die Oper «Tarar» von Antonio Salieri und ihre Verwandlung in eine tragikomische Oper. Parallelität und Divergenz zweistufiger Werke», 2006 р.) [137; 131]. Незважаючи на те, що ці роботи розділяє більше, ніж століття, проте вони написані дуже в схожому стилі. Перша робота (дисертація) охоплює всі етапи композиторської, педагогічної та організаторської діяльності Маєстро, зміни в творчих настроях, друга – представляє трагікомічну оперу Антоніо Сальєрі «Тарар» як суперечну сценічну композицію, яка склалася так тому, що маєстро Сальєрі був під значним впливом К.В. Глюка.

У музично-історичних працях німецького вченого А. Ейнштейна «Глюк: його життя – його твори» («Glyuk: sein Leben – seine Werke», 1954 р.) та американських дослідників Д. Гроута та Х. Вільямса «Опери Глюка. Коротка історія опери» («Glucks Opern. Eine kurze Geschichte der Oper», 2003 р.) показана передісторія народження оперного стилю Антоніо Сальєрі, проаналізовано генезу оперного мистецтва від перших недосконалих за формою опер до реформаторської діяльності К.В. Глюка, що послужила поштовхом для формування композиторських цінностей Антоніо Сальєрі [121; 128].

Дещо філософсько-музикознавчий зміст має робота американського дослідника Е. Ліппмана «Оперна естетика» (1992 р.), до якої оперна й педагогічна спадщина «Антоніо Сальєрі» відноситься дотично [158].

Музикознавчий напрям також представлений працями молодого українського науковця китайського походження Лю Біня, який займався вивченням ліричних трагедій в оперній спадщині Антоніо Сальєрі. Варто звернути увагу на його дисертаційне дослідження «Французька лірична трагедія в структурі оперного спадку А. Сальєрі: жанрові традиції та новації» (2019), де постає питання про те, що принципового нового ввів Антоніо Сальєрі в такий жанр, як «*opéra seria*» (серйозна опера в стилі класицизму) [30].

У своїх статтях Лю Бінь концентрує увагу на трьох найвідоміших операх Антоніо Сальєрі – «Горації», «Тарар» та «Данаїди», про які нижче буде йти мова і в нашому дослідженні в контексті впливу на Маестро К.В. Глюка як другого вчителя-наставника. Праці «Інтонаційна характеристика опери А. Сальєрі «Горації» (2016 р.) та «Опера А. Сальєрі «Горації» в музикознавчому дискурсі» (2017 р.) представляють вище названу оперу як багатогранне музичне полотно, також порівнюються різні точки зору вчених на цю проблему [26; 29].

Опері «Горації» присвячено ще дві статті дослідника – «Герменевтичний аналіз як умова формування об'єктивної дослідницької оцінки опери А. Сальєрі «Горації» (2019 р.) та «Композиторська інтерпретація трагедії П. Корнеля «Горації» в однойменній опері А. Сальєрі» (2017 р.), де Лю Бінь здійснює порівняльний аналіз джерельної бази тієї епохи та аналізує спільне й відмінне в однойменній трагедії П'єра Корнеля та ліричній опері Антоніо Сальєрі, витриманій у стилі класицизму [27].

Статті, присвячені опері Антоніо Сальєрі «Данаїди» («Конфлікт почуття і обов'язку в інтонаційній драматургії опери А. Сальєрі «Данаїди», 2016 р.); «Крещендування образів пекла як метод інтонаційної драматургії опери А. Сальєрі «Данаїди», 2016 р.), розкривають психологічний зміст твору

та його музико-психологічний вплив на слухача засобами музичної виразності, відтворенням образу пекла як найжахливішого притулку для грішників [33].

У статті цього ж дослідника «Драматургійно-есхатологічна концепція Прологу опери А. Сальєрі «Тарар» (2017 р.) аналізується релігійна система поглядів «стародавніх», їхня віра в «кінець світу», що знайшли яскраве відображення в музичних побудовах Антоніо Сальєрі саме в цій опері, незважаючи на її напівкомедійний зміст [32].

У праці вітчизняної дослідниці І. Цебрій «Програмність у клавесинній музиці XVIII століття: театр Франсуа Куперена» (2019 р.) мова ведеться про ті музичні традиції уведені Франсуа Купереном, що потім успадкував від свого попередника Антоніо Сальєрі, зокрема в композиції та заняттях вокалу [65]. У посібнику «Історія музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття (нариси)» (автори І. Цебрій, М. Лебединська, 2016 р.) мова йдеться про початок творчої діяльності Антоніо Сальєрі у розділі «Майстри французького та італійського класицизму» в контексті художніх засобів виразності стилю класицизму [60]. Посібник «Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва (автори І. Цебрій, Н. Назаренко, 2021 р.)» з Антоніо Сальєрі знайомить у контексті «Народного театру» («Auf der Vien») Еммануеля Шиканедера [64].

Творчій спадщині учня А. Сальєрі Й.Н. Гуммеля присвячена стаття Н. Яременка «Особливості мистецького виконання концерту для труби E Dur Й. Н. Гуммеля» (2020 р.); цьому ж учневі А. Сальєрі присвячена й інша стаття дослідника «Мистецьке поєднання стилів у концерті для труби E Dur Й.Н. Гуммеля» (2019 р.), що має мистецтвознавчий характер [77; 76].

До *музикознавчо-біографічного* напрямку належать праці науковців, котрі присвячені не всьому періоду життя і творчості персоналій, яких ми досліджуємо, а лише якомусь періоду й тим музичним творам, що аналізує автор праці. У роботі німецького дослідника й педагога Марка Кролла

«Йоганн Непомук Гуммель. Життя і світ музиканта» («Johann Nepomuk Hummel. Das Leben und die Welt eines Musikers», 1961 р.) мова йде про останній період творчості видатного учня Антоніо Сальєрі, про його методичну працю з методики фортепіанної гри та про його педагогічну діяльність [156].

Праця німецького дослідника А. Бернера «Антоніо Сальєрі і його світські твори» («Antonio Salieri und seine weltlichen Werke», 1974 р.) розкриває лише оперні та танцювальні твори композитора в той період, у який вони були створені [99].

Дослідження іншого німецького вченого – Йозефа Хайнцельманна – «Бомарше і Сальєрі про Тартар: ключова праця в творчості і світовій історії» («Beaumarchais und Salieri über Tartarus. Ein Schlüsselwerk der Kreativität und Weltgeschichte», 1988 р.) аналізує спільне й відмінне в творах двох авторів на один сюжет і причини цих відмінностей [132]. У цього ж автора в тому ж збірнику «Театралізований вечір в оранжереї» («Theaterabend im Gewächshaus», 1998 р.) піднята проблема розвитку стосунків між А. Сальєрі та В.А. Моцартом, проаналізовано можливість виникнення конфліктів між двома великими діячами однієї музичної епохи [134]. У третій праці Йозефа Хайнцельманна, використаній у нашому дослідженні, «Сальєрі та Джамбаттіста Касті» («Salieri und Giambattista Casta», 2004 р.) можливість вбивства В.А. Моцарта А. Сальєрі простежується достатньо об'єктивно в контексті творчої співдружності обох композиторів, їхніх спільних концертів та організації суспільно-громадських культурних заходів для Відня [133].

Дві наступних статті цього напрямку про Антоніо Сальєрі належать сучасному чеському досліднику Тімо Юко Херрманну. У роботі «Антоніо Сальєрі і його твори німецькою мовою для музичного театру» («Antonio Salieri und seine Werke in deutscher Sprache für das Musiktheater» доведено, настільки італієць А. Сальєрі зміг «зростися» з витоками німецької культури, з повсякденним життям і запитамі віденської публіки на «музичну продукцію» [187]. У праці «Антоніо Сальєрі і німецький музичний театр»

(«Antonio Salieri und das deutsche Musiktheater», 2016 р.) порушено подібні ж питання, проте німецький театр розглядається не лише в контексті оперної творчості італійського композитора [187].

До останнього напрямку – *музично-історичного* – належать праці вчених, у котрих розглядається педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі, його учнів і митців із його оточення в контексті мистецької епохи переходу від класицизму до раннього романтизму, епохи початку серйозної професійної музичної освіти.

Так, у праці німецького дослідника Йозефа Хайнцельманна «Між коронацією і революцією. Сальєрі. Катіліна» («Zwischen Krönung und Revolution. Salieri. Catilina») детально висвітлюються події музично-громадського життя Відня в часи наполеонівських воєн та після реставрації монархії. Це дає можливість краще зрозуміти за яких зовнішніх і внутрішніх обставин проходила педагогічна робота метра Сальєрі [135].

Дуже схожий етап в житті Антоніо Сальєрі описує американський учений Майкл Ян у статті «Інтерпретації Антоніо Сальєрі у віденських придворних театрах із 1794 року до 1809-го» («Interpreters of Antonio Salieri in the Viennese court theaters from 1794 to 1809», 1994 р.). Проте у М. Яна більше увага акцентується на суспільно-театральному житті Відня, ніж на громадсько-культурному. І все-таки досить переконливо показано, як поступово змінюється ставлення до італійців серед австро-німецького населення на рубежі століть під час наполеонівських воєн та після реставрації монархії і як італійці в монархії стають «своїм людом» [122].

У праці вище згаданого нами чеського дослідника Т.Й. Херрманна «Моцарт і Сальєрі у Відні: протокол незвичних творчих відносин («Mozart a Salieri ve Vídni: protokol neobvyklého tvůrčího vztahu», 2007 р.) аналізується спільні громадсько-музичні заходи, що влаштовували В.А. Моцарт та А. Сальєрі, проаналізовано, як вони разом складали й уточнювали програми заходів. З історичної точки зору ця праця цікава ще й тим, що аналізується

суспільно-політична та воєнна ситуація Відня у 80-90 роки XVIII століття [189].

У праці української науковиці І.О. Сташевської «Трансформація наукових уявлень про сутність музичної педагогіки в Німеччині XIX – початку XX століття» (2019 р.) простежені спільні процеси, що відбувалися в Німеччині й Австро-Угорщині, де проживало німецьке населення, які мають спільний предмет дослідження з нашою роботою [50]. У роботі вітчизняної дослідниці О.О. Матвеевої «Підходи до діагностування якості сформованості компетенцій у Федеративній Республіці Німеччина» (2018 р.) піднімаються питання сучасної якості музичної освіти в Німеччині, витоки якої можна простежити від педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі та його геніальних учнів [35].

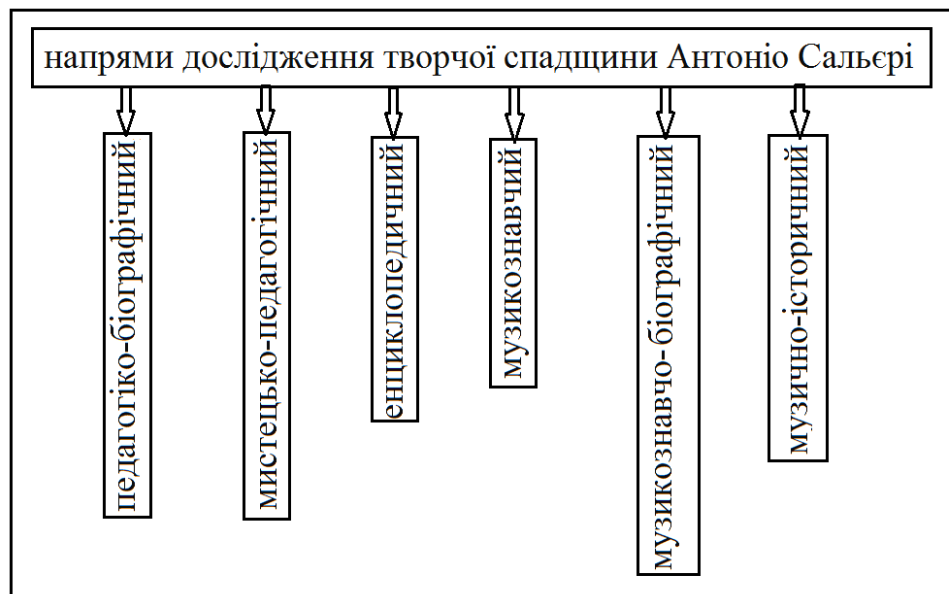


Рис. 1.1. Напрями дослідження творчої спадщини Антоніо Сальєрі

Дотичне значення для нашого дослідження мають роботи І. Цебрій «Масова культура Відня наприкінці XVIII століття та вплив на неї масонства» [54], М. Бріона «Повсякденне життя Відня в часи Моцарта і Шуберта» («*La vie quotidienne à Vienne au temps de Mozart et Schubert*», 2009 р.) [4], П. Колетти «Історія Неаполітанського королівства: від сходження на престол Карла Бурбонського і до смерті Фердинанда I» («*History of the Kingdom of Naples: from the accession to the throne of Charles of Bourbon until*

the death of Ferdinand I», 2009) [21] та Л. Томпсона «Оповідання з історії в Новому Голлівуді» («Storytelling in the New Hollywood», 1999 р.) [55]. У цих працях частково розглянуто музично-культурне життя Відня в його складному переході від класицизму до романтизму.

Дві ґрунтовні праці проблем методології та джерелознавства історико-педагогічного дослідження науковця Л.Ц. Ваховського «Джерельна основа історико-педагогічних досліджень як методологічна проблема» (2017 р.) та «Репрезентативність джерельної бази історико-педагогічного дослідження» (2015 р.) показують, що сутність проблеми використання широкої джерельної основи полягає у вірогідності відтворення істориком педагогіки ідентичної реальності минулого, уміння організувати пізнавальний діалог між теперішнім і минулим, осмислення одержаних результатів [5; 6]. Саме ці праці підвели нас до характеристики джерельної бази дослідження.

Методологія авторського дослідження ґрунтується на змістовно-порівняльному методі, що дозволяє визначити достовірність того чи іншого джерела, співвідношення традиційно-установленого та нетрадиційного бачення образу визначного представника своєї епохи – Антоніо Сальєрі. Було також застосовано реконструкції – для відтворення подій епохи на рубежі XVIII – XIX століть у межах предмета дослідження на основі джерел.

Отже, окрему площину дослідження склали *першоджерела*, що дійшли до нас від епохи Антоніо Сальєрі. Найціннішою тут виступає епістолярна спадщина. Так, у листах Н. Паганіні до Муціо Клементі дається оцінка педагогічній спадщині Антоніо Сальєрі завдяки оціночним судженням їх автора про «сальєрівських» учнів, багато з яких були сучасниками Н. Паганіні і не переставали вражати його своєю майстерністю і мисленням [42].

Особливу сторінку в оцінці Антоніо Сальєрі, його педагогічного таланту представляють листи Л. Бетховена, особливо, коли мова йде про можливість отруєння В.А. Моцарта А. Сальєрі, його найгеніальніший учень без коливаних і сумнівів став на бік свого Маестро. Важливим став і

«Щоденник Бетховена. 1812-1818 pp.» («Beethovens Tagebuch, 1812-1818»), до хронологічних меж якого ввійшли ті роки, коли Л. Бетховен якраз брав уроки в Антоніо Сальєрі [43].

Дуже сприяли нашому дослідженню листи Рени Шерешевської до Люки Дебарга, в яких багато уваги приділено вагомій спадщині одного з найулюбленіших учнів Антоніо Сальєрі – Йоганну Непомуку Гуммелю, як фортепіанної, так і оркестрової. Р. Шерешевська переконана, що композиторське бачення Н.Й. Гуммеля було сформоване під впливом Антоніо Сальєрі [69].

Першоджерелом послугувався «Щоденник» Франца Шуберта, завдяки якому ми дізнаємося про конфлікти між Антоніо Сальєрі та Людвігом Бетховеном, про святкування 50-літньої діяльності Маестро, як воно відбувалося й хто там був, які присвячення писали Антоніо Сальєрі та як його високо оцінювали сучасники. Сам Ф. Шуберт тому в цей день написав: Найкращий, найдобріший! Славний і наймудріший! Поки в нас є почуття, доки я люблю мистецтво, тобі з любов'ю принесу своє натхнення, і сльозу. Подібний богу ти у всьому, великий серцем і умом, ти ангелом був посланий для нас. Тривожу бога я своїм благанням, щоб жив у світі сотні ти років на радість усім наш спільний діду!» [126]. Документальне «Життя Франца Шуберта в документах» надає нам свідчення про те, що Антоніо Сальєрі навчав своїх талановитих учнів безкоштовно [179].

«Архіви генеалогічних досліджень», зібрані Йозефом Хайнцельманном і представлені відвідувачам будинку-музею Антоніо Сальєрі у Відні, дозволяють прослідкувати напрями віденської класичної школи від «досальєрівської» й до «післясальєрівської» епохи, представників цієї епохи та їхніх учнів різних поколінь [56]. За документами «Архівів генеалогічних досліджень» простежується процес становлення центрального й найпотужнішого закладу – Віденської консерваторії і яким сподвижником у цьому процесі виступив пан Сальєрі.

В «Архіві старих газет» нами було віднайдено некролог Антоніо Сальєрі у «Wiener Magazin über Kunst, Literatur, Theater und Mode. Nein. 102. 1825. 25. August» (Віденський журнал про мистецтво, літературу, театр і моду. №. 102. 1825. 25 серпня.), завдяки якому можна визначити, яке значення у Відні надали смерті та самої церемонії похорон Антоніо Сальєрі. Некролог написав австрійський учень А. Сальєрі, Йозеф Вайгль, пізніше його слова було викарбувано на могилі А. Сальєрі: «Упокойся з миром! Тобі, очищеному від праху, нехай вічність засяє... Упокойся з миром! У вічній гармонії твій дух відтепер розкутий. Він висловив себе у чарівних звуках, тепер витає у вічній красі» [167].

Дослідженню сприяли музичні стародруки – клавіри опер Антоніо Сальєрі («Венеціанський ярмарок», 1773 р.; «Визнана Європа», 1778 р.; «Данаїди», 1784 р.; «Тарар», 1787 р.; «Аксур, цар Ормуза», 1788 р.), Вони є цінними ще й тому, що над ними Маєстро працював зі своїми ученицями-вокалістками й учнями-диригентами, навчав їх співу та диригуванню на зручних місцях власних оперних партитур, що слугували практичним освітнім репертуаром. «Музична термінологія» Ференца Ліста «Musikalische Terminologie» von Ferenc Liszt», 1870 р., яку він систематизував після навчання з Антоніо Сальєрі є логічним продовженням розвитку термінології його Маєстро та своєрідним термінологічним словником.

Джерело, що надало рідкісні свідчення про ученицю Антоніо Сальєрі по класу вокалу Фортунату Франчетті – «Мемуари» Камілло Вальцеля («Erinnerungen» von Camillo Walzel: Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE), що містять свідчення про перебування великої італійської співачки в Україні (м. Київ) на останньому етапі свого творчого життя та про її київську педагогічну діяльність. Саме через Фортунату Франчетті вокально-педагогічна школа Антоніо Сальєрі потрапила в Україну, де славетна учениця займалася концертною та приватно-викладацькою діяльністю. У неї починали своє навчання такі відомі українські оперні примадонни, як М. П. Алексеєва-Юневич, В. В. Байкова, Ю. Ф. Дідик (Camillo Walzel, 2001, с. 270) [122].

Джерельною базою для нашого дослідження послуговували справи з фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. Ми тут можемо знайти цілу низку анотацій, присвячених А. Сальєрі та його геніальним учням. Стаття «Місія прекрасна, вдячна» (б.а.) (ф. 443, оп.1, спр. 28), де мова ведеться про підготовку опери «Моцарт і Сальєрі», знайомить із міркуваннями автора та його ціннісними судженнями про те, хто насправді був Антоніо Сальєрі і чи можна вважати його злодієм [207].

Анотація до твору М. Верешмарті «До Ференца Ліста» українського перекладача Шкробинця Ю.В. (ф. 443, оп. 1, (1942 – 1981) спр. 38) характеризує великого угорського композитора як останнього учня Антоніо Сальєрі [199]. В анотаціях відомого українського художника Агніт-Следзевського К. Г. на свою власну картину «Майже за Бетховеном. Місячна соната» (ф. 230, оп. 3, (1927 – 1975), спр. 35) простежується та ж думка, що і в його попередника – композиторський стиль і композиторське бачення Л. Бетховена було сформоване А. Сальєрі, хоча далеко не всі митці це розуміють [200].

Окрему сторінку представляють собою лекції визначного українського музикознавця й композитора Кауфмана Леоніда Сергійовича (ф.4, оп.2, (1933 – 1973, спр. 105). Представлене в конспекті заняття «Бетховен» дає відповіді на питання, наскільки складними були особисті стосунки між талановитим учнем і його Маестро [201]. Різні аспекти творчості та стосунків Людвіга Бетховена та Антоніо Сальєрі висвітлені в анотаціях видатних діячів українського мистецтва – Милославського П.П. «Бетховен перед гастролями» (ф.219, оп, 1 (1921 – 1966), спр. 90) [203], Кисельова Г.Л. (ф. 326, оп. 1 (1938 – 1957), спр. 72) [202], Носова Л.І. (ф. 1120, оп.1 (1918 – 1981), спр.298) [205]. Приділяється увага й конфліктам між учителем і учнем, коли це стосувалося співпадінь концертів, які водночас влаштовували Л. Бетховен і А. Сальєрі.

У фондах представлено вирізки з газет, бібліографію та іконографію, запрошення на вечори та виставки, присвячені творчості наставника Антоніо

Сальєрі – Крістофа Віллібальда Глюка. Така документація зберігається у фондах 616 – (оп. 6, спр. 671), ф. 773 (оп. 1. спр. 344), де проаналізовано події, які відбувалися по всій Україні другої половини ХХ століття [206; 208].

Анотації до творчості Франца Шуберта, в контексті яких іде мова й про його роки навчання в Антоніо Сальєрі, містяться у фондах 26 – Майфет Григорій Йосипович (оп. 1 (1913 – 1972), спр. 218), ф. 443 – Гмиря Борис Романович (оп. 1 (1920 – 1980), спр. 64), ф. 1136 – Заграничний Зіновій Давидович (оп. 1 (1937 – 1980), спр. 34) [204; 209-210].

Грунтовною базою також послуговували Інтернет-фонди старих українських газет, що дають уявлення про те, як ставилися до педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі та творчості його геніальних учнів українські журналісти впродовж усього ХХ століття – В. Лев [213], В. Івановський [214], О. Флоринський [215], В. Полтавченко [216] та інші, які не вказані під рубриками своїх статей. Ці питання піднімалися на сторінках газет «Нове українське слово» [211], «Лубенський вісник» [218], «Шляхи мистецтва» [219], «Глобус» [220], «Вечірній Київ» [223-225], львівська газета «Діло» [217] Публіцистична думка про видатних діячів мистецтва була дуже важливою, особливо в першій половині ХХ століття. Єдиної точки зору на педагогічну школу Антоніо Сальєрі та його спадщину не існувало, проте навіть у тоталітарні часи публіцисти не залишалися байдужими до цієї проблеми.

Отже, завдяки дослідженню джерел та історіографії показано розвиток педагогічної спадщини А. Сальєрі в діяльності його учнів і послідовників; відтворено творчий портрет Й.Н. Гуммеля який завдяки Маестро оволодів мистецтвом вокалу, італійською музичною термінологією, теорією музики та сольфеджіо, хоровим співом і диригуванням, оркеструванням, педагогічними навичками, поєднав «сальєрівський» класицизм і його власний романтизм. Проаналізовано досягнення Фортунати Вальцель-Франчетті як співачки, артистки та викладачки, показано, як через неї вокально-педагогічна школа А. Сальєрі потрапила в Україну, виявлено вплив А. Сальєрі на формування творчої особистості Л. Бетховена та Ф. Шуберта.

Таким чином, виділено напрями дослідження творчої спадщини Антоніо Сальєрі. До таких напрямів належать: педагогіко-біографічний (Ф. Бамберг, А. Кортє, Т. Херрманн, І. Цебрій, Л. Яременко та ін.) акцент зроблено на педагогічній школі Антоніо Сальєрі; мистецько-педагогічний (О. Рудницька, Г. Ніколаї, І. Сташевська, А. Матвєєва та ін.) піднімаються проблеми мистецької педагогіки як складової загальної педагогіки; музикознавчий напрям (А. фон Германн, А. Хеблер, Лю Бінь, І. Цебрій та ін.), представники якого займалися вивченням ліричних трагедій в оперній спадщині Антоніо Сальєрі; енциклопедичний (С. Седі, Р. Ангермюллер, П. Олдрич та ін.) представлений тематичними словниками, довідниками, енциклопедіями різних епох; музикознавчий, в якому більшою мірою представлена оперна спадщина Антоніо Сальєрі; музикознавчо-біографічний (Р. Бер, Й. Хайнцельманн, М. Кролл та ін.) увійшли праці науковців, присвячені не всьому періоду життя і творчості персоналій, а лише якомусь етапу та окремим музичним творам; музично-історичний (М. Ян, П. Колетта, Л. Томпсон та ін.), де розглядається педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі, його учнів і митців у контексті мистецької епохи. Окремо аналізувалися першоджерела – листування, щоденники Антоніо Сальєрі та його учнів, що розкривають значення педагогічної спадщини Маєстро для наступних епох. На розгляд було винесено 27 архівних справ, що дали можливість зрозуміти, як ставилися до педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі вітчизняні діячі мистецтва та публіцисти впродовж усього ХХ століття. Можна стверджувати, що більшою мірою ця оцінка була позитивною.

1.3. Трансформаційні зміни у вищій музичній освіті Європи: від неаполітанських консерваторій до Віденської (XVI – XIX ст.)

Трансформація вищої педагогічної освіти у світовому й українському контексті такою ж мірою стосується й мистецької освіти та мистецької педагогіки, складовою частиною якої є музична педагогіка. Взаємодія видів

мистецтва і педагогіки породжує такі унікальні феномени, як: мистецька педагогіка, педагогіка мистецтва, арт-педагогіка, музична педагогіка. Це стверджували такі відомі українські науковці цієї галузі, як О. Рудницька, Г. Ніколаї, О. Михайліченко, М. Лещенко [46; 37; 25].

Ми спробуємо відтворити еволюційний шлях професійної музичної освіти в країнах Західної Європи від «доконсерваторської» церковної моделі підготовки музикантів і перших «неаполетанських консерваторій» до стрункої «віденської системи», витоки якої знаходяться в педагогічній спадщині Антоніо Сальєрі.

Віденська консерваторія була далеко не першим вищим навчальним закладом у Європі. Вона увібрала в себе дві попередні професійні традиції – духовну і світську. Розглянемо ці традиції докладніше.

Отже, перша традиція підготовки професійних музикантів визріла в церковному середовищі. Професійна музична освіта в країнах Західної Європи безумовно почалася, як ми знаємо, не з консерваторської моделі. Консерваторська модель – це підсумок кількох століть підготовки професіоналів у цій галузі.

Музична освіта та її традиції в країнах Західної Європи були відомі ще з часів Середньовіччя, задовго до відкриття перших італійських консерваторій. Правда вся попередня («доконсерваторська») музична освіта відбувалася в церковному контексті. Розглянемо ці традиції вивчення музично-теоретичних дисциплін докладніше. Перші музичні школи (прообраз європейської метризи) виникли у Франції та Німеччини у VIII столітті. У таких школах співаки-хлопчики навчалися з шести-сім років і до того моменту, коли в них починалися серйозні мутаційні процеси.

Основним предметом із першого року навчання до останнього була музика. У свою чергу вона ділилася на такі дисципліни, як нотна грамота (вільна невменна нотація та буквене позначення нот), сольний спів, хоровий спів, композиція, музична драматизація. Із шістьох перелічених

спеціалізованих предметів колективні заняття були лише з хорового співу, решта – індивідуальні [151, с. 41].

Характерною рисою школи при Вінчестерському соборі (Англія) за часів класичного Середньовіччя стало значне обмеження можливості демократичного вступу до неї. Це давало більше шансів випускникам знайти роботу у духовній сфері. Вінчестерська співоча школа забезпечувала своїми випускниками майже всю Британію із її кафедральними соборами. Окрім перерахованих вище дисциплін (нотна грамота, сольний спів, хоровий спів, композиція, музична драматизація) тут було введено ще й основи поліфонії.

Вінчестерська співоча школа сягнула розквіту за Джона Данстейбла (школа поліфоністів) і в духовній музиці Англії тих часів з'явився свій неповторно народний колорит, що став основою англіканської музики та Англіканської церкви Нових часів.

Найвищого піднесення у підготовці церковних музикантів Середньовіччя вдалося досягти майстрам Нідерландської школи. Варто відзначити, що якоїсь єдиної школи-метризи в Нідерландах не було, а ціла низка спеціалізованих музичних шкіл при кафедральних соборах у розвинених містах (Гент, Іпр, Брюгге) виробила для себе єдиний стиль та уніфіковану систему освіти. Великий внесок у розвиток кафедральних метризи Нідерландів зробив франко-фламандський композитор, послідовник Філіпа де Вітрі, музичний теоретик та педагог, автор всесвітньо відомих трактатів, новатор та реформатор Йоханнес Тінкторіс [151, с. 42].

За період його роботи в Брюгге в кафедральній школі почали вивчати як обов'язкові предмети теорію контрапункту, сольфеджіо, гармонію, гетерофонію, поліфонію, композицію. Він систематизував словник іноземних музичних термінів (глосарій «*Terminorum musicae diffinitorium*») та запровадив їх вивчення окремою дисципліною. Теорія музики була поділена на логічні частини: пропорції музики, ноти і паузи, музичні ефекти, метроритми. Вивчення кожного із розділів тривало не менше триместру. Також Йоханнес Тінкторіс графічно зобразив канони написання поліфонічного твору та логіку почергового вступання голосів.

На засвоєння інших мистецтв із системи «тривіум-кадрівіум» у нідерландських кафедральних школах-метризах виділялося лише два роки: перший рік на граматику, риторику та діалектику, останній восьмий рік навчання (за бажанням) могли вивчати математику та астрономію, але зазвичай їх не вивчали. Музичні ж дисципліни, як ми бачимо, викладалися впродовж восьми років дуже старанно з наголосом на вузьку спеціалізацію – теоретичну, вокальну чи інструментальну (хорист, церковний соліст-вокаліст, теоретик, композитор, церковний соліст-органіст) [151, с. 48].

Отже, пріоритетний вибір у навчанні для того часу було зроблено. Звичайно, загальна ерудиція музикантів-професіоналів із таким підходом до дисциплін немузичного циклу дуже страждала. Проте професійна підготовка майбутнього викладача школи-метризи чи виконавця безумовно покращилася. Вся система навчання нагадувала сучасну консерваторську підготовку за спеціальностями – теоретик музики, хорист, церковний соліст-вокаліст, органіст – що не була роз'єднана на три етапи (музична школа, музичне училище, консерваторія). І результати такої трансформації не забарилися: Нідерландська музична школа подарувала світові таких видатних композиторів, теоретиків, органістів і педагогів, як Г. Дюфаї, І.Окегем, Я. Обрехт, Ж. Депре, В. Лассо та інші [60, с. 42].

Освіта в Нідерландах окресленого періоду свідчить про загальний культурний розквіт у Бельгії, Люксембурзі, Північно-Східній Франції. Принципи поліфонії та композиції, вироблені викладачами-нідерландцями, пізніше стануть універсальними. Саме їх візьмуть у якості головних для навчання спочатку італійці (чотири «неаполітанські консерваторії»), а через Італію система в майбутньому пошириться на всю християнську Західну і Центральну Європу.

Друга традиція – світсько-консерваторська – зародилася значно пізніше і була пов'язаною зі становленням і зміцненням позиції міст та університетською системою. Якщо в більшості країн Західної Європи ще в середині XIII століття почала стверджуватися система вищої освіти та один за одним почали відкриватися університети, то система вищої

музичної освіти світського напрямку навіть в Італії відстала від університету на цілі три століття. У зв'язку з тим, що після тривалих Італійських війн чомусь саме в Неаполі залишилося найбільше дітей-сиріт і міські магістрати не знали, що з ними робити.

У 1537 році за наказом іспанського короля Карла V, який був на той час правителем Неаполю, всіх безпритульних дітей почали збирати в спеціально організовані притулки, де їм мали дати окрім необхідного харчування хоча б якусь освіту або спеціальність для подальшого працевлаштування [117, с. 210].

Але, зважаючи на те, що кошти на цю освіту були виділені мізерні, навчати таких дітей погодилися лише неаполітанські музиканти, котрі знаходилися також не в кращому матеріальному становищі. Проте вони прийняли умови займатися з дітьми інструментальною підготовкою, музично-теоретичними дисциплінами, хоровим співом та охороняти сиріт, звідки й пішло слово консерваторія – охороняю, приховую, консервую.

Перша консерваторія мала назву Санта-Марія-де-Лоретто, серед вихованців якої були у подальшому Франческо Дуранте, Нікола Порпора та Доменіко Чимароза. 1578 року почала діяти консерваторія Сант-Онофріо-а-Капуано, серед її вихованців — Нікколо Йоммеллі, Джованні Паїзієлло, Нікколо Піччіні і Антоніо Саккіна, з 1583 року у відкрили консерваторію П'єта деї Туркіна, де навчався, зокрема, Гаспаре Спонтіні. І, нарешті, у 1589 році розкрила для бажаючих свої двері «Повері-ді-Джезу-Крісто», яка надала блискучу музичну освіту Алессандро Скарлатті та Джованні Баттіста Перголезі [116, с. 12].

У XVI столітті назвати їх закладами вищої освіти в буквальному сенсі цього слова було не можна. Тут дітей навчали читанню й письму, нотній грамоті, грі на різних інструментах, сольфеджіо. Також діти відвідували різні склади оркестрів та хори. На відміну від європейських університетів, де були й екстраординарні дисципліни за вибором студента, в консерваторіях Неаполю відвідування абсолютно всіх дисциплін було обов'язковим

(загальні й музично-теоретичні – в першій половині дня, а індивідуальні – в другій). Це, до деякої міри, нагадувало університетську систему.

Хоча загальний рівень якості освіти у перших неаполітанських консерваторіях був і не високим, проте обов'язкове відвідування всіх індивідуальних занять і колективів дало про себе знати: зі стін консерваторій вийшли такі всесвітньо відомі композитори та музиканти, як Ніколо Порпора, Доменіко Чимароза, Алессандро Страделла, а пізніше й українські композитори – Дмитро Бортнянський та Максим Березовський .

Понад 200 років ці чотири неаполітанські консерваторії були основою професійної музичної освіти в Італії. Проте в кінці XVIII століття ситуація у світі музики значно змінилася й потребувала реорганізації та реформ. 1774 року закрилася консерваторія Повері-ді-Джезу-Крісто, а 1797 року – консерваторія Санта-Марія-де-Лорето. Діючі на той час інші консерваторії в 1774 році були об'єднані указом Жозефа Бонапарта в Королівський коледж музики (італ. *Regio Collegio di Musica*), що в свою чергу був у 1826 року реорганізували у діючу й нині Консерваторію Сан-П'єтро Мажелла. (Pietro Colletta, 2009, P. 245) [116, с. 19].

Під враженням того, що він зробив в Неаполі, Жозеф Бонапарт вирішив відкрити схожий заклад і в себе на батьківщині – у Франції.

Варто зазначити, що у Франції музична освіта також мала свою попередню траєкторію розвитку. Тут навчання у спеціалізованій школі ґрунтувалося на принципах пунктуальності, повторюваності, послуху, авторитаризму та покірності. Перша французька співоча школа «Нотр-Дам», незважаючи на те, що вона начебто й була спрямована на розвиток індивідуальності музиканта, все ж відзначалася відчутною авторитарністю. Велике значення тут мала самотійна робота учня. Якщо ця не виконувалася у повному обсязі або неуважно, якщо учень не був готовий до її виконання, то його карали фізично [60, с. 49].

На індивідуальних заняттях у школі Нотр-Дам переважали методи індивідуального показу, частково можна віднести як до предметних, так і словесних, і окремий метод словесного пояснення. Учні отримували домашні завдання: вони були спрямовані на розвиток слуху, пам'яті, музичної орієнтації, логічного, математичного та композиторського мислення. Таким чином, у школі-метризі Нотр-Дам повністю реалізувалась система навчання, розроблена свого часу італійським церковним музикантом Гвідо д'Ареццо. Проте музичне мистецтво не було незмінним чи застійним, воно постійно варіювалося й удосконалювалося, особливо удосконалювалися основи поліфонії.

Окрім перелічених предметів зі школярами займалися ще й виконавською майстерністю, хоча такої дисципліни у переліку занять не було. На уроках сольного й хорового співу їх навчали суворій манері виконання, що у майбутньому призвело до становлення поліфонічної Нідерландської школи строгого стилю, і ще пізніше – до церковно-хорової творчості І.С. Баха, котра поєднала багато епох та стилів [193, с. 93].

Окрім спеціалізованих музичних предметів та постійної музичної практики, що полягала у виступах учнівських хорів на службах, у співочій школі, згідно з вимогами тривіуму, вивчали граматику, риторіку, діалектику. Ці науки тут були обов'язковими. Якщо хтось із учнів спеціалізованої школи збирався пов'язати своє майбутнє з професією священнослужителя, то на початку мутаційного періоду він міг з іншими школярами вивчати предмети вищого циклу – квадріуму, звичайно, не чотири, а три – арифметику, геометрію та астрономію. Музику він і так уже знав досконало.

Та більшість хлопчиків після мутації не затримувалися у церквах. Вони мріяли якнайшвидше вирватися звідти. Навіть ті, які після мутації залишалися із прекрасним голосом (а таких було небагато), не завжди обирали духовну кар'єру. Потрібно було мати або блискучі композиторські здібності, або голос із перспективою, щоб стати солістом чи капеланом, для викладацької діяльності у таких школах – гармонічний слух та організаторські здібності [193, с. 94].

XVI століття у французькому музичному мистецтві можна вважати часом реформаційних змін у бік його «світскості». Поети та музиканти високого французького Відродження почали об'єднуватися в гуртки, що пізніше набрали статусу «Академій». Найвідомішими з них був гурток поетів-гуманістів «Плеяди» та Академія поезії і музики (була відомою також під назвою Палацова академія (фр. – Académie du Palais). Остання профункціонувала чотирнадцять років. Видатним діячем обох гуртків був Жан Антуан Байф (1532-1589 роки). Це він заснував Академію поезії і музики, всі учасники якої у своїй творчості намагалися відродити античні традиції: писати «розмірені вірші» та вдало поєднувати їх із «розміреним співом» відповідно до грецько-римського мистецтва метрики [150, с. 71].

Отже, ще 1570 року Жан Антуан де Баїф спільно з лютністом Тібо де Курвілем при підтримці короля Карла IX заснували Академію поезії і музики (фр. Académie de poésie et de musique). Карл IX особисто був присутнім на відкритті та затвердив її Статут. Варто зауважити, що Рада професорів Паризького університету (Сорбонна) виразила обґрунтований протест щодо цього рішення. Незважаючи на це, відбулася урочиста посвята в професори й академіки. Члени Академії збиралися то в будинку Жана Антуана де Баїфа в Сен-Марсельському передмісті, іноді це відбувалося в королівському палаці відповідно до записів Агріппи д'Обін'є; (протоколи засідань, 1576 р.) [194, с. 98].

Склад членів Академії поезії і музики дуже різнився. Її члени поділялися на два класи: «мусикійці» (сюди входили власне музиканти та поети – академіки й професори), а також «слухачі». Цікаво, що саме останні сплачували регулярні внески. Це дозволяло академікам успішно вирішували всі свої нагальні матеріальні потреби [194, с. 99].

Як уже зазначалося, основною метою Жана Антуана Баїфа було відродження давньогрецької поезії та музики – унікального мистецтва, що академіками та професорами розглядалося як беззаперечний естетичний ідеал. Зважаючи на те, що у французькій мові не було жодних передумов для

відтворення квантитативної метрики, необхідних для відродження «продовженості» і «короткості» складів, у музиці знайшлися можливості точного (раціонального) співвідношення довгих і коротких тривалостей. Така експериментальна музика в Академії отримала назву «музика, розмірена в античній манері» (фр. – *musique mesurée a l'antique*) [194, с. 99].

Розпочалися експерименти в напрямі взаємодії музики та вірша, що призвели до народження інноваційних текстомузальних форм, що передавали античну строфу (елегічний дистих, сапфічна строфа тощо). В результаті з'явилися оригінальні метроритмічні музично-слухові ефекти. Особливо виділялося чергування бінарної та тернарної метричних груп у межах однієї музичної фрази.

У власних експериментах втілити в музиці інноваційну поезію, створену в псевдо-античній «квантитативній» метриці (найретельнішим і суворим прихильником якої став Клод Ле Жен) посіла місце наступна ідея: музика мала не затемнювати ритмічного малюнку. Ле Жен загалом заперечував техніку поліфонічної розробки головної музичної теми, що була типовою для багатьох жанрів вокальної та інструментальної музики пізнього італо-французького Відродження. Він також звів до мінімуму характерні для того часу орнаментування та хоральну фактуру. Більшість його багатоголосних творів надзвичайно наближені до гомофонії.

У колах Академії поезії і музики завдяки домінуючим ідеям Жана Антуана Баїфа сформувалася ціла плеяда академіків-композиторів – Жак Модюї (1557-1627 рр.), Юсташ дю Корруа (1549-1609 рр.), Гійома Котле (1530-1606 рр.). Проте, незважаючи на постійну підтримку з боку короля Карла IX, після його смерті з найвищого наказу спадкоємця короля Генріха III Академія припинила своє існування 1584 року [152, с. 83].

Зазначимо, що в своєму дослідженні ми не даремно зробили акцент саме на музичному стилі Академії поезії і музики Жана Антуана Баїфа. Із музичними творами академіків цього закладу був дуже гарно знайомий Крістоф Віллібальд Глюк, другий учитель і наставник Антоніо Сальєрі, і

вони обоє надзвичайно велику увагу приділяли «літературній текстурі» як основі написання оперно-драматичної музики. Також Академія поезії і музики здійснила потужний поштовх французького музичного мистецтва в бік «світскості» та майбутньої консерваторської освіти.

У період правління Людовика XIV при дворі простежується розквіт усіх видів мистецтв і музичного зокрема. Це був рубіж між французьким Ренесансом і Просвітництвом.

На початку XVII століття у Франції зростає пріоритетність світської музики над духовною. Це була епоха, з якої беруть витоки опера й балет.

Уже в нові часи, на початку 1784 року Жозеф Бонапарт вирішив підняти на новий рівень у Франції світську музичну освіту. На основі Королівської школи співу й декламації (фр. *L'École Royale de chant et de déclamation*) було відкрито Паризьку консерваторію – державний вищий навчальний заклад Парижу, де навчалися музиканти-виконавці та артисти балету. Її першим ректором став відомий у ті часи композитор – Франсуа Жозеф Госсек [150, с. 331].

У 1792 для покращення «музичних» замовлень Національної гвардії та інших публічних заходів під егідою міської влади в Парижі (на вулиці Сен-Жозеф) відкрили першу Музичну школу Національної гвардії (фр. *L'ecole de musique de la garde nationale*). Організатором закладу став капітан Національної гвардії та диригент гвардійського духового оркестру Б. Сарретт. Із програм нової школи свідомо вишлучили церковну музику, якій традиційно навчали в школах співу (метризах), і оперний вокал, якому навчали у Королівській співочій школі. Музична школа Національної гвардії, яка проіснувала всього рік, стала першою в історії Франції «народною» школою, де навчання проходило безкоштовно.

1793 року цю школу Національної гвардії об'єднали з Королівською школою співу та декламації до Національного інституту музики (фр. *Institut Nationale de Musique*). Пізніше Національний конвент знову затвердив Ф. Ж. Госсека керівником.

У 1795 році інститут реорганізували на Музичну консерваторію (фр. Conservatoire de musique) з Жозефом Госсекком, Етьєнном Мегюлем і Луїджі Керубіні в якості співдиректорів. У наборі до консерваторії 1796 року було 350 студентів. Перший Статут консерваторії нам доводить, що вона планувалася як навчальний заклад, а не концертна організація. У одному з перших пунктів Статуту мова йдеться про таке: «...стосовно виконання окрім навчання студентів до обов'язків професорів консерваторії входить також обслуговування національних свят, які організовує наше місто» [149, с. 121].

1800 року в консерваторії відкрили відділення танцю та драматичного мистецтва (в сучасному розумінні – хореографічний і театральний факультети), у 1806 році її реформували на Консерваторію музики та декламації (від фр. Conservatoire de musique et de déclamation). Після повернення на трон Бурбонів у житті консерваторії настав неприємний період (роялістсти її асоціювали з республіканським і бонапартистським періодом в історії країни), бо консерваторія, яку очолював Керубіні, багато в чому від них залежала.

Під керівництвом Л. Керубіні навчальні курси в консерваторії вже проходили за програмою, характерною навіть для сучасної консерваторської освіти у всьому світі. Структура консерваторії залишалася незмінною аж до 1946 року, коли її театральний факультет виділився у самостійний освітній заклад, що отримав назву «Національна вища консерваторія драматичного мистецтва» [140, с. 34].

Проте, повертаючись назад, до рубежу XVIII – XIX століть зазначимо, що в Парижі функціонував ще й інший заклад вищої музичної освіти – Музична школа національної гвардії, першим ректором якої став керівник духового оркестру, трубач Бернар Саррет. Це була безкоштовна школа, студенти якої мали обслуговувати публічні заходи грою своїх оркестрів. У школі навчалися винятково інструменталісти.

У 1793 році Школу національної гвардії об'єднали з Паризькою консерваторією в Національний інститут музики. Так що злиття й укрупнення

одного закладу за рахунок другого відбувалося й у ті часи. Ректором знову призначили Жозефа Госсєка. Звертаємо вашу увагу на те, що не обрали, а призначили (на відміну від законів обрання ректора в тогочасному французькому університеті). Це вже був напівелітарний заклад, де студенти могли відвідувати ті предмети, що хотіли. Обов'язковою була лише спеціалізація (фах), хор, оркестр і сольфеджіо. Зазначимо, що Паризька консерваторія мала студентський парламент, який вирішував всі основні питання навчального життя, і свій власний суд. Студент паризької консерваторії не підлягав міському суду, який би страшний злочин він не звершив. Студенти, які навчалися 2 роки, отримували диплом бакалавра, а ті, що потім навчалися ще п'ять років – диплом магістра. Тобто, по відношенню до нашого сучасного розподілу часу – все навпаки. Проте «Статут консерваторії» містить один цікавий пункт – «Навіть в обов'язки тих студентів консерваторії, хто отримує стипендію, входить обслуговування національних свят» [88, с. 176].

У свою чергу імператора Священної Римської імперії Йозефа II, покровителя музики і мистецтв, дуже занепокоїло те, що у Франції й Італії є консерваторії, а в Австрії – ні. Тоді він наказав директорові вокально-хорової школи Антоніо Сальєрі терміново зайнятися цим питанням. Консерваторія тут була започаткована в 1819 році і А. Сальєрі став її першим ректором. Всі умови навчання й студентського самоврядування були скопійовані з Паризької консерваторії. Правда в перший рік свого існування Віденська консерваторія набрала лише 24 студенти. Далі їхня кількість зростала в геометричній прогресії. В консерваторії було не так багато професорів, проте вони викладали все. Фрідріх Рохліц так писав про це в своїх «Мемуарах»: «Викладачів у Віденській консерваторії дванадцять, проте серед них дуже виділяються двоє: Йозеф Бем, який викладає струнно-смичкові інструменти – скрипку, віолу, альт, віолончель і контрабас, і Антоніо Сальєрі, котрий викладає всі інструменти, сольфеджіо, всі теоретичні дисципліни, композицію й вокал. Це просто чудо – він викладає все!» [88, с. 176].

В обсязі теоретичних дисциплін, що викладалися Антоніо Сальєрі, вивчали сольфеджіо, гармонію, інструментування, теорію музики, музичну термінологію, хоровий спів, поліфонію, гетерофонію, гомофонію, основи контрапункту. Мабуть єдиним недоліком тогочасної професійної музичної освіти була відсутність методик викладання музичних дисциплін та музичної літератури, що були введені набагато пізніше, вже наприкінці ХІХ століття.

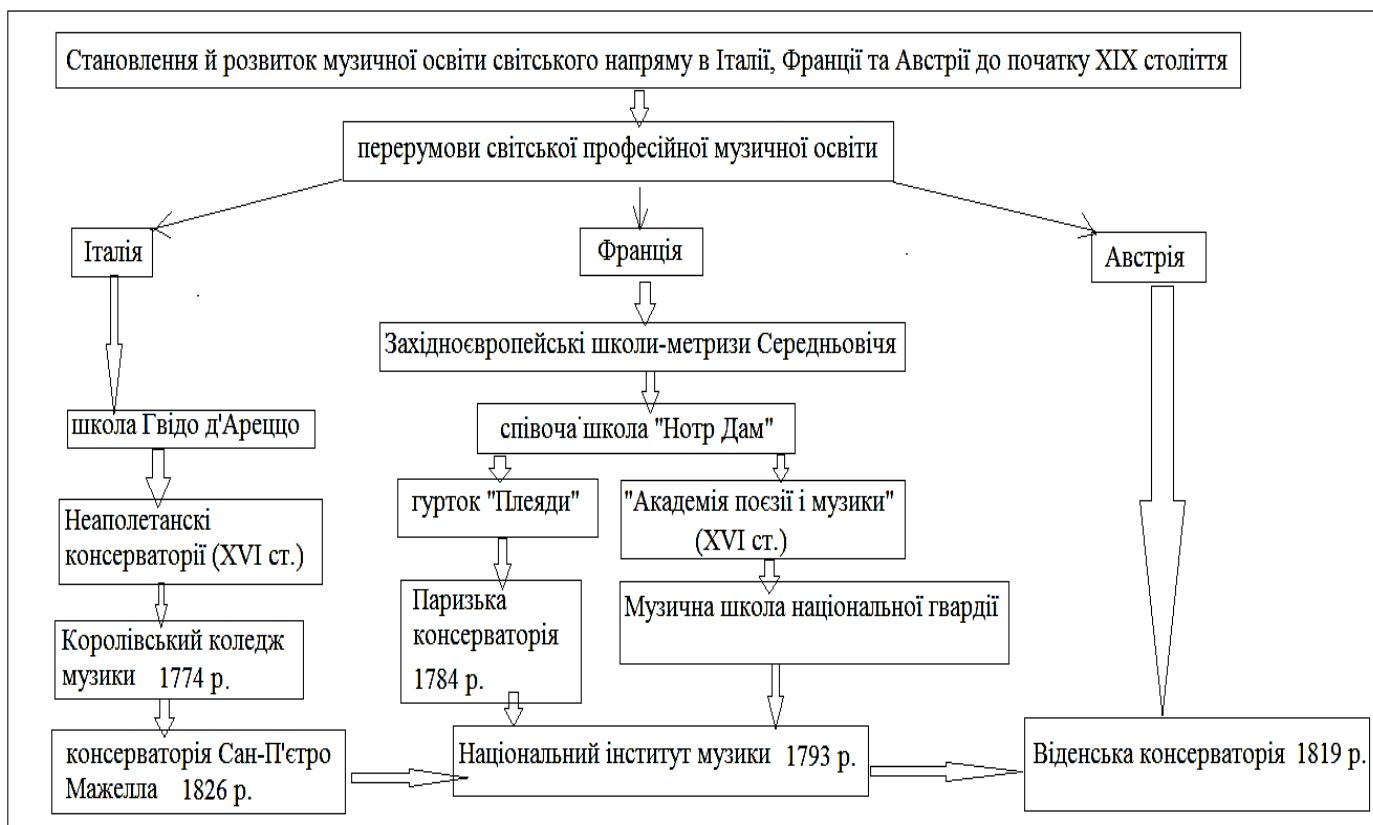


Рис. 1.2. Становлення й розвиток музичної освіти світського напрямку в Італії, Франції та Австрії до початку ХІХ століття

Віденська консерваторія першого періоду свого існування в особі Антоніо Сальєрі дала світові не лише багату композиторсько-музичну спадщину, а й безліч учнів, серед яких можна виділити таких всесвітньо відомих композиторів та музикантів, як Людвіг ван Бетховен, Ференц Ліст, Франц Шуберт, Карл Черні, Луїджі Керубіні, Ян Непомук Гуммель, Джакомо Меєрбер, Ігнац Мошелес, Франц Ксавер Зюсмайр, Йозеф Вайгль, Петер фон Вінтер та, нарешті, молодший син Моцарта Франц Ксавер Вольфганг Моцарт. Такий педагогічний доробок навряд чи ще хтось внесе до скарбниці

світової культури. Це його учні-композитори та виконавці-інструменталісти найвищого рівня.

Зазначимо, що Антоніо Сальєрі також був чудовим педагогом вокалу. Із його школи вийшли у світ такі знамениті «зірки» оперної сцени, як Катаріна Кавальєрі (перша Констанца в «Викраденні із Сералія» В.А. Моцарта), Анна Мільдер-Хауптман (перша Леонора в «Фіделіо» Л. Бетховена), Ганна Краус-Враніцкі, Фортуната Франчетті, Катаріна Вальба, Амалія Хенель тощо. Це його учениці-вокалістки.

Адольф Жюльєн зазначав, що навчання в Антоніо Сальєрі «завжди було безкоштовним, як і те, що він сам отримав від А. Гассмана, а гонорарами, що найбагатші учні все ж таки іноді змушували його взяти, він відразу ж ділив між своїми найбіднішими учнями» [222]. Розповідати про всіх учнів Антоніо Сальєрі в нашому дослідженні навряд чи потрібно — необхідно назвати лише найзнаменитіших, простеживши історію їхніх стосунків з учителем і другом, яким для багатьох став Антоніо Сальєрі.

Таким чином, ми можемо спостерігати, що трансформаційні зміни у вищій музичній освіті Європи від перших Неаполітанських консерваторій до Віденської системи освіти відбувалися постійно і несли в собі як прогресивні, так і регресивні зміни. Музична педагогіка і музична освіта в європейських консерваторіях завжди виступала складовою частиною мистецької педагогіки. Проте центрові європейські консерваторії завжди робили значний акцент на індивідуальних заняттях із студентами без яких була б неможливою професійна підготовка музиканта високого рівня. Зазначимо, що передумов виникнення консерваторій було дві: 1) підґрунтям для світської музичної освіти послуговували церковні традиції підготовки професійних музикантів (зокрема, європейські школи-метризи); 2) італійські війни, внаслідок чого залишилося багато дітей-сиріт, опікуватися якими взялася держава, відкриваючи спеціалізовані школи-притулки (в наступному – консерваторії), де за незначну заробітну плату погодилися навчати сиріт лише музиканти. Саме тому ці притулки (чотири неаполітанські

консерваторії) поступово перетворилися на спеціалізовані заклади початкової мистецької освіти. Найвищого злету в досліджувану нами епоху сягнула Віденська консерваторія завдяки наполегливій і творчій діяльності Антоніо Сальєрі і його поліпедагогічній школі, з якої вийшли геніальні композитори, всесвітньо відомі інструменталісти-виконавці, вокалісти – зірки європейських оперних театрів кінця XVIII – першої половини XX століть, викладачі-методисти.

Висновки до розділу 1.

Отже, дослідивши теоретичні засади дослідження педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі, ми можемо прийти до висновку, що вони достатньо вагомі, враховуючи той факт, що цією спадщиною займалися вчені різних галузей науки. У розділі 1 показано, що в добу розквіту віденського класицизму серед розмаїття приватної викладацької діяльності величезної кількості вчителів музики найбільше виділяється одна унікальна школа – школа першого ректора Віденської консерваторії Антоніо Сальєрі. Вона поєднала в собі всі попередні напрацювання мистецької освіти, в ній визначився їхній найпозитивніший досвід. Віденська консерваторія стала своєрідним «золотим містком» із середньовічної музичної освіти в Новий час і зайняла «центрове становище» у Європі. Віденська консерваторія також дала поштовх в музично-інтелектуальному розвитку для інших консерваторій, які стали приймати освітні програми за її зразком. Цей могутній духовний потенціал, інтелектуально-мистецькі, моральні та естетичні імпульси дійшли й до нашого часу.

Було визначено наукові підходи до творчої спадщини Антоніо Сальєрі (поліпедагогічний, творчого взаємозв'язку композиторського мистецтва, виконавства та методики вивчення твору, єдності виконавської і педагогічної творчості, поєднання індивідуальних занять із практичним керівництвом колективами, єдності логічного, драматичного та технічного начал, поступовості та наступності в процесі навчання, природовідповідності, ґрунтовності, професійної спрямованості та зв'язку з життям, «драматичності», принцип відповідальності й самостійності, принцип співтворчості, двомовності).

Напрями дослідження педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі нами були визначені за предметним та хронологічним принципами. Основу для нашого дослідження склали роботи вітчизняних і зарубіжних учених, що

стосувалися життєвого й творчого шляху Антоніо Сальєрі та його геніальних учнів.

Велику увагу ми приділили аналізу першоджерел – листуванню, щоденникам Антоніо Сальєрі та його учнів. Це значно допомогло розкрити значення педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі для європейської музичної педагогіки. Чимале значення для нашого дослідження відіграли архівні справи та публіцистичні праці з Інтернет-архіву старих українських газет, що дозволяють зрозуміти думки провідних вітчизняних публіцистів і діячів мистецтва про Антоніо Сальєрі в першій та другій половині ХХ століття та порівняти їхні погляди із сучасною точкою зору науковців Німеччини, Англії, Франції та Сполучених штатів Америки.

Завдяки аналізу становлення й розвитку музичної освіти Італії, Франції та Австрії у світській площині, ми з'ясували передумови її виникнення й три шляхи формування в кожній із означених країн. Було прослідковано розвиток музичної освіти на італійських теренах, починаючи від школи Гвідо д'Ареццо й до консерваторії Санто-П'єтро Мажелла; на французьких теренах – від середньовічних західноєвропейських шкіл-метриз, через Академію поезії і музики до Паризької консерваторії та Національного інституту музики, що послугувало підґрунтям для вершини усієї освітньої піраміди – Віденської консерваторії.

Завдяки аналізу соціально-економічного, культурно-політичного, релігійно-духовного та музичного життя Західної Європи напередодні відкриття Віденської консерваторії ми змогли виявити основні передумови становлення музичного виховання світсько-консерваторського напрямку та показати його генезу. Ми довели, що на відміну від інших закладів вищої освіти у Європі (університетів) центрові європейські консерваторії завжди робили значний акцент на індивідуальних заняттях зі студентами без яких була б неможливою професійна підготовка музиканта високого професійного рівня.

У зв'язку з цим відбулося переосмислення основ виховання професійного музиканта, який би володів не лише інструментом, а й розумівся в законах теоретичних дисциплін і композиції.

Найвищого взлету музична освіта в досліджувану нами епоху досягла в момент відкриття віденської консерваторії, що стало можливим завдяки наполегливій і творчій діяльності Антоніо Сальєрі і його вмінню відшукувати й відшліфовувати таланти, завдяки його педагогічній школі, з якої вийшли всесвітньо відомі композитори, геніальні інструменталісти-виконавці, його учениці вокалістки – примадонни європейських оперних театрів кінця XVIII – першої половини ХХ століть, що подібно Фортунаті Франчетті понесуть вокальне мистецтво в Україну, а також талановиті викладачі-методисти.

РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ ШКОЛИ АНТОНІО САЛЬЄРІ ТА ЇЇ ЗМІСТОВНЕ НАПОВНЕННЯ

У розділі 2 розглянуто вплив видатних учителів-музикантів на формування педагогічної школи Антоніо Сальєрі, виділено етапи його педагогічної діяльності та критерії для їхнього виокремлення, з'ясовано педагогічні ідеї, основоположні принципи, застосування виконавської практики в педагогічній школі Антоніо Сальєрі та виділено напрями благодійницької діяльності Маестро, показано поліпедагогічний принцип навчання Антоніо Сальєрі та порівняно його із сучасним розумінням поліпедагогічної дійсності.

2.1. Вплив видатних учителів-музикантів на формування педагогічної школи Антоніо Сальєрі

За багатьма конкретними прикладами в історії музичного мистецтва нам відомо, що кожна нова педагогічна школа не виникає на пустому місці. Педагог – засновник школи, теж колись був чиїмось учнем й увібрав від своїх попередніх викладачів увесь позитивний чи негативний досвід, на якому вже потім ґрунтувалися його власні педагогічні досягнення.

Так було й з Антоніо Сальєрі. До того часу, коли він став визнаним в усій Європі Маестро, він пройшов достатньо складний шлях. А. Сальєрі не ввійшов у світ музики з «парадного під'їзду», цьому передувала клопітка й наполеглива робота, завдяки якій йому вдалося покорити Відень, що неодноразово відкидав багатьох талановитих і навіть геніальних музикантів.

Своїми вчителями Антоніо Сальєрі до кінця свого життя вважав Флоріана Леопольда Гассмана та Крістофа Віллібальда Глюка. Перший вплинув на долю А. Сальєрі визначально: завдяки Ф.Л. Гасману майбутній композитор і педагог взагалі вирішив пов'язати свою долю з музичним

мистецтвом; завдяки другому Антоніо Сальєрі закохався в оперу, розвинув основні ідеї К.В. Глюка в музично-драматичній площині і став досконалим диригентом симфонічного оркестру [89, с. 32].

Зазначимо, що певні виконавські та композиторські навички А. Сальєрі отримав ще навчаючись у Джованні Пешетті й Фердинандо Пачіні, у яких він навчався не покладаючи рук. Проте йому був потрібен справжній «музичний батько», якому б майбутній композитор довірився б усією душею. Цією людиною виявився відомий композитор Флоріан Леопольд Гассман, котрий приїхав у цей час до Венеції у театральних справах.

Уродженець Чехії Ф.Л. Гассман займав дуже поважне становище у Відні. Він був придворним композитором балетної та камерної музики, капелмейстером і, головне, членом невеликої групи музикантів, з якою щодня музикував імператор Йосип II, старший син Франца I та Марії Терезії.

До глибини душі вражений музичними здібностями (співом та грою на фортепіано) А. Сальєрі, Ф.Л. Гассман запропонував хлопчику переїхати до Відня. Антоніо, якому було тоді шістнадцять, охоче погодився з цією пропозицією [109, с. 403].

Ф.Л. Гассман на той час енергійно займався педагогічною діяльністю. Антоніо Сальєрі став найвідомішим його учнем. Наприкінці життя А. Сальєрі так згадував про нього: «У день мого приїзду до столиці вчитель повів мене до італійської церкви, щоб там помолитися. По виході звідти він сказав мені: «Я вважав, що твоя музична освіта має початися з Бога. Лише від тебе тепер залежатиме, досягнеш ти успіху чи ні; я у будь-якому разі свій обов'язок перед Богом і перед тобою виконав». – Нечасто зустрічаються такі люди!» [109, с. 404].

На згадку про свого благодійника А. Сальєрі своїм численним учням давав уроки зазвичай безкоштовно. Його ученицями були і дочки

Ф.Л. Гассмана – Марія Анна та Марія Терезія (Розенбаум), які потім стали популярними оперними співачками.

Відомий американський дослідник, професор університету Пітсбурга, який присвятив себе вивченню долі А. Сальєрі Б. Кушнер писав з цього приводу: «Ф.Л. Гассману припав до душі талановитий і скромний юнак, і він взяв його з собою у Відень. Ф.Л. Гассман і А. Сальєрі прибули у Відень у неділю 15 червня 1766 року. Цей день означав дуже багато для Антоніо. Відень став його рідним містом, де, за винятком творчих поїздок, пройшло все його життя» [109, с. 404].

У Відні Антоніо Сальєрі став жити в будинку Ф.Л. Гассмана. Той став його прийомним батьком, дбайливим покровителем та учителем. При цьому сам Ф.Л. Гассман, відзначаючи талант А. Сальєрі, виділяв його як найдібнішого свого учня і навіть став вважати юнака своїм наступником. Саме Ф.Л. Гассман взяв на себе продовження музичної та загальної освіти Антоніо. Для вивчення спеціальних предметів він запросив кваліфікованих викладачів. Всі витрати він узяв на себе і А. Сальєрі було важко не захопитися безкорисливістю та шляхетністю цієї людини.

Завдяки Ф.Л. Гассману почалася музична діяльність Сальєрі як виконавця. Він не лише чудово освоїв клавесин, рояль та скрипку, а й почав професійно співати. Крім того, він навчався німецькій і французькій мовам, латині та всьому, що мало відношення до його майбутньої спеціальності. Ф.Л. Гассман намагався познайомити Антоніо зі світським віденським суспільством, навчив його поводженню з незнайомими людьми, що було неважко для такого привітного юнака.

1769 року Антоніо почав працювати в театрі в якості асистента Ф.Л. Гассмана. Незабаром він отримав посаду клавесиніста-концертмейстера придворного оперного театру і за фантастично короткий термін зробив вражаючу кар'єру. Імператор Йосип II, якого вважали освіченим монархом, як було прийнято в роді Габсбургів, був також і непоганим музикантом. Він

дуже цінував роботу Ф.Л. Гассмана і любив його музику. Дізнавшись про те, що у його музиканта-фаворита з'явився талановитий учень, імператор виявив бажання його послухати. Ф.Л. Гассман відразу ж привів Антоніо Сальєрі до палацу, де йому запропонували заспівати та пограти. Звичайно, спочатку А. Сальєрі сильно розхвилювався, але потім потроху заспокоївся й продемонстрував усі свої таланти. У результаті Йосипу II «сподобався талановитий і скромний італієць. Так почалося імператорське заступництво, що зіграло найважливішу роль подальшій кар'єрі А. Сальєрі» [108, с. 29].

Незабаром Ф.Л. Гассман вирушив до Риму писати там рекомендовану оперу для різдвяного карнавалу. Проте тут з'ясувалося, що саме в цей час Джованні Боккеріні, танцюрист Віденської опери та рідний брат знаменитого італійського композитора та віолончеліста Луїджі Боккеріні, створив комічне лібрето, до якого Ф.Л. Гассман мав би написати музику. Але придворний композитор у цей час був в Італії і не міг водночас займатися двома справами. І тоді за роботу над музикою взявся молодий Антоніо Сальєрі, який на той час уже мав певний професійний досвід у композиції. Так почалася оперна творчість майбутнього великого педагога [109, с. 404].

Прем'єра опери відбулася у Відні під час карнавалу 1770 року. Відгуки виявилися цілком прихильними, і опера навіть удостоїлася похвали знаменитого композитора Крістофа Віллібальда фон Глюка, який вирішив її відвідати. Перші успіхи вселили впевненість в А. Сальєрі, і він почав працювати з невичерпною енергією. А потім Леопольд Гассман, який повернувся до Відня, представив А. Сальєрі знаменитому поетові та лібретисту П'єтро Метастазіо. Так почалася дружба композитора і лібретиста, плодом якої стали чудові опери А. Сальєрі.

1773 року Антоніо Сальєрі написав комічну оперу в трьох актах «Трактирщиця» («La Locandiera») на лібрето Доменіко Поггі за відомим твором Карло Гольдоні «Власниця готелю». Її прем'єра відбулася у червні. Після цього 23-річний Сальєрі отримав дуже почесне та вигідне запрошення

від самого шведського короля Густава III, яке він набрався мужності відхилити, бо розраховував на престижне заступництво у Відні. Справа полягала в тому, що влітку 1773 року тяжко захворів придворний композитор і перший капелмейстер імператорської капели Флоріан Леопольд Гассман. Постало питання про наступність цієї посади [108, с. 37].

Зазначимо, що на цю посаду претендував і В.А. Моцарт, але він її не отримав. Імператриця Марія Терезія не любила інтриг Леопольда Моцарта, і це певним чином відобразилося на кар'єрному зростанні Моцарта-молодшого.

Флоріан Леопольд Гассман помер 21 січня 1774 у Відні. Він дуже рано пішов із життя, у віці сорока п'ятьох років. На те були свої причини. У 1770 році, під час чергової поїздки до Італії, де ставилися його опери, з Ф.Л. Гассманом трапилося нещастя, що й підірвало його здоров'я: коні понесли, і Ф.Л. Гассман, спробувавши стрибнути з карети, заплутався в ланцюгах. «Коні тягли його, – писав Ф. Браунберенс, – три чверті години і два його ребра були увігнуті в груди. З цього часу у нього спостерігався надзвичайно сильний пульс ... Він також майже не міг спати - одну-дві години на добу» [108, с. 39]. Цей нещасний випадок, мабуть, і спричинив ранню смерть композитора.

Зазначимо, що від Ф.Л. Гассман А. Сальєрі отримав у спадщину ще одну благородну справу – Віденське музичне товариство («Tonkünstlersocietät»). Саме Ф.Л. Гассман заснував Віденське музичне товариство, котре відіграло винятково важливу роль у житті столиці імперії. Основним призначенням Товариства було створення та підтримка пенсійного фонду для вдів та сиріт музикантів (перші внески зробили імператриця Марія Терезія та її син Йосип); для цієї мети воно регулярно, 4 рази на рік, проводило благодійні концерти і цим започаткувало публічні концерти у Відні. Ці концерти відігравали неабияку роль: по-перше, публіку знайомили з новими творами великих композиторів сучасності та минулих часів і таким

чином не давали їй забути композиторів, що пішли з життя; по-друге, концерти Товариства часто ставали стартовим майданчиком для молодих музикантів.

Далі очільником цього Товариства стане Антоніо Сальєрі, який плідно продовжить справу свого «музичного батька», свого першого вчителя.

Отже, після смерті Ф.Л. Гассмана основне місце першого капельмейстера імператорської капели отримав 63-річний композитор Йозеф Бонно, а 24-річному Антоніо Сальєрі дісталася посада придворного композитора камерної музики.

Після смерті Ф.Л. Гассмана на арену педагогічних відносин із А. Сальєрі виходить Крістоф Віллібальд Глюк. Ще після опери «Власниця готелю» Глюк, який жив по сусідству, так перейнявся роботами молодого композитора, що погодився бути його другим покровителем і вчителем. Для Антоніо ж творчість В.Г. Глюка стала освіченим шляхом до майбутнього успіху. Як зазначала біограф А. Сальєрі Єва Рігер, завдяки цьому впливу майбутній педагог став у Відні не уособленням «проіталійського» стильового напрямку, а представником «проглюківського тренду» (to the «Gluckist» trend) [124, с. 195].

Як відомо, В.Г. Глюк був великим оперним реформатором. Свої погляди на нове написання опери він висказав перед постановкою «Альцести». Присвячуючи оперу великого герцога Тосканського, майбутнього імператора Леопольда II, Глюк у передмові до «Альцесті» писав:

«Мені здавалося, що музика повинна відігравати по відношенню до поетичного тексту ту ж роль, яку відіграють яскравість фарб і правильно розподілені ефекти світлотіні, що пожвавлюють фігури, не змінюючи їхніх контурів по відношенню до малюнку... Я прагнув вигнати з музики всі надмірності, проти яких марно протестують і здоровий глузд, і справедливість. Я думав, що увертюра повинна висвітлити глядачам дію і

служити ніби вступним оглядом змісту: інструментальна частина має обумовлюватися інтересом і напруженістю ситуацій... Вся моя робота повинна була звестися до пошуків шляхетної простоти, волі, від показного нагромадження труднощів на шкоду ясності; введення певних нових прийомів здавалося мені цінним, оскільки воно відповідало ситуації. І, нарешті, немає такого правила, яке б я не порушив задля досягнення найбільшої виразності. Такими є мої принципи» [121, с. 102].

До зустрічі з В.Г. Глюком А. Сальєрі був переконаним, що в опері поезія є вторинною, що слова пишуться винятково для підтримки музики. В.Г. Глюк же відрізнявся зовсім протилежним поглядом на роль поезії. Він стверджував, що музика повинна «узгоджуватися з текстом», що для творця опери вихідна точка творчості – це живе уявлення характерів дійових осіб, драматургія їхніх взаємин.

Нам відомо, що В.Г. Глюк із молодих років займався педагогічною діяльністю. До його обов'язків як придворного композитора входило й навчання музиці юної ерцгерцогині Марії-Антуанетти. Коли ерцгерцогиня стала у квітні 1770 року дружиною спадкоємця французького престолу, Марія-Антуанетта запросила до Парижа і В.Г. Глюка [27]. Проте на рішення композитора перенести свою діяльність до столиці Франції значно більшою мірою вплинули й інші особисті обставини.

Визнання в Парижі опер В.Г. Глюк не залишилося непоміченим у Відні: якщо Марія Антуанетта заплатила композиторові за «Іфігенію» 20 000 ліврів і стільки ж за «Орфея», то імператриця Марія Терезія 18 жовтня 1774 року заочно присвоїла В.Г. Глюку титул «дійсного імператорського й королівського» із зарплатою в 2000 гульденів за умови давати уроки музики її власним дітям [31]. Подякувавши за вшановану честь, В.Г. Глюк після недовгого перебування у Відні знову повернувся до Франції, де на початку 1775 року було на сцені втілено нову редакцію його комічної опери «Зачароване дерево, або Ошуканий опікун» (написаної ще 1759 року), а в

квітні, у Королівській академії музики на сцені відбулася нова редакція «Альцести» [121, с. 102].

І все ж таки боротьба за композитора між Віднем і Парижем закінчилася перемогою не міст, а В.Г. Глюка. 18 травня 1779 в Королівській академії музики була представлена його опера «Іфігенія в Тавриді» (на лібретто Н. Гніяр і Л. дю Рулле за мотивами трагедії Евріпіда), яку й досі дослідники вважають найкращою оперою композитора. Сам Нікколо Піччинні визнав «музичну революцію» В.Г. Глюка. Ще раніше Ж.А. Гудон створив біломармуровий погруддя композитора з написом латиною: «*Musas praerosuit sirenis*» («Він віддав перевагу сиренам муз»), - у 1778 році цей погруддя було встановлено у фойє Королівської академії музики поруч з погруддями Ж.Б. Люллі [120, с. 187]. І не останню роль в цьому успіхові відіграло те, що в Парижі він постійно давав уроки дітям Марії-Антуанетти.

Тож після «коронованих» дітей отримати такого здібного і вдячного учня як Антоніо Сальєрі для Маестро також було щастям. У 1778 році за рекомендацією В.Г. Глюка, який однозначно став розглядати молодого композитора як свого наступника, Антоніо Сальєрі поїхав до Італії, отримавши там надзвичайно почесне замовлення написати оперу для відкриття заново відбудованого після пожежі оперного театру в Мілані. Цей театр, відомий зараз під назвою «Ла Скала», був відкритий 3 серпня 1778 чудовою виставою опери А. Сальєрі «Визнана Європа» («*L'Europa riconosciuta*») [121, с. 189].

1778 року Антоніо Сальєрі знову поїхав до Італії, а потім до Парижа, де остаточно зблизився з В.Г. Глюком. Великий реформатор опери Крістоф Вільгальд був набагато старший за А. Сальєрі. Він народився 2 липня 1714 року в місті Ерсбах (Баварія) у родині лісника. Незабаром його батьки перебралися до Чехії, де В.Г. Глюк здобув різнобічну освіту, опанував мистецтво гри на органі, клавирі та скрипці, був солістом у хорі. 1736 року він переїхав до Відня, де безпосередньо познайомився з оперним мистецтвом

того часу. Потім, на запрошення князя ді Мельці, він переїхав до Мілана. Тут майбутній композитор завершив свою музичну освіту в досвідченого педагога Джованні Баттіста Саммартіні. Отже, для Антоніо Сальєрі це був незаперечний авторитет.

Свого часу В.Г. Глюк високо оцінив оперу А. Сальєрі «Освічені жінки», а тепер у період, коли йшла гостра боротьба «між передовими діячами мистецтва епохи Просвітництва і прихильниками рутинної італійської опери, А. Сальєрі впевнено став на бік новатора В.Г. Глюка» [56, с. 206].

Пізніше учень Антоніо Сальєрі австрійський композитор Ансельм Хюттенбреннер напише так про це: «Божеством нашого маестро був його вчитель В.Г. Глюк. Він вважав, що В.Г. Глюк достойніший за всіх своїх попередників і майбутніх послідовників» [121, с. 299].

У «Моцарті та Сальєрі» вустами Антоніо Сальєрі стверджується:

«...Коли великий Глюк з'явився і відкрив нам таємниці
(Глибокі і чарівні таємниці), не кинув чи я все, що знав раніше,
Що так любив, чому так палко вірив, і чи не йшов бадьоро слід за ним
Покірно так, як той, хто помилявся, бо зустрічні послали в інший бік?..»
(пер. автора).

Новатор В.Г. Глюк став для А. Сальєрі не просто учителем. Він був для нього кумиром, він був для нього всім. І коли стало таємницею, хто ж все-таки написав музику до опери «Данаїди», для Антоніо Сальєрі це звучало, як найвища похвала, бо його порівняли із самим В.Г. Глюком.

Порівняння з В.Г. Глюком служило для А. Сальєрі найвищим визнанням публіки. І в цьому сенсі дуже показовим є такий факт: коли на ювілейному урочистості з нагоди п'ятдесятиліття діяльності композитора у Відні виконувалася ораторія А. Сальєрі «Ісус у чистилищі», Франц Шуберт сказав, що вона «написана по-глюківськи» [179, с. 56].

Хто написав музику до тексту «Данаїд» ми не знаємо точно до сьогодні, проте обидва композитори перед пресою «галантно розкланялися один перед другим». В.Г. Глюк надіслав до редакції «Журнал де Парі» листа наступного змісту: «Прошу вас надрукувати в газеті заяву, що я мав зробити і що роблю тепер – музика «Данаїд» повністю належить пану Сальєрі, а я брав у ній участь лише у формі порад, що він любо погодився прийняти від мене та на які мене надихнула винятково моя повага до нього» [177, с. 299].

Після цієї публікації Антоніо Сальєрі одразу дав відповідь: «Заява шевальє Глюка, що я прочитав у вашій газеті, стала для мене новою прихильністю, отриманою від цієї великої людини, чия дружба таким чином вирішила кинути на мене промінь його слави. Правда, я написав музику опери «Данаїди», але я написав її повністю під його керівництвом, ведений його світлом і освітлений його генієм. Заслуга в музичних ідеях – це щось надто спільне та надто незначне, щоб провокувати марнославство. Застосування їх, додаток до слів, драматичний розвиток - ось що є головною цінністю і дає реальні заслуги; і всім, що є найкращого в цьому сенсі, є в опері «Данаїди», я зобов'язаний автору «Іфігенії».

Я пішов би проти правди та вдячності, якби не скористався честю, наданою мені, і не зв'язав би його ім'я зі своїм авторством цього твору. Я прошу вас, панове, надати мені милість і надрукувати цю заяву в одному з найближчих номерів вашої газети, цим ви мене змусите до вас відчути велику подяку. Честь маю залишатися вашим покірним слугою. З повагою, Антоніо Сальєрі» [173, с. 27].

Відповідь була надрукована в «Журнал де Парі» від 18 травня 1784 року.

Саме В.Г. Глюк став хрещеним батьком «Данаїд» А. Сальєрі, і саме ця опера зміцнила європейську славу молодого композитора. Зважаємо на той факт, що навряд чи творець «Орфея та Еввідіки» ризикнув би поставити на карту своє «художнє реноме», якби від самого початку не визнав би оперу

Антоніо Сальєрі гідною свого імені і хоча б якоюсь мірою ставив під сумнів її успіху. Недарма великий оперний реформатор сказав своєму послідовникові, що «лише цей іноземець перейняв його стиль, якого б хотів досягнути кожен німець» [89, с. 101].

«Данаїди» стали безперечним успіхом Антоніо Сальєрі, який показав себе повною мірою гідним учнем В.Г. Глюка.

Шведський композитор німецького походження Йозеф Мартін Краус, який зустрічався з В.Г. Глюком у Відні взимку та навесні 1782-1783 років, відтворив нам свій варіант розповіді про виникнення «Данаїд» та про стосунки між В.Г. Глюком та А. Сальєрі. Згідно з Й. М. Краусом, А. Сальєрі виконував у В.Г. Глюка обов'язки секретаря, і лише коли старий зовсім усунувся від роботи над оперою, він почав писати самостійно. Саме тому й В.Г. Глюк «вважав, що це музика занадто близька його власним ідеям» [173, с. 29].

У музичного критика Кастіль-Блаза ми дізнаємося: «Хоча Антоніо Сальєрі і був італійцем, його музика належала до німецької школи: він написав партитуру опери «Данаїд» у Відні, під наглядом В.Г. Глюка, свого останнього вчителя, і за ідеями цього композитора, замість якого він повинен був працювати. У Парижі оголосили, що В.Г. Глюк є автором більшої частини музики опери «Данаїд»; ці чутки дали щасливий результат, налаштувавши публіку прихильно до нового твору. Лише після дванадцятої вистави, коли було досягнуто найблискучішого і найсоліднішого успіху, великий маестро оголосив, що цей твір належить руці винятково одного його учня – Антоніо Сальєрі» [173, с. 31].

Але це було не просто взаємні «галантні поклони». У період гострої ідеологічної боротьби між передовими митцями епохи Просвітництва та апологетами рутинної італійської опери Антоніо Сальєрі впевнено став на бік новаторських завоювань В.Г. Глюка. Вже в зрілі роки А. Сальєрі вдосконалювався у нього в композиції, і В.Г. Глюк виділив італійського

маестро серед усіх своїх послідовників. Найяскравіше вплив великого реформатора опери на творчість Антоніо Сальєрі виявився саме в цій великій міфологічній опері «Данаїди», яка зміцнила європейську славу композитора. Завдяки впливу К.В. Глюка А. Сальєрі стилістично долучився до віденських композиторів, став одним послідовників творця «Орфея та Еврідіки». Незважаючи на те, що для його стилю були характерні опери, створені на італійські лібрето, після впливу К.В. Глюка він почав звертатися й до французьких та німецьких текстів. Його найуспішніші опери створені в дусі К.В. Глюка і прогрімали на весь Париж – це «Данаїди» та «Тарар».

Так дивовижна безкорисливість, виявлена великим В.Г. Глюком по відношенню до італійського юнака, який не мав нічого, крім безперечного музичного таланту, не лише допомогло Антоніо Сальєрі достатньо швидко зайняти престижне становище у неприступному Відні, але й спонукало його згодом так само шляхетно поводитися з музикантами-початківцями і взагалі з усіма, хто потребував допомоги.

24 вересня 1779 року в Парижі відбулася прем'єра останньої опери В.Г. Глюка – «Місяць і Нарцис». Проте ще раніше, у липні, композитора вразив інсульт, що обернувся частковим паралічем. Восени того ж року В.Г. Глюк повернувся до Відня, якого більше не залишав: новий напад хвороби несподівано стався в червні 1781 року. Проте В.Г. Глюк вперто не полишає роботи [121, с. 227].

У цей період композитор продовжив розпочату ще в 1773 році роботу над одами й піснями для голосу та фортепіано на вірші Ф.Г. Клопштока (німецькою мовою) «Битва Армінія». Але цим планам не судилося здійснитися [41]. Передчуючи швидкий підхід смерті, приблизно в 1782 році К.В. Глюк написав «De profundis» — невеликий твір для чотириголосного хору та оркестру на текст 129-го псалма, який 17 листопада 1787 року на похороні композитора був виконаний його учнем і послідовником Антоніо Сальєрі. 14 та 15 листопада К.В. Глюк пережив ще три апоплексичні удари;

він помер 15 листопада 1787 і спочатку його поховали на церковному цвинтарі передмістя Матцлайнсдорф, а в 1890 році прах великого оперного реформатора перенесли на Центральний цвинтар Відня [42].

Багато хто з дослідників відносить творчу спадщину Антоніо Сальєрі саме до школи К.В. Глюка. Так, ще в ті часи О.К. Бомарше виказав таку думку: «Антоніо Сальєрі – великий композитор, гордість школи Крістофа Віллібальда Глюка, який засвоїв стиль великого Маестро, від природи отримав витончене почуття, ясний розум, драматичний талант та виняткову працездатність. Він мав мужність відмовитися заради свого Маестро від безлічі музичних прикрас, яким блищала його опера, лише тому, що вони подовжували сцену і сповільнювали драматичні дію» [121, с. 299].

Наприкінці життя і сам К.Ф. Глюк стверджував, що «лише іноземець Сальєрі» перейняв від нього його манери, «бо жоден німець їх вивчити не хотів» [40]; проте у нього знайшлося чимало послідовників у різних країнах, з яких кожен на свій манер застосовував його композиторські принципи у власній творчості, – крім Антоніо Сальєрі, це, насамперед, Луїджі Керубіні, Гаспаре Спонтіні та Людвіг Бетховен, а пізніше й Гектор Берліоз, який назвав К.Ф. Глюка «Есхілом у музиці»; у найближчих послідовників К.Ф. Глюка вплив композитора часом помітно й поза оперною творчістю, як і в Л. Бетховена, Г. Берліоза та Ф. Шуберта [173, с. 228]. Що ж до творчих композиторських ідей К.В. Глюка, всі вони визначили подальший розвиток і першість оперного театру [42]. У ХІХ столітті до стилю великого оперного композитора, що більшою чи меншою мірою не зазнав би впливу цих ідей; до К.В. Глюка звертався й інший оперний реформатор – Ріхард Вагнер, який через півстоліття зіткнувся на оперній сцені з тим же «костюмованим концертом», проти котрого й була спрямована вся реформа К.В. Глюка [173, с. 205].

Проте, повертаючись до тверджень вчених-музикознавців, котрі стверджують, що окрім Антоніо Сальєрі у К.В. Глюка знайшлося чимало

послідовників у різних країнах зауважимо, що найпослідовнішими з них було два – Людвіг Бетховен і Франц Шуберт – і обидва вони учні А. Сальєрі. Мабуть таке «послідовництво» все ж склалося під впливом їхнього Маестро – Антоніо Сальєрі.

Після поховання свого другого й останнього наставника, Антоніо Сальєрі також узяв на себе турботу про дітей свого вчителя [173, с. 648].

Таким чином, вплив видатних учителів-музикантів на формування педагогічної школи Антоніо Сальєрі був визначальним. Обидва його наставники – Флоріан Леопольд Гассман і Крістоф Віллібальд Глюк – визначили майбутню долю композитора й педагога. Насамперед, вони визначили творчий шлях Антоніо Сальєрі силою власного прикладу, що виховує значно сильніше, ніж безліч уроків чи зауважень. І хоча композиторські та виконавські навички А. Сальєрі отримав ще навчаючись у Джованні Пешетті й Фердинандо Пачіні на початковому етапі, першим своїм істинним учителем Маестро вважав Ф.Л. Гассмана. Саме завдяки Ф.Л. Гассману Антоніо Сальєрі отримав не лише професійну музичну освіту, а й класичну загальну. Завдяки своєму першому наставнику майбутній композитор і педагог прилучився до розуміння складної роботи з великими віденськими хорами та оркестрами, під впливом Ф.Л. Гассмана А. Сальєрі написав першу свою оперу «Трактирщиця», де відчутно проступають музичні орієнтири першого наставника. Саме завдяки Ф.Л. Гассману, який заснував Віденське музичне товариство для створення та підтримки пенсійного фонду для вдів та сиріт музикантів, Антоніо Сальєрі успішно прийняв цю естафету і впродовж усього свого життя підтримував осиротілих дітей музикантів. У Ф.Л. Гассмана він навчився безкоштовно допомагати людям.

Друга визначальна зустріч у житті Антоніо Сальєрі була з Крістофом Віллібальдом Глюком. Цей геній сформував смаки молодого композитора щодо оперного дійства. До зустрічі з В.Г. Глюком А. Сальєрі був

переконаним у первинності музики й вторинності поезії в опері. Саме під впливом К.В. Глюка А. Сальєрі зрозумів, що музика повинна «узгоджуватися з текстом», що для творця опери вихідна точка її написання – це живе уявлення характерів дійових осіб, їхніх вчинків, драматургія їхніх взаємин. Антоніо Сальєрі прийняв нововведення К.В. Глюка в оперному мистецтві і підтримав його. Недаремно К.В. Глюк саме А. Сальєрі вважав своїм музичним спадкоємцем і послідовником, а К.В. Глюк слугував для А. Сальєрі еталоном і взірцем композиторського музичного стилю.

Не можна не згадати й про шляхетну поведінку Антоніо Сальєрі щодо пам'яті про своїх наставників: він узяв на себе турботу про дітей К.В. Глюка і про дочок Ф.Л. Гассмана – Марію Анну та Марію Терезію, які потім не випадково стали відомими й популярними у Європі оперними співачками.

2.2. Етапи педагогічної діяльності Антоніо Сальєрі

Педагогічна діяльність Антоніо Сальєрі, як і його неповторна школа, склалися з кількох етапів. Кожен із цих етапів мав свої особливості, характеризувався певними здобутками в різних напрямках його композиторської, приватно-педагогічної, консерваторсько-педагогічної та суспільно-громадської діяльності. Для виділення етапів педагогічної діяльності Антоніо Сальєрі нами було виділили низку критеріїв, що допомогли виокремити хронологічні межі кожного з них, а також проаналізувати зміни в змісті педагогічної діяльності та зростанні якісних показників її наповнення. Ми визначили такі критерії: історико-географічний, когнітивний, комунікаційний, мотиваційно-ціннісний, та рефлексивний.

Історико-географічний критерій, показником якого виступає переїзд італійця А. Сальєрі до Відня та завоювання ним найвищих кіл музично-

культурного простору Австрії. Цей процес прослідковується від моменту переїзду Антоніо Сальєрі разом із Флоріаном Леопольдом Гассманом із Венеції (де він у п'ятнадцятилітньому віці працював церковним хористом собору Святого Марка) до Відня (тодішнього культурного центру Європи). Професійне зростання молодого італійського музиканта, якого спочатку знали лише як хориста й клавесиніста-концертмейстера придворного оперного театру та асистента Ф.Л. Гассмана, показало всі грані його таланту в інших сферах культурно-музичної діяльності [186, с. 99].

Когнітивний критерій представлено системою знання, якою повинен був володіти справжній консерваторський Маестро рубежу XVIII – XIX століть у Відні, вміннями й навичками, котрі мали отримати його студенти. Консерваторська система на той час в країнах Центральної та Західної Європи вже практично склалася, проте універсальних викладачів, які могли б давати студентам знання практично з усіх предметів (як А. Сальєрі) й уміло при цьому контактувати зі студентами у Відні не вистачало. На одному рівні з ним знаходився лише Йозеф Бем, який викладав струнно-смичкові інструменти – скрипку, віолу, альт, віолончель і контрабас. Внесок викладачів Віденської консерваторії у європейську музичну освіту визначалися також відповідно до цього критерію [193, с. 298].

Комунікаційний критерій, показником якого є здатність Антоніо Сальєрі до розширення комунікацій у вищому товаристві Відня, налагодженню комунікацій у викладацькій площині – як приватній, так і консерваторсько-шкільній в умовах іншої країни. Виділення цього критерію пояснюється й тим чинником, що комунікації у сфері мистецтва Відня значно розширювалися після набуття ним значення культурного центру Європи та переїзду сюди талановитих музикантів з усіх країн. Відень диктував свої ціннісні установки, що з одного боку зближали музикантів, а з іншого породжували серйозну конкуренцію за місце під сонцем [185, с. 102].

Мотиваційно-ціннісний критерій – це поєднання мотивів і потреб, що спонукали італійця Антоніо Сальєрі до власних естетично-мотиваційних переконань, потреб передачі своїх знань і свого таланту славі іншої європейської країни, виробленні нових духовних цінностей у сфері музичної педагогіки, вміння застосовувати власні знання в нових ситуаціях. Опора на цей критерій дозволяє чітко виділити основні періоди у формуванні й ствердженні педагогічної школи Антоніо Сальєрі на австрійських теренах.

Рефлексивний критерій, показниками якого є вміння аналізувати й відбирати музичний матеріал у педагогічній роботі з тим чи іншим студентом, організовувати групові теоретичні заняття в умовах віденської системи освіти, адекватно оцінювати здатність до консерваторського навчання й виховання дорослих студентів в умовах тогочасної ситуації. Виокремлення нами рефлексивного критерію пояснюється тим, що діяльність Антоніо Сальєрі у Відні мала фундаментальне значення для формування професійних умінь і навичок у студентів молодшої консерваторської системи освіти [161, с. 263].

Застосування низки критеріїв, які ми означили вище, допомогло виділити й три етапи у педагогічній діяльності Антоніо Сальєрі: композиторсько-педагогічний етап (1766–1788 рр.) – завоювання Антоніо Сальєрі любові Відня у якості оперного композитора та вокального педагога; приватно-викладацький етап (1788 р. – 1813 рр.) – перехід до активних приватних занять із музикантами-інструменталістами і композиторами, активна суспільно-громадська позиція Антоніо Сальєрі в цей період, продовження композиторської творчості; консерваторсько-шкільний педагогічний етап (1813 – 1823 рр.), пов'язаний із відкриттям у Відні вищої хорової школи, що пізніше реформується в консерваторію, покладена на А. Сальєрі вищою владою відповідальність в цей період за контроль над всіма навчальними закладами Відня, розробка своєї системи організації музично-теоретичних занять у Віденській консерваторії.

Тепер детальніше дамо характеристику трьом етапам педагогічної діяльності Сальєрі, що поступово склалася в неповторну педагогічну школу. *Перший композиторсько-педагогічний етап* (1766–1788 рр.) був насичений подіями, якісними зрушеннями в житті майбутнього маестро. Відправною точкою (нижньою хронологічною межею нашого дослідження) беремо 15 червня 1766 року, коли А. Сальєрі разом із Флоріаном Леопольдом Гасманом прибув до Відня і захоплений його атмосферою культурного життя відразу взявся писати оперу (1768 року ним була завершена перша опера «Весталка», клавір якої нажалі втрачений. Через рік (1769) Антоніо Сальєрі почав працювати в театрі як асистент Ф.Л. Гасмана. Незабаром він уже отримав посаду клавесініста-концертмейстера придворного оперного театру [173, с. 181].

Із січня 1770 почалася бурлива композиторська творчість Антоніо Сальєрі – у Відні відбулася прем'єра його другої опери «Освічені жінки», а в грудні, наприкінці того ж року блискуче пройшла прем'єра опери «Невинне кохання». У цей період А. Сальєрі не обмежується написанням опер. Його приваблюють драматичні спектаклі й Маестро зважується взятися за написання власного театрального дивертисменту «Дон Кіхот на весіллі Гамачо», який теж був тепло зустрітий глядачами у січні 1771 року. Але на цьому все й закінчилося. Композитор знову повертається до оперної творчості. Навесні (наприкінці квітня) того ж 1771 року відбулася прем'єра опери «Мода, або домашній переполох», а буквально через два місяці – 2 червня – глядачі Відня отримали ще одну оперу – «Арміда».

Успіх дарував Антоніо Сальєрі натхнення. 1772 рік також виявився плідним – 29 січня відбулася прем'єра опери «Венеціанський ярмарок», 12 травня – «Барон старої гори», а 12 жовтня театральна публіка була в захваті від опери «Викрадена бадья». Безумовно, А. Сальєрі тяжів до комічних опер. До смаку йому був і безсмертний сюжет комедії Карло Гольдоні «Трактирщиця» («Мірандоліна»). Настільки ця опера була вдалою,

сьогодні стверджувати важко, але для того часу музика А. Сальєрі була зрозумілою і сприймалася неважко. Її створенню композитор присвятив увесь 1773 рік.

Наступного 1774 року трапилася подія, яка змінила життя Антоніо Сальєрі. 21 січня раптово помер його друг і наставник Флоріан Леопольд Гасман, і місце першого капелмейстера імператорської капели отримав композитор Йозеф Бонно. Проте про А. Сальєрі також не забули: йому дісталася посада придворного композитора камерної музики та заступника капелмейстера італійської опери у Відні. У вищих колах його поважали за неймовірну працездатність і стриманий неконфліктний характер. Відбулися зміни й в особистому житті композитора. Його шлюб із Терезією Хельферсторфер і народження першої дочки Йозефи Марії Анни вимагали від А. Сальєрі стабільного матеріального становища. Тому, коли в березні 1776 року у Відні закрили італійську оперу, він вирушив у тривалу гастрольну поїздку містами Італії [182, с. 47].

На батьківщині композитора його комічні опери «Сердечне лихо» та «Удавана дурна» не мали такого успіху і не лише через нелюбов італійців до фарсу, а й через посередній склад солістів його трупи. Тут А. Сальєрі вперше серйозно замислився про власну підготовку вокалістів і в першу чергу – жінок, на плечах яких лежав основний тягар оперного дійства та вокальної техніки.

Проте, коли 3 серпня 1778 року в Мілані відкрився відбудований після пожежі оперний театр, відомий всьому світові під назвою «Ла Скала» («Під сходами»), саме оперу Антоніо Сальєрі «Визнана Європа» було представлено на його відкритті. Це є ознакою того, що поступово Маестро набирив популярності й у себе на батьківщині. Але Антоніо Сальєрі не залишився в Мілані, а помандрував до Венеції і Риму, де представив свої опери «Школа ревнивих», «Талісман», «Леді-пастушка».

29 листопада 1780 року померла імператриця Марія Терезія, вдова імператора Франца I. Трон посів її старший син Йосип I. Антоніо Сальєрі поспішив повернутися до Відня, щоб ніхто інший не встиг вплинути на смаки молодого короля, який непогано грав на клавесині, співав й загалом вважав себе знавцем і поціновувачем музичного мистецтва. Тут, на розсуд молодого короля була представлена нова опера А. Сальєрі «Трубочист» (лібретто П'єтро Метастазіо), що мала заслужений успіх. Це була передостання спільна робота композитора з поетом і оперним лібретистом П'єтро Метастазіо (остання – «Семіраміда»), котрий помер наступного року.

Варто зазначити, що для виділення цього періоду ми застосували історико-географічний та мотиваційно-ціннісний критерії. А. Сальєрі виїхав з Італії до Австрії достатньо у молодому віці, він швидко прийняв австрійсько-імперський спосіб життя, проте в душі продовжував залишатися італійцем, зберігачем національних мелодій і мистецького стилю. У ці часи він розпочав займатися з учнями. Вмотивованість приватної практики здебільшого на цьому етапі полягала в тому, що А. Сальєрі потрібні були додаткові прибутки. Після смерті Ф.Л. Гассмана він взявся утримувати його дітей, а прибутки від постановок опер були нестабільними. У нас немає точних свідчень, але можливо на цьому етапі педагогічної діяльності А. Сальєрі займався й з інструменталістами. Проте лише в цей період він брав гроші за свої приватні уроки. На другому й третьому етапах Маестро буде займатися з учнями безкоштовно.

На цей час і приходяться його заняття з вокалістами. Не варто забувати, що А. Сальєрі мав гарний голос і свого часу співав в костелі Святого Марка. Тому ці заняття виявилися плідним. З-під його педагогічного крила вийшли такі зірки оперної сцени, як Катаріна Кавальєрі (перша Констанца в «Викраденні із Сералія» В.А. Моцарта), Анна Мільдер-Хауптман (перша Леонора в «Фіделіо» Л. Бетховена), Ганна Краус-Враніцкі, Фортуната Франчетті, Катаріна Вальба, Амалія Хенель, тощо.

Після смерті П'єтро Метастазіо починається співдружність А. Сальєрі з лібретистом Лоренцо да Понте та спостерігається його тяжіння вже до серйозних, а не комічних оперних сюжетів. 26 квітня 1784 року в Парижі відбулася успішна прем'єра опери «Данаїди». Цікаво те, що А. Сальєрі боявся того, як паризька публіка сприйме його оперу і просив не розголошувати своє авторство (тобто, ніхто не знав ім'я композитора). І лише після того, як були розкуплені квитки на 13-ту виставу (опера ставилася на вимогу публіки) К.В. Глюк розголосив авторство Антоніо Сальєрі [182, с. 49].

Закінчивши останню оперу цього періоду – «Печера Трофоніо», композитор знову повертається до театрального дивертисменту. Його дивертисмент «Спочатку музика, а потім слова» запам'ятався віденській публіці ще й тим, що 7 лютого 1786 року у Шенбруннському палаці відбувся творчий поєдинок А. Сальєрі та В. Моцарта. В. Моцарт водночас показував свій зінгшпіль «Директор театру». Опера А. Сальєрі була зустрінута оплесками захопленої публіки, а зінгшпіль В. Моцарта повністю провалився. Все що відбувалося в дивертисменті було простим і зрозумілим, а в зінгшпілі – складним і вимагало напруги від публіки. А. Сальєрі був людиною свого часу, часу розквіту європейського класицизму, а В. Моцарт його випереджав.

Французи теж наперебій почали запрошувати до себе А. Сальєрі. 7 грудня 1786 року відбулася прем'єра опери «Горації» у Фонтенбло, а 29 січня 1787 року ця ж опера мала блискучий успіх у Версалі. На замовлення французького двору А. Сальєрі сумісно з Бомарше створив оперу «Тарар», що мала грандіозний успіх у Парижі. Невдовзі помирає композитор К. В. Глюк і Антоніо Сальєрі взяв на себе турботу про утримання дітей свого вчителя [121, с. 311].

Отже, перший етап творчої діяльності Антоніо Сальєрі був насиченим і плідним і приніс Західній Європі не лише його опери – комічні й серйозні, а й став своєрідним «трампліном» до створення власної педагогічної школи, котра почалася з наполегливої роботи з вокалістами.

Другий приватно-викладацький етап (1788 р. – 1813 рр.) у творчій діяльності Антоніо Сальєрі характеризувався розширенням сфери його педагогічних інтересів, початком його професійних занять із майбутніми композиторами, а також початком активної суспільно-громадської діяльності.

15 квітня 1788 року помирає перший капелмейстер імператорського двору Йозеф Бонно, місце якого отримав Антоніо Сальєрі. Маєстро утримався на цій посаді впродовж 36 років, аж до 1824 року (рік смерті). А. Сальєрі також зайняв посаду президента Музичного товариства, заснованого Ф.Л. Гассманом (правда, з 1795 року він став іменуватися його віце-президентом), проте благодійні концерти товариства організовував аж до 1818 року). Паралельно композитор не припиняє писати музику: в цей рік він завершив роботу над героїко-комічною оперою «Хублай, великий хан татарський» (його інтереси вже сягають історичних сюжетів). До того ж на цей час Антоніо Сальєрі був батьком великої родини. У нього народилася сьома донька [182, с. 99].

1789 рік став роком великих змін і суспільних зрушень, 14 липня в Парижі впала Бастилія. Це знаменувало початок Великої французької революції. Такі ж зрушення відбувалися й у імператорській владі Австро-Угорщини. Після смерті імператора Йосипа II (20 лютого 1790 року) престол посів його брат Леопольд II, якому довелося керувати країною лише два роки й то у важких умовах. Його змінив Франц II, а у Франції впала монархія, короля і королеву заточили під варту. У вересні 1795 року Австрія та Пруссія оголосили війну Франції.

Проте ці епохальні події не знизили темпів композиторської, педагогічно і суспільно-громадської діяльності Антоніо Сальєрі. Влітку 1795 року він завершив оперу «Світ догори дном» (таку назву опері композитор дав не випадково), а її прем'єра відбулася 13 січня 1795 року у Бургтеатрі.

Саме на зламі епох, коли стара Європа хиталася на ногах, Сальєрі почав давати приватні уроки 22-річному Людвігу ван Бетховену (вони тривали з 1793 до 1809 рр). Зазначимо, що Л. Бетховен до початку занять з Маестро, намагався навчатися в Й. Гайдна. Але міжособистісних відносин не вдалося встановити: у Л. Бетховена був непростий характер, а Й. Гайдн відрізнявся авторитарністю у викладанні. І лише терпіння та внутрішня інтелігентність й оптимізм А. Сальєрі змусили юного генія визнати цього маестро [98, с. 245].

Водночас Маестро закінчив роботу над операми «Пальміра, цариця перська», «Геракліт і Демокріт», «Мавр», «Три філософії», «Фальстаф, або три жарти» (далі над цією комедією працював Дж. Верді), і всі вони з успіхом були поставлені на віденській сцені, не дивлячись на змінне й бурхливе життя Відня. Історичні сюжети все більше й більше захоплюють Маестро. 2 червня 1800 у Відні відбулася прем'єра опери А. Сальєрі «Цезар у Фармакузі». І це було зрозумілим, бо наближалася наполеонівська епоха.

10 листопада 1800 року унаслідок державного перевороту у Франції до влади прийшов Наполеон Бонапарт, а через півроку в квітні 1801 р. при відкритті «Театру Нуово» в Трієсті була поставлена опера А. Сальєрі «Ганнібал у Капуї», що практично відображала хід перерахованих вище подій.

У цей же час композитор пережив важку втрату – 30 червня 1801 року померла улюблена учениця Антоніо Сальєрі, відома оперна співачка Катаріна Кавальєрі, котра незмінно втілювали образи всіх героїнь маестро на підмостках віденської та інших європейських сцен. Після її смерті А. Сальєрі припинив писати опери.

А європейські кордони стрімко продовжували змінюватися у зв'язку з наполеонівськими війнами. 16 травня 1804 року - Наполеона проголосили імператором французів а, 14 листопада 1805 року війська Наполеона увійшли до Відня. Антоніо Сальєрі, якому на той час було вже 55 роки, вже не міг не реагувати на поневіряння європейських країн. До цих подій він написав

«Реквієм», який через багато років прозвучить на його власному похороні. Це стало фіналом творчої діяльності композитора.

Наступні події набувають ще трагічнішого характеру: 6 серпня 1806 року Франц II оголосив себе детронізованим, після чого Священна Римська імперія перестала існувати. А через рік, 30 квітня 1807 року померла дружина Антоніо Сальєрі [161, с. 288].

Наступні 5 років пройшли так, що нам мало що відомо про педагогічну чи суспільно-громадську діяльність композитора. Відомо, що він продовжував давати приватні уроки. Йому потрібен був час, що відновитися від соціальних і власних душевних потрясінь. І лише у червні 1812 року Антоніо Сальєрі взяв до себе на безкоштовне навчання п'ятнадцятирічного Франца Шуберта.

Можемо прийти висновку, що другий етап педагогічної діяльності Антоніо Сальєрі нами був виділений завдяки мотиваційно-ціннісному й комунікаційному критеріям. Цінність викладацької роботи для нього піднімається на новий щабель, в її значущій якості він уже вбачав успіх своєї композиторської творчості. Маєстро перестав брати гроші за уроки. Значно підвищилася його комунікабельність та індивідуальний підхід до своїх вихованців.

Таким чином, другий етап творчої і педагогічної діяльності Антоніо Сальєрі був не таким насиченим, як перший. Наприкінці нього він припиняє композиторську діяльність, проте активізує всі свої сили на нову педагогічну ниву – професійну підготовку інструменталістів. Окрім цього починає займати активну суспільно-громадську позицію.

Останній, *третій консерваторсько-шкільний педагогічний етап* (1813 – 1823 рр.) у творчій біографії Антоніо Сальєрі розкрив нові грані його таланту. У 1814-1815 роках Маєстро відіграв важливу роль у розвитку Товариства друзів музики, заснованого 1812 року Йозефом фон Зоннлайтнером. Він очолював хорове відділення, що було беззаперечною

основою цього товариства. Далі хорове відділення переросло спочатку у вищу хорову школу, а ще пізніше – у Віденську консерваторію, що стала центром музичної культури у Європі.

Прихильник абсолютної монархії, А. Сальєрі 21 січня 1815 диригував концертом на урочистій церемонії, організованій Талейраном у Відні на згадку про Людовіка XVI і Марію Антуанетту, «невинно вбитих» в ході революційних змін, а в липні цього ж року Людовик XVIII, який повернувся на трон у Франції, звів Антоніо Сальєрі в кавалери ордена Почесного легіону. Таким чином, композитора поважали не лише в Австрії чи Італії, він був прославленим на Всю Європу [182, с. 152].

Зросла активність Маестро в суспільно-громадському житті Західної Європи. 20 серпня А. Сальєрі виступив на суді в підтримку Джузеппе Карпані, автора книги про Йозефа Гайдна, у справі про плагіат і порушення авторських прав з боку молодого Стендаля. 1816 року на запрошення влади став членом французької Королівської академії образотворчих мистецтв.

16 червня 1816 року у Відні святково відзначали п'ятдесятиріччя творчої діяльності А. Сальєрі, й імператор нагородив його золотою медаллю. Популярність Маестро продовжувала зростати, незважаючи ні на які суспільні негаразди. У 1817 року Антоніо Сальєрі був призначений на пост директора Віденської співочої школи, котру об'єднав із хоровою і яка, про що вже йшла мова вище, потім еволюціонувала у Віденську консерваторію. У Віденській співочій школі Маестро один викладав усі музично-теоретичні дисципліни.

Виділити останній консерваторсько-шкільний педагогічний етап нам допомогло застосування рефлексивного та когнітивного критеріїв. Антоніо Сальєрі вже не потребував європейського визнання, бо вже був визнаним у всій Європі. Його метою на цьому етапі було відкриття достойного закладу вищої освіти у Відні, котрий міг би конкурувати із європейськими університетами. Він мав унікальний обсяг знань й унікальний педагогічний досвід. Про найвищий рівень комунікабельності Маестро на цьому етапі

свідчить той факт, що студенти ніколи не пропускали його занять, із усіх куточків Європи стала з'їжджати талановита молодь, щоб навчатися у Віденській консерваторії і в першу чергу – отримати необхідні знання на теоретичних заняттях в Антоніо Сальєрі.

Вік і здоров'я стали даватися взнаки (маєстро виповнився 71 рік). 1821 року Антоніо Сальєрі звернувся до імператора з проханням про відставку, але той йому відмовив і прохання Маєстро було задоволене лише через три роки.

У травні 1822 року сталася ще одна визначна подія в житті майстра Антоніо: сім'я Ференца Ліста переїхала до Відня й десятирічний віртуоз відразу вступив на навчання до А. Сальєрі [182, с. 330].

У жовтні 1824 року творча діяльність Маєстро закінчується: у нього проявилися симптоми паралічу ніг, і А. Сальєрі змушений був лягти до замиської клініки. Йому оформили персональну пенсію з повним збереженням всього палацового гонорару. Там Маєстро і помер у віці сімдесяти чотирьох років.

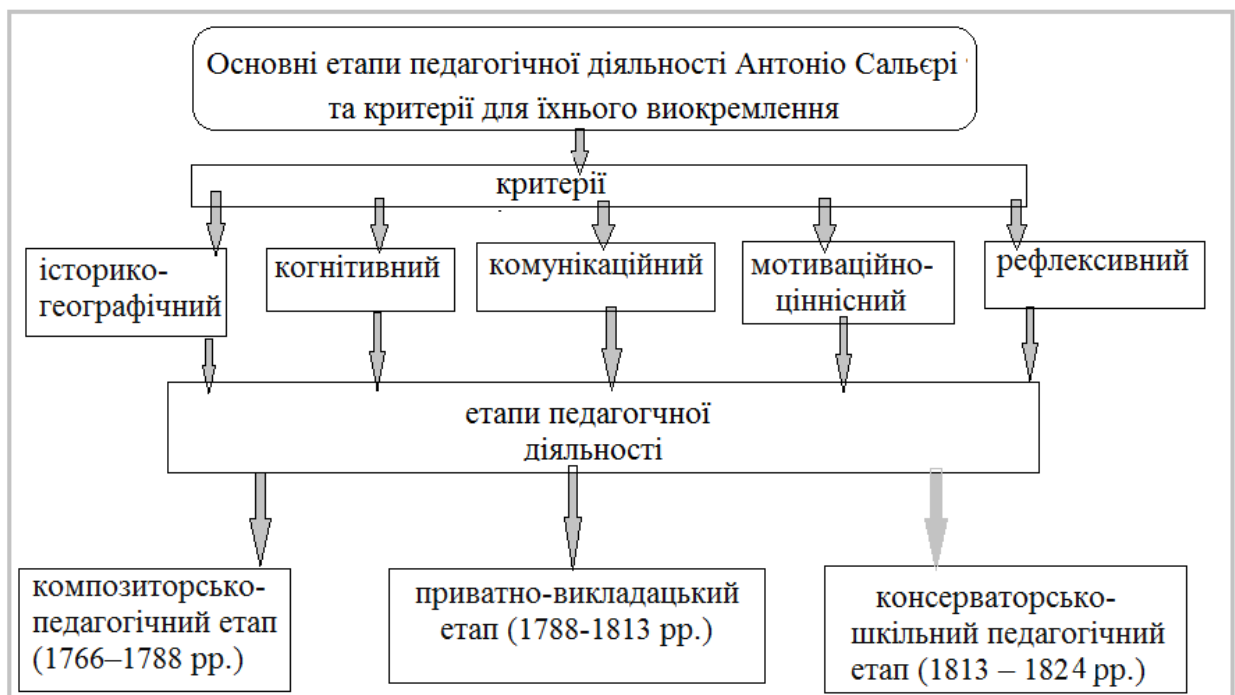


Рис. 2.2. Основні етапи педагогічних діяльності Антоніо Сальєрі та критерії їхнього виокремлення

Отже на останньому етапі своєї творчої діяльності Антоніо Сальєрі вже не писав авторських творів, а зосередився на суспільно-організаційній та педагогічній роботі. Чимало зусиль він приклав для розвитку Товариства друзів музики, був директором хорової та співочої віденських шкіл, які потім об'єднав в одну і був її очільником до 1824 року. Тут розкрився його талант педагога-теоретика. Паралельно А. Сальєрі продовжував давати приватні уроки інструменталістам, причому давав їх безкоштовно. Серед його найталановитіших учнів цього періоду були Франц Шуберт і Ференц Ліст.

Таким чином, ми визначили три етапи у педагогічній діяльності Антоніо Сальєрі, упродовж яких формувалася й удосконалювалася його школа. Це композиторсько-педагогічний етап (1766–1788 рр.), приватно-викладацький етап (1788-1813 рр.), консерваторсько-шкільний педагогічний етап (1813 – 1823 рр.). Для виокремлення кожного із цих етапів було застосовано такі критерії: історико-географічний, когнітивний, комунікаційний, мотиваційно-ціннісний та рефлексивний. Кожен етап характеризувався своїми особливостями, мав певні здобутками й досягнення в різних напрямках композиторської, приватно-педагогічної, консерваторсько-педагогічної та суспільно-громадської діяльності Антоніо Сальєрі.

2.3. Педагогічні ідеї, основоположні принципи та виконавська практика в творчій спадщині Антоніо Сальєрі

Остання чверть XVIII століття – час, коли музичне мистецтво країн Західної Європи вийшло на принципово новий рівень. З'являються плеяда видатних композиторів, чия діяльність мала значний вплив на розвиток європейського професійного композиторського мистецтва та виконавства. Багато з них достатньо успішно реалізували себе в мистецькій педагогіці, створивши основу для майбутнього розвитку композиторської школи, бо як писав музичний критик Й. Кастіль-Блаза: «Педагогічна майстерність

невіддільна від композиторської майстерності та майстерності виконавця, тих ідей і принципів, котрими він керувався у своїй викладацькій діяльності [108, с. 34].

Аналіз педагогічних позицій, установок в рекомендацій найвизначнішого класициста-педагога рубежу XVIII – XIX століть видається нам надзвичайно важливим, бо дозволяє виявити ставлення Антоніо Сальєрі до потенційних можливостей поліпедагогічної ідеї, заснованої на взаємодії тексту і музики для професійного навчання майбутніх виконавців, композиторів і педагогів-музикантів.

1. Процес освоєння виконавського репертуару для Антоніо Сальєрі ґрунтувався на музично-мовній специфіці, проте не виключав опори на вивченні художньо-літературних джерел на індивідуальних заняттях з учнями, не був позбавлений належної уваги до виявлення характерних особливостей художнього образу як синтетичного багатовимірного феномену, що виникав у результаті взаємодії музики та інших видів мистецтв. Його «поліхудожня» інтегративна основа для Маестро була ключовою. В цьому й полягала перша педагогічна ідея Антоніо Сальєрі. Проте Маестро був не першим у цьому напрямі. До засновників ідеї взаємодії музики з літературними та іншими видами художньої творчості можна віднести К. Жаннекена, І.С. Баха, Ф. Куперена, Й. Кунау, К. Жаннекена, Й. Гайдна, які вкладали програму своїх творів у заголовках, розкриваючи таким чином характер музики та наміри автора [108, с. 39].

2. Маестро мріяв збагатити ідеєю текстового змісту різних жанри: симфонію, оперу, ораторію, інструментальну музику. Його повною мірою реформаторські плани були пов'язані із втіленням у музиці «антично-героїчного» та спрямовані на створення фундаментальних музичних «філософсько-оперних епопей». За допомогою ідеї текстової змістовності Антоніо Сальєрі хотів відтворити у музиці «світову історію», прагнув втілити взаємодоповнюваність і ретроспективу «драматичних подій» своїх опер і

навчав цьому учнів [108, с. 55]. Не зважаючи на постійні благодійні концерти, що проводив Антоніо Сальєрі, він вважав музику мистецтвом для «обраних».

«В оперній музиці повторення, зміна та модуляція мотивів визначаються їх співвідношенням із античним задумом. Тут одна мелодія тягне за собою протилежну (як узгоджується з правилами античної літератури), інше підґрунтя, тут мотиви зумовлюються не послідовністю стереотипної схожості чи протилежністю тембрів, а колорит визначає угруповання ідей. Усі винятково музичні міркування мають бути спрямованими на «вищу ідею» [108, с. 52]. Отже, наступною ідеєю Маестро була ідея виховання учнів на антично-героїчних творах, що були характерними для стилю класицизму.

3. У прагненні розширити можливості вираження музичного змісту пізні представники стилю класицизму вперше запропонували художню ідею втілення у музиці наочних образів різних жанрів мистецтв (літератури, живопису, декорацій), і зробити їх своєрідною підсиленням змістового значення музичних творів. Цю ідею активно підтримував та пропагував у своїй творчості Антоніо Сальєрі, що найяскравіше відобразилося на його учні Л. Бетховені.

У практиці Антоніо Сальєрі аналіз Біблії здійснювався паралельно з вивченням філософських трактатів Плутарха, Шарля Монтеск'є, французьких моралістів, знанням італійського живопису, дослідженням закономірностей архітектури для її використання в декораціях. Отримані знання сприяли зміні масштабу музично-філософського мислення Антоніо Сальєрі, розширювали його межі, наповнювали глибоким змістом, дозволяли вийти на найвищий рівень естетичного освоєння дійсності. Різні види мистецтва (поезія, драма, балет як вставка до опери), на думку Маестро, розглядалися ним як можливі «союзники» музики у створенні музично-сценічної дії – драматичного нарративу, що є своєрідним втіленням його ідеї

синтезу мистецтв. Таким чином, ідея виховання музиканта, що розуміється в усіх жанрах мистецтва, була також притаманна Антоніо Сальєрі [132, с. 78].

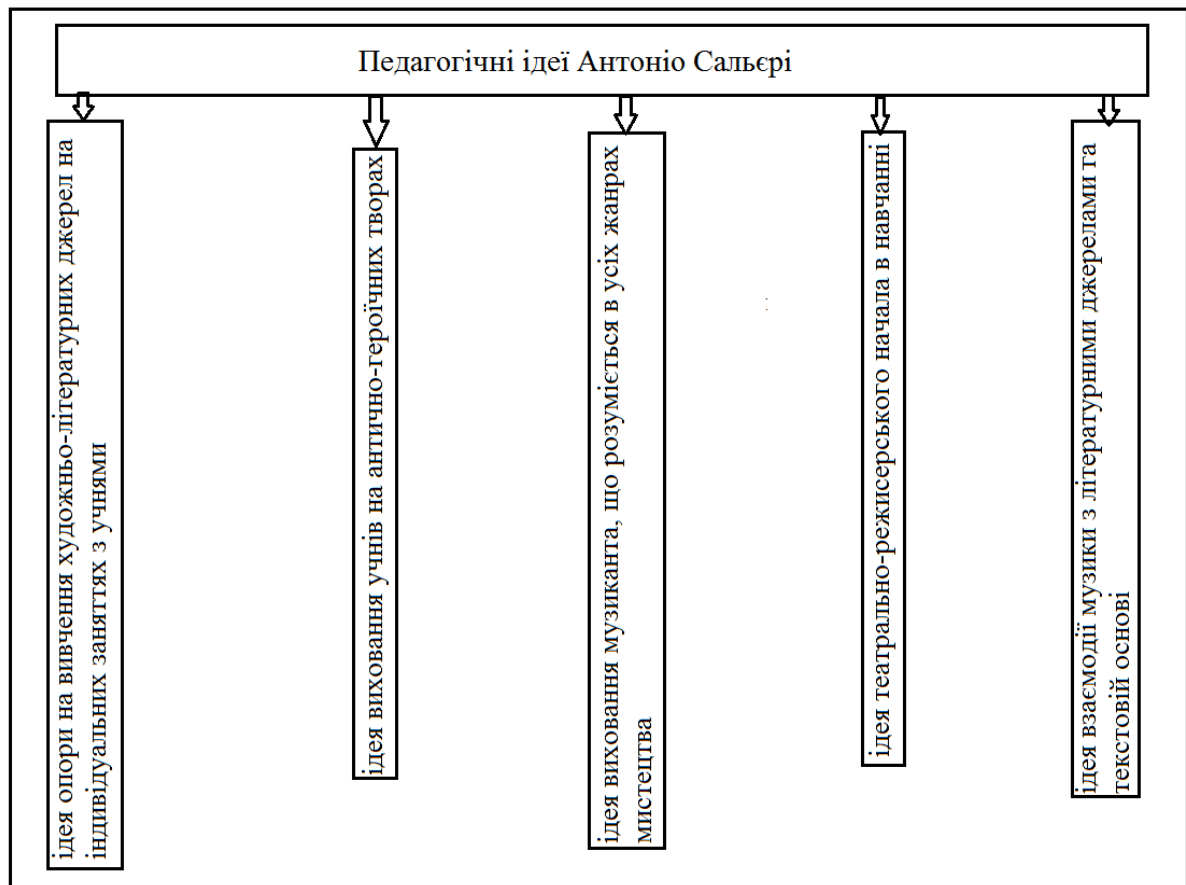


Рис. 2.3. Педагогічні ідеї Антоніо Сальєрі

4. Маєстро наполягав на поглибленні традиційного для часів класицизму підходу до мистецтва виконавської інтерпретації. Він вважав необхідним посилити в ньому театральнo-режисерське начало, пропонував запровадити у сферу оперного виконавства принципи, характерні для галузі драматичного мистецтва. Це певною мірою вплинуло на педагогічне мислення Ференца Ліста. Далі Ф. Ліст у пошуках максимального впливу на аудиторію захоплюється ідеєю програмного твору. Режисерський талант допомагав йому вибудовувати музичне дійство за законами драматургії, досягати власної інтерпретації рівня філософського узагальнення. Дар викладача, що виражався в умінні «не лише викладати якусь музичну дисципліну, а й розповідати», дозволяв Антоніо Сальєрі, подібно до переконливого оратору-трибуну, засобами музичного заняття вести

«натхненну розмову з учнями», перетворювати творчий процес на живий і змістовний, що логічно розгортався у часі. Отже, ідея театральнорежисерського начала в навчанні пронизувала всю педагогічну діяльність Антоніо Сальєрі.

5. Незважаючи на всю художність своєї натури, Антоніо Сальєрі розглядав мистецтво як соціальний факт, що здатний «очищати та збагачувати почуття людини, пробуджуючи її найкраще «я». Маєстро ставив перед своїм учнем і собою дуже серйозні завдання. Справжній музикант, на переконання Антоніо Сальєрі, – це «оратор, якому довірені таємниці майбутнього і дано право вчити та виховувати людей» [122, с. 299].

Для виконання таких завдань художнику, на думку Маєстро, недостатньо «одного лише вузької спеціалізованої освіти, односторонніх здібностей та однобокої науки». Водночас із розвитком професійних навичок має здійснюватися його становлення як Музиканта, й у процесі наук і виконавства повинен народитися Митець. Антоніо Сальєрі пропонував представникам творчих спеціальностей «систематизувати свій розум, навчитися мислити та судити... щоб струни свого внутрішнього інструменту прийшли у відповідність до прекрасного» [132, с. 80]. Отже, ідея розвитку індивідуальності учня посідала провідне місце в педагогічній творчості Антоніо Сальєрі.

Таким чином, підсумовуючи педагогічні ідеї Антоніо Сальєрі, можна прийти до таких висновків:

- по-перше, варто показати вплив його педагогічних ідей на основний принцип всієї викладацької роботи творчості Листа – принцип поглиблення музики шляхом її внутрішнього зв'язку з літературою та літературними текстами;
- по-друге, виділити особливості втілення цього принципу у трьох найважливіших напрямках його особистої творчості: композиторській, виконавській та педагогічній.

В основоположних принципах поліпедагогіки Антоніо Сальєрі знайшли своє яскраве відображення європейські традиції, що зародилися й оформилися у французькому виконавському мистецтві, нерозривно пов'язаному з німецькою музикою, італійською вокальною школою та досягненнями оперної композиторської творчості й багатомісячний досвід із виховання інструменталістів і вокалістів.

Уже в перших вокально-хорових школах підготовка музикантів була заснована на визначених правилах і повинна була відповідати чітким вимогам, у яких намітилися певні тенденції, що призвели надалі до ствердження основоположних принципів виховання представників європейської педагогічної школи. У цьому їхня неминуща цінність. Переконливе утвердження й розвиток цих методологічних положень – заслуга мистецької діяльності представників європейської педагогічної школи початку ХІХ століття. Результативність її творчого становлення проявилася в появі блискучих талантів, яскравих індивідуальностей, зобов'язаних своєю майстерністю здатності їхніх педагогів розгадати та розвинути їхні обдарування [108, с. 54].

Ці прогресивні принципи педагогічної школи Антоніо Сальєрі стали основоположними в творчості майстрів Віденської консерваторії впродовж усього ХІХ століття. У викладацькій діяльності найвизначніших представників віденської педагогічної школи, до яких у першу чергу варто віднести Антоніо Сальєрі та Йозефа Бема, сформувалися та набули статусу освітні теоретичні принципи виховання музиканта-професіонала та його авторського бачення.

Під принципом у науковій теорії мають на увазі найабстрактніше визначення ідеї. *Принцип* – це правило, що виникло в результаті об'єктивно осмисленого досвіду. Творче дотримання цих принципів педагогом консерваторії забезпечило справжню професійну підготовку музикантів. Зазначимо, що принципи як правила педагогічної роботи Антоніо Сальєрі

суттєво відрізняються від сучасних педагогічних принципів. Сьогодні дослідники розрізняють фундаментальні, загальнонаукові принципи, що власне складають методологію, конкретнонаукові принципи, що лежать в основі теорії тієї чи іншої дисципліни або наукової педагогічної галузі, і систему конкретних методів і технік, що застосовуються для вирішення спеціальних педагогічних завдань.

Ми поділяємо основоположні принципи Антоніо Сальєрі на *загальнопедагогічні* та *специфічні*. Отже, спочатку розглянемо детальніше загальнопедагогічні принципи:

1. Вся робота в класі різнилася класицистською раціональністю побудови, логічністю, чіткістю завдань, строгою послідовністю, ясністю пояснень, що дозволяло говорити про реалізацію на практиці *принципу поступовості та наступності* в процесі навчання. Разом із тим, весь навчальний процес Маестро представляв собою систему, де технологічна, драматичні та інтелектуальна складові розвивалися комплексно через систематизацію навчального матеріалу, орієнтованого на поступове просування від найпростішого до складного з опорою на міцно засвоєне і досягнутий рівень виконавського розвитку кожного учня Маестро. До «драматичного» розвитку музиканта-виконавця належали: відчуття авторського тексту ідеї твору, строга (в стилі класицизму) його інтерпретація й точне виконання динамічних позначок, дотримання темпо-ритмів.

2. Принцип природовідповідності у підході до кожного учня як у напрямі музичних здібностей, так і творчих, в тому рахунку й психічних індивідуальних властивостей. Тут Антоніо Сальєрі у якості прикладу часто згадував свого наставника й учителя – Крістофа Віллібальда Глюка: «Маестро Глюк зумів відразу пізнати моя неспокійну душу. Він відкрив мені таємниці написання опери, красу поетичного тексту, і я весь – і душею й розумом – віддався йому під опіку та заслухувався його операми, виконував

його вказівки і відчував, що входжу в непізнаний раніше мною світ...» [108, с. 73].

Сам Антоніо Сальєрі часто хвилювався, був людиною емоційно вразливою, завжди намагався уникнути грубощів по відношенню до себе та оточуючих його людей й постійно пам'ятав про це в своїй педагогічній роботі.

Маестро Сальєрі також враховував індивідуальні здібності своїх учнів при виборі наступного репертуару: одним студентам відразу давав дуже складні твори, інших міг протримати півроку на найлегших інструментальних п'єсах чи вокальних вправах. Проте, як уже зазначалося вище, він усім дозволяв брати участь у публічних репетиціях із хором та оркестром. Враховуючи таланти та нахили своїх вихованців, Антоніо Сальєрі зі здібними учнями, котрі навчалися в нього не перший рік, починав вивчати оперні арії, з іншими –переходив до складних задач із гармонії.

Принцип *природовідповідності* у підході до кожного учня проявився у прагненні Антоніо Сальєрі зберегти унікальність творчої природи учня, його направленість, визначити, що є на сьогодні для нього головним рушійним чинником. Це визначально впливало на структуру й етапи всього процесу навчання.

3. Сценічна виконавська вправність розглядалася Антоніо Сальєрі як нероздільне мистецтво, що сприяє становленню цілісної творчої особистості майбутнього музиканта-професіонала. У зв'язку з цим, значне місце в процесі підготовки учня відігравав *принцип ґрунтовності*, який втілювався власне в навчальному процесі. Він застосовувався в умовах нерозривної єдності навчання, виховання, розвитку студента та його тісному зв'язку з практикою.

Оволодіння вихованцем виконавським – композиторським, інструментальним, вокальним, музично-теоретичним і диригентським комплексом – організовувався Антоніо Сальєрі в єдності з розвитком

професійно значущих якостей особистості: «драматичної» сфери, логічного музично-сценічного мислення, єдності музики і тексту, що забезпечувало ефективність розвитку всього технологічного комплексу, збагачувало духовну сферу, формувало ціннісні установки. У самого А. Сальєрі органічно поєдналися італійська мелодійність, «глюківський» пафос, уміння керувати сценічними контрастами та властиве віденським класикам володіння бездоганною формою, контрапунктом та оркеструванням. Його партитури вартували того, щоб їх вивчати. І учні прагнули цього. Так, наприклад, працюючи з Людвігом Бетховеном над правилами італійської просодії, Антоніо Сальєрі наголошував на запровадженні асиметрії чи ладової «світлотіні» у прості пісенні форми, і глибокому перетворенню реприз, і різких контрастах між розділами складових форм [122, с. 56].

4. Головним завданням педагога в процесі виховання майбутнього музиканта професор А. Сальєрі вбачав у створенні умов для найуспішнішої творчої реалізації студента в обраній професії, чому сприяло використання *принципу професійної спрямованості та зв'язку з життям*. Навчання в Маестро будувалося таким чином, що поряд із формуванням виконавських умінь і навичок як специфічної особливості професійної діяльності музиканта, студент засвоював і сам процес діяльності з їхнього оволодіння. А це ставало можливим через глибокий аналіз того, що студенти робили на заняттях і бесідах із Маестро, аналізували власні досягнення та досягнення інших, мали пояснити, чому вони цю музичну фразу виконують саме так, а не так.

5. Значну роль у процесі навчання музиканта Маестро відводив *принципу відповідальності й самостійності* студента, втілення якого сприяло стабільному розвитку музиканта-початківця, підвищувало рівень його «співпраці» з викладачем у роботі. Цей принцип виявлявся у всіх напрямках і на всіх етапах навчання студента з оволодіння необхідним теоретико-практичним комплексом та особливостями виконавської роботи

над музичним твором. Тому Антоніо Сальєрі ніколи не зводив усе до індивідуальних занять з одним учнем. Для нього було важливим, щоб його студенти із самого початку поєднували теорію і практику, готуючись до майбутніх виступів в оперних спектаклях чи в публічних концертах. Це значно сприяло розвитку відповідальності й самостійності кожного з них. Окрім цього Антоніо Сальєрі ще влаштовував публічні концерти для вдів і дітей-сиріт передчасно померлих музикантів, де давав змогу зайвий раз виступити своїм учням, виховував у них активну виконавську позицію та готовність до наступної кар'єри.

До конкретнонаукових (специфічних) принципів ми можемо віднести наступні його правила, виведені із попереднього та власного педагогічного досвіду:

1. Головним принципом у роботі Антоніо Сальєрі був принцип поліпедагогіки, про який йшла мова в окремому підрозділі, і який був визначальним для педагогічної школи видатного Маестро.

2. Антоніо Сальєрі великого значення надавав творчому взаємозв'язку композиторського мистецтва, виконавства та методики вивчення твору. Так, наприклад, окремі шедеври італійської оперної музики початку XVII століття, такі, як низка опер, написаних композиторами гуртка «Камерата», окремі опери Клаудіо Монтеверді, не мали вже перспектив для постановки в наступному XVIII столітті. Причиною того була тенденція до зникнення вокальної школи, яка б готувала чоловіків-сопраністів у Європі на рубежі XVII – XIX століть. Така ж доля чекала й на опери кінця XVII століття. Підтвердженням тому, що викладацька діяльність Антоніо Сальєрі ґрунтувалася на цьому принципі, є професійна думка Й. Кастіль-Блаза з приводу педагогічної й виконавської діяльності маестро Сальєрі:

«Розвиток музичної культури, композиторської діяльності й методики викладання вокалу однаковою мірою залежний як від композитора, так і від класичного виконавця і того, хто цього виконавця свого часу навчав. Без

гарних виконавців навіть найкращі твори музичної класики залишаються мертвим паперовим матеріалом, без якого б то не було значення для музичного життя. Коли між музичними творцями й виконавцями немає зв'язку (а були і є цілі плеяди нетворчих наслідувачів), твори котрих не вносять до музичного життя ніяких цінностей, композиторська спадщина пропадає. А бувають лише ремісничі копії справді оригінальних авторських творів, так теж, нажаль, ніхто не в силі оцінити, або хоча б приблизно виміряти чи обчислити їхнє значення та вплив, що роблять на нас, особливо на молодь, виступи на сцені визначних творчих артистів, досягнення в роботі справжніх педагогів-професіоналів» [108, с. 57].

Антоніо Сальєрі як диригент був неперевершеним об'єднувачем оркестру й хору для реалізації творчих замислів автора і власних поглядів на його твір. Слідом за К.В. Глюком він навчав своїх учнів розуміти задум як автора слів, так і композитора.

Незважаючи на те, Антоніо Сальєрі дуже поважав Фердинандо Пачіні, у якого він навчався не покладаючи рук, в репертуарі А. Сальєрі та його учнів практично не було його вокальних творів. Маестро пояснював це тим, що музика Ф. Пачіні для вокалістів незручна. Він кілька разів намагався включити до репертуару інші його камерні арії, але потім відмовився від цього замислу. Із цього приводу Й. Кастіль-Блаза зазначав:

«Висловлювання Антоніо Сальєрі про незручність камерних арій Ф. Пачіні щодо виконання були для мене спочатку дивними. Пізніше я зрозумів причину. А. Сальєрі голосом і школою був переконаний церковний співак з італійською манерою, він не лише не міг звикнути до «пачінівського» вокального стилю, який у більшості не те щоб мав інструментальні орієнтири, але до того занадто «запасажований» і строкатий, мало витриманий у мелодійно-вокальній лінії. Ф. Пачіні не дуже рахувався з тонкими мелізматичними ефектами драматичного меццо-сопрано, з яким полюблив працювати Антоніо Сальєрі» [108, с. 59].

До того ж, А. Сальєрі був вихований на мелодиці Флоріана Леопольда Гассмана, відмінній від «пачінівської», рівнішій, не такій мінливій і не такій безмежно драматичній. У тодішній італо-німецькій нотній літературі сольного співу кінця XVIII століття Антоніо Сальєрі, на жаль, не мав іще великого вибору поза К.Ф. Глюком, опери якого, зрештою, стали популяризуватися в Європі наприкінці XVIII століття. Тому він і обмежився мимоволі справжніми класичними творами» [160, с. 226].

Незважаючи на це, в репертуарі учнів Антоніо Сальєрі було багато інструментальних творів Фердинандо Пачіні, серед яких «*Alemanda con variazioni*», «*Concerto per flauto piccolo*», «*Suite per clavicembalo*» та інших, що були не лише винятково зручними для виконання, а й служили «навчальними п'єсами» для вироблення початкової техніки й загального музичного розвитку. Педагогічна школа Антоніо Сальєрі формувалася в тісній взаємодії загальних досягнень у галузі музики та спеціалізованих методик у сфері інтересу до композиції, теорії та методики інструментального мистецтва, теорії та методики вокального мистецтва, що збагатилися його великим досвідом навчання у французьких, німецьких та італійських Маестро, спілкуванні з європейськими видатними музикантами з проблеми методики викладання різних інструментів і співу.

Важливою і практично плідною складовою художньої діяльності педагогічної школи Антоніо Сальєрі є збереження та продовження спадкоємності педагогічних традицій. Ця результативна тенденція простежується від дня заснування вокально-хорової школи у Відні і проходить через все останнє десятиліття творчості до відкриття Віденської консерваторії. Тому актуальні для того часу принципи майстрів мистецької педагогіки продовжують жити, переходячи через викладацьку діяльність послідовників, збагачуються наступними поколіннями педагогів, складають найцінніший фонд педагогічно-творчого досвіду.

3. *Принцип єдності виконавської і педагогічної творчості.*

Необхідною й надзвичайно корисною в справі передачі виконавської майстерності виявилася традиція залучення до активної педагогічної діяльності відомих композиторів і виконавців, що мали ще достатньо творчих сил, щоб продовжувати своя артистичну діяльність, як то зробив імператор Йосип II з Антоніо Сальєрі та Йозефом Бемом. Ця традиція міцно увійшла у художнє кредо австро-німецької педагогічної школи, укорінила принцип єдності виконавської і педагогічної творчості в їхній практичній реалізації. Музикант, який знаходиться в активній професійній формі і який практично вже всього досяг в своєму житті, має передавати свої знання й уміння наступним поколінням. Окрім того, Антоніо Сальєрі завжди міг найкращим чином проілюструвати своїм студентам весь твір, який вивчався на занятті, або його частину. Учні Маестро мали змогу відвідувати концерти свого наставника та спостерігати диригентську виконавську майстерність свого вчителя. Це слугувало значним стимулом для наступних занять. Варто зазначити, що цей принцип став основоположним і в педагогічній діяльності наступника Антоніо Сальєрі – одного з його найкращих учнів – Йоганна Непомука Гуммеля [163, с. 26].

4. Принцип поєднання індивідуальних занять із практичним керівництвом колективами (хором та оркестром) полягав у тому, що окрім індивідуальних занять кілька разів на тиждень, окрім бесід-пояснень, Антоніо Сальєрі своїх здібних учнів ще запрошував на власні репетиції для роботи з хором та оркестром. Уроки по роботі учнів із колективами він давав завжди безкоштовно. А. Сальєрі був переконаним: для того, щоб навчитися писати власну музику, треба постійно контактувати з тими, хто буде її виконувати. Один із кращих учнів Антоніо Сальєрі, Йоганн Непомук Гуммель писав:

«На заняттях Маестро завжди була атмосфера співробітництва, його хотілося слухати завжди, хоча він сам і не терпів легковажного ставлення до

занять. Завдяки його високій культурі й умінню знайти спільну мову, Маестро завжди міг знайти на заняттях найголовніше» [163, с. 84].

Як згадували сучасники й учні Антоніо Сальєрі, його студенти ніколи не пропускали занять, а навпаки, намагалися отримати ще й додаткові. Це свідчить про втілення поєднання індивідуальних занять із практичним керівництвом колективами. Учениця Антоніо Сальєрі Фортуната Франчетті так писала, згадуючи заняття свого Маестро: «Пан Сальєрі докладав усіх зусиль, щоб навчити свого студента, добре розвинути в ньому здібності до написання музики та вміння її виконати з оркестром. Він дуже відрізнявся від інших викладачів вокалу, які зазвичай дуже довго бояться показати на виступі своїх учнів. Я в нього вчилася співати. Маестро Сальєрі, навпаки, хотів, щоб ми постійно були на сцені, постійно репетирували арії перед хором та оркестром, а не лише з ним у кімнаті, він був не проти, щоб всі знали й всі могли користуватися таким же правилом і добиватися найкращих успіхів у навчанні. Робота з ним вимагала багато наполегливої праці. Я, наприклад, щодня вчилася: чотири рази на тиждень із ним і два рази постійно співала з оркестром і хором. Він не любив запрошувати на заняття з хором одного учня, а вчив кількох нас разом. Одна співала з хором чи оркестром, інші слухали, а Маестро поправляв виконавицю» [154, с. 28].

5. *Принцип єдності логічного, драматичного та технічного начал* маестро Сальєрі послідовно реалізував у навчальному процесі. У нього вправно поєднувалися логічність класицистського стилю, до майстрів якого він належав, використання навчальних вправ для розвитку техніки, а також розуміння «драматичності» й «сюжетності» музичного твору, які він перейняв у К.В. Глюка. Хоча варто зауважити, що для учнів, які лише засвоїли «ази» навчання, маестро Сальєрі починав з технічних прийомів. Якщо учень (а пізніше – студент) виявлявся здібним, то Антоніо Сальєрі швидко переходив до поєднання драматичного та технічного аспектів навчання, якщо ж ні, то маестро Сальєрі міг дуже довго його тримати на

одних технічних прийомах. Як згадувала в своїх «Мемуарах» Фортуната Франчетті, «... іноді цей процес затягувався надовго, проте маестро Сальєрі завжди був таким люб'язним, що на нього ніхто ніколи не ображався» [122, с. 115].

6. Принцип «драматичності» активно виявлявся в роботі Антоніо Сальєрі над оперним репертуаром, над окремими деталями його засвоєння, коли важливим складником було розуміння музикантом-професіоналом художньо-сміслової зумовленості кожного текстово-музичного елемента. Цей принцип найбільше реалізувався Антоніо Сальєрі на заняттях-репетиціях його учнів із хором та оркестром, в також на публічних концертах:

У своїх «Мемуарах» Фортуната Франчетті згадувала: «При виконанні арії із хором чи оркестром кожний учень Маестро спочатку розповідав, що він має зробити, а потім на різних прикладах пояснював, як цього можна досягти найшвидшим шляхом. Це був такий іспит напередодні виступу, де не було нічого не зрозумілого, таємничого» [122, с. 57].

Окрім того Маестро дуже багато працював над розумінням музичної форми і стилю, над змістом твору, що виконувався, пояснював головну ідею тієї чи другої поезії. Зазначимо, що учні й колеги Антоніо Сальєрі часто згадували, що Маестро достатньо часто називав музику «піїтикою» (поезією) і змушував своїх студентів декламувати чимало віршів і поетичних рядків і потім виразно їх «проспівувати».

7. Освітньо-педагогічний процес у класі Антоніо Сальєрі давав змогу успішно втілити в роботі *принцип співтворчості*, що був тісно пов'язаний із попереднім принципом відповідальності й самостійності. Заняття з Маестро нагадували творчу лабораторію, що додавало роботі піднесено-творчого характеру, що орієнтувався на розвиток музиканта як всебічно освіченої особистості, виконавця, сприяв розкриттю особистісно-творчого потенціалу інструменталіста чи вокаліста на початку творчого шляху. Композиторська

та виконавська лабораторія Антоніо Сальєрі полягала ще й у тому, що він часто сам виконував на заняттях дуети із опер разом зі своїми учнями, а то й цілі оперні сцени (наприклад, сцену з опери К.В. Глюка «Орфей» зі своєю ученицею Фортуната Франчетті, сцени із власної опери «Тарар» із Катаріною Кавальєрі). Маєстро також разом диригував зі своїми учнями у сценічних постановках [122, с. 56].

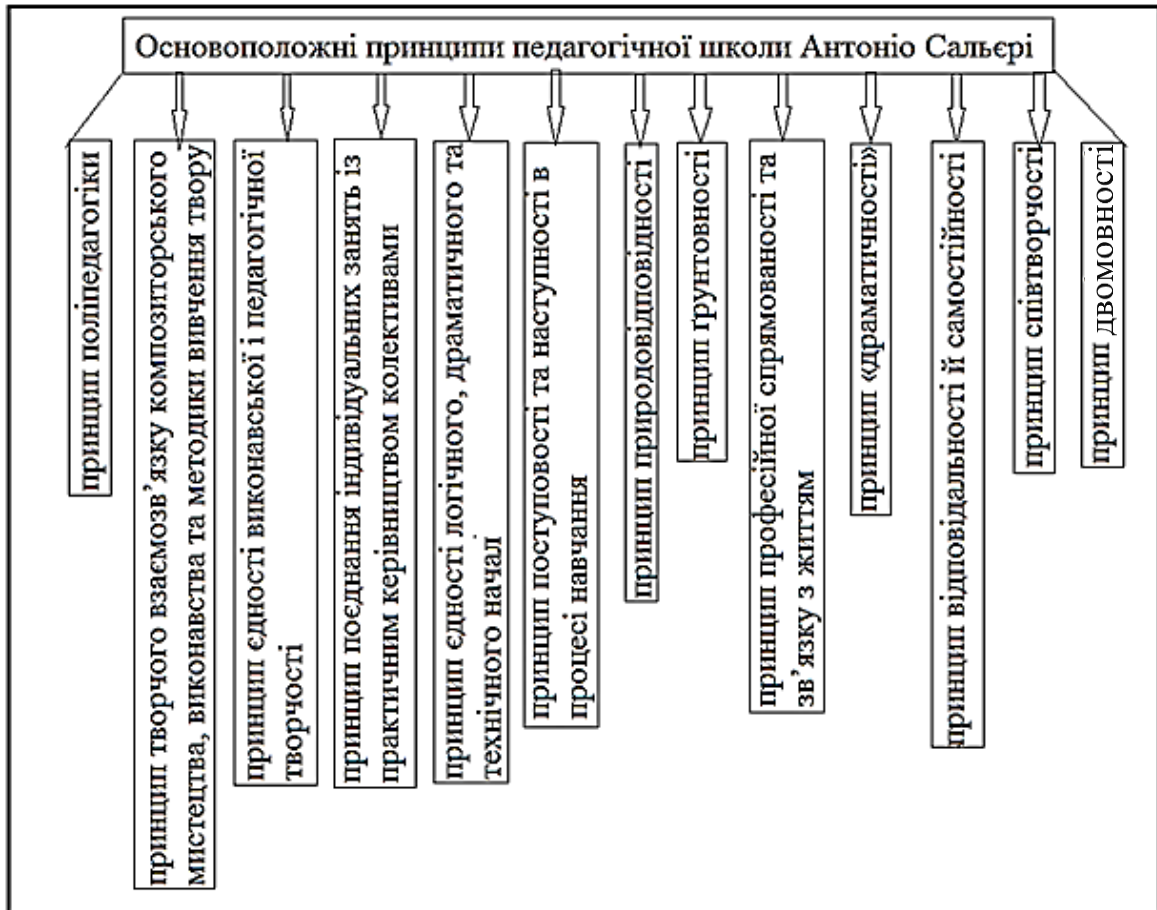


Рис. 2.3.1. Основоположні принципи педагогічної школи Антоніо Сальєрі

8. Принцип двомовності, що базувався на баченні Антоніо Сальєрі цілісної європейської спільноти та її творчої співпраці. Маєстро сам володів 5-ма європейськими мовами (італійською, німецькою, французькою, іспанською, англійською), хоча й походив із небагатої родини. Він був переконаним, що музичний твір (арію чи всю оперу) завжди необхідно виконувати мовою оригіналу. Це не має бути механічно заучений іноземний текст, де артисти думають лише про звучання власного голосу, пасажі та

верхні ноти. Антоніо Сальєрі не заохочував молоді не вивчати іноземні мови в умовах Європи XVIII століття.

Сфера діяльності тогочасного європейського музиканта передбачала в майбутньому виступи в різних оперних театрах усіх країн. Тому просто необхідно було уміти спілкуватися багатьма мовами. У першу чергу Антоніо Сальєрі це вимагав від себе самого. І навіть наприкінці життя взявся вивчати ази угорської мови, коли отримав такого блискучого учня, як Ференц Ліст. Слідуючи своєму переконанню, А. Сальєрі з кожним своїм учнем (а вони приїздили з усіх кінців Європи) спілкувався його мовою, тому маестро вимагав цього від своїх учнів. Тому певним чином Антоніо Сальєрі можна вважати новатором.

Окрім основних принципів Антоніо Сальєрі варто окремо зупинитися й на благодійницькій діяльності Маестро. А. Сальєрі, який після смерті свого першого наставника Флорівна Леопольда Гассмана очолював Товариство з концертів на користь вдів і дітей-сиріт померлих музикантів. Це «Товариство», якому судилося відіграти виняткову роль у музичному житті австрійської культурної столиці, а мабуть й усієї Європи, було засноване трохи раніше Ф.Л. Гассманом. Його основним завданням стало створення та підтримання пенсійних фондів для вдів та сиріт музикантів.

Концерти «Товариства», що відбувалися зазвичай на Різдвяний та Великий піст, мали благодійний характер. Антоніо Сальєрі їх організовував і проводив, не маючи із цього жодної копійки. Він спеціально писав музику для цих концертів. У 1776 році, наприклад, Маестро написав велику ораторію для чергового концерту Віденського музичного товариства, а в 1785 році вони разом із В.А. Моцартом створили кантату «Для покращення здоров'я Офелії» («Per la ricuperata salute di Ofelia») на текст Да Понте, щоб відзначити «відновлення голосу» солістки Ненсі Сторейс. Вона була найкращою співачкою італійської опери, якою керував А. Сальєрі, і виконувала партію

Сюзанни у «Весіллі Фігаро». А. Сальєрі, який очолював «Товариство», мав вирішальне слово під час вибору програми. Із 1788 року він вважався Президентом «Товариства», а 1795 року, коли цю посаду зайняв один із вищих придворних чиновників, А. Сальєрі став отримав титул віце-президента, хоча фактично залишався художнім керівником «Товариства» [91, с. 85].

Концерти «Товариства» відвідували практично всі жителі Відня. Воно було цінним не лише тому, що полегшувало існування вдовам і дітям-сиротам померлих музикантів, а й тому, що тут мали змогу представити свої музичні твори молоді композитори, а жителі Відня – їх послухати й дізнатися про авторів.

Варто ще додати дві духовно-моральних позиції маестро Сальєрі, щоб завершити його педагогічний портрет. По-перше, він вирізнявся рідкісною шляхетною поведінкою: до кінця свого життя Антоніо Сальєрі відчував себе зобов'язаним своїм учителям, своїм наставникам. Маестро узяв на себе клопоти про виховання й утримання їхніх дітей. Так він учинив із сиротами К.В. Глюка, а дочок Ф.Л. Гассмана (Марію Анну та Марію Терезію), зробив відомими й популярними на всю Європу оперними співачками. По-друге, пам'ятаючи приклад К.В. Глюка та Ф.Л. Гассмана, Антоніо Сальєрі з усіма своїми учнями займався безкоштовно. Виняток із цього правила складали лише діти дуже багатих батьків, які не вирізнялися талантом [90, с. 213].

Із джерел і літератури, які підтверджують, що в творчій практиці Антоніо Сальєрі дійсно мали місце оперно-сценічна та оркестрово-виконавська практики, насамперед варто назвати «Мемуари» Камілло Вальцеля в новій редакції (2005), звідки ми дізнаємося яким чином вокально-педагогічна школа Антоніо Сальєрі потрапила в Україну, а також праці зарубіжних дослідників – Ф. Крістерна і Р. Донінгтона, де у якості прикладів наводяться спогади Й.Н. Гуммеля та Йозефа Бема [111; 119; 142]. Робота «Оперна естетика» Е. Ліппмана (1992) теж торкається проблеми наявності в діяльності

Маестро різного роду практик, в тому рахунку й педагогічних [159]. Зважаючи на те, що ці наукові праці висвітлюють лише окремі аспекти педагогічної діяльності Антоніо Сальєрі, автор дослідження зосередив свою увагу на оперно-сценічній та оркестрово-виконавській практиці з учнями.

Заняття з музичного мистецтва впродовж століть у своїй більшості були індивідуальними, а про якусь викладацьку практику в межах освітнього процесу ХІХ навіть не велося й мови. Але це ніяким чином не стосується Антоніо Сальєрі. У нього студенти завжди займалися практикою і не лише з окремими учнями, а й з великими колективами.

Як згадували сучасники й учні Антоніо Сальєрі, його студенти ніколи не пропускали занять, а навпаки, намагалися отримати ще й додаткові. Це свідчить втілення поєднання індивідуальних занять із практичним керівництвом колективами. Учениця Антоніо Сальєрі Фортуната Франчетті так писала, згадуючи заняття свого Маестро: «Пан Сальєрі докладав усіх зусиль, щоб навчити свого студента, добре розвинути в ньому здібності до написання музики та вміння її виконати з оркестром. Він дуже відрізнявся від інших викладачів вокалу, які зазвичай дуже довго бояться показати на виступі своїх учнів. Я в нього вчилася співати. Маестро Сальєрі, навпаки, хотів, щоб ми постійно були на сцені, постійно репетирували арії перед хором та оркестром, а не лише з ним у кімнаті, він був не проти, щоб всі знали і всі могли користуватися таким же правилом і добиватися найкращих успіхів у навчанні. Робота з ним вимагала багато наполегливої праці. Я, наприклад, щодня вчилася: чотири рази в тиждень: із ним і два рази постійно співала з оркестром і хором. Він не любив запрошувати на заняття з хором одного учня, а вчив кількох нас водночас. Одна співала з хором чи оркестром, інші слухали, а Маестро поправляв виконавицю» [122, с. 228].

Також із «Мемуарів» ми бачимо, що студенти Маестро проходили практику на заняттях із хором і після цього їм не потрібні були окремі репетиції, бо вони вже начебто «зрослися з хором» під час регулярних занять з Антоніо Сальєрі [122, р. 200].

Таким чином, було виділено п'ять педагогічних ідей Антоніо Сальєрі (ідея взаємодії музики з літературними джерелами на текстовій основі, ідея опори на вивчення художньо-літературних джерел на індивідуальних заняттях з учнями, ідея виховання учнів на антично-героїчних творах, ідея виховання музиканта, що розуміється в усіх жанрах мистецтва, ідея театральності-режисерського начала в навчанні). Ми також виділили та проаналізували основоположні принципи – загально-педагогічні і специфічні (принцип поліпедагогіки, принцип творчого взаємозв'язку композиторського мистецтва, виконавства та методики вивчення твору, принцип єдності виконавської і педагогічної творчості, принцип поєднання індивідуальних занять із практичним керівництвом колективами, принцип єдності логічного, драматичного та технічного начал, принцип поступовості та наступності в процесі навчання, принцип природовідповідності, принцип ґрунтовності, принцип професійної спрямованості та зв'язку з життям, принцип «драматичності», принцип відповідальності й самостійності, принцип співтворчості, принцип двомовності) педагогічної школи Антоніо Сальєрі, що дозволили відтворити, з одного боку, його індивідуальний стиль викладання, з іншого – причини педагогічного успіху й затребуваності Маестро. Педагогічна школа, що базувалася на цих принципах, дала можливість Антоніо Сальєрі організувати освітній процес, що практично відповідає й сучасним вимогам і положенням музичної педагогіки. Новаторські принципи маестро Сальєрі відрізнялися від його попередників тим, що увібрали в себе педагогічні напрацювання минулого (теоретичні міркування й методичні розробки) й узагальнили попередній викладацький досвід. Авторитет педагогічної школи Антоніо Сальєрі зростав із кожним днем. Із різних кінців Європи стала приїжджати талановита молодь до Відню, щоб навчатися в Маестро. Потрапити до класу викладача Антоніо Сальєрі стало непросто, бо вже став виникати конкурс на «почесне місце» «сальєрівського» учня.

Антоніо Сальєрі багато років на громадських засадах керував Товариством з концертів на користь вдів і дітей-сиріт померлих музикантів» і був його Президентом. Окрім зборів коштів для осіб, котрі цього потребували, Маєстро таким чином пропагував творчість молодих талановитих композиторів і знайомив із нею віденську публіку. Він навчав своїх учнів безкоштовно (за рідким виключенням приймав плату) та утримував і навчав дітей своїх колишніх наставників. Наявність педагогічної практики в творчій спадщині Антоніо Сальєрі є безсумнівною: детальна робота над аріями з опер, що готувалися до постановки, постійна робота учня-вокаліста з хором, а майбутніх композиторів із симфонічним оркестром у межах занять А. Сальєрі практично виконувала функцію оперно-сценічної та оркестрово-виконавської практики. Тож витoki сучасних виробничих практик беруть свій початок у спадщині Антоніо Сальєрі.

2.4. Поліпедагогічний принцип навчання Антоніо Сальєрі та сучасне розуміння поліпедагогічної дійсності

Різноманітні прояви природно-стихійних процесів у сучасній освіті зумовлюють розробку нових підходів до розуміння та аналізу педагогічної дійсності. Виявлення провідних тенденцій, описи основних принципів проектування педагогічної дійсності як механізму освітнього процесу знову повертають нас до надбань минулого, його позитивного педагогічного досвіду.

У сучасній педагогічній реальності, коли відбувається «уцілювання» фізичного часу при збільшенні швидкості розвитку й кількості соціальних зрушень, спостерігаються такі тенденції: 1) відбувається стирання кордонів країн і в зв'язку з цим загострюється проблема життєдіяльності суб'єкта, що пов'язана зі традиційною «прив'язкою до разового місця», території, культурою; 2) з'являються технології принципово іншої суті, здатні єдиним

швидким процесом кардинально змінювати думки мільйонів людей;
3) використання нормативного фінансування окремих закладів освіти посилює та закріплює дух конкуренції, а не співробітництва, мобілізуючи суспільну думку до закріплення цієї тенденції.

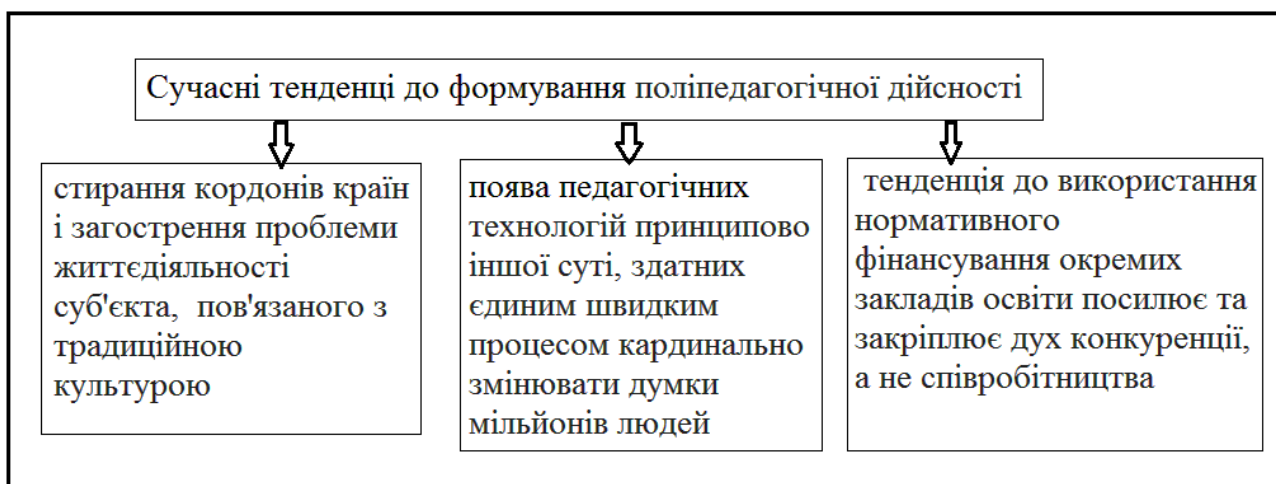


Рис. 2.4. Сучасні тенденції в освіті до формування поліпедагогічної дійсності

Німецький науковець Хельмут Серве вважає, що сучасна педагогіка не має єдиної методології, зважаючи на те, що намітилися різні підходи до опису педагогічної дійсності, відповідно до яких вчені виділяють духовно-наукову (гуманітарну), релігійну, критичну, феноменологічну, марксистську тощо [110, с. 7]. Таким чином, у нашому розумінні сучасна педагогічна дійсність носить *поліпедагогічний* характер, що говорить про необхідність постановки задачі розробки нового підходу до її налізу, що дозволяв би враховувати всю множинність педагогічних моделей.

Подібні процеси в освіті спостерігалися й раніше. У XVIII столітті в країнах Західної Європи в музичній освіті відбувалися швидше реноваційні (часткове оновлення) зміни, ніж докорінні (інноваційні). Ще на початку цього століття провідне місце в музичній освіті займали цехові музиканти. Кожен із них мав 4-5 учнів і 2-3 підмайстри. Більше не дозволялося, щоб усі майстри були в рівних умовах. Батьки віддавали учня в дім до майстра й укладали з ним письмову угоду. Щоб стати музикантом-майстром треба було провчитися 5-6 років, скласти іспит при всіх майстрах цеху та перейти в

підмайстри. Потім 4-5 років навчатися в статусі підмайстра, брати участь у концертах, що організовував цех. Після закінчення цього терміну навчання необхідно було обійти з іншими підмайстрами кілька міст Європи, грати там у цехових оркестрах і виступати соло, привезти звідти дипломи, що засвідчують майстерність підмайстра, а наостанок у присутності всіх майстрів цеху музикантів свого міста скласти іспит – «майстерштюк» – бездоганний сольний виступ зі грою на кількох інструментах.

Варто зазначити, що цех був об'єднанням музикантів на зразок профспілки: у нього були спільні кошти на випадок допомоги комусь із майстрів, спільна церква; кожен із майстрів працював у себе вдома, але раз на місяць вони влаштовували збори для вирішення спільних проблем. Збори очолювали два виборних старійшини (як у сучасній музичній школі – директор і його заступник), які слідкували, щоб ніхто з майстрів не порушував регламентованих цехом правил, не «переманював» до себе чужих учнів, не підписував з батьками більше ніж дозволялося угод на учнівство, щоб добросовісно віддавав всі заняття [117, с. 210].

У цехах готували мультиінструменталістів, тобто, музикантів, які вправно володіли грою на кількох музичних інструментах. Окрім того, перебуваючи в учнівстві та навчаючись на підмайстра, майбутні музиканти вивчали основи контрапункту, поліфонію, гетерофонію, композицію, сольфеджіо, гармонію, музичну термінологію, нотний запис різних епох (табулятуру), оркестрову гру. І всьому цьому їх навчав один майстер – тобто він був дійсним професіоналом, «музикантом-фахівцем».

Цехові майстри мали в містах монопольне право на навчання дітей знаті й не пускали чужинців у своє коло. Проте з початком індустріального суспільства почалися конфлікти між цеховими музикантами й придворними композиторами-педагогами. Наприклад, нам відомо, що у Франсуа Куперена і ще в 1690-ті роки виникали конфлікти з представниками цехової корпорації французьких музикантів, яка за своїм Статутом користувалася монопольним

правом давати дозвіл на викладання музики в Парижі. Франсуа Куперен при підтримці Людовика XV виграв 5 судів у паризької корпорації, позбавивши їх монополії, після чого цехова корпорація перестала існувати. І такі випадки були непоодинокі [151, с.107].

Але, якщо один «майстер-професіонал» викладав гру на кількох інструментах, а також давав знання з таких теоретичних дисциплін, як контрапункт, поліфонія, гетерофонія, композиція, сольфеджіо, гармонія, музична термінологія, табулятура, то його підхід до викладання був поліпедагогічним, бо містив поліметодику різних музичних дисциплін (а методика кожної музично-теоретичної дисципліни мала свої принципово інші засади). На поліпедагогізм цехових майстрів-музикантів неодноразово вказував Х. Турн. Варто додати, що Х. Турн вважав саме Антоніо Сальєрі безпосереднім продовжувачем цехових музичних традицій [110, с. 7].

Якщо у Франції поліпедагогічний принцип викладання на початку XVIII століття був відкинутий і «нові» педагоги стали навчали грі на одному інструменті, то в Австрії поліпедагогізм не зник. Достатньо пригадати викладацьку діяльність Леопольда Моцарта, батька славетного композитора чи наставників Антоніо Сальєрі – Флоріана Леопольда Гассмана та Крістофа Віллібальда Глюка. Вони викладали для одного учня всі теоретичні музичні дисципліни і гру на різних інструментах.

Окрім того, що Антоніо Сальєрі викладав клавесин і орган, сольний вокал, він був неперевершеним педагогом-теоретиком. Із першого року роботи Віденської консерваторії він там викладав сольфеджіо, гармонію, інструментування, теорію музики, музичну термінологію, хоровий спів, поліфонію, гетерофонію, гомофонію, основи контрапункту, диригування. Найбільше він зі студентами займався композицією, а в межах композиції викладав музичні форми – від інтермеццо до симфонії, від простої арії до цілісної опери. У межах композиції Антоніо Сальєрі також розповідав своїм студентам і учням про різні стилі композиторського письма – від

найстаріших побудов до його сучасних. Про це своєму епістолярному спадку у свідчать його учні – Людвіг Бетховен, Йоганн Непомук Гуммель, Ференц Ліст. Заняття із Антоніо Сальєрі з усіх дисциплін завжди були індивідуальними [161, с. 267].

Консерваторська освіта на рубежі XVIII – XIX століть безумовно що вступила в конфлікт як із пережитками цехової підготовки музикантів, так і з приватною їх підготовкою. Однією з виняткових проблем теорії і практики розвитку музичної освіти в Західній Європі стала проблема подолання базового протиріччя між «освітньою моделлю, що слугувала традиційній (феодалній) культурі, і проявами ознак культури нового типу (індустріальної) [4, с. 3], характерною рисою якої було те, що виникла нова система цінностей і цілей освіти, спрямована на «вузьку спеціалізацію» музиканта.

Антоніо Сальєрі прекрасно розумів усі процеси, що відбувалися в освіті загалом, і в музичній освіті зокрема. Про це він писав у листі до Й.Н. Гуммеля: «Настає нова епоха, все буде змінюватися, і в першу чергу – музичні форми. Суспільство сьогодні вже не те, людям не цікава наша висока музика, наші ідеї та ідеали. Для них важлива лише свобода!» [133, с.79]

Можливо саме під впливом Антоніо Сальєрі Й.Н. Гуммель почав рухатися в своїй творчості від класицизму в бік романтизму, а можливо дійсно ознаки далася епоха та епохальні зміни в житті європейського суспільства. Проте в його відомих творах ця зміна епох найвідчутніша.

І все ж Антоніо Сальєрі в своїй педагогічній діяльності намагався зберегти й розвинути ті ціннісні здобутки, що залишилися від попередньої епохи, а саме: 1) не зводити навчання й виховання музиканта-професіонала до володіння одним інструментом, нехай навіть самим досконалим (на відміну від Франсуа Куперена, котрий вважав, що всі інші дисципліни окрім інструменту непотрібні); 2) всім своїм учням (клавесиністам, піаністам, вокалістам) Антоніо Сальєрі обов'язково викладав композицію з основами

музичної форми та стилю; 3) тих, хто прийшов до нього навчатися винятково композиції, він навчав сольфеджіо, гармонії, інструментуванню, теорії музики, поліфонії, гетерофонії, гомофонії, основам контрапункту, диригуванню.

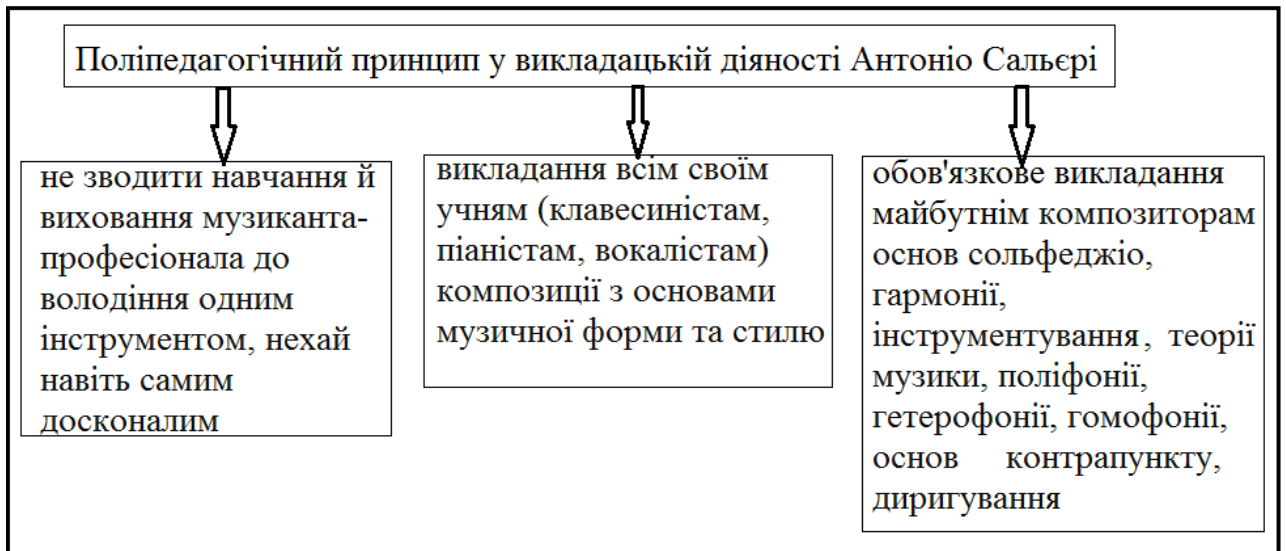


Рис. 2.3.1. Поліпедагогічний принцип у викладацькій діяльності Антоніо Сальєрі

На диригуванні для майбутніх композиторів робився винятковий акцент: причому його учні навчалися як хоровому диригуванню, так і симфонічному. Антоніо Сальєрі, сам блискучий хоровий і симфонічний диригент, вважав, що майбутній композитор ніколи не стане професіоналом, якщо він не буде працювати з великим хором чи симфонічним оркестром, не буде знати специфіки роботи оркестрових і хорових груп, що їм зручно, що незручно. Наприклад, половину занять із Л. Бетховеном Антоніо Сальєрі проводив із хором і оркестром [110, с.88].

Своїх вокалісток (Катаріна Кавальєрі, Анна Мільдер-Хаунтман, Фортуната Франчетті, Амалія Хенель, Йозеф-Моцатта тощо) Маєстро зобов'язував співати на окремих заняттях з хором і у хорі. На думку Антоніо Сальєрі, розвиток учня (студента) в ансамблі чи хорі значно корисніший, ніж лише постійні індивідуальні заняття. Тому в Маєстро й була завжди така злагодженість хору, оркестру й солістів у постановках його опер.

Потрібно не забувати той факт, що й сам Антоніо Сальєрі розвивався й самоудосконалювався впродовж всього свого життя. Він не лише до останніх днів займався композицією (це робили багато його колег), а й постійно працював над собою як диригент (хоровий і симфонічний), виступав до останніх днів на публічних концертах, займався режисурою та постановкою власних опер, організовував і облаштовував міські віденські заходи. Тобто, він був постійно активним і йшов у ногу з часом. Тож Маестро володів суспільною ситуацією і знав, що відбувається в мистецтві як ніхто.

На початку свого існування Віденська консерваторія переживала значні фінансові труднощі. Йосип II дивився дещо невпевнено на Товариство любителів музики («Gesellschaft der Musikfreund»), для якого «... важливою, найпрекраснішою й найголовнішою метою...» було створення консерваторії. Проте ця мета здійснилася в 1819 році, коли викладати в новому закладі погодився скрипаль-віртуоз (у майбутньому – видатний педагог) Йозеф Бем. Його згода дозволила відкрити в Відні перший інструментальний клас, що перетворило Віденську вокально-хорову школу, директором (а через рік ректором) якої став Антоніо Сальєрі, на консерваторію. Для отримання диплому в перші 12 років закрити борги з усіх дисциплін і строк навчання: воно тривало усього чотири роки [1, с. 39].

Перші 12 років за клопотаннями Маестро за навчання в консерваторії студенти не платили. Імператорська влада час від часу виділяла кошти на платню викладачам і на стипендії найталановитішим студентам. У цей період відкрився й клас духових інструментів, якому відразу почали приділяти головну увагу, бо катастрофічно не вистачало виконавців для професійних та аматорських оркестрів Австрії.

Невдовзі після смерті Антоніо Сальєрі ввели платне навчання, проте це не вирішило фінансових проблем закладу, що разом із викладачами опинився на межі повного банкрутства. І лише з 1843 року Віденська

консерваторія стала отримувати постійні державні субсидії і строк навчання в ній збільшили з чотирьох до шести років. До цього часу в ній уже зник «поліпедагогізм» Антоніо Сальєрі та Йозефа Бема: кожен консерваторський педагог викладав відтепер один музичний інструмент або читав одну музично-теоретичну дисципліну (за рідким винятком – дві-три).

Сучасна педагогічна наука практично не займалася поліпедагогізмом Віденської консерваторії в першій чверті XIX століття. Сьогодні вітчизняних педагогів більше цікавить проблема «поліпедагогічної взаємодії», що здійснюється в двох основних видах: по-перше, це індивідуальна взаємодія педагога з учнем, що має підназву діадичної взаємодії («віч-на-віч»); по-друге, фронтальна взаємодія – педагог і група студентів (або учнів), що виглядає як мінімум «педагог-студент-студент» [110, с. 25.

Міжособистісна взаємодія (фронтальна чи діадична) у кожній із зазначених підсистем вимагає від педагога використання різних методів і засобів, спираючись на внутрішньо особистісні ресурси. Є педагоги, котрі схильні або до діадичної, або до фронтальної міжособистісної взаємодії. У процесі підготовки майбутнього виконавця (музиканта-професіонала) сьогодні потрібне формування універсальної його культури. Істотна роль особистісно-предметної опосередкованості, коли вчитель взаємодіє з учнем безпосередньо («суб'єкт-суб'єктна взаємодія»), і «через» навчальний предмет, що викладається «суб'єкт-об'єкт-суб'єктно». Зазначимо, що на сьогоднішній день педагоги-музиканти не з усіх фахових предметів при всьому їхньому бажанні можуть взаємодіяти зі студентами «суб'єкт-суб'єктно», бо існують такі дисципліни, як ансамбль (інструментальний чи вокальний), струнний квартет та інші малі форми. Враховуючи те, що в закладах мистецького спрямування на сьогоднішній день мають бути обов'язковими оркестр і хор, вступає в силу фронтальна міжособистісна взаємодія.

Поліпедагогічною міжособистісною взаємодією в сучасній педагогіці вважається й така взаємодія де з колективом (для музикантів – зі

студентським хором чи оркестром працюють кілька викладачів. Безумовно, що в такій ситуації обов'язково виникають певні соціально-психологічні проблеми: по-перше, проблема психологічної сумісності педагогів за методами, принципами та стилем викладання (психофізіологічна, індивідуально-особистісна, дидактична) та взаємодії цих педагогів, які працюють із цим колективом, між собою [110, с.26].

Якщо складається така ситуація, що з оркестром чи хором працює не один викладач, то необхідно подолати їх уявлення про індивідуальний характер педагогічної діяльності: музиканти, які працюють зі студентським хором чи оркестром, часто не усвідомлюють, що вони спілкуються між собою за допомогою студентів, студентський колектив – це загальна площина їхньої педагогічної діяльності, в якій вони або позитивно, або негативно впливають один на одного і на здобувачів освіти.

Тому для здійснення справжнього педагогічного співробітництва та успішної поліпедагогічної взаємодії зі студентською спільнотою (колективом) необхідно сприйняття та переживання себе в якості членів єдиної «педагогічної команди», учасники якої допомагають одне одному для досягнення загальної мети.

У часи Антоніо Сальєрі це було можливим лише частково, бо керівництво хоровою капелюю чи оркестром (чи оркестром і капелюю водночас) входило лише до його обов'язків, проте нам достеменно відомо, що він давав Л. Бетховену уроки з диригування, керуючи з ним у чотири руки й капелюю й хором, а кілька разів навіть власною оперною постановкою. Тож частково поліпедагогічна міжособистісна взаємодія («суб'єкт-об'єкт-суб'єктно») в сучасному розумінні цієї дефініції реалізовувалася [110, с. 31].

Сьогодні у вітчизняній освіті поступово відроджується концепція особистості, заснована на ідеях природовідповідності, культуровідповідності та індивідуально-особистісному розвитку. З'являються нові парадигми (моделі) освіти, де педагогічна дійсність відображається за допомогою нової

осучасненої мови науки. До наукового оберту входять такі поняття, як освітній простір, освітня площина, освітній регіон, полікультурне інформаційне середовище, інноваційні освітні технології та тощо. Ці тенденції вказують на те, що основним методом проектування та розвитку освіти стає культурологічний підхід, що орієнтує систему освіти на діалог з людиною як із суб'єктом, здатним до культурного (мистецького) саморозвитку. Складність і системність перетворення існуючої педагогічної дійсності вимагає адекватних світоглядних установок, моральної готовності й моральної відповідальності викладача до «суб'єкт-суб'єктної» та «суб'єкт-об'єкт-суб'єктно» взаємодій.

Це певною мірою підтверджує постулат про часткове повернення та відродження забутих сьогодні моделей, де обидва типи взаємодій водночас прослідковувалися в поліпедагогічному принципі навчання Антоніо Сальєрі. Особистісно-орієнтована освіта передбачає гуманістичний тип педагогічної культури, в основі якого лежить цілісне уявлення про педагогічну діяльність.

На сучасному етапі відбувається процес інтенсивного розвитку суспільства, переглядаються цінності, змінюється політика держави у галузі освіти. Однією з найважливіших тенденцій сучасної освіти є *зростання ролі особистісної парадигми*, що виражається у створенні умов для повноцінного прояву особистісних функцій суб'єктів освітнього процесу. Тому так важливо встановити доброзичливі, теплі взаємини зі здобувачами мистецької освіти. Проте взаємини, що формуються в процесі монопедагогічної та поліпедагогічної взаємодії не повинні бути стихійними та непередбачуваними. Позитивні, доброзичливі, чуйні, довірчі взаємовідносини між викладачем і студентами (здобувачами освіти) в першу чергу позначаються на успішності педагогічної діяльності, психологічній атмосфері, авторитеті педагога, а також на самооцінці студентів, їхній зацікавленості у входженні до мистецького простору [7, с. 11].

У сучасній музично-педагогічній практиці найчастіше зустрічаються п'ять видів взаємин педагогів зі студентами, такі як: стало-позитивні; нестало-позитивні; пасивно-позитивні; пасивно-негативні; негативні.

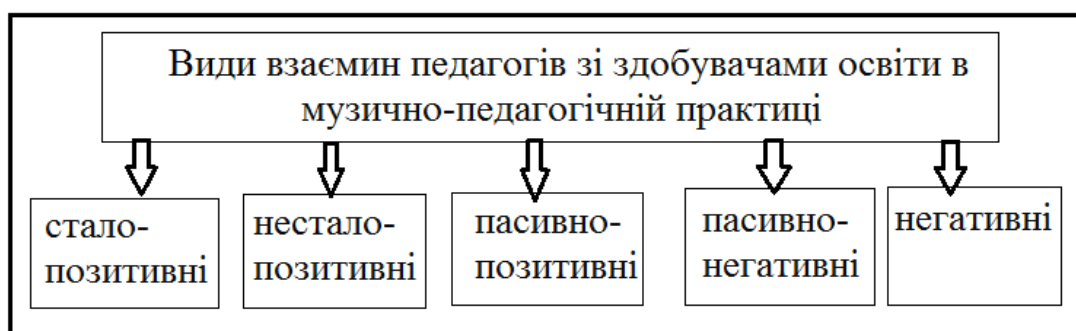


Рис. 2.4.2. Види взаємин педагогів зі здобувачами освіти в музично-педагогічній практиці

Стало-позитивні відносини характеризуються постійною увагою до індивідуальної роботи зі студентом, наявністю ділових контактів, прийняттям конкретного учня, спокійною та позитивною емоційною тональністю. Педагоги, котрим вдається встановити цей вид відносини, реалізують у процесі педагогічної взаємодії свою позитивну спрямованість, що характеризується такими особистісними параметрами, як зацікавленість успіхами навчальної діяльності студента, прагнення «авансувати» його успіхи, заохочувати до досягнень, орієнтувати на просування, уміння підкреслити його унікальність.

Нестало-позитивні відносини проявляються тоді, коли мають місце елементи і позитивного, і негативного ставлення одне до одного, але з перевагою позитивного. Найчастіше це ситуативні відносини, зумовлені зміною настрою, результатами діяльності, поведінкою студента. При цьому в поведінці педагога можуть бути замкнутість, сухість, категоричність, педантизм, емоційна нестабільність, запальність, непослідовність, чергування вимогливості та лібералізму, дружелюбності й ворожості [110, с. 37].

Пасивно-позитивні відносини – це індиферентне ставлення одне до одного. Воно виявляється тоді, коли позитивне ставлення приховано чи важко визначається. При цьому виникає дистанція між педагогом та студентом, байдужість, відсутність взаємної тяги та прагнення до творчої взаємодії.

Відкрито-негативні відносини виникають тоді, коли педагог чи студент демонстративно підкреслюють ворожість, неприйняття одне одного, дратівливість, несумісність. Такі відносини в музично-педагогічній площині в межах індивідуальних занять зустрічається нечасто, в площині колективних або групових – частіше. Такий вид відносин зазвичай проявляється у ситуаціях конфлікту та взаємної агресії. Його характеризує явна емоційно-негативна спрямованість – різкість, акцентування уваги на недоліках студента, постійні зауваження, що повторюються й повторюються та моральні покарання.

Пасивно-негативні відносини характеризується недемонстративним запереченням думки чи інтерпретації студента, емоційною млявістю, байдужістю, прихованою ворожістю, сухістю, взаємною відчуженістю у спілкуванні, байдужістю до успіхів студента та невдач, формалізмом у роботі. Засвоєння досвіду негативних відносин породжує такі риси характеру, як невиправдана крикливість, нетерпимість до чужої думки або оцінки іншого, фрустрація, агресивність, злобність тощо.

Як сьогодні, так і в XIX столітті педагог, що вмів встановити із стало-позитивні відносини зі студентом швидше й простіше завойовував авторитет, викликав симпатію і навіть любов з боку студентів, бажання наслідувати його, вважати його для себе зразком. Безумовно, мова йде про Антоніо Сальєрі. Зважаючи на те, що з його класу вийшли такі геніальні особистості, як Людвіг ван Бетховен, Йоганн Непомук Гуммель, Франц Шуберт, Ференц Ліст та інші, ми розуміємо що він умів геніально забезпечувати стало-позитивні відносини своїми особистісними

параметрами, постійно виявляти зацікавленість успіхами в музично-творчій площині свого учня, прагнув за найменші його досягнення «авансом» обіцяти успіх і заохочувати до наступних досягнень, орієнтувати на кар'єрне зростання, уміння підкреслити унікальність кожного свого учня.

Проте зазначимо, що в кожній ситуації є свій виняток. І таким винятком у педагогічній школі Антоніо Сальєрі був Людвіг ван Бетховен, з яким мабуть у силу його характеру не можливо було вибудувати стало-позитивних відносин (достатньо пригадати випадок з організацією бенефісного концерту Л. Бетховена 22 грудня 1808 року, про який піде мова пізніше) [155, с. 37].

На нашу думку, в Антоніо Сальєрі з Людвігом Бетховеном були нестало-позитивні відносини, у яких мали місце елементи і позитивного, і негативного ставлення одне до одного, проте завжди з перевагою позитивного. Однозначно це були ситуативні відносини, зумовлені зміною настрою, не завжди адекватним сприйняттям своїх досягнень, не завжди відповідною поведінкою з боку Л. Бетховена. Однак при цьому в поведінці Антоніо Сальєрі не було ніколи замкнутості, категоричності, педантизму, емоційної нестабільності, непослідовності. Але було чергування вимогливості та лібералізму, дружелюбності й настороженості (ніяк не ворожості). Про це свідчать щоденники й мемуари сучасників Антоніо Сальєрі і насамперед самого Л. Бетховена, який до останніх днів вважав себе учнем А. Сальєрі.

Таким чином, ми проаналізували принцип поліпедагогізму в західноєвропейській музичній освіті, починаючи від викладання музичних дисциплін гільдіях цехових майстрів, через продовження цієї традиції в педагогічній школі Антоніо Сальєрі в стінах Віденської консерваторії і до сучасних поглядів науковців на поліпедагогічну дійсність. Поліпедагогізм цехових майстрів-музикантів полягав у тому, що один музикант-майстер своїм учням і підмайстрам викладав всі музично-теоретичні дисципліни і гру

на кількох музичних інструментах, тобто використовував поліметодики. Антоніо Сальєрі в своїй педагогічній діяльності намагався зберегти й розвинути ці традиції й не зводити навчання й виховання музиканта-професіонала до володіння одним інструментом. Маєстро всім своїм учням обов'язково викладав композицію з основами музичної форми та стилю, а тим хто прийшов до нього навчатися винятково композиції, Антоніо Сальєрі навчав сольфеджію, гармонії, інструментуванню, теорії музики, поліфонії, гетерофонії, гомофонії, основам контрапункту, диригуванню.

Ми показали, що в сучасній площині «поліпедагогічної взаємодії» (роботи зі студентським колективом кількох викладачів) для музикантів головною проблемою є, коли зі студентським хором чи оркестром працюють кілька викладачів. У такій ситуації обов'язково виникають певні соціально-психологічні дилеми – проблема психологічної сумісності педагогів (психофізіологічна, індивідуально-особистісна, дидактична) проблема сумісності їхніх методик і стилів викладання, проблема взаємодії цих педагогів із цим колективом і між собою. Було показано оптимальні шляхи, вимагають моральної готовності й моральної відповідальності викладача до «суб'єкт-суб'єктної» та «суб'єкт-об'єкт-суб'єктно» взаємодій. У контексті діадичних і фронтальних взаємин викладача та учнів ми довели, що Антоніо Сальєрі вмів встановити із стало-позитивні відносини зі студентом, швидше й простіше завойовував авторитет, викликав симпатію і навіть любов з боку студентів, бажання наслідувати його, вважати його для себе зразком.

Висновки до розділу 2.

Отже, в Розділі 2 було встановлено вплив видатних учителів-музикантів – Флоріана Леопольда Гассмана та Крістофа Віллібальда Глюка – на формування педагогічної школи Антоніо Сальєрі, виділено три етапи педагогічної діяльності Маестро та критерії для їхнього виокремлення, з'ясовано основоположні принципи в педагогічній школі Антоніо Сальєрі (творчий взаємозв'язок композиторського мистецтва, виконавства та методики вивчення твору, єдність виконавської і педагогічної творчості, поєднання індивідуальних занять із практичним керівництвом колективами, єдність логічного, драматичного та технічного начал, поступовість та наступність у процесі навчання, природовідповідність, ґрунтовність, професійна спрямованість і зв'язок з життям, «драматичність», відповідальність і самостійність, співтворчість, двомовність) та виділено напрями благодійницької діяльності Маестро, доведено поліпедагогічний принцип навчання Антоніо Сальєрі та порівняно його із сучасним розумінням поліпедагогічної дійсності. Довгий час дослідники практично не звертали уваги й на «поліпедагогічний» характер діяльності Антоніо Сальєрі, на започаткуванні саме ним хорового училища та Віденської консерваторії.

У контексті його педагогічної школи було показано, що заслуга А. Сальєрі полягала не лише в тому, що він викладав мистецтво гри практично на всіх музичних інструментах, давав уроки вокалу й композиції. Всі сфери його діяльності сьогодні навіть важко собі уявити. Він не лише здійснював і відповідав за постановки опер і сам диригував спектаклями, а й керував придворною вокальною капелюю. У його обов'язки входило спостереження за музичним навчанням у державних навчальних закладах Відня.

Через виділення етапів творчого й життєвого шляху Маестро ми показали, що погляди Антоніо Сальєрі на призначення опери й музичної

декламації «відображали ідеї передреволюційного Просвітництва й особливо – французьких енциклопедистів». Хоча «сальєрівська» опера ще продовжувала нагадувати «костюмований концерт» вокалістів, вже намітилися тенденції до чіткої наскрізної сюжетної канви.

Антоніо Сальєрі, як далеко не всі викладачі його часу, вмів щиро порадіти успіхам своїх учнів і завжди щиро хотів, щоб вони були досконалішими за нього. І це йому повною мірою вдалося. Достатньо назвати серед його учнів таких геніальних представників музичного мистецтва, як Людвіг Бетховен, Франц Шуберт, Ференц Ліст, Ігнац Мошелес; серед видатних співачок, яким він давав уроки вокалу – Катаріна Кавальєрі, Анна Мільдер-Хаунтман, Фортуната Франчетті, Амалія Хенель, Йозеф-Моцатта і чимало інших. Усіх своїх учнів він навчав не лише грі на інструментах чи вокалу, а й гармонії, читанню оркестрових і хорових партитур, сольфеджіо.

Не зважаючи на те, що дійшли записи самого Антоніо Сальєрі, щоденники його геніальних учнів Людвіга Бетховена та Франца Шуберта, ми не маємо змоги на превеликий жаль визначити, якими методами користувався Антоніо Сальєрі, бо його учні переносять уроки з ним в площину суб'єкт-суб'єктних стосунків, обминаючи практичну сторону занять. Із щоденників і листування можна зрозуміти, що маестро віддавав перевагу індивідуальним заняттям над груповими, передбачав обов'язкову практику своїх учнів із хором та оркестром. Проте було зовсім нескладно вивести цілу низку основоположних принципів, на яких ґрунтувалася педагогічна школа Антоніо Сальєрі. Вони стали узагальненням усього попереднього досвіду навчання в музичних закладах попередніх епох.

А. Сальєрі був блискучим оперним диригентом. Під керівництвом композитора було виконано безліч оперних, хорових і оркестрових творів; він керував Товариством музикантів і пенсійним фондом для вдів і сиріт померлих музикантів, а з 1813 року А. Сальєрі очолював також хорове

училище віденського Товариства друзів музики, а з 1819 року – став першим ректором Віденської консерваторії і тим значно підняв її авторитет у Європі.

Таким чином, трансформаційні зміни в європейському мистецтві й освіті на рубежі XVIII – XIX призвели до ствердження романтичної музики та спрямуванню на вузьку моноспеціалізацію в освітній сфері. Цьому сприяло відкриття цілої низки консерваторій у країнах Європи. І хоча педагогічний талант Антоніо Сальєрі був унікальним – у нього навчалися композиції, інструментуванню, інструменту, вокалу, контрапункту, гомофонії, поліфонії, а найголовніше – музичному мисленню, вже наступали інші часи, коли «поліпедагогізм» став втрачати свої позиції і поступово відходив у минуле.

РОЗДІЛ 3. ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА АНТОНІО САЛЬЄРІ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ПРОСТОРИ ТА ОСВІТІ ХІХ СТ.

У Розділі 3 проаналізовано педагогічну спадщину Антоніо Сальєрі в європейському просторі в контексті становлення мистецької педагогіки через його найвидатніших учнів. Виділено всі складові його школи: відтворено творчий портрет Йоганна Непомука Гуммеля в контексті педагогічної школи Антоніо Сальєрі; з'ясовано засади вокально-педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі через творчість Фортунати Франчетті; виявлено основи композиторсько-педагогічної школи Антоніо Сальєрі через щоденник Людвіга Бетховена; показано використання «сальєрівської» музичної термінології в педагогічній і композиторській діяльності Ференца Ліста

3.1. Творчий портрет Йоганна Непомука Гуммеля в контексті педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі

Йоганн Непомук Гуммель – талановитий учень Вольфганга Амадея Моцарта і Антоніо Сальєрі. Перший його вчитель був геніальним композитором, другий – таким же геніальним педагогом. Тож учень двох геніїв не міг сформуватися як один із чергових учнів, він мав стати унікальним представником своєї епохи. Дійсно, так і сталося.

Проте, що сьогодні відомо про Йоганна Непомука Гуммеля? Практично майже нічого. Такий, на жаль, досить некраший наслідок нашого навчання: окремі генії в пам'яті знаходяться, як Гераклові стовпи, а навколо все зникає з плином часом [151, с. 21].

Батько майбутнього музиканта отримав в Прессбурзі місце в оркестрі графа Антона Грассалковича, міністра фінансів і радника великої імператриці Марії-Терезії. Саме в графському бароковому палаці, куди в XVIII столітті

з'їжджалося на бали вище угорське дворянство і де виступав сам Йозеф Гайдн, там і знаходиться тепер резиденція президента Словаччини (зараз над палацом гордо майорять прапори нового голови ЄЕС).

Гуммель-старший, окрім того, викладав в Імператорській військово-музичній школі, а пізніше став капелмейстером віденського театру Ауф дер Віден – того самого видатного театру, де й пройшла прем'єра «Чарівної флейти» В.А. Моцарта, поставленої Еммануелем Шиканедером. Але тоді, в середині 70-х років XVIII століття, він одружився в Прессбурзі на Маргариті Зоммер – як записано в документах, «одружився на дочці словацького громадянина» [153, с. 17].

Свого сина подружжя назвало ім'ям шанованого чеського святого – Яна Непомуцького. Це один із доказів того, що Ян (Йоганн) Непомук Гуммель походив із привілейованого соціального середовища, де відбувалися не такі вже й великі зрушення – бо середовище було далеким від «сільських» слов'янських реалій на околицях Австро-Угорської імперії.

У музеї Йоганна Непомука Гуммеля по сьогоднішній день зберігається велика епістолярна скарбниця – листи Ніколло Паганіні до чеського композитора та листи Йоганна Непомука Гуммеля до Ніколло Паганіні. Найцінніше в цих листах те, що Н. Паганіні давав надзвичайно високу оцінку творчості Й.Н. Гуммеля, вказував на його зв'язок зі школою Антоніо Сальєрі.

Свого часу В.А. Моцарт, вражений здібностями маленького хлопчика у його восьмирічному віці, запропонував йому безкоштовні заняття, хоча вони були не зовсім регулярними, проте прогрес спостерігався величезний і В.А. Моцарт прогнозував хлопчикові блискуче майбутнє і, як ми знаємо, що він не помилився [153, с. 33].

Й.Н. Гуммель народився в Братиславі (в ту епоху – частина Австрійської імперії). Як ми вже зазначали вище, його батько, Йозеф Гуммель, директор Імператорської військово-музичної школи у Відні і диригент театрального оркестру, хотів зробити із сина скрипаля, але Ян вибрав фортепіано. Його виняткова обдарованість була перше виявлена в

трирічному віці, і зрозуміло, й не дивно, що перші уроки Ян отримав від Гуммеля-старшого. Потім його віддали на навчання Франтішеку (Францу) Ріглеру (1747-1796 рр.), австрійському фортепіанному віртуозу й композитору, який заснував у Братиславі власну педагогічну школу (достатньо згадати, що одним з учнів Ф. Ріглера був Адам Ліст – батько майбутнього композитора та піаніста-віртуоза Ференца Ліста) [151, с. 34].

Як ми вже зазначали вище, 1785 року В.А. Моцарт, вперше почувши гру маленького Й.Н. Гуммеля, запропонував давати вундеркіндові безкоштовні уроки, на два роки поселивши його у себе вдома у Відні, на Гроссшуленштрассі. І незабаром восьмирічний Й.Н. Гуммель виступив в одному концерті разом зі своїм наставником. У 1786 році вся сім'я переїхала до Відня.

Свій перший сольний виступ Й.Н. Гуммель здійснив у віці 9-ти років на одному з концертів В.А. Моцарта. Виступ виявився таким успішним, що через рік його батько вирішив взяти хлопчика в своє концертне європейське турне Чехією, Німеччиною, Данією та Англією. У Лондоні Йоганн навіть узяв кілька майстер-класів у відомого італійського піаніста Муціо Клементі. Таким чином, Й.Н. Гуммель залишався в Лондоні до 14 років, навчаючись і гастролюючи містами Англії. Через революцію, що почалася в ті часи, він відклав своє турне до Франції та Іспанії й повернувся додому до Відня в 1793 році.

Після повернення до Відня він продовжував своє навчання (і, насамперед, це фортепіано, контрапункт, вокал, хоровий спів і хорове диригування, оркестрування, теорія музики, музична термінологія, сольфеджіо) у таких майстрів музики, як Йоганн Георг Альбрехтсбергер, Йозеф Гайдн та Антоніо Сальєрі [151, с. 35].

Особливе місце в творчій біографії Й.Н. Гуммеля займають його заняття з Антоніо Сальєрі. Як відомо, у маестро майбутній композитор навчався мистецтву вокалу, італійській музичній термінології, теорії музики та сольфеджіо. Окрім сольних занять із вокалу, Й.Н. Гуммель співав у

хоровій капелі, якою керував маестро Сальєрі, а також диригував нею, пізніше брав уроки з оркестрування та під керівництвом свого Маестро диригував симфонічним оркестром. Відомо, що в наступні роки Й.Н. Гуммель і Антоніо Сальєрі стали такими друзями, що А. Сальєрі навіть був свідком (шафером) на весіллі Й.Н. Гуммеля.

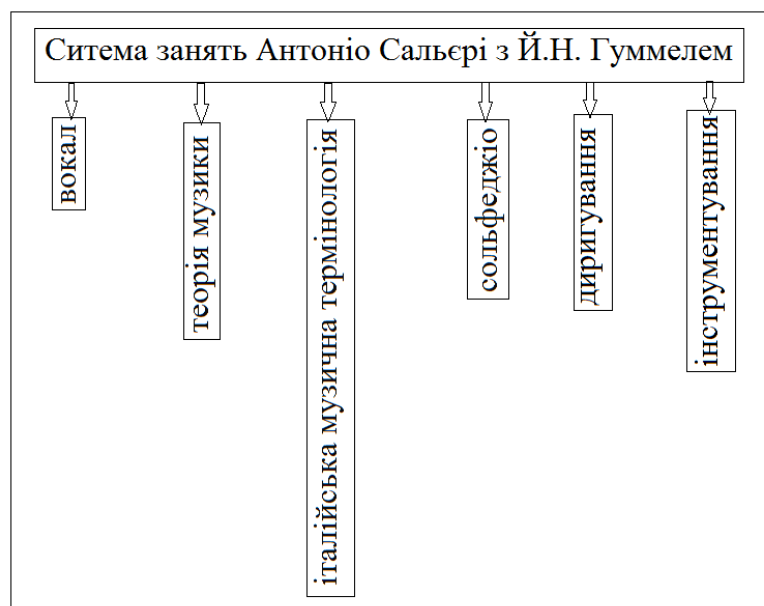


Рис. 3.1. Система занять Антоніо Сальєрі з Й.Н. Гуммелем

Із 1795 року Й.Н. Гуммель став учнем Йозефа Гайдна, який познайомив юнака з мистецтвом гри на органі, а пізніше навіть присвятив йому сонату ля-бемоль мажор, яку Й.Н. Гуммель блискуче виконував.

Невисокий на зріст, повненький, нескладний, із мало привабливим обличчям, побитим віспою, який до того ж страждав, мабуть, нервовим тіком – Й.Н. Гуммель – змушував забувати про це, коли опинявся за інструментом сам на сам. Він прославився в усій Європі неповторним віртуозом-піаністом і органістом. Недарма його життєвим гаслом було: «Необхідно завжди насолоджуватися світом, несучи одну щирю радість у світ» [156, с. 89].

Приблизно в цей же час до Відня прибув молодий Людвіг ван Бетховен, щоб навчатися музиці в Й. Гайдна і Й.Г. Альбрехтсбергера. І відразу ж між двома молодими музикантами зав'язалася дружба. І хоча спочатку талант Л. Бетховена дуже підірвав віру Й.Н. Гуммеля у власні

творчі сили й можливості, проте він швидко одужав від втрати впевненості в собі. Незважаючи на той факт, що дружба між Й.Н. Гуммелем і Л. Бетховеном характеризувалася злетами й падіннями, в цілому, вона ґрунтувалася на взаємоповазі й примиренні.

І все ж таки в Й.Н. Гуммеля з Л.В. Бетховеном склалися непрості відносини, що під кінець життя Л. Бетховена вилилися в тривалу сварку. Однак в 1827 році Й.Н. Гуммель спеціально відвідав Відень, щоб помиритися з композитором, який вже помирав. Він власноручно ніс його труну і, як той побажав перед смертю, на заупокійних зборах імпровізував за роялем на теми творів померлого [156, с. 105].

Після смерті Л. Бетховена і за його побажанням Й.Н. Гуммель у пам'ять про великого музиканта організував концерт, в якому брав участь ще один знаменитий віденський композитор – Франц Шуберт, і після якого Й.Н. Гуммель і Ф. Шуберт теж стали хорошими друзями. Ф. Шуберт присвятив свої три останні фортепіанні сонати Й.Н. Гуммелю. Проте обидва композитора не дожили до першої публікації сонат, і видавець, не враховуючи побажання обох композиторів, несподівано вирішив присвятити твори Роберту Шуману.

У 1804 р у віці 26 років Й.Н. Гуммель зайняв звільнену після відставки Йозефа Гайдна почесну посаду капельмейстера князя Естерхазі в Айзенштадті. Але після семи років служби, в 1811 році його звільнили з цієї посади через нехтування обов'язками, тому Й.Н. Гуммель повернувся до Відня, до композиторської та педагогічної роботи [153, с. 119].

Окрім згаданої вище діяльності, після цих неприємних стосунків з князем Естерхазі він почав (або продовжив розпочату в дитинстві) сольну кар'єру музиканта і диригента, гастролюючи Європою та Росією. У 1813 році він побрався з німецькою оперною співачкою Елізабет Реккель. У них народилося двоє синів. Деякі експерти вважають, що безсмертний твір Людвіга Бетховена «До Елізи» присвячено саме Елізабет Реккель.

Із 1819 року Й.Н. Гуммель проживав у місті Веймарі, де обіймав посаду капелмейстера місцевого театру. Він зробив це місто музичною столицею Європи, запрошуючи кращих музикантів для виступів і концертів. І тут же він завів тісну дружбу з Й.Г. Гете і Ф. Шіллером, своїми колегами по театру. Паралельно Й.Н. Гуммель займався педагогічною діяльністю з молодими музикантами. Найвідомішим його учнем став майбутній композитор Фелікс Мендельсон. У Веймарі до нього, як до кращого педагога, стікалися учні з усієї Європи. Позайматися з Йоганном Непомуком Гуммелем означало багато. Адже, окрім іншого, на той час композитор прославився своїм підручником - «Повний теоретичний і практичний курс навчання мистецтву гри на фортепіано» (1828 рік) [156, с. 122].

Проте в житті Й.Н. Гуммеля стався й прикрий випадок по домовленості про заняття з юним Ференцом Лістом із його батьком – Адамом Лістом. Із цієї домовленості, що не відбулася, ми можемо зробити висновок, що Й.Н. Гуммель високо цинив свою педагогічну працю і брав за неї достойні гроші. Проте вказана Й.Н. Гуммелем сума за заняття зовсім не влаштувала Адама Ліста і він віддав перевагу Карлу Черні та Антонію Сальєрі, котрі стали займатися з його геніальним сином безкоштовно. Про це піде мова нижче [1, с. 95].

На нашу думку, високу оплату за заняття Й.Н. Гуммель почав брати після роботи з талановитим хлопцем із родини заможного єврейського банкіра, який в той час навчався в привілейованій Веймарській гімназії – Юліусом Бенедиктом. Батько Юліуса був готовий платити любі гроші, аби син отримав професійну музичну освіту. У 1820 році Й.Н. Гуммель став давати Юліусу Бенедикту уроки гри на фортепіано та вокалу, а далі направив його навчатися композиції в Берлін до свого учня Карла Марії фон Вебера. Цей учень відомий ще й тим, що впродовж усього життя Бенедикт Юліус плідно займався педагогічною діяльністю – ще в Неаполі його учнем був Теодор Делер, а в британський період у нього навчався, зокрема, Фредерік Хаймен Кауен. Це вже були педагогічні правнуки Антонію Сальєрі. У 1870

році королева Вікторія надала Юліусу Бенедикту за його талант і внесок у музичне мистецтво дворянський титул [156, с. 90].

Окрім професійної діяльності (композиторської, педагогічної й виконавської) він одним із перших почав боротися за авторські права музикантів (сучасною термінологією – інтелектуальну власність) проти запозичення музичних тем іншими композиторами та використання їх у власних музичних творах.

Передбачаючи еру серйозних змін, Й.Н. Гуммель перейшов до наступної епохи музичного мистецтва в своїх творах різних жанрів. Музика Й.Н. Гуммеля мала інший напрям, ніж у Л. Бетховена, він не кидав виклику усталеним традиціям класицизму. Його Соната фа-дієз мінор (твори, 81), і Фантазія для фортепіано, (твори, 18), є прикладами, як гармонійно поєднуються класична структура з новою (романтичною) модернізацією сонатної форми. Філософією Й.Н. Гуммеля, на якій ґрунтувалася вся його творчість, стала «насолада світом в життям». І дійсно музика його несла радість у світ» [153, с. 53].

В основному, більшість його творів були написані для фортепіано – для інструменту, завдяки грі на якому він був визнаним одним із великих віртуозів свого часу. Він написав вісім фортепіанних концертів, десять сонат для фортепіано, вісім фортепіанних тріо, фортепіанний квартет, фортепіанний квінтет, октет для духових інструментів, сонату для віолончелі, два фортепіанних септети, сонату для мандоліни з оркестром, концерт мі-мажор для труби, 22 опери, меси, і багато інших творів [74, с. 162].

Помітна відсутність серед творів Й.Н. Гуммеля симфоній (що сьогодні дійсно здається дивиною), можливо, пояснюється тим фактом, що він не хотів або не зміг наслідувати нововведення Л. Бетховена в цьому жанрі, хоча це не пояснює, чому він не написав симфонію, наприклад, в стилі Й. Гайдна. Й.Н. Гуммель здійснив кілька цікавих аранжувань для фортепіано, флейти, скрипки та віолончелі для окремих фортепіанних концертів і симфоній

В.А. Моцарта. Вплив стилю Й.Н Гуммеля простежується в ранніх творах пізніх жанрів Фридерика Шопена і Роберта Шумана [76, с. 83].

Отже, в 1828 році в Німеччині Й.Н Гуммель опублікував свою знамениту працю «Повний теоретичний і практичний курс навчання мистецтву гри на фортепіано», де почав із найпростіших початкових принципів, а далі вмістив все необхідне для досконалого стилю виконання» («A Complete Theoretical and Practical Course of Instructions on the Art of Playing the Piano Forte Commencing with the Simplest Elementary Principles and Including Every Requisite to the Most Finished Style of Performance»).

Ця методична праця впродовж декількох днів після виходу в світ розійшлася тисячними тиражами, що траплялося в ті часи з небагатьма нотними виданнями. Вона стала «настільною» книгою для піаністів-педагогів [153, с. 54].

Проте варто зазначити, що у XVIII столітті вже була видана друком перша систематизована методична праця Франсуа Куперена «Мистецтво гри на клавесині», що продовжувалася залишатися популярною й на початку XIX століття. Вона мала безумовний вплив на методику Й.Н Гуммеля. Достатньо процитувати окремі положення цієї праці:

«Діти повинні починати займатися із шести-семи років. Це не означає, що пізніший вік виключається, але природньо, що для розробки та постановки рук для професійної гри на клавесині чим раніше, тим краще» [85, с. 85]. Це твердження звучить абсолютно сучасно. «...треба починати з *положення корпусу*. Щоб виявити, чи правильна висота стільця для сидіння за клавесином, необхідно щоб лікті, кисті рук та пальці були на *одному рівні з клавіатурою*. При виборі стільця та підставок слід керуватися цим правилом» (Куперен, 1973, с. 67). Знову, нічого не розходиться із сучасними методиками.

«Під ноги дітям потрібно щось підкладати в залежності від їх зросту, щоб ноги не бовталися в повітрі та могли підтримувати належну рівновагу тіла. Доросла людина повинна сидіти приблизно на відстані дев'яти дюймів

від клавесину, рахуючи від поясу; для дітей ця відстань відповідно зменшується. Середина корпусу повинна співпадати із серединою клавіатури» [85, с. 86]. Коментарі зайві, виглядає, як сучасна методика.

Та все ж у підручнику Й.Н Гуммеля було приділено значно більше уваги посадці за інструментом, постановці й положенню рук, роботі пальців і, в цілому, автор створив новий, переконливо-професійний стиль гри на фортепіано. Згодом, його талановитий учень Карл Черні – композитор, педагог і піаніст продовжив і розвинув стиль гри на фортепіано, запропонований Й.Н Гуммелем, особливо ті положення, що стосувалися розвитку фортепіанної техніки [163, с. 90].

Блискуча техніка Й.Н Гуммеля, зважений класицизм вступили в протиріччя з бравурністю, яку вагомо й переконливо для романтичної епохи демонстрував Ференц Лист. У 1837 році Йоганн Непомук Гуммель помер. Відомо, що у нього було два сини. Старший, Едуард, в 30-і роки XIX століття працював в музичному видавництві іншого відомого композитора того часу – Тобіаса Хаслінгера.

Незадовго до смерті Й.Н Гуммель займався перекладанням струнних квартетів Л. Бетховена для фортепіано, але задум так і не було закінчено. Ще за життя Й.Н Гуммеля Ф. Шуберт присвятив йому низку власних творів. Серед учнів Й.Н. Гуммеля окрім Фелікса Мендельсона відомим став Франц Шоберлехнер.

Музика Й.Н. Гуммеля представляє собою перехід від класицизму до романтизму. Краща частина його спадщини – фортепіанна музика, відмінними рисами якої є віртуозність, сентиментально-романтичний характер і витонченість мелодики. Одна з його фортепіанних п'єс – ноктюрн «Пам'ять дружби» в 1854 році була оркестрована російським композитором М.І. Глінкою. Всього Й.Н. Гуммель написав 7 концертів для фортепіано з оркестром [76, с. 164].

Правда вже покоління пізніх композиторів-романтиків називало його «великим хранителем друку (нотного письма) старого мистецтва» [76,

с. 164]. І хіба це не образливо, що прихильники Людвіга Бетховена вважали його гру «монотонною на зразок шарманки», а його пальці порівнювали з павуками.

І хоча Й.Н Гуммель за життя був дуже популярним і визнаним, із початком романтичного періоду в класичній музиці його твори, багато в чому старомодні, були швидко забуті. Він подібно Йозефу Гайдну відійшов у тінь В.А. Моцарта. І дійсно, якщо наприкінці ХІХ століття почали забувати навіть Й. Гайдна, що вже тут говорити про скромного Й.Н. Гуммеля. Проте вплив його творчості чітко простежується в ранньому спадку Ф. Шопена та Р. Шумана. Так, в обох шопенівських концертах ми чуємо відгомін Другого і Третього концертів Й.Н. Гуммеля. Проте зараз інтерес до його робіт поступово повертається., про що свідчать останні праці дослідників творчості композитора [76, с. 165].

У спадщині Йоганна Непомука Гуммеля окрім творів для фортепіано є опери та зінгшпілі (22), балети (5), , квартети (3), квінтет, септети (2), духовий октет, сонати фортепіанні (10), скрипкові, одна віолончельна, меси (3), кантати (2), а також пісні, твори для мандоліни, фагота, віоли, гітари. Найчастіше виконується й досі Концерт для труби з оркестром.

Фридерик Шопен чудово знав і цикл з 24 маленьких прелюдій, написаних Й.Н. Гуммелем у 1815 році в усіх тональностях, починаючи із прелюдії до мажор. Тут не було нічого дивного: імпровізації цього музиканта імпонували Ф. Шопену, який не міг не чути їхнього виконання під час гастролей знаменитого в ті часи Й.Н. Гуммель Польщею та Росією. Та й сам Ф. Шопен із задоволенням виконував в концертах його п'єси [153, с. 142].

Твори Йоганна Непомука Гуммеля входили й до піаністичного репертуару Р. Шумана, в першу чергу, Соната фа-дієз мінор, (твори, 81). Великий композитор-романтик вважав, що однією лише цієї сонати досить, щоб обезсмертити ім'я автора. Незважаючи на зауваження сучасних скептиків, слухаючи його витончені твори, ми починаємо розрізняти додаткові фарби і вимірювання музики ХІХ століття. А це зовсім немало.

Сьогодні з музики Й.Н. Гуммеля в Європі найпопулярніші: фантазія «Чарівний ріг Оберона» на теми опери К.М. Вебера; фортепіанні концерти ля-мінор, сі-мінор, мі-мажор і ля-бемоль мажор (твори, 85, 89, 110 і 113); Септет ре-мінор (твори 74); фортепіанні тріо; Соната для виконання в чотири руки ля-бемоль мажор (твори, 92); *Rondeau villageois* (твори, 122), *La bella cariciosa* (твори, 55) і багателі (твори, 107). Відомим пропагандистом його творчості став британський піаніст Говард Шеллі.

В одному із листів Рени Шерешевської, педагога Люки Дебарга, йде мова про наступне: «Із великим задоволенням працювала в цьому році з учнем над сонатою Й.Н. Гуммеля ре-мажор № 6 (твори, 106). Чудова музика! Послухайте – і стає ясно, що Фридерик Шопен радий був цій музиці не менше, ніж ми з вами» [153, с. 144].

15 листопада 2016 із концертом Й.Н. Гуммеля виступив піаніст Дмитро Шишкин. У його виконанні прозвучав Концерт № 2. За пультом у якості диригента стояв Михайло Плетньов, який теж вважає за необхідне віддавати належне незаслужено забутим музикантам.

Концерт для труби (мі-мажор – мі-бемоль мажор) Й.Н. Гуммеля й досі є одним із найпопулярніших концертів для цього інструменту. Він написав його в 1803 році для віденського придворного трубача Антона Вайдінгера, чия нещодавно винайдена клавішна труба дозволила йому грати набагато віртуозніше, ніж на традиційній природній трубі. Нещодавнє видання *Urtext* відтворило твір в оригінальному ключі мі-мажор з сольними партіями в *E Dur* і для поширенішої труби в *C Dur*. Через те, що концерт сьогодні часто виконується в мі-бемоль мажорі, найновітнє видання також містить зменшене фортепіано в мі-бемоль мажор для труб мі-бемоль та сі-бемоль. Різні транспозиції тепер вперше доступні в одному виданні – «Breitkopf & Härtel» публікували матеріал для виступу одночасно [76, с. 82].

Таким чином, творчий портрет Й.Н. Гуммеля в контексті педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі вимальовується достатньо чітко: саме завдяки Маестро він оволодів мистецтвом вокалу, італійською музичною

термінологією, теорією музики та сольфеджіо, хоровим співом і диригуванням, оркеструванням, педагогічним навичкам. Творча спадщина Й.Н. Гуммеля представляє собою перехід від класицизму до романтизму, від «канонічних» класицистських форм до вільних. Незважаючи на те, що в його музиці не було таких нововведень, які здійснили Л. Бетховен чи Ф. Ліст, кращі твори Й.Н. Гуммеля продовжують виконуватися майстрами різних музичних спеціальностей – піаністами, струнниками, духовиками. До найпопулярніших його творів сьогодні належать «Чарівний ріг Оберона» на теми опери К.М. Вебера; фортепіанні концерти; Септет ре-мінор (твори, 74); тріо для різних складів; Соната для виконання в чотири руки ля-бемоль мажор (твори, 92); Концерт для труби (мі-мажор – мі-бемоль мажор); Rondeau villageois (твори, 122), La bella capricciosa (твори, 55) і багателі (твори, 107), Спадщина Йоганна Непомука Гуммеля: 22 опери і зінгшпілі, 5 балетів, 8 концертів для фортепіано з оркестром, 7 тріо для різних складів інструментів, 3 квартети, 1 квінтет, 2 септети, духовий октет, 10 фортепіанних сонат; сонати для скрипки та віолончелі; 3 меси, 2 кантати, безліч п'єс для фортепіано соло (шедевром вважається «Фантазія»), а також пісні, твори для мандоліни, фагота, віоли, гітари. Хотілося, щоб сьогодні про Йоганна Непомука Гуммеля, талановитого учня Антоніо Сальєрі, знали більше й частіше звучали твори цього композитора, проводилися конкурси на його честь, адже це була людина, котра в своїй творчості поєднала два неперевершені стилі минулого – «сальєрівський» класицизм і власний романтизм. Саме він став людиною-перехрестям між двома великими епохами в історії мистецтва.

3.2. Вокально-педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі: Фортуната Франчетті

Проблема вокально-виконавської та викладацької діяльності учениці Антоніо Сальєрі Фортунати Франчетті на сьогоднішній день є недостатньо

дослідженою. У першу чергу її творча спадщина розглядалася німецькими та австрійськими дослідниками вокальної музики та інструменталістами. У цьому напрямі працювали письменник-енциклопедист В. Айзенберг («Каталог», 1893 р.), мистецтвознавець Й. Кюршер («Німецькі біографії», 1878 р.) [154; 157]. В останніх листах композитора К.М. Вебера (1826 р.) згадувалося прекрасне колоратурне сопрано Фортунати Франчетті, якому не було рівних, а в «Мемуарах» (1893 р.) Камілло Вальцеля (оперного лібретиста), сина Фортунати Франчетті, йде мова про те, що після 1843 року його мати переїхала жити до Києва і там давала спочатку сольні концерти, а потім – приватні уроки учням [86]. Тобто, як виявляється, доля Фортунати Франчетті була тісно пов'язаною з нашою столицею.

Отже, майбутня учениця Антоніо Сальєрі Фортуната Франчетті народилася у Відні 12 травня 1803 року. Деякі її ранні біографи присали, що начебто вона з'явилася на світ 1807 року, проте її син Камілло Вальцель категорично заперечує цю інформацію. Хоча Фортуната народилася у Відні, вона мала італійське походження. Майбутня співачка отримала гідне виховання в будинку своїх дуже заможних батьків, які, зважаючи на те, що вона з дитинства виявила здібності до музики, особливо до співу, серйозну увагу приділяли її музичній освіті.

Проте батьки Фортунати бачили її майбутнє у вигідному заміжжі, а не в сценічній кар'єрі, і лише тоді, коли їхнє матеріальне становище різко погіршилося через сумні обставини, вона вирішила за порадою своїх друзів, використати на практиці свій голос і спробувати себе в цьому амплуа на сцені.

Завдяки своїй подрузі і родичці по материнській лінії, придворній актрисі Франул фон Вайсентурн [157, р. 341], вона невдовзі отримала вигідне запрошення на виступ на празькій сцені. Організатором цього концерту був відомий у Європі Франц фон Гольбейн, на якого голос юної співачки справив велике враження [157, р. 220]. Під його керівництвом Фортуната Франчетті

вперше з'явилася в 1822 році, як графиня, в опері «Весілля Фігаро» В.А. Моцарта і отримала визнання та захват у публіки.

У відомого чеського капельмейстера Йозефа Трібензее (1772-1846 рр.) Triebensee [157, р. 192] та вокалістки міс Марі Реннер [157, р. 294], котра пізніше стане пані фон Гольбейн, вона взяла кілька занять для удосконалення власного голосу та манери співу. Разом із Генрієттою Зонтаг, згодом – графинею Россі [155, р. 68], з якою Фортуната Франчетті також дуже подружилися, Фортуната Франчетті короткий час виконувала ролі юних дів на празькій сцені.

На початку 1824 року вона повернулася до свого рідного міста Відня і вирішила водночас виступати і в німецькій і в італійській опері. Завдяки знову ж тій самій Франул фон Вайсентурн, для удосконалення володіння голосом вона почала брати уроки вокалу в Антоніо Сальєрі. Займалась Фортуната Франчетті з Маестро всього рік, надалі перешкодила його хвороба та смерть. Але й цього року вистачило, щоб юну співачку з грандіозними оплесками зустрічав весь Відень. Фортунаті Франчетті також пощастило з оперним колективом. Вона набула майстерності під керівництвом Р. Барбая, відомого оперного постановника, ще й брала уроки гри на роялі у метра Дюпорта. Фортуната Франчетті в юному віці виступала разом з корифеями – зірками італійської опери в головних ролях і мала блискучий успіх і навіть чергувався з так прославленим у той час маестро Шехнером [154, р. 294].

У Відні Фортуната Франчетті почала вести щоденник, проте на жаль він не зберігся і з усіма її спогадами про Антоніо Сальєрі ми знайомі лише завдяки «Мемуарам» її сина, Камілло Вальцеля.

Ще за двадцять років до початку занять із Фортуната Франчетті (після 1804 року) Антоніо Сальєрі припинив писати опери та інші великі твори (останнім його значним твором став Реквієм, який він заповідав виконати на своїх похоронах). З-під його пера з'являлися лише невеликі кантати, хори (нерідко німецькі тексти), окремі церковні твори – гімни, псалми, офферторії.

Як згадувала Фортуната Франчетті, наприкінці життя він перетворився на помітну фігуру віденського музичного життя, «шліфувальщика» молодих талантів. Із 1817 року Антоніо Сальєрі працював із вокалістами у Віденській вокально-хоровій школі, а потім – у консерваторії, одним з її засновників якої був.

У своїх «Мемуарах Камілло Вальцель писав: «Мати розповідала мені, що раніше всю Віденську консерваторію, яка на той час ще не існувала, заміняли собою два знамениті педагоги: перший із них – Йоганн Георг Альбрехтсбергер, фахівець із теорії композиції, контрапункту та фуґи, а другий – Антоніо Сальєрі, сферою якого було насамперед викладання вокального мистецтва та вокальної композиції на італійські тексти. Антоніо Сальєрі вчив не лише композиторів, а й співаків. Із його класу, окрім моєї матері, вийшли такі оперні зірки – Катаріна Кавальєрі, Ганна Мільдер, Кароліна Унгер, Антон Хайцінгер. Після смерті Й.Г. Альбрехтсбергера 1809 року маестро Сальєрі звалив на себе подвійний вантаж, взявши також до себе його учнів із теоретичних предметів.

Мати також розповідала, що 1816 року він видав друком свою «Школу співу». Проте це була швидше збірка вокально-нотних прикладів, аніж вчений трактат. «Методою» для вокалістів його також не назвеш, бо не збереглося документальних тому підтверджень. Тому про його заняття можна зробити висновок лише із записів і розповідей моєї матері. Починав він із вокалістами заняття з «Уроків» французького композитора позаминулого століття Франсуа Куперена і пан Куперен для Маестро був не аби-який авторитет, бо далі його учні разом із хором обов'язково вивчали й виконували також «Магніфікат» Ф. Куперена» [122, р. 282].

Нам також відомо, що Йоганну Непомуку Гуммелю Антоніо Сальєрі, який бачив його блискучі фортепіанно-технічні здібності також радив звернути увагу на працю Франсуа Куперена «Мистецтво гри на клавесині». Тому для нас важливо розібратися в сутності творів Ф. Куперена, з яких починав заняття з вокалістами Антоніо Сальєрі.

Залишені Франсуа Купереном «Уроки» («Lecons de Tenebres») у вигляді вокальних музичних творів є показником педагогічних напрацювань композитора, його бачення органічного поступального розвитку людського голосу від простого до складного, навіть можливої викладацької вокальної практики.

Зважаючи на те, що «Уроки» Ф. Куперена та його «Магніфікат» в науково-мистецькій літературі висвітлені недостатньо, ми ставимо ціллю в цьому підрозділі дослідження проаналізувати вокально-педагогічне бачення цього композитора, твори якого Антоніо Сальєрі взяв за основу для своїх занять із вокалістами.

Франсуа Куперен залишив у спадок духовну вокальну музику. Після смерті батька, він працював у церкві Сен Жерве в Парижі. Духовність і релігійність, характерні для того часу, багато в чому вплинули на творчість Ф. Куперена. Окрім його арій світського характеру, мотетів, «Дароприношень» найвідомішими свого часу були знамениті «Lecons des Tenebres» (уроки) на текст «Плачу Єремії». Саме цей твір став вершиною духовного творчості Франсуа Куперена [65, с. 100].

У кожному вокальному творі композитора відчувається витонченість, піднесеність, політ душі та безмежна свобода. Кожен зворот, немов плетіння з мережива. Ця без всяких сумнівів піднесена і глибока музика, нашо́вхує й сьогодні на роздуми.

Далі в «Мемуарах» Камілло Вальцель зазначав: «Антоніо Сальєрі стверджував, що слухаючи вокальні твори композитора, душею підносишся над усіма земними турботами, забуваєш про життєві проблеми, полишаєш повсякденність, на мить переносишся в досконалий світ спокою й умиротворення» [83, с. 79].

Значне місце у творчості Ф. Куперена займає монументальний твір «Magnificat» («Магніфікат»). Назва походить від латинської мови – («Magnificat anima mea Dominum») – «Величає душа моя Господа» – католицька й англіканська кантика на основі антифонного співу на текст

хвалебної пісні Діві Марії за Благовіщення в Євангелії від Луки (152, р. 46-55), Зазвичай цей твір виконувався на вечірній службі в костелах. Музика «Магніфікат» надихала багатьох композиторів (А. Сальєрі також). Ф. Куперен не став винятком. Проте його твір значно відрізнявся як від попередників, так і від наступників. Якщо в Й. Баха та Г. Букстехуде «Магніфікат» – монументальний п'ятиголосний твір, то Ф. Куперен не зраджує свого вокального стилю. Його «Магніфікат» триголосний камерного стриманого характеру. Це дуже імпонувало А. Сальєрі [156, с. 101].

Тут також ми можемо прослідкувати художні риси суто французького програмного класицизму. З одного боку – канонічний текст, що сам по собі вже є програмою написання твору. З іншого – враження автора від цього тексту відповідає французькому художньому мисленню рубежу XVII – XVIII століть, воно має чітку музичну форму, при цьому рухливу й поетичну. Але це повна протилежність помпезним і піднесеним канонічним творам музичних представників стилю бароко.

І нарешті – так звана «Тріада» Ф. Куперена – «Lecons de Tenebres» («Уроки Тенебре»). Три навчальних уроки вокалу, що начебто представляють собою методичку поступового розвитку діапазону голосу та тембру. Перший «Урок» представлено твором із невеликим діапазоном, твір має кантиленний характер та уповільнений розвиток мелодії. Його можна розглядати як розспівку, або твір для починаючих вокалістів, або найпростіший вокаліз.

У «Другому уроці» є оспівування ноти й гамоподібні пасажі для розвитку техніки голосу. Складається враження, що Ф. Куперен намагався відтворити картину уроків вокалу зі зростання ускладнення матеріалу, або просто відтворював у художньому сенсі те, чим займалися маестро його часу по вокалу. Навряд чи ми можемо стверджувати, що композитор займався постійною педагогічною вокальною діяльністю, хоча можливо спроби в нього й були випробувати себе й на цій творчій ниві [156, р. 294].

«Третій урок» розрахований на двох учениць одночасно, в основу покладено прості інтервали від секунди до квінти між голосами,

розрахований на розвиток вокальної інтонації, відчуття партнерства у співі. Таким чином, можна прийти висновку, що Ф. Куперен написав ці твори в методичній манері, а найшвидше й сам давав уроки вокалу знатним ученицям, застосовуючи метод поступовості від простих завдань до найскладніших. Можливо він написав ці твори для власних уроків вокалу, а можливо на чиєсь замовлення, але у зростанні труднощів від уроку до уроку все продумано до найменших дрібниць.

Італійської школи *bell canto* навіть у часи Антоніо Сальєрі ще не існувало, а не те що в епоху Ф. Куперена, співу на опорі від діафрагми – теж, мініатюрні опери ставилися ще не в театрах, а в залах палацу, тож потреби у всій повноті звучання не було. Проте вокальна техніка та прийоми її розвитку звертають на себе увагу. Особливо це стосується меццо-сопрано, від якого в ті часи вимагали такої рухливості та свободи, як і від сопрано. Сьогодні подібна вокальна техніка багато в чому вже втрачена [65, с. 99].

На думку І. Охалової, вокальні твори Куперена зовсім малочисельні, їх навіть важко класифікувати. Проте, серед них виділяються «Trois leçons de Ténèbres» (1715) – піснеспіви для одного й двох голосів, що пов'язані з богослужінням на страстному тижні (від четверга до неділі). Вони, як і окремі твори для клавесину, розкривають глибину та серйозність його творчої думки, злету його фантазії, коли вона була зверненою до значних тем [154, с. 33].

Отже, вокальні твори Ф. Куперена складні за формою, структурою та змістом. Без сумнівів, над такими складними творами варто працювати вже в вищих навчальних закладах, інституті, консерваторії. Студент чи учень А. Сальєрі мав у повноті усвідомлювати й проживати кожен уточнений нюанс, кожену прикрасу, якими композитор хотів передати ту чи іншу думку. Для початку роботи над подібними творами необхідно розуміти епоху, в яку вони були створені, розумітися на стильових особливостях, переважаючій тематиці творів кінця XVII – початку XVIII століть. Також для виконання

подібного роду творів потрібно мати вже поставлений голос, досконало володіти певними навичками та вміннями вокальної техніки.

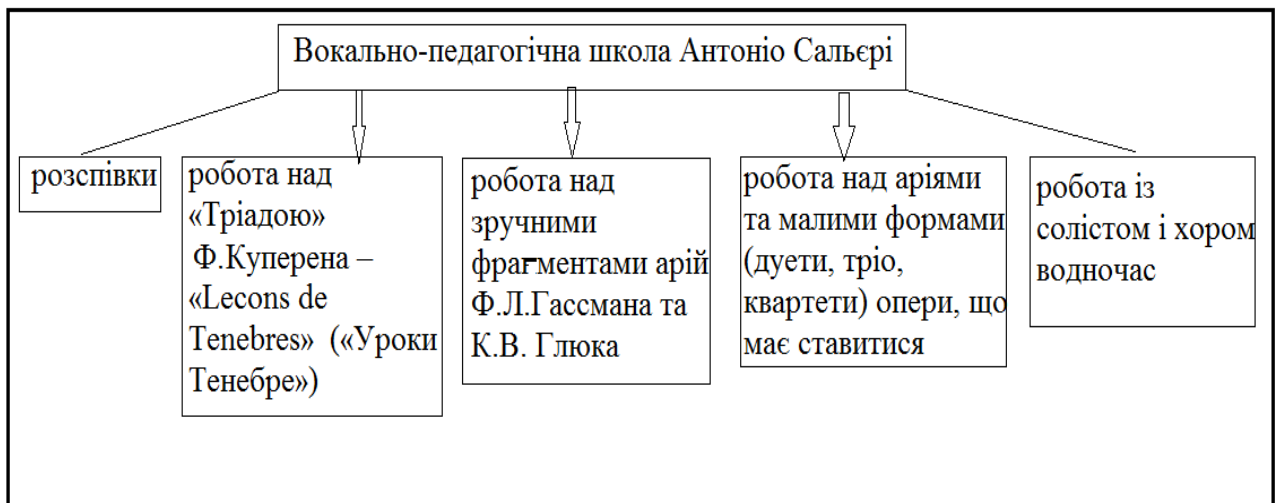


Рис. 3.2. Вокально-педагогічна школа Антоніо Сальєрі

Далі Камілло Вальцель веде мову про те, що перед роботою над аріями та малими оперними формами – дуетами, тріо, квартетами – А. Сальєрі ще розспівував своїх вокалістів на уривках із арій опер Ф.Л. Гассмана, К.В. Глюка та своїх власних. Починав із кількох нот, поступово збільшуючи діапазон. Таким чином, ми маємо право стверджувати, що Маестро використовував принцип «від простого до складного», тобто послідовності й наступності.

Також із «Мемуарів» ми бачимо, що Маестро поєднував заняття із реальною практикою вокалістів: його студенти проходили практику на заняттях із хором і після цього їм не потрібні були окремі репетиції, бо вони вже начебто «зрослися з хором» під час регулярних занять з Антоніо Сальєрі [83, р. 200].

Камілло Вальцель писав: «Із записів моєї матері зрозуміло, що учні майже повністю замінили пристарілому маестро Сальєрі сім'ю. Він одружився в 1775 році за гарячим взаємним коханням на Терезії фон Хельферсторфер, котра народила йому вісім дітей. Але чотири дочки померли ще дівчатками, а 1805 року помер його єдиний трирічний син Алоїз

Енгельберт. У 1807 році пішла з життя дружина Терезія. Правда у вдівця Сальєрі залишилися дві незаміжні дочки, з якими він, за розповідями, поводився досить суворо».

Антоніо Сальєрі, який так переймався вихованням дітей своїх наставників – Ф.Л. Гассмана та К.В. Глюка, вочевидь не знаходив спільної мови з власними дітьми. Чи провідували вони його, коли напередодні смерті А. Сальєрі знаходився в лікарні – невідомо, бо про це ніде не ведеться мова.

Про Фортунату Франчетті згадували ще в контексті похорон композитора Карла Марії фон Вебера, де вона на кладовищі виконувала «Реквієм» 5 вересня 1826 у Відні (собор Св. Йосипа у Лаймгрубі), коли його перепоховали (спочатку був похований в Лондоні) на Старокатолицькому кладовищі у Лейпцигу.

Ще за життя Антоніо Сальєрі Фортуната Франчетті 1825 року у Відні вийшла заміж за артилерійського лейтенанта Августа Вальцеля і відтоді стала носити подвійне прізвище – Вальцель-Франчетті. Проте цей шлюб тривав недовго. Її чоловік був людиною фінансово забезпеченою. Невдовзі після шлюбу він покинув армію і заснував літографічний інститут у Пешті. Йому хотілося, щоб його дружина була постійно при ньому. Але Фортуната була прив'язана до сцени і контрактів, що з нею наперебій почали укладати режисери і театри. Через постійні непорозуміння вони розлучилися в 1834 році. У шлюбі з Августом Вальцелем Фортуната народила сина Камілло, майбутнього оперного лібретиста [122].

Сценічне життя продовжувало дарувати Фортунаті Вальцель-Франчетті успіхи. Після успішних гостьових виступів у Празі, Лейпцигу, Брауншвейзі та на інших містах вона в 1829 році почала працювати в театрі Магдебургу, а потім у Лейпцигу, де співачка залишалася в активній творчій формі впродовж кількох років, і мала постійні блискучі тріумфи. Її також запросили взяти участь в кількох гостьових виставах на великих німецьких сценах.

Ось основні віхи її театральної роботи:

1828-29 роки працювала у трупі Магдебурзького театру, де й народився її син Камілло Вальцель (1829-1893рр., псевдонім – Ф. Целль);

1829-1831 роки – примадонна Лейпцизької опери на всі головні ролі для колоратурного та ліричного сопрано;

1831-1836 рр. – примадонна придворного театру в Брауншвейзі, із 1836 року почалися гостьові виступи в Берліні (як першої примадонни Німеччини);

Із 1836-го по 1842 рік знову як примадонна Лейпцигу.

У 1843 році з незрозумілих причин вона пішла з театру та переїхала жити до Києва [86, с. 184].

Фортуната Вальцель-Франчетті була відомою й видатною співачкою свого часу. Наділена найкращими природними даними, вона володіла професійною вокальною школою Антоніо Сальєрі. Окрім того, що в неї був чудового тембру голос із широким діапазоном, Фортуната Вальцель-Франчетті мала ще й видатний талант актриси і їй вдавалося на сцені все. Спочатку вона виконувала партії як у комічних, так і в трагічних операх, потім стала з'являлася лише в серйозних ролях. Однією з її блискучих ролей була Ребекка в опері Фроманталя Галеви «Тамплієр і єврейка» (до речі, лібретто до опери написав син співачки), у цій ролі її літографований портрет зберігається у Відні й по сьогоднішній день. Варто також не забувати, що Фортуната Вальцель-Франчетті мала ще й викладацький хист, що їй знадобився, коли співачка жила в Києві [83, с. 79].

Про її тридцять років життя в тогочасному Києві (а співачка там жила з 1843 року до 1875-го) відомо небагато: із «Мемуарів» Камілло Вальцеля ми знаємо, що вона спочатку давала сольні концерти, а потім зайнялася викладанням.

У оперних постановках Києва вона участі не брала. Та й Київський театр до останньої чверті ХІХ століття не мав власної постійної трупи і був свого роду універсальним для європейських співаків (музично-драматичним) у його репертуарі були п'єси драматичного й комедійного жанру, опера,

балет, оперета. Та й трупи міста того часу часто не мали чіткої спеціалізації за видами сценічного мистецтва, навіть одні й ті ж артисти могли виступати як співаки або драматичні актори.

Камілло Вальцель у своїх «Мемуарах» не писав про те, що саме його матір привело до Києва у віці 42 років. Можливо він і не знав, бо жив із батьком у Пешті. Він навіть не вказує, хто облаштував для матері сольні концерти в Києві. А можливо сину просто не хотілося розкривати сердечних таємниць матері. Сорок два роки для співачки – це розквіт і дивно, що вона тут не виступала з жодною оперною трупю. Проте школа Антоніо Сальєрі продовжила своє життя в Україні завдяки педагогічній роботі Фортунати Вальцель-Франчетті. Нам також відомо, що за рік до смерті співачка повернулася до Відня на прохання сина, де й померла 7 квітня 1876 року, подарувавши Камілло Вальцелю свої записи й спогади, що й були покладені в основу «Мемуарів» [122, р. 301].

Таким чином, «Мемуари» Камілло Вальцеля «Каталог», В. Айзенберга «Німецькі біографії» Й. Кюршера та останні листи композитора К.М. Вебера дають нам уявлення про те, якою співачкою, артисткою та викладачкою була Фортуната Вальцель-Франчетті, і яку роль в її житті відіграла вокально-педагогічна школа Антоніо Сальєрі. Незважаючи на те, що в свої молоді роки співачку оточували такі видатні особи, як чеський капельмейстер Йозеф Трібензее, вокалістки Марі Реннер і Генрієтта Зонтаг, майстер фортепіанної гри маестро Дюпорт, з якими вона займалася вокалом і фортепіано, найвидатнішу роль у її житті відіграв Антоніо Сальєрі. Маестро дійсно перетворив Фортунату Франчетті на оперну примадонну, «зірку» італійської, австрійської та німецької театральних сцен.

Через дослідження життєвого та творчого шляху Фортунати Франчетті стає можливим відтворення вокально-педагогічної школи Антоніо Сальєрі, її складових частин, а саме: використання вокальної педагогіки Франсуа Куперена, його знаменитих «Уроків» («Lecons de Tenebres»), зручних фрагментів арій наставників А. Сальєрі – Ф.Л. Гасмана та К.В. Глюка,

детальна робота над аріями з опер, що готувалися до постановки та постійна робота учня-вокаліста з хором у межах уроку А. Сальєрі, що практично виконувала функцію оперно-сценічної практики.

Через Фортунату Франчетті вокально-педагогічна школа Антоніо Сальєрі потрапила в Україну, де славетна учениця займалася концертною та приватно-викладацькою діяльністю. Причини того, чому в Києві Фортуната Франчетті, якій на момент переїзду було всього 42 роки, не виступала в оперних трупах і не брала участі в музичних спектаклях на сьогоднішній залишаються нез'ясованими.

3.3. Композиторсько-педагогічна школа Антоніо Сальєрі:

Людвіг ван Бетховен

Педагогічна школа Антоніо Сальєрі останнім часом стала предметом досліджень у різних галузях науки. Із літературного персонажу О. Пушкіна та П. Шафера А. Сальєрі поступово повертається до своєї справжньої величі організатора, подвижника, педагога. Ми знаємо, що викладанням музичних дисциплін А. Сальєрі зайнявся ще в роки свого учнівства, і в ті часи це було одним із головних джерел його існування. Згодом А. Сальєрі давав уроки безкоштовно (виняток становили учні з заможних родин) за прикладом двох своїх визначних наставників – Ф.Л. Гассмана та К.В. Глюка. Його педагогічна діяльність тривала близько 50 років і безумовно, Маестро був одним із найкращих музичних педагогів Відня в галузі співу, композиції та теорії музики. Серед його численних учнів – Л. Бетховен, Й. Гуммель, І. Мошелес, К. Черні, Дж. Мейербер, Ф. Шуберт, Ф. Ліст, Франц Ксавер Моцарт (молодший син Вольфганга Амадея Моцарта).

Педагогічному таланту А. Сальєрі присвячені праці П. Милославського, Г. Кісельова, Л. Яременка [203; 202; 79], його педагогічні відносини з Л. Бетховеном висвічували К. Агніт-Следзевський, Р. Ангермюллер, К. Гібс та інші [200; 89; 112]. Проте на сьогоднішній день

недостатньо таких праць, де б творчість Л. Бетховена розглядалася в контексті педагогічної школи А. Сальєрі, їхніх суб'єкт-суб'єктних відносин, зважаючи на всю складність характеру Л. Бетховена.

У цьому підрозділі ми розкриємо педагогічні відносини А. Сальєрі і Л. Бетховена в процесі всього їхнього спілкування.

Отже, через руки Антоніо Сальєрі пройшло більше ніж 60 учнів, і з переважною більшістю з них маестро займався абсолютно безкоштовно. Найшвидше Л. Бетховена до А. Сальєрі направив Й.Г. Альбрехтсбергер, з яким Л. Бетховен після від'їзду Й. Гайдна до Англії в 1794 році займався контрапунктом і фугою. Але не виключено, що до А. Сальєрі порадив звернутись і сам Й. Гайдн [79, с. 71].

Що стосується Йоганна Георга Альбрехтсбергера, то про його відносини з Л. Бетховеном А.К. Кенігсберг, автор книги «Людвіг ван Бетховен», писав наступне: «Після Йозефа Гайдна вчителем Л. Бетховена близько півтора року був Йоганн Георг Альбрехтсбергер, капельмейстер того самого собору Святого Стефана, в якому колись співав хлопчик Й. Гайдн. То справді був незначний композитор, але з найбільше вчених музикантів свого часу, суворий і вимогливий педагог, автор відомого підручника композиції. Проте Л. Бетховен відмовлявся сліпо дотримуватися старих правил і вірити словам про те, що підручники проголошувалися законом. «Немає правила, якого не можна було б порушити заради більш прекрасного», – стверджував Л. Бетховен. Й.Г. Альбрехтсбергер стверджував, що Л. Бетховен нічим йому не зобов'язаний, тому що ніколи не хотів визнавати те, що він викладав. Пізніше він так відзивався про Людвіга Бетховена: «Цей нічого не навчився і ніколи нічому не навчиться» [89, с. 119].

У Антоніо Сальєрі Л. Бетховен навчився багато чому, зокрема й драматичної композиції. А завдання це було дуже складне, оскільки учень постійно сперечався з приводу найосновніших, на думку А. Сальєрі, моментів. А. Сальєрі казав, що Л. Бетховен змушений буде потім один і

важко навчитися тому, що він легко дізнався б, якби був хоч трохи більше довірливим і трохи більше слухняним.

Опанувати таємниці вокальної композиції Л. Бетховену було необхідно, бо він не збирався задовольнятися лише славою великого піаніста та майстра інструментальної музики. Значно шанованішими в класичну епоху залишалися великі вокальні жанри – опера, ораторія, меса, бо для композиторів-«неіталійців» було цілком реальним отримати замовлення на італійську оперу або ораторію як у самій Італії, так і за її межами. Від всіх композиторів це вимагало знання форми, голосоведення, просодії, трактування речитативу, аріозо, різних видів арії тощо [112, с. 130].

Біограф Бетховена Г. Ноттенбом писав: «У галузі опери у Відні найвизначнішим маестро був Антоніо Сальєрі. Цей шановний музикант, якого сумнівна романтична традиція, ініційована Олександром Пушкіним, зробила вбивцею В.А. Моцарта, насправді був майстром у мистецтві вселяти повагу до його талантів драматичного композитора» [169, с. 22].

Навіть у свої молоді роки Л. Бетховен розумів, що своєю кар'єрою придворного капельмейстера маестро Сальєрі значною мірою був зобов'язаний власною невичерпною енергією. Хоча й прийнято говорити, що висока працездатність не гарантує якісного кінцевого результату, але у випадку з Антоніо Сальєрі було саме так: талант щасливим чином поєднався з небувалою працездатністю, і результати не змусили на себе довго чекати.

Свого часу П.І. Чайковський говорив, що «великий талант вимагає великої працьовитості», а Людвіг ван Бетховен стверджував, що «для людини з талантом і любов'ю до праці не існує ніяких перешкод» [169, с. 22]. Певно, ці професіонали знали, про що вони говорили, і приклад музичних успіхів Антоніо Сальєрі їхню правоту вкотре підтверджує.

Скільки саме часу і якою мірою регулярно Л. Бетховен займався з А. Сальєрі, сьогодні сказати важко. Г. Ноттебом вважав, що їхні зустрічі відбувалися між 1793 та 1802 роками; На думку Р. Крамера – між 1798 і 1801 рр.. Згідно свідченням І. Мошелеса, вже у 1809 році Л. Бетховен, зайшовши

до А. Сальєрі і не заставши його вдома, залишив записку: «Тут був учень Бетховен» [169, с. 23]. Можливо, це було всього лише данина ввічливості, а можливо Л. Бетховену могла знадобитися суто професійна консультація (якраз в 1809 він готував до видання заново відредаговані ним чотири арієти і дует на вірші Метастазіо op.82).

Більшість дослідників творчості Л. Бетховена стверджували, що він брав у маестро Сальєрі уроки вокального письма з 1793 до 1809 року. Утім, збереглися й інструментальні твори композитора із правками Антоніо Сальєрі. «Найінтенсивнішими були ці заняття в період до 1802 року. Безперечно, те, що спочатку було уроками, згодом перетворилося на консультації, але сам факт таких занять говорить про високий професійний авторитет Антоніо Сальєрі» [169, с. 23]

Варто лише нагадати, що Третя симфонія була створена Л. Бетховеном 1803 року, П'ята симфонія – 1808-го, Патетична соната – 1798-го, Місячна соната – 1801-го, «Аппасіоната» – 1805-го. Тобто якраз під час занять та консультацій з А. Сальєрі

Навіть якщо заняття тривали лише до початку 1800-х років, їхні результати вражають. Л. Бетховен, звичайно, так і не навчився писати для голосів по-справжньому легко, співуче та зручно, але його завзятість у цій площині заслуговує на повагу. Загалом збереглося понад 30 вокальних творів Л. Бетховена на тексти Метастазіо, написаних у період інтенсивного спілкування з А. Сальєрі. Серед них є чудові мініатюри – наприклад, канцонетта «Прощання» («La partenza»), яка ще за життя Л. Бетховена мала популярність і неодноразово передруковувалася.

Серед цих вокальних творів є й дуже милі мініатюри – наприклад, канцонетта «Прощання» («La partenza»), що ще за життя Л. Бетховена була популярною і неодноразово передруковувалася.

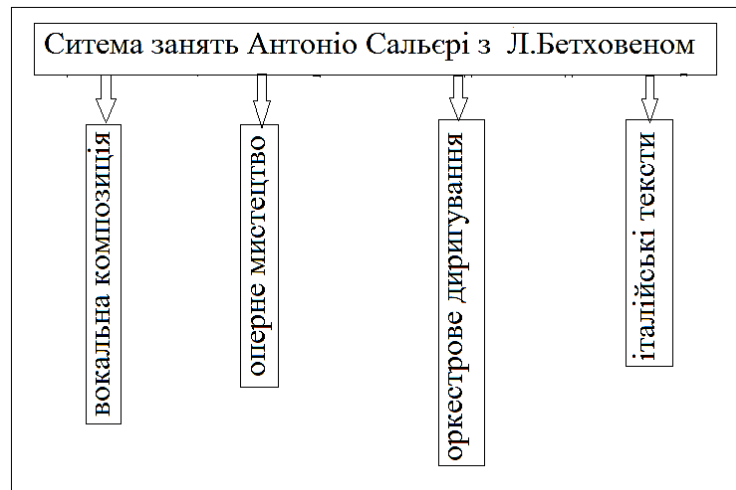


Рис. 3.3. Система занять Антоніо Сальєрі з Л. Бетховеном

Проте більшість подібних творів, що вважалися «навчальними», композитором не публікувалися і не були включеними в старі збірки його творів (вони вийшли лише в «Додатках» до збірників творів, виданих В. Хессом). Серед них, наприклад, 6 дуетів, 7 терцетів та 9 квартетів на тексти П. Метастазіо), сцена та арія для сопрано і струнного оркестру «No, non turbati» та дивної краси дует для сопрано й тенора в супроводі оркестру «Ne'giorni tuoi felici» [80, с. 72].

Текст останнього дуету взято із заключної сцени першого акту однієї з найславетніших музичних драм П. Метастазіо – «Олімпіада», що лягла в основу понад 30 опер XVIII століття (А. Кальдарі, Дж. Перголезі, А. Вівальді, І.А. Хассе, Т.А. Траєтти, П. Анфоссі та інших композиторів). Очевидно, Л Бетховена глибоко схвилював зміст дуету: юнак Мегакл, який виступив під ім'ям свого друга на Олімпійських іграх, і який виграв для нього головний приз – руку царівни Арістеї, з болем у серці каже своїй коханій – «У дні твого щастя згадуй про мене», а вона, ще не розуміючи, що сталося, відчуває болісну тривогу. Перед нами фактично вже зрілий твір Л Бетховена, написаний на самому початку його «героїчного періоду» творчості і показує нам композитора з дещо несподіваного боку: це не стилізація під оперу «seria», а найшвидше досвід у галузі італійських опер Моцарта, відзначений мелодійною одухотвореністю та щирим ліризмом.

Те саме можна сказати про інші твори, що публікувалися й виконувалися за життя композитора, твори на італійські тексти – про концертну арію на текст П'єтро Метастазіо з опери «Ахілл на Скіросі» – «Ah, perfido!» («О, невірний!», op.65), написаної 1796 року в Празі; першою виконавицею цього ефектного номера стала співачка Йозефа Душек, яку високо цінував В.А. Моцарт [169, с. 23].

Під цю характеристику потрапляє й терцет op. 116 «Tremate, empi, tremate» («Потерпайте, нечестивці») на текст Дж. де Гамерра з лібретто «Медонт, цар Епірський». Терцет був написаний саме під час передбачуваних занять Л. Бетховена з маестро Сальєрі, в 1795 році, проте композитор вважав за можливе вставити його в програми своїх бенефісних концертів 2 січня 1814 року і 21 травня 1824 року, помістивши, в першому випадку, в одній програмі з Сьомою симфонією, а в другому – з Дев'ятою.

Матеріали занять Л. Бетховена із А. Сальєрі на щастя збереглися; вони знаходяться у Відні в архіві Віденського товариства любителів музики, але, на жаль, поки що не отримали досі справжніх наукових публікацій. Деякі з них із довольною правкою, що не дозволяє відрізнити справжній текст від редакторського, опублікував ще в 1832 І. фон Зейфрід; окрім цього, окремі фрагменти помістив у своїй книзі Г. Ноттебом [169, с. 23].

Наскільки ми можемо зробити висновок із цих публікацій, виправлення, що вносив у роботи учня А. Сальєрі, стосувалися не стільки самої композиції, скільки італійської декламації – маестро виявляв невірно поставлені цезури, наголоси, елізії, незручні для інтонування мелодійні обороти. У ті часи це були досить важливі деталі, що дозволяли судити про рівень компетентності (або, навпаки, про невігластво) композитора у цій сфері. Ось характерний штрих: у 1808 році у Відні готувався до видання збірник творів різних композиторів на один текст – вірш Джузеппе Карпані «In questa tomba oscura» («У цій темній гробниці»). Він був покладений на музику 63 авторами, зокрема А. Сальєрі, Л. Керубіні, Ф. Паером, Й. Вейглем, Н.А. Цингарелли тощо). Л. Бетховен, який вже віддав Карпані свою арієтту,

писав йому влітку 1808 року, просячи терміново виправити «маленьку помилку», що стосувалася пропущеної композитором і практично непомітної на слух елізії [112, с. 121].

Л. Бетховен міг і самостійно навчитися вокальній композиції на прикладі найкращих опер А. Сальєрі. Такими були написані Маестро в манері К.В. Глюка «Данаїди» (Париж, 1784 рік), не такий суворий за драматургією, проте суто «Сальєрівський» «Тарар» (Париж, 1787 рік, на текст П. Бомарше) та його італомовна версія «Аксур, цар Ормуза» (1788, на текст Л. Понте), пишна, в ампірному стилі, «Пальміра, цариця Персії» (Відень, 1795 рік) і, безумовно, італійські опери-buffa – «Венеціанський ярмарок» (Відень, 1772 рік), «Школа ревнивців» (Венеція, 1778 рік), «Печера Трофонія» (Відень, 1785 рік), «Фальстаф» (Відень, 1799 рік) [112, с. 122].

З окремими операми А. Сальєрі Л. Бетховен міг познайомитися ще тоді, коли проживав у Бонні, проте у Відні вони були у всіх на слуху і користувалися заслуженою популярністю. В А. Сальєрі органічно поєдналися італійська мелодійність, «глюківський пафос», уміння оперувати сценічними контрастами та властиве віденським класикам володіння формою, контрапунктом та оркеструванням. Його партитури вартували того, щоб їх уважно вивчати, і найшвидше Л. Бетховен віддавав належне [103, с. 42].

Так, наприклад, увертюра до першого акту «Тарара» (пролог опери мав власну увертюру) передбачала деякі риси стилю Л. Бетховена – зокрема, її тональність, тематизм і загальний характер наче «пророкували» Другу симфонію Л. Бетховена. Маршево-декламаційні інтонації, що пронизували всю партію головного героя опери, доблесного воїна і тираноборця Тарара, також звучать майже «по-бетховенському». Точки дотику двох композиторів знаходяться і в таких важливих деталях композиції, як тональний план (у А. Сальєрі нерідко зустрічалися дуже сміливі, але й логічно вибудовані, модуляційні ходи, що можна було б приписати молодому Л. Бетховену) або схожі музична форма [103, с. 42].

Хоча вокальні форми, котрими в основному займався А. Сальєрі, мають тенденцію до певної «неправильності», бо пов'язані з текстом і сценічною ситуацією. У кращих операх Антоніо Сальєрі дуже помітно, з одного боку, вільне володіння всім набором класичних типових форм, включаючи сонатну, з іншого боку, прагнення уникнути прийнятих шаблонів. Тут і запровадження «асиметрії» вокальної форми чи ладової «світлотіні» у просту пісенну форму, глибоке перетворення реприз, і різкі контрасти між розділами складових частин форми. Тому цілком можливе припущення, що Л. Бетховен почерпнув зі спілкування з маестро Сальєрі щось більше, ніж знайомство з правилами звичайної італійської просодії.

Вдячність Л. Бетховена вчителю висловилася у присвяченні А. Сальєрі трьох скрипкових сонат ор.12, що були написані у Відні на початку 1799 року. Цікаво, що як і у випадку з посвятою Й. Гайдну фортепіанних сонат ор.2, Л. Бетховен не вважав за необхідне помістити на титульному аркуші після свого імені поважні слова «учень Йозефа Гайдна». У тому ж 1799 року 3 січня у Відні відбулася прем'єра комічної опери Сальєрі «Фальстаф», яка відразу ж стала популярною, і вже в березні Л. Бетховен опублікував 10 фортепіанних варіацій на тему дуєту з цієї опери («*La stessa, la stessissima*»). У дуєті йдеться про витівку Фальстафа, який надіслав практично однакові любовні листи двом дамам, котрі, дізнавшись про це, не знають, що робити: обурюватись чи сміятися. Тонкий гумор присутній у самій темі А. Сальєрі; Л. Бетховен змушує її заграти новими гранями. На думку Н.Л. Фішмана, жартівливе прізвисько «Фальстаф», яке Л. Бетховен привласнив своєму досить повному приятелю, скрипалеві Ігнацу Шуппанцигу, могло походити не лише власне з комедій В. Шекспіра, але саме з опери А. Сальєрі [202].

Восени 1825 року невстановлений співрозмовник, який знав Людвіга Бетховена, його молоді роки, записав у своєму розмовному зошиті: «Тема маестро Сальєрі, на яку Ви за часів графа Броуна так божественно зімпровізували». Це тема Івана Юрійовича Броуна-Камуса (1767-1827 роки), бригадира російської військової місії у Відні, з яким Л. Бетховен багато

спілкувався у 1790-х – на початку 1800-х років. Мотив саме якої теми Антоніо Сальєрі тут процитований, сьогодні встановити дуже важко, проте саме цей штрих свідчить про те, що музику А. Сальєрі молодий Л. Бетховен знав достатньо досконало.

Біограф Бетховена Г. Ноттенбом свого часу писав: «Відносини Бетховена з Сальєрі були добрими, можливо, тому, що придворний музикант не бачив у юному віртуозі фортепіано можливого суперника в напрямі опери» [169, с. 23].

Суперечлива думка. Тим більше, що результати занять Сальєрі з Бетховеном вражають. Л. В. Кириллина у своїй статті «Бетховен і Сальєрі» зазначає, що Бетховен, звичайно, так і не навчився писати для голосів посправжньому легко, співуче і зручно, але його завзятість у цій сфері заслуговує на повагу. Загалом збереглося понад тридцять вокальних творів Бетховена на тексти Метастазіо, написаних у період інтенсивного спілкування з Сальєрі.

Дійсно, особисті стосунки вчителя і учня склалися благополучно, проте не завжди безконфліктно. Так, у листі до лейпцизького видавця Г.К. Гертеля від 7 січня 1809 року Л. Бетховен скаржився на невдачу при організації свого бенефісного концерту 22 грудня 1808: «Мої противники з «Товариства» «Концерти на користь вдів», які очолює пан Сальєрі, надзвичайно мене образили: кожному з музикантів, що входить до їхнього Товариства, вони загрожували виключенням із нього, якщо він гратиме на моєму концерті» [90, с. 88].

Але якщо розібратися в причинах конфлікту, то з'ясується, що в основі була не особиста неприязнь А. Сальєрі до Л. Бетховена, а дуже важливі міркування. Саме в ті дні, 22 і 23 грудня, А. Сальєрі, який очолював Товариство з «Концертів на користь вдів», проводив традиційні передріздвяні благодійні концерти в приміщенні віденського Бургтеатру. Відтік публіки до театру «Ан дер Він», де влаштовував бенефісний концерт Л. Бетховен, загрожував Товариству фінансовими збитками, а відхід до

Л. Бетховена кращих музикантів міг викликати непереборні складнощі, бо там і там виконувались великі вокально-оркестрові твори. Жорстка позиція А. Сальєрі була достатньо правомірною; адже він дбав не про власну вигоду, а про збори на користь вдів та сиріт померлих музикантів.

У результаті цієї конкуренції концерт Л. Бетховена пройшов у напівпустому залі (одним з небагатьох титулованих слухачів виявився граф Михайло Юрійович Вієльгорський). Проте навряд чи можна говорити про «ненависть» до Л. Бетховена з боку А. Сальєрі, бо до програми одного з тих вечорів Товариства було включено Третій фортепіанний концерт Л. Бетховена у виконанні піаніста Ф. Штейна.

Зазначимо, напередодні цих подій Л. Бетховен проживав у готелі театру «Ан дер Він», власником якого на той час був Еммануель Шиканедер, відомий драматург, оперний лібретист, актор, друг В.А. Моцарта., який написав лібрето до його опер «Весілля Фігаро», «Дон Жуан», «Чарівна флейта» [118, с. 229].

Маючи надзвичайний хист до всього мистецького, Е. Шиканедер здалеку помічав талановитих людей. Після смерті В.А. Моцарта для процвітання музичного театру йому просто необхідно було знайти такого ж геніального композитора. І тут Е. Шиканедер пригадав, що колись йому В.А. Моцарт розповідав про Людвіга Бетховена. У період свого останнього перебування у Відні Е. Шиканедер розшукав молодого композитора у Відні і спробував із ним співпрацювати [123, с. 182].

На той час Е. Шиканедер якраз завершив лібрето фантастичної опери «Вогонь Вести» і йому тепер необхідна була талановита музика. Л. Бетховен погодився на пропозицію Е. Шиканедера і переїхав жити до готелю «Ан дер Він». Проте він так і не закінчив роботи, працюючи на цей час над тим, що його повністю захоплювало – музика до опери «Фіделіо». Незважаючи на те, що весь цей час (цілий рік) він безкоштовно займав кімнату в театрі «Ан дер Він» завдяки Е. Шиканедеру, а той ще й оплачував його стіл, такого контакту, як із В.А. Моцартом у них не склалося. Можливо причина була в

різниці у віці та світогляді, а можливо в складності характеру Л. Бетховена. Нічого не сказавши Е. Шиканедеру, він виїхав із готелю, залишивши останнього ні з чим і нічого йому не пояснивши [127, с. 178].

Очікувана прем'єра не відбулася і Е. Шиканедер через фінансові труднощі вже через рік був змушений продати театр «Ан дер Він». Хоча спершу його нові власники двічі запрошували Е. Шиканедера в театр знову як художнього керівника (без нього обійтися було практично неможливо). Та коли в 1804 році театр був викуплений бароном Пітером фон Брауном, той негайно звільнив Е. Шиканедера – свого старого суперника. Таким чином, невідповідальна поведінка Л. Бетховена практично знищила великого режисера театрів «Андер Віден» і «Ан дер Він». То після цього нам здається недивним, що у Л. Бетховена могли виникати проблеми в контактуванні з Антоніо Сальєрі, особливо в процесі творчої конкуренції [64, с. 174].

Проте доля певним чином покарала Л. Бетховена за таку поведінку з Е. Шиканедером. Віденська публіка, якій зовсім не хотілося сидіти в театрі пліч-о-пліч з французькими офіцерами, бойкотувала всі театральні видовища. Так, прем'єру «Фіделіо» в театрі «Ан дер Він» 20 листопада 1805 слухали одні французькі офіцери, більшість яких була, безсумнівно, абсолютно байдужа до музики взагалі. Шедевр Людвіга ван Бетховена мало хвилював їх, хоча ідеї цієї опери були саме тими, що надихали французьку революцію.

На вшануванні А. Сальєрі його учнями з нагоди 50-річчя його перебування у Відні, що відбулося у червні 1816 року, Л. Бетховен не був присутній і свого твору для виконання на ювілеї не виконав. Чому так сталося, можна лише здогадуватися; ніяких документальних джерел, що висвічували б причини відсутності Л. Бетховена в урочистостях, не збереглося. Можливо його чомусь не захотів бачити сам А. Сальєрі.

Як писав у щоденнику присутній там Ф. Шуберт, «Він запросив багатьох зі своїх учнів та учениць. Приготовлені до цього дня твори його учнів за композицією виконувались у тому порядку, в якому вони до нього

надходили за списком. Все завершилося хором та ораторією «Jesu al Limbo» («Ісус у Чистилищі»), написаними А. Сальєрі [124].

Пізніше А. Сальєрі і Л. Бетховен розпочали разом ще одну важливу публічну акцію, опублікувавши 14 лютого 1818 року у Віденській музичній газеті підписане ними обома звернення до публіки, в якому пропагували винайдений І.М. Мельцелем метроном і рекомендували його застосування всім музикантам-початківцям [108].

Протиріччя між А. Сальєрі та Л. Бетховеном не переросли у ворожнечу, адже в 1814 році італійський маестро брав участь у грандіозному виконанні бетховенської симфонічної п'єси «Битва при Вікторії», присвяченій перемозі герцога Артура Уеслі Веллінгтона над армією наполеонівського маршала Ніколи Жана Сульта. Це були постійні благодійні концерти, прибуток від яких йшов на користь поранених у цій битві солдатів, і Антоніо Сальєрі не лише не протидіяв Л. Бетховену, а, навпаки, він активно співпрацював із ним [112, с. 130].

Величезний виконавський склад «Битва при Вікторії» вимагав участі трьох диригентів. Основним був сам Л. Бетховен, А. Сальєрі диригував групою ударних інструментів. Серед музикантів цього гурту були І. Мошелес, Й.Н. Гуммель і Дж. Меєрбер. Зазначимо, що двоє останніх імітували гарматні залпи за допомогою двох великих барабанів, встановлених на протилежних боках сцени.

Отже, навіть коли Антоніо Сальєрі був композитором з європейським ім'ям, він «не гребував виступати на других і третіх ролях, якщо вважав, що справа була достойною і того заслуговувала» [112, с. 1301].

У книзі Крістофера Гіббса про Л. Бетховена знаходимо: «Останнім і найціннішим віденським учителем Людвіга Бетховена був Антоніо Сальєрі. Він уважно стежив за творчим зростанням молодого композитора і прагнув навчити його писати для хору та багатьох голосів так само легко, як це робили італійці. Л. Бетховен зустрічався з ним із задоволенням і навіть через багато років після припинення занять, коли вже був відомим композитором,

продовжував вважати себе учнем Антоніо Сальєрі. Щоправда, до італійської легкості вокального письма він не прагнув і цьому в А. Сальєрі так і не навчився. Проте не лише безпосередньо його вчитель, скільки вся музична атмосфера Відня сприяла швидкому дозріванню таланту Л. Бетховена. Він завоював визнання насамперед як блискучий піаніст і неповторний музичний імпровізатор. Бетховен міг імпровізувати годинами, проте за рояль сідав не завжди з бажанням, його доводилося довго і наполегливо вмовляти, а іноді навіть вдаватися до хитрощів. Л. Бетховен, жартома, перемагав багатьох суперників, які до нього панували в аристократичних салонах Відня » [112, с. 133].

Альфред Бернер у своїй праці «Історія музики» з повною підставою стверджує: «Л. Бетховен розглядав Антоніо Сальєрі як одного зі своїх вчителів» [100, с. 86].

У цьому сенсі цікавою видається й інша думка цього дослідника, який в одному з інтерв'ю сказав: «Почавши вивчати творчість Антоніо Сальєрі, я зрозумів, що це великий геній. І тепер, коли я слухаю Людвіга Бетховена, я відчуваю у ньому його вчителя. Антоніо Сальєрі зліпив Л. Бетховена як великого музиканта, і він визнав це» [100, с. 90].

Про будь-які їхні особисті контакти пізніше нічого конкретного не відомо. Правда, якщо вірити спогадам Дж. Россіні, на початку 1820-х років А. Сальєрі іноді зустрічався з Л. Бетховеном і погодився влаштувати Дж. Россіні побачення з ним за посередництвом їхнього спільного приятеля поета А. Карпані, одного з перших біографів Й. Гайдна («Карпані справді так наполегливо просив А. Сальєрі за Л. Бетховена, що той погодився мене прийняти», – розповідав Дж. Россіні 1860 року Р. Вагнеру) [100, с. 89]. Зустріч відбулася, мабуть, навесні 1822 року; на жаль, про що говорили – невідомо.

Ім'я А. Сальєрі у «Розмовних зошитах» Л. Бетховена за 1820 – 1825 рр. згадується неодноразово. На те були вагомі причини, у тому рахунку й практичні: багато хто сподівався, що після смерті безнадійно хворого

А. Сальєрі саме Л. Бетховен отримає його посаду першого придворного капелмейстера. Проте ці надії не виправдалися [100, с. 116].

Достатньо об'єктивно відносини між А. Сальєрі та Л. Бетховеном аналізувалися українськими публіцистами першої половини ХХ століття. В Інтернет-архіві старих газет збереглася стаття В. Івановського «Людвіг ван Бетховен» («Нове українське слово» №15 від 31.12.1941), стаття В. Полтавченка «Німеччина, якою я її побачив: невгамовна жага творчості» («Нове українське слово» №95 від 22.04.1943 та стаття невідомого автора «І зі злочинцями був порахований» («Вечірній Київ»), де мова ведеться про наступне: якщо А. Сальєрі не заздрив Л. Бетховену, то він не міг заздрити й В.А. Моцарту [214; 216; 221; 222].

Отже, А. Сальєрі відіграв визначну роль у композиторському становленні Л. Бетховена. Він займався з ним музичною формою, контрапунктом та оркеструванням, що значно полегшило написання Л. Бетховеном вокально-оркестрових творів. Зважаючи на важкий характер Л. Бетховена, непорозуміння іноді відбувалися, проте образи швидко забувалися й учитель з учнем залишалися друзями. Л. Бетховен, досягши висот, продовжував себе вважати учнем А. Сальєрі, завдяки якому він удосконалювався в композиції, професійно оволодів італійською мовою та основами диригування.

3.4. Використання «сальєрівської» музичної термінології в педагогічній і композиторській діяльності Ференца Ліста

У контексті педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі та його видатних учнів варто згадати про останнього за часом спадкоємця школи Маестро – угорця Ференца Ліста, котрий водночас був і самим його юним вихованцем.

Як нам уже відомо, окрім вокалу й хорового співу А. Сальєрі займався ще й вокальною композицією на італійські та латинські тексти, читанням хорових і оркестрових партитур, італійською й іншою іноземною музичною

термінологією. З окремими учнями він вивчав також основи контрапункту, особливо серйозно почав цим займатися після раптової смерті в 1809 році найвідомішого віденського знавця зазначеної дисципліни – Йоганна Георга Альбрехтсбергера, з яким вони з Антоніо Сальєрі до цього «ділили учнів» із занять із контрапункту [101].

Батько Ференца Ліста, Адам Ліст, із радістю прийняв пропозицію тоді вже немолодого маестро Сальєрі навчати обдарованого хлопчика гармонії, читання партитур, іноземній музичній термінології та сольфеджіо. Юний Ференц в ті часи безтурботно проживав в Угорщині, та пізніше завдяки Антоніо Сальєрі, який не міг залишитися байдужим до долі геніального підлітка, маленького віртуоза, перебрався до Відня» [111, с. 28].

У своїй праці, присвяченій Ференцу Лісту Ф. Хрістерн наводить цікавий факт: «Адам Ліст, батько Ференца, думав спочатку обрати для свого сина Йоганна Непомука Гуммеля в якості викладача, проте той затребував за свої уроки такі великі гроші, що батько відразу передумав. Тому честь навчати юного Ліста гри на фортепіано та музичній теорії випала Карлу Черні, з одного боку, а з іншого – італійському маестро Антоніо Сальєрі. Щоб повноцінно навчатися у цих двох визнаних майстрів, Ференц Ліст провів у Відні приблизно два роки.

Карл Черні, один із найкращих учнів Л. Бетховена й один із найвидатніших піаністів своєї епохи, які в ті часи виконували великі твори Маестро, був не зовсім готовим до такого складного завдання, покладеного на нього. Тому він доволі довго вагався перед тим, як прийняти нового учня, проте як лише вперше почув гру юного Ференца, відразу погодився стати його викладачем за дуже помірну оплату уроків. Незабаром він так зацікавився цим майбутнім генієм, що взагалі відмовився брати від батьків гроші. Карл Черні привчав Ф. Ліста до методичної та суворої дисципліни, і палкий та нетерплячий дух дитини неодноразово протестував проти цього, та все ж це було йому надзвичайно корисно» [111, с. 27].

Антоніо Сальєрі 25 серпня 1822 року написав Міклошу Естерхазі: «Після того як я випадково послухав хлопчика Франческо (на італійський манер) Ліста, який виступає перед великою кількістю публіки і вільно читає ноти з аркуша на фортепіано, я був так вражений, що мені здавалося, ніби все це я бачу уві сні» [111, с. 27].

Саме в порівнянні з Карлом Черні Антоніо Сальєрі давав юному Ференцу шквал позитивних емоцій. Він тактовно й чуйно вивчав із ним музичну теорію, вчив хлопця читати оркестрові партитури, аналізувати музичні твори, розуміти іноземні тексти та термінологію, а також правильно записувати власні твори. Ф. Лист швидко отримав особливе вміння читати оркестрові партитури і незабаром легко виконував на фортепіано, читаючи з нотного аркушу найскладніші твори його сучасників. Завдяки Антоніо Сальєрі Ф. Лист також дізнався про всі найгеніальніші оркестрові твори Л. Бетховена, що вразили юного композитора до глибини його натхненної душі. За свої безцінні уроки маестро Сальєрі ніколи не брав ні копійки з батьків Ференца Ліста.

Узимку 1822-1823 р. Ференц Лист завдяки своїм двом маестро – Карлу Черні та Антоніо Сальєрі – нерідко з тріумфом виступав перед віденською публікою, а також мав значний успіх у тих містах, де він колись дебютував як піаніст» [127, с. 40]. Виступи Ф. Ліста на концертах справили сенсацію на віденську публіку. Під час одного з них Людвіг Бетховен після блискучої імпровізації Ференца у каденції одного зі своїх концертів підійшов і поцілував його. Ф. Лист про це згадував усе життя.

Великого значення в роботі над хоровими та оркестровими партитурами Антоніо Сальєрі надавав італійським і німецьким термінам, що застосовувалися в ту епоху відносно музичних відтінків і темпових змін. На превеликий жаль у нас не збереглося записів «сальєрівської» італійської термінології, проте її надзвичайно професійно систематизував і впорядкував його найменший учень – Ференц Лист. У «Зошиті» композитора збереглася

так звана «лістовська термінологія», якою користуються музиканти-виконавці по сьогоднішній день [129, с. 55-58].

До системної професійної роботи над музичною термінологією, котру проробили Антоніо Сальєрі, а після нього Ференц Ліст, насамперед вважалося, що темп, зазначений на початку твору, має зберігатися до кінця. Антоніо Сальєрі своїми творами й своїми заняттями з читання партитур довів, що нерідко у музиці зустрічаються й такі моменти, коли потрібне уповільнення чи, навпаки, прискорення руху. Для позначення таких змін у музичному русі вже у XVIII столітті існували спеціальні уточнюючі терміни: *accelerando* (прискорюючи), *stringendo* (стискаючи) *stretto* (стиснуто) і *animando* (оживляючи) (для різного роду прискорень темпу), а також *ritenuto* (відчутне уповільнення), *ritardando* (затримуючись), *rallentando* (уповільнюючи) і *allargando* (розширюючи) – (для уповільнення темпу) та інші.

Окрім цих термінів, що є певними категоріями у змінах темпів «лістовської термінології» і постійно домінують на сторінках творів Ференца Ліста, достатньо часто і в його нотах поряд з основним позначеннями зміни темпу спостерігається одне або кілька додаткових слів, що уточнюють характер руху або характер музичного твору в цілому. Ці терміни також були систематизованими в «Зошиті» композитора. Наприклад, *Allegro molto*: *Allegro* – це просто швидко, а *Allegro molto* – дуже швидко (*molto* – дуже); або: *Allegro ma non troppo* (швидко, проте не надто), чи *Allegro con brio* (швидко, з вогнем) та інші.

Зважаючи на те, що у Відні здебільшого проживали німці, вони не знали італійської термінології, а тим більше – починаючі юні музиканти. Безумовно, значення таких додаткових темпових позначок можна було дізнатися в ті часи за допомогою спеціальних іноземних словників. Але це вимагало від учнів певного часу. Тому систематизація музичних термінів спочатку Антоніо Сальєрі, а потім Ференцом Лістом значно заощаджувала

час юних виконавців і була для них важливою в розумінні авторського задуму [129, с. 61].

Окрім наведених вище прикладів «лістовської термінології», зупинимося ще на прикладах італійських позначок змін темпу та музичних відтінків, що зустрічаються не лише в його творах, а й композиторів пізніших епох. Застосуємо традиційне для вітчизняної музичної термінології їхнє тлумачення та порядок перекладу позначок – спочатку італійською мовою, потім транслітерація кирилицею в квадратних дужках, потім – переклад українською.

Tempo primo [темпо прімо] - початковий темп

A tempo [а темпо] - у попередньому темпі

Tempo rubato [темпо рубато] - вільний темп

Розглянемо додаткові позначки до основних темпів, вперше систематизованих Ференцом Листом за музичною термінологією та теорією музики Антоніо Сальєрі в таблиці 4.1.

Таблиця 4.1.Лістовська термінологія

італійський термін	транслітерація кирилицею	український переклад
affettuoso	аффеттуозо	сердечно
agitato	аджитато	жваво
alla marcia	алля марча	у дусі маршу
animato	анімато	натхненно
appassionato	аппассіонато	пристрасно
barbaro	барбаро	по-варварському
brillante	брильянте	блискуче
cantabile	кантабиле	співуче
capriccioso	капріччиозо	примхливо
comodo	комодо	зручно
con amore	кон амор	із любов'ю

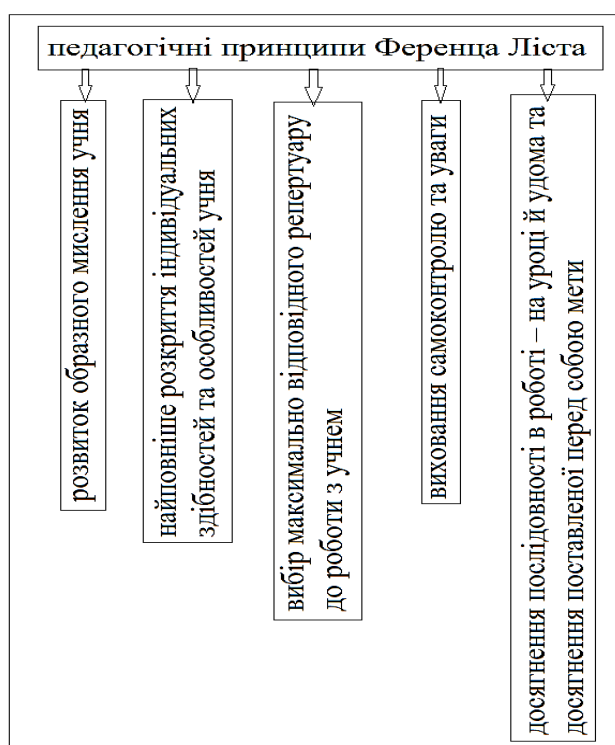
con brio	кон бріо	із жаром
con fuoco	кон фуоко	із вогнем
con moto	кон мото	із рухом, рухливо
dolce	дольче	ніжно
dolente	доленте	болісно
doloroso	долорозо	сумно
eroico	ероїко	героїчно
espressivo	еспрессіво	виразно
feroce	фероче	люто
funebre	фунебре	траурно
fresco	фреско	свіжо
furioso	фурйозо	дико, шалено
giocosо	джокозо	весело
giusto	джусто	строго, точно
grandioso	грандйозо	величаво
grazioso	граціозо	граціозно
imperioso	імперіозо	наказово
infuriante	імфурьянто	гнівнo
innocente	інноченто	безневинно, просто
lacrimoso	лякримозо	сльозно
lamentoso	ляментозо	жалібно
libero	ліберо	вільно
lugubre	люгубре	сумно, похмуро
maestoso	маестозо	велично
magico	маджико	чарівно
marziale	марцьяле	войовничо
melancolico	меланколіко	меланхолічно
mesto	место	сумно

modesto	модесто	скромно
nobile	нобіле	шляхетно
pastorale	пасторале	по-пастуші
patetico	патетіко	пристрасно
pesante	пезанте	важко
religioso	реліджозо	релігійно
risoluto	різолуто	рішуче
scherzando игриво	скерцандо	грайливо
semplice	семпліче	просто
serioso	серйозо	серйозно
sonore	соноре	звучно
sotto voce	сотто воче	впівголоса
spiritoso	спірітозо	одухотворено
strepitoso	стрепітозо	шумно, бурно
tranquillo	транквилльо	спокійно
vigorouso	вігорозо	сильно, бадьоро
vittorioso	вітторйозо	переможно
volante	волянте	летюче

Учні, які навчалися у Ференца Ліста, обов'язково вивчали цей варіант італійської термінології, у основі якої знаходилася термінологія Антоніо Сальєрі. Загалом фортепіанна педагогіка Ф. Ліста відрізнялася своїми прогресивними тенденціями та виховною цілеспрямованістю. Ференц як один із найгеніальніших піаністів епохи вважав, що техніка розвивається не завдяки механічному заучуванню і безкінечним повторам, як було прийнято у фортепіанному мистецтві XVIII – початку XIX ст., а в результаті аналізу твору та шляхів подолання труднощів. Окрім цього він, як вважав А. Буасьє, відкидав «застарілу, обмежену, завмерлу умовну виразність» – «питання-

відповіді» – forte-piano, обов'язкові crescendo у загальноприйнятих випадках і цю всю систематичну почуттєвість» [138, с. 27].

Прагнення музиканта виховати у своїх учнях (серед яких були такі відомі музиканти, як А. Зілоті, К. Таузіг, М. Розенталь тощо) здатність відчувати й цінувати прекрасне і пробуджувати в них самостійно мислячих виконавців, які б завжди йшли пліч-о-пліч з художньою грою на інструменті [138, с. 33].



Ференц Ліст був противником будь-яких жорстко встановлених правил, проте окремі дослідники його фортепіанної школи виділяють чітку педагогічну систему композитора, що поступово сформувалася. Серед основних складників цієї системи німецький дослідник Л. Германн виділяє п'ять наступних принципів:

- 1) розвиток образного мислення учня;
- 2) найповніше розкриття індивідуальних здібностей та особливостей учня;
- 3) вибір максимально відповідного репертуару до роботи з учнем;
- 4) виховання самоконтролю та уваги;

5) досягнення послідовності в роботі – на уроці й вдома та досягнення поставленої перед собою мети [138, с. 215].

У своїй методико-педагогічній роботі Ференц Ліст йшов двома обраними ним шляхами: 1) *impatto sensoriale* – шлях емоційного впливу на учня пробудженням його емоцій; 2) *influenza sulla ragione e la razionalità* – вплив на розум, свідомість [138, с. 216].

Викладачеві-музиканту завжди важливо, щоб на всіх етапах роботи відбувався процес осмислення твору і його усвідомлення, тому в ході освітнього процесу він піднімав найрізноманітніші питання мистецтва, науки і навіть філософії. У своїй методиці викладання Ф. Ліст спирався на всебічне розуміння змісту та смислу музики, що народжувалося на засадах основоположного методу його композиторської діяльності – програмного відчуття музики, що виявляє її внутрішні зв'язки з іншими видами мистецтв. Основою педагогічної школи Ф. Ліста був розвиток саме індивідуальності учня, його спроможності бути самим собою, «вірити в силу мистецтва та в свої власні сили» [138, с. 210-220].

Водночас Ференц Ліст підштовхував своїх учнів змінювати власну манеру гри відповідно до характеру тієї чи тієї п'єси, до її особливого стилю. До зрілого віку у нього виробилася особлива методична форма організації уроку, яку можна назвати формою групового чи колективного заняття.

Коли Ференц Ліст починав роботу в класі, там було близько тридцяти присутніх. Тут зароджувалися не лише основи особистісно-орієнтованої технології навчання, а й особистісно-групової. Маєстро під час таких занять придивлявся до своїх учнів, прагнув розібратися в їхніх духовних і фізичних якостях, методах їхньої самостійної роботи, пошуку подолання технічних і художніх складнощів, стилю життя, залучаючи до розмови та обговорення гри на занятті кожного з них.

Це був своєрідний майстер-клас, котрий був створений для того, щоб саме через гру на занятті один перед одним студенти ставали мотивованими,

щоб навчалися конкурувати між собою і таким чином підвищувати свій рівень.

Піднімаючи проблему репертуару, можна констатувати, що Ференц Ліст вважав за необхідне поєднувати в програмах своїх учнів технічні етюди та поліфонічні твори з творами різних стилів і жанрів – докласичного, класичного та романтичного. Питання активізації внутрішнього слуху під час виконання твору Маестро вважав однією з основоположних і приділяв їй значної уваги – створення цілої системи інтонаційних арок у межах одного голосу та між різними голосами [44].

Визначальним був внесок цього композитора та педагога в розвиток володіння учнями фортепіанною фактурою. Це пов'язано з розробкою засобів і прийомів розподілу звуків між двома руками. Окрім акордової фактури Ференц Ліст звертав увагу ще й швидкісній послідовності звуків, призначені для сприйняття на слух. Метод швидкого переміщення звукових послідовностей на клавіатурі, так звані «стрибки» позиційних комплексів стали типово «лістовським» методом, що опановували його учні, виконуючи твори свого вчителя.

У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (ф. 822 (1942 – 1981)) зберігається анотація українського перекладача та мистецтвознавця Шкробинця Юрія Васильовича (оп. 1, справ 38) «До Ференца Ліста (1960-і), де йдеться про те, яке значення справив Антоніо Сальєрі на педагогічну школу Ференца Ліста і яке місце вона посіла в світі [199].

Таким чином, досліджуючи використання «сальєрівської» музичної термінології в педагогічній і композиторській діяльності Ференца Ліста та його педагогічні принципи, зазначимо, що систематизація музичних термінів спочатку А. Сальєрі, а потім Ф. Лістом значно заощаджувала час юних виконавців і була для них важливою в розумінні авторського задуму, надавала можливості ширшого й усвідомленого динамічних відтінків і темпових зрушень, таких характерних для романтичної епохи. Варто також відзначити обрані Ференцом Лістом шляхи роботи з учнями, щоб одночасно

впливати на його емоційне начало (*impatto sensoriale*) та раціональне начало (*influenza sulla ragione e la razionalità*). Заслуговують на увагу основоположні принципи Маестро – розвиток образного мислення учня; найповніше розкриття індивідуальних здібностей та особливостей учня; вибір максимально відповідного репертуару до роботи з учнем; виховання самоконтролю та уваги; досягнення послідовності в роботі – на занятті й вдома та досягнення поставленої перед собою мети. Ці принципи не втратили своєї актуальності й сьогодні, а також інноваційні методи роботи над фактурою, стрибками, звуковими послідовностями.

Висновки до розділу 3.

Отже, Антоніо Сальєрі залишив після себе не лише величезну музичну спадщину, а й значну кількість учнів, серед яких можна назвати таких знаменитих композиторів та музикантів, як Людвіг ван Бетховен, Ференц Ліст, Франц Шуберт, Карл Черні, Луїджі Керубіні, Ян Непомук Гуммель, Джакомо Меєрбер, Ігнац Мошелес, Франц Ксавер Зюсмайр, Йозеф Вайгль, Петер фон Вінтер і, нарешті, молодший син Моцарта Франц Ксавер Вольфганг Моцарт.

Антоніо Сальєрі також був чудовим педагогом із вокалу. Із його педагогічної школи вийшли такі знамениті «примадонни» оперної сцени, як Катаріна Кавальєрі (перша Констанца в «Викраденні з сералю» Моцарта), Анна Мільдер-Хауптман (перша Леонора у «Фіделіо» Бетховена), Анна Краус-Враніцкі, Катаріна Вальбах, Амалія Хенель, Фортуната Франчетті, творчість якої була проаналізована, та багато інших.

На думку дослідників його творчості і, зокрема, Адольфа Жюльєна, навчання в Антоніо Сальєрі завжди було безкоштовним, на зразок того, що він сам отримував від Л. Гассмана, а гонорари, що найбагатші учні все ж таки часом змушували його взяти, тієї ж миті ділилися між найбільш біднішим учням і злидарями.

Ми не намагалися в нашому дослідженні проаналізувати внесок всіх його учнів у європейську музичну педагогіку, що є складовою мистецької педагогіки, а проаналізували творчу спадщину Антоніо Сальєрі лише в тих педагогічних нащадках, спадкоємцях його школи, котрі дозволяють виявити всі складники педагогічної системи Маєстро – інструментально-композиторської в обличчі Йоганна Непомука Гуммеля, вокально-педагогічної через творчість співачки Фортунати Франчетті, композиторсько-педагогічної школи Антоніо Сальєрі через щоденник Людвіга Бетховена; мовно-теоретичної через використання «сальєрівської» музичної термінології в педагогічній і композиторській діяльності Ференца Ліста. Простеживши

історію їхніх стосунків з учителем Антоніо Сальєрі, ми довели, що він був не лише їхнім наставником, а й другом, захисником, надійним радником.

Антоніо Сальєрі у ході здійсненого наукового аналізу постає талановитим педагогом, якого навіть складні учні на зразок непокірного Людвіга Бетховена, глибоко поважали і називали не інакше як «батьком усіх композиторів» та «нашим спільним дідом».

За свідченнями, наведеними в щоденнику Франца Шуберта про те, що дуже приємна й утішна річ для артиста – побачити, як його учні зібралися навколо нього, робили все можливе, щоб гідно відсвяткувати його ювілей, щоб у своїх композиціях висловити свою природну вдячність, вільну від нещирої гри, яка починає сьогодні домінувати серед більшості музикантів. Позбавитися цієї нещирості в колі своїх учнів, залишивши лише те ясне і святе, що є в людській природі, напевно, найбільше щастя для майстра, який, навчаючись у К.В. Глюка, навчився розуміти цю людську природу і зумів піднятися над «грою у вдячність» тієї перехідної епохи.

Про те, як цінували Антоніо Сальєрі його учні, свідчить наступний напис на його могилі, зроблений учнем Йозефом Вайглем: «Упокойся з миром! Очищений від праху, процвітай вічно, у вічній гармонії. Твій розум відтепер звільнений, бо він виразив себе у найчарівніших звуках, а тепер він пливе до нетлінної краси вічності».

Педагогічна постать Антоніо Сальєрі була незаслужено знеціненою після виходу друком маленької трагедії О.С. Пушкіна «Моцарт і Сальєрі» та драми П. Шафера «Амадей». І тих, хто вивчав зарубіжну музичну літературу, певною мірою було незрозуміло, чому юний Л. Бетховен віддав перевагу А. Сальєрі, а не Й. Гайдну для індивідуальних занять. Про інших учнів геніальних і талановитих учнів А. Сальєрі якось не прийнято було навіть згадувати впродовж другої половини ХІХ – до 90-х років ХХ століть. Причиною того мабуть стала крилата фраза О.С. Пушкіна, що геній і злодійство дві речі, що не поєднуються. Наголос П. Шафера на тому, що А. Сальєрі хоча й не отруїв, але психологічно довів В.М. Моцарта до смерті,

зуміла також переконати багатьох глядачів драми, що А. Сальєрі дійсно був заздрісним здодієм, а не талановитим композитором, активним суспільно-громадським діячем, першим ректором найзаангажованішої в ХІХ столітті європейської консерваторії і безкорисливим геніальним педагогом для найгеніальніших учнів.

Тому мистецька школа Антоніо Сальєрі по сьогоднішній день продовжує удосконалюватися, розвиватися й еволюціонувати через його учнів у багатьох поколіннях, не перестає перебувати в постійній генезі не лише в країнах Європи, а й усього світу.

ВИСНОВКИ

У дисертації розв'язано наукову проблему виявлення складових педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.), що дало змогу зробити такі висновки:

1. У ході дослідження визначено методологічні підходи та основні напрями дослідження педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі; наукові підходи вивчення проблеми, що ми обрали (історико-педагогічний, парадигмальний, антропологічний, біографічний, ціннісний, адаптивний, трансдисциплінарний, структурно-функціональний, культурологічний і герменевтичний); здійснено термінологічний аналіз основних понять дослідження (гетерофонія, гомофонія, контрапункт, «майстерштюк», музична текстологія, музична термінологія, цехові майстри з гільдій музикантів, філологічна діяльність А. Сальєрі, школи-метризи, ретризм у мистецькій педагогіці, трансформаційні зміни в музичній освіті); обрані методологічні підходи дали змогу виявити напрями вивчення педагогічної спадщини А. Сальєрі та її значення для європейського простору: *педагогіко-біографічний* (Ф. Бамберг, А. Корте, Т. Херрманн, І. Цебрій, Л. Яременко та ін.), де акцент зроблений на педагогічній школі Антоніо Сальєрі; *мистецько-педагогічний* (О. Рудницька, Г. Ніколаї, І. Сташевська, О. Матвєєва та ін.), в яких порушено проблеми мистецької педагогіки як складової загальної педагогіки; *енциклопедичний* (С. Седі, Р. Ангермюллер, П. Олдрич та ін.), що в нашому дослідженні представлено тематичними словниками, довідниками, енциклопедіями попередніх епох; *музикознавчий* (А. фон Германн, Х. Вільямс, Д. Гроут тощо), де показано оперну спадщину А. Сальєрі; *музикознавчо-біографічний* (Р. Бер, Й. Хайнцельманн, М. Кролл та ін.), куди увійшли праці науковців, присвячені лише якомусь конкретному етапу та окремим музичним творам А. Сальєрі; *музично-історичний* (М. Ян, П. Колетта, Л. Томпсон та ін.), в котрому аналізувалася педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі, його учнів і митців у контексті мистецької епохи.

Окремо досліджувалися першоджерела – епістолярні, нотні стародруки, мемуари, завдяки яким виявлено значення педагогічної спадщини Маестро для наступних епох. Було опрацьовано 27 архівних справ, котрі дали можливість виявити, як ставилися до педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі вітчизняні діячі мистецтва та публіцисти впродовж усього ХХ століття. Це дозволило зробити висновок, що більшою мірою оцінка була позитивною.

2. Проаналізовано трансформаційні зміни у вищій музичній освіті Європи від неаполітанських консерваторій до Віденської (XVI – XIX ст.); доведено, що трансформаційні зміни у вищій музичній освіті Європи від перших Неаполітанських консерваторій до Віденської системи освіти мали еволюційний характер, у ході якого простежувалися як прогресивні, та і регресивні зміни; показано, що центрові європейські консерваторії завжди орієнтувалися на індивідуальні заняття зі студентами, без яких була б неможливою підготовка професійного музиканта високого рівня; виявлено дві передумови виникнення консерваторій: по-перше, підґрунтям для світської музичної освіти послуговували церковні традиції підготовки музикантів-профі (зокрема, європейські школи-метризи); по-друге, італійські війни, внаслідок чого залишилося багато дітей-сиріт, для яких держава відкрила спеціалізовані школи-притулки – консерваторії (від лат. – охороняю, приховую); доведено, що саме у Віденській консерваторії, першим ректором якої став Антоніо Сальєрі, музична освіта досягла найвищого злету в досліджувану нами епоху.

3. З'ясовано вплив видатних учителів-музикантів на формування педагогічної школи Антоніо Сальєрі; доведено, що його наставники – Флоріан Леопольд Гасман і Крістоф Віллібальд Глюк – без сумніву визначили творчу долю А. Сальєрі; показано, що хоча композиторські та виконавські навички А. Сальєрі отримав, ще навчаючись у Дж. Пешетті й Ф. Пачіні, першим істинним наставником він вважав Ф.Л. Гасмана, завдяки Ф.Л. Гасману він отримав не лише музичну освіту, а й класичну загальну, прилучився до складної роботи з великим віденськими хорами та оркестрами й написав першу

свою оперу «Трактирщиця», де було виявлено музичні орієнтири першого наставника; з'ясовано, що Антоніо Сальєрі успішно прийняв естафету керівництва Віденським музичним товариством для створення та підтримки пенсійного фонду для вдів та сиріт музикантів, заснованого Ф.Л. Гасманом. Проаналізовано стосунки Антоніо Сальєрі була з Крістофом Віллібальдом Глюком, доведено, що саме він сформував смаки молодого композитора щодо оперного мистецтва; під впливом К.В. Глюка А. Сальєрі зрозумів, що музика повинна «узгоджуватися з текстом» і що для творця опери вихідною її точкою є драматургія. Показано, що К.В. Глюк саме А. Сальєрі вважав своїм музичним спадкоємцем і послідовником композиторського музичного стилю; з'ясовано, що Антоніо Сальєрі взяв на себе турботу про дітей К.В. Глюка і про дочок Ф.Л. Гасмана.

4. Виділено етапи педагогічної діяльності А. Сальєрі: композиторсько-педагогічний етап (1766–1788 рр.), приватно-викладацький етап (1788-1813 рр.), консерваторсько-шкільний педагогічний етап (1813 – 1823 рр.), для виокремлення кожного з них було застосовано відповідні критерії: історико-географічний, когнітивний, комунікаційний, мотиваційно-ціннісний, та рефлексивний; показано, що кожен із цих етапів мав свої особливості, представлені здобутками й досягнення в різних напрямках приватно-педагогічної, консерваторсько-педагогічної, композиторської та суспільно-громадської діяльності А. Сальєрі.

5. Обґрунтовано педагогічні ідеї Антоніо Сальєрі – ідея взаємодії музики з літературними джерелами на текстовій основі, ідея опори на вивчення художньо-літературних джерел на індивідуальних заняттях з учнями, ідея виховання учнів на антично-героїчних творах, ідея виховання музиканта, що розуміється в усіх жанрах мистецтва, ідея театральнорежисерського начала в навчанні; виділено основоположні принципи педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі (принцип поліпедагогіки, принцип творчого взаємозв'язку композиторського мистецтва, виконавства та методики вивчення твору, принцип єдності виконавської і педагогічної

творчості, принцип поєднання індивідуальних занять із практичним керівництвом колективами, принцип єдності логічного, драматичного та технічного начал, принцип поступовості та наступності в процесі навчання, принцип природовідповідності, принцип ґрунтовності, принцип професійної спрямованості та зв'язку з життям, принцип «драматичності», принцип відповідальності й самостійності, принцип співтворчості, принцип двомовності); доведено, що це дало можливість Антоніо Сальєрі організувати освітній процес, що практично відповідає й сучасним вимогам і положенням музичної педагогіки, бо його новаторські для того часу принципи відрізнялися від його попередників тим, що увібрали в себе педагогічні напрацювання минулого й узагальнили попередній досвід (із різних кінців Європи стала приїжджати талановита молодь до Відню, щоб навчатися в Маестро; було схарактеризовано благодійницьку діяльність Антоніо Сальєрі: він багато років на громадських засадах керував «Товариством із концертів на користь вдів і дітей-сиріт померлих музикантів» і був його Президентом, водночас цими концертами він пропагував творчість молодих талановитих композиторів і знайомив із нею віденську публіку, а також навчав своїх учнів безкоштовно та утримував і навчав дітей своїх колишніх наставників; доведено наявність педагогічної практики в творчій спадщині Антоніо Сальєрі: його детальна робота над аріями з опер, що готувалися до постановки, постійні заняття учня-вокаліста з хором, а майбутніх композиторів із симфонічним оркестром практично виконували функцію оперно-сценічної та оркестрово-виконавської практики.

6. У дослідженні показано розвиток педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі в діяльності його учнів і послідовників; відтворено творчий портрет Й.Н. Гуммеля в контексті педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі; доведено, що саме завдяки Маестро Й.Н. Гуммель оволодів мистецтвом вокалу, італійською музичною термінологією, теорією музики та сольфеджіо, хоровим співом і диригуванням, оркеструванням, педагогічним навичкам. У наслідок цього творча спадщина Й.Н. Гуммеля поєднала два неперевершені

стилі минулого – «сальєрівський» класицизм і його власний романтизм. Саме він став людиною-перехрестям між двома великими епохами в історії мистецтва. Проаналізовано досягнення Фортунати Вальцель-Франчетті як співачки, артистки та викладача завдяки вокальній школі А. Сальєрі; показано, як через Фортунату Франчетті вокально-педагогічна школа Антоніо Сальєрі потрапила в Україну, де славетна учениця займалася концертною та приватно-викладацькою діяльністю. Доведено, що А. Сальєрі відіграв визначну роль у композиторському становленні Л. Бетховена, з котрим займався музичною формою, контрапунктом та оркеструванням, що значно полегшило написанню Л. Бетховеном вокально-оркестрових творів і Л. Бетховен, досягши висот, продовжував себе вважати учнем А. Сальєрі. Досліджено використання «сальєрівської» музичної термінології в педагогічній і композиторській діяльності Ференца Ліста, бо систематизація музичних термінів спочатку А. Сальєрі, а потім Ф. Лістом значно економила час юних виконавців і була для них важливою в розумінні авторського задуму, виділено педагогічні принципи Ф. Ліста – розвиток образного мислення учня; найповніше розкриття індивідуальних здібностей та особливостей учня; вибір максимально відповідного репертуару до роботи з учнем; виховання самоконтролю та уваги; досягнення послідовності в роботі – на занятті й удома та досягнення поставленої перед собою мети, а також новаційні методи роботи над фактурою, стрибками, звуковими послідовностями.

Ця проблема багатогранна й не вичерпується нашим й іншими дослідженнями, що є на сьогоднішній день. Найактуальнішими напрямками досліджень вважаємо: 1) вивчення педагогічної спадщини Антоніо Сальєрі у другому й третьому поколіннях учнів; 2) дослідження педагогічної спадщини Фортунати Франчетті в Україні.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрущенко В.Н. Віденська консерваторія. ХІХ століття. Київ : Музична Україна, 1972. 104 с.
2. Бріон, М. Повсякденне життя Відня в часи Моцарта і Шуберта.; пер. з нім. Н. Ващенко. Луцьк: Tverdyna 2009. 272 с.
3. Бутенко Л. Л. Концепції та моделі навчання педагогіки: традиції та інновації. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*: зб. наук. пр. Сєверодонецьк: Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2021. № 1. С. 20–34.
4. Бутенко Л. Л. Феномен «педагогічна дійсність» у змісті загальнопедагогічної підготовки майбутніх учителів. *Освіта та педагогічна наука*. 2019. № 3 (172). С. 19–31.
5. Ваховський Л. Ц. Джерельна основа історико-педагогічних досліджень як методологічна проблема. *Сучасні вимоги до організації та проведення історико-педагогічних досліджень*. 2017. С. 6-7.
6. Ваховський Л. Ц. Репрезентативність джерельної бази історико-педагогічного дослідження. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка* № 7 (296), 2015. С. 264-271.
7. Ващенко Н. М. Творча спадщина Олександра Мишуги (1853-1922 рр.) в контексті розвитку української мистецької педагогіки [Текст] : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 /; Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. – Полтава, 2015. 20 с.
8. Ващенко Н. М., Цебрій І. В. Взаємодія італійської та національної традицій у педагогічних системах Валерія Висоцького та Олександра Мишуги. *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи*. 2013. Вип. 7. С. 314-322. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/OD_2013_7_36
9. Виступи Ференца Ліста у Львові ; ред. Д. Колбіна. *Musica Galiciana*. Т. Ш., 1999. С. 189-196.
10. Волинець Л. Тенденції розвитку загальної мистецької освіти в країнах Європейського Союзу. *Порівняльно-педагогічні студії*. № 2. 2009. С. 44–52
11. Гришкова Р. Іншомовна освіта в Україні у контексті євроінтеграції. Режим доступу: <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/economy/2006/40-27-24.pdf>
12. Десятков Т. М. Тенденції розвитку неперервної освіти в країнах Східної Європи (друга половина ХХ століття) : дис. ... доктора пед. наук : 13.00.01. К., 2006. 431 с.

13. Драган М. Т. Вплив концертно-виконавської та педагогічної діяльності Ференца Ліста на українське фортепіанне мистецтво. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2011. № 1. С. 119-124. (PDF-файл [Архівовано 22 березня 2022 у Wayback Machine.]
14. Жизнь Франца Шуберта в документах. Режим доступу: <http://surl.li/hkqcr>
15. Зінкевич О. Українська балада Ф. Ліста. *Наука і культура*. Київ, 1987. Вип. 21. С. 15-22.
16. Зінкевич О. Ференц Ліст в Україні. *Український музичний архів: Документи і матеріали*. К., 1995. Вип. 1. С. 105-125.
17. Зінкевич О. Ференц Ліст у Києві. *Українська музична спадщина: статті, матеріали, документи*. К., 1989. Вип. 1. С. 53–66.
18. Івашина Н. Ференц Ліст і Україна. *Українознавство*. 2007. № 4. С. 293.
19. Кияновська Л. О. Еволюція галицької музичної культури ХІХ - ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
20. Кияновська Л. О. Сприйняття творчості Ференца Ліста у Львові. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн.* 2011. № 4 (13). С. 3-9.
21. Колетта П. Історія Неаполітанського королівства. Чернівці. Видавничо-поліграфічне підприємство «Місто», 2009. 700 с.
22. Кузьмін М. Ліст на Україні. *Забуті сторінки музичного життя Києва*. К.: Музична Україна, 1972. 96 с.
23. Курило В. С., Ваховський Л. Ц. Проблеми освіти в контексті сучасних компаративних досліджень (за матеріалами ХІV Всесвітнього конгресу з компаративної освіти). *Освіта та педагогічна наука*. 2012. №5-6. С. 5-10.
24. Кушка Н. М. Ференц Ліст на Вінниччині. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2011. Вип. 1. С. 92-95. (PDF-файл [Архівовано 15 вересня 2018 у Wayback Machine.]
25. Лещенко М. П. Мистецькі педагогічні технології як засіб підготовки вчителів до реалізації особистісно орієнтованої освітньої системи. *Професійно-художня освіта України: Зб. наук. праць*. Черкаси: видавництво «Черкаський ЦНТЕЛ». С. 115-120
26. Лю Бінь. Інтонційна характеристика опери А. Сальєрі «Горації». *Мистецькі пошуки: зб. наук. праць*. Суми : ФОП Цьома С. П., 2016. Вип. 6. С. 56-60.
27. Лю Бінь. Композиторська інтерпретація трагедії П. Корнеля «Горації» в однойменній опері А. Сальєрі. *Культура України*. Серія:

- Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. Харків, ХДАК, 2018. Вип. 59. С.70-78.
- 28.Лю Бінь. Крещендування образів пекла як метод інтонаційної драматургії опери А. Сальєрі «Данаїди». *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Одеса: ОНМА, 2016. Вип. 21. С. 89-100.
- 29.Лю Бінь. Опера А. Сальєрі «Горації» в музикознавчому дискурсі. *Мистецькі пошуки: зб. наук. праць*. Суми : ФОП Цьома С.П., 2017. Вип.7. С. 60-65.
- 30.Лю Бінь. Французька лірична трагедія в структурі оперного спадку А. Сальєрі: жанрові традиції та новації. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харківська державна академія культури. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2019. 213 с.
- 31.Лю Бінь. Герменевтичний аналіз як умова формування об'єктивної дослідницької оцінки опери А. Сальєрі «Горації». *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. Харків, ХДАК, 2017. Вип. 57. С.101-108.
- 32.Лю Бінь. Деміургійно-есхатологічна концепція Прологу опери А. Сальєрі «Тарар». *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство. Збірник наукових праць. Харків, ХДАК, 2017. Вип. 56. С. 56-64.
- 33.Лю Бінь. Конфлікт почуття і обов'язку в інтонаційній драматургії опери А. Сальєрі «Данаїди». *Вісник НАККІМ*. Київ, 2016. Вип. 2. С. 98-105.
34. М'ясковський М. Європейський вектор реформ – рушій еволюційного вдасконалення системи освіти (досвід Австрії). *Порівняльно-педагогічні студії*. № 4(14), 2012. С. 47–53.
35. Матвеева О. О. Підходи до діагностування якості сформованості компетенцій у Федеративній Республіці Німеччина. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка*. Вип. 155. ; гол. ред. Носко М. О. Чернігів : ЧНПУ, 2018. С. 274-280.
36. Мачок К. В. Педагогічна діяльність Ф. Ліста у 50-60 роки ХІХ ст. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2011. Вип. 1. С. 98-101. (PDF-файл [Архівовано 15 вересня 2018 у Wayback Machine.]
37. Мистецька освіта в Україні: теорія і практика ; О. П. Рудницька [та ін.]; заг. ред. О.В. Михайличенко, редактор Г. Ю. Ніколаї. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. 255 с.

38. Морозова О. О. Ференц Ліст: сторінки життя та основи фортепіанної педагогіки. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2011. Вип. 13. С. 101-104. (PDF-файл [Архівовано 15 вересня 2018 у Wayback Machine.]
39. Музичне мистецтво Західної Європи кінця XVI – початку XIX століття: Тексти лекцій з курсу «Історія зарубіжної музики» для студентів психолого-педагогічного факультету музичних груп ; укл. Дячук Н.І. Полтава: ПДПУ імені В.Г. Короленка. 2009 р. 103 с.
40. Опенько В. В., Цебрій І. В. Вокально-педагогічна школа Василя Івановича Опенька (1924-1991) : методичний посібник для студентів закладів мистецького спрямування. Полтава : «Формат+», 2016. 52 с.
41. Опенько В. В., Цебрій І. В. Особливості розвитку італійської опери XVII – XVIII століття. *Молодий вчений*. № 2.2 (54.2) , 2018 р. С. 80-87.
42. Паганини Н. Письмо к Муцио Клементи. Режим доступу: <http://surl.li/huqyn>
43. Письма Бетховена, 1787-1811. Режим доступу: <http://surl.li/hkqfl>.
44. Пінчук Ю. А. . Ліст (List) Ференц Ліст. Енциклопедія історії України : у 10 т. ; редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії. 2010.
45. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти: навч.-метод, посібник. Тернопіль: Навчальна книга , 2011. 640 с.
46. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посібник. К. : ТОВ «Інтерпроф», 2002. 270 с.
47. Сбітнева Л. М. Духовний потенціал хорового мистецтва. Духовність особистості: методологія, теорія і практика. 2012. №6. С. 163-173
48. Семків, Н. Вічний дух романтики (до 220-річчя від дня народження Ф.Шуберта) Режим доступу: <http://surl.li/dkhah>
49. Семчакевич С. Доленосна зустріч Ліста в Україні: реванш у виконавця *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2011. Вип. 1. С. 110-112. (PDF-файл [Архівовано 15 вересня 2018 у Wayback Machine.]
50. Сташевська І. О. Проблеми методології наукового дослідження в галузі мистецької освіти. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика* : збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка ; заг. ред. та упорядк. А. Душного]. Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати : Посвіт, 2017. Вип. 3. С. 143-156.
51. Сташевська І. О. Трансформація наукових уявлень про сутність музичної педагогіки в Німеччині XIX – початку XX століття. *Наук. зап. Серія:*

- Педагогічні науки* : зб. наук. пр. / Центральноукр. держ. пед. ун-т ім. Володимира Винниченка. Кропивницький, 2019. Вип. 176. С. 23–28.
52. Тадеєва М. Система сучасної іншомовної освіти в школах Австрії. *Гуманізація навчально-виховного процесу*: зб. наук. пр. ; ред. В. І. Сипченка. Спец. вип. 5. Ч. І. Слов'янськ: СДПУ, 2010. С. 238–248.
53. Тімо Й. Х. Урок звукового інструментування – «26 варіацій на тему «La Follia di Spagna» Антоніо Сальєри. Луцьк: Вежа-Друк, 2018. 46 с.
54. Ткач М.М. Робоча програма «Системи музичної освіти зарубіжних країн» (спецкурс) для студентів галузі знань 0202 «Мистецтво» спеціальності 7.02020401 «Музичне мистецтво». 2014. 30 с.
55. Томпсон Л. Розповіді з історії в Новому Голлівуді. Чернівці: Видавничо-поліграфічне підприємство «Місто», 1999, 296 с.
56. Хайнцельманн Й. Віденський дім 1088. *Архіви генеалогічних досліджень*. 2006. С. 205-215.
57. Цебрій І. Масова культура Відня наприкінці XVIII століття та вплив на неї масонства. *Історична пам'ять*. 2019. №2 (41). С. 86-91.
58. Цебрій І., Ващенко Н. Основоволожні принципи в педагогічній діяльності Олександра Мишуги. *Імідж сучасного педагога*. 2014. №2. С. 42-44.
59. Цебрій І. В Історія та теорія італійської вокальної школи: посібник для студентів закладів вищої освіти. Старобільськ, видавництво «Формат+», 2021. 58 с.
60. Цебрій І. В. Історія музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття (нариси) : в 2 кн.; Книга 2. Музика епохи Відродження та Просвітництва. Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2016. 188 с
61. Цебрій І. В. Педагогічна школа Антоніо Сальєрі. *Етика та естетика педагогічної дії*. 2021. №23. С. 110-117.
62. Цебрій І. В. Уявлення про гармонію людського життя і космологічні виміри в творчості Антоніо Феррабоско. *Філософські обрії*. 2019. № 41. с. 187-192.
63. Цебрій І.В. Флорентійська «Камерата» в контексті надбань епохи високого Ренесансу. *Історична пам'ять*: наук. зб. Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. Полтава. 2017. С. 83-87.
64. Цебрій І. В., Назаренко Н. В. Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва: монографія. Старобільськ, ЛНУ, видавництво «Формат+», 2021. 206 с.

- 65.Цебрій І.В. Програмність у клавесинній музиці XVIII століття: театр Франсуа Куперена. *Естетика і етика педагогічної дії*. 2019. Вип. 19. С. 95-103.
- 66.Цебрій І. В. Ващенко Н. М. Олександр Мишуга: портрет основоположника української вокальної педагогіки в контексті сучасної вітчизняної освіти *Постметодика*, 2013. №4 С. 55-59.
- 67.Цебрій І. В., Мелешко С. В. Філософія Риссорджименто в творчості Джузеппе Верді. *Філософські обрії*, 2016. № 36 . С. 153-160.
- 68.Черкасов В. Ф. Загальна музична освіта Австрії в контексті європейських і світових тенденцій. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. № 5. 2020. С. 9-15.
69. Шерешевская, Рена. Листи до Люки Дебарга. Рівне: ТзОВ «Овід», 2018. 250 с.
- 70.Яременко Л. Образ Антоніо Сальєрі за спогадами його сучасників та епістолярно-публіцистичною літературою. *Філософські обрії: наук.-теорет. журн.* / Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди НАН України, Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. Київ; Полтава, 2023. Вип. 47. С. 28-35.
- 71.Яременко Л. М. Основні напрями дослідження творчої спадщини Антоніо Сальєрі. *Вісник науки та освіти* (Серія «Педагогіка», Випуск № 8(14) 2023. С. 831-835.
- 72.Яременко Л. Генеза музичної освіти Європи: від перших консерваторій до глобальних змін у XIX столітті. *Мистецька освіта та естетичне виховання молоді: збірник праць магістрантів та молодих науковців : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (13-14 травня 2021 р.)*. Полтава: Навчально-науковий інститут культури і мистецтв. Видавничий відділ ПУЕТ. 2021. С. 177-179.
- 73.Яременко Л. М. Вплив Флоріана Леопольда Гассмана на формування педагогічної школи Антоніо Сальєрі. *The 12 th International scientific and practical conference "Science, innovations and education: problems and prospects"* (June 28-30, 2022) CPN Publishing Group, Tokyo, Japan. 2022. P. 488-494. Режим доступу: <http://surl.li/dlcla>
- 74.Яременко Л. М. Педагогічна школа Антоніо Сальєрі. Полтава: ЛНУ імені Тараса Шевченка, Видавництво ПУЕТ, 2022. 82 с.
- 75.Яременко Л. М. Поліпедагогічний принцип навчання Антоніо Сальєрі та сучасне розуміння поліпедагогічної дійсності. *Етика та естетика педагогічної дії*. 2022. № 26. С. 72-85.

76. Яременко Л. Мистецьке поєднання стилів у концерті для труби E DUR Й.Н. Гуммеля. *Мистецька освіта та естетичне виховання молоді*: збірник праць магістрантів та молодих науковців : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (16-17 квітня 2020 р.). Полтава: Навчально-науковий інститут культури і мистецтв. Видавничий відділ ПУЕТ. 2020. С. 81-84.
77. Яременко Л. Особливості мистецького виконання концерту для труби e Dur Й. Н. Гуммеля. *Сучасні соціокультурні процеси: компетентісно-аксіологічний аспект*: Збірник статей і матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (28-29 жовтня 2020 р.). Полтава: ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2020. С. 161-165.
78. Яременко Л. М. Місце оперно-сценічної та оркестрово-виконавської практики в творчій спадщині Антоніо Сальєрі. *Мистецька освіта в контексті глобалізації та полікультурності*: Збірник статей і матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції Полтава: ЛНУ, Видавництво ПУЕТ, 2023. С. 64-70.
79. Яременко Л. Педагогічна школа Антоніо Сальєрі: Людвіг ван Бетховен *Мистецька освіта та естетичне виховання молоді*: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (21-22 квітня 2022 р.). Частина I. Полтава: Навчально-науковий інститут культури і мистецтв. Видавничий відділ ПУЕТ. 2022. С. 70-73.
80. Яременко Л. Спадкоємці школи Антоніо Сальєрі в європейському педагогічному дискурсі. Полтава: ЛНУ імені Тараса Шевченка, Видавництво ПУЕТ, 2023. 90 с.
81. Яременко Л. Трансформаційні зміни в європейському мистецтві й освіті на рубежі XVIII – XIX століть: Антоніо Сальєрі та Йоганн Гуммель. *Сучасні соціокультурні процеси: компетентісно-аксіологічний аспект*: Збірник матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції (10–11 листопада 2021 р.). Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2021. С. 234-238.
82. Яременко Л. Трансформаційні зміни у вищій музичній освіті Європи: від неаполітанської консерваторії до сучасних академій музики. *Дидакал* : часопис : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю «Трансформації вищої педагогічної освіти: світовий і український контекст», 16–17 лист. 2021 р. Кафедра загальної педагогіки та андрагогіки ПНПУ імені В. Г. Короленка. Полтава, 2021. № 22. С. 55-57.

83. Яременко Л. М. Вокально-педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі: Фортуната Франчетті. *Мистецька освіта у міждисциплінарному вимірі* : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції 7-8 червня 2022 року. С. 74-80.
84. Яременко Л. М. Етапи педагогічної діяльності Антоніо Сальєрі та критерії для їхнього виокремлення. Засоби навчальної та науково-дослідної роботи. Випуск 58. 2022. С. 113-122.
85. Яременко Л. М., Цебрій І. В. Мистецтво гри на клавесині» Франсуа Куперена як перший методичний посібник для інструменталістів-клавішників. Засоби навчальної та науково-дослідної роботи. Випуск 58. 2022. С. 83-91
86. Adorján, András. Lexikon der Flöte. В. : Schott's Sohne, 2010. 480 S.
87. Aldrich, Putnam, Apel, Willi. Universität von Massachusetts of Music. Cambridge – Massachusett: Belknap Press of Harvard University Press, 1969. 350 p.
88. Aldrich, Putnam. Appoggiatura. Harvard Dictionary of Music Cambridge Massachusett: Belknap Press of Harvard University Press, 1969. 254 p.
89. Angermüller, R. Antonio Salieri und seine «Scuola di canto». Wien: Beethoven Studien. Hrsg. von E.Schenk, 1970. 150 S.
90. Angermüller R. Antonio Salieri. Sein Leben und seine weltliche Werke unter besonderen Berücksichtigung seiner “grossen” Opern. München, 1974. Bd. T. 1-3.
91. Angermüller, R. Mozart muss sterben. Ein Prozess. Salzburg: Ecowin Verlag der Topakademie, 2005. 253 S.
92. Angermüller, R. Pädagogische Schule Antonio Salieri. Salzburg: Ecowin Verlag der Topakademie, 2007. 182 S.
93. Angermüller, R. Salieri. Ed. by S.Sadie The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 1980. Vol. 16. P. 415-420.
94. Angermüller, R. Salieri als Hofkapellmeister. Österr. Musikzs., 1970, S. 305-311.
95. Anke, Sonnek. Emanuel Schikaneder. *Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber, Schriftenreihe der Intern. Stiftung Mozarteum*, Bd 11, Kassel 1999. 282 S.
96. Baines, Anthony. Trumpet. Grove's Dictionary of Music and Musicians ; edition by Eric Blom. Vol. VII, New York, St. Martin's Press, 1960. 180 p.
97. Baines, Anthony. Terminologische Konzepte vergangener Epochen. Vol. VIII, New York, St. Martin's Press, 1962. 90 p.

98. Bamberg, F. Gluck, Christoph Wilibald. *Allgemeine Deutsche Biographie*. 1879. Bd. 9. S. 244-253.
99. Berner, Alfred. Trompeteninstrumente, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 10 vols., edited by Friedrich Blume, Vol. 1 Donington, Robert, Ornaments, Grove's Dictionary of Music and Musicians ; edition by Eric Blom, Vol. VI, New artin's Press, 1960. 312 p.
100. Berner, Alfred. Trompeteninstrumente. Antonio Salieri und seine weltlichen Werke. *Hummels Musik und Moderne*, Vol. XIII, Basel, Barenreiter, 1974. 182 p.
101. Boisier, A. La leçon de la Liste. Режим доступа : https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_007863454/
102. Braunbehrens, V. A. Salieri. *Ein Musiker im Schatten Mozarts*. Bern : Francke, 1980. 202 S.
103. Braunbehrens, V. Maligned Master. The Real Story of Antonio Salieri. New York, 1992. P. 42
104. Braunbehrens, V. Mozart in Vienna, 1781-1791. New York: Grove Weidenfeld, 1990. 216 S.
105. Braunbehrens, V. Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts? München – Mainz, 1992. 370 S.
106. *Brief Antonio Salieri und Paul Wranitzky an Ludwig van Beethoven, Wien, 10. Februar 1797, 10.02.1797.* Режим доступа : https://www.loc.gov/item/consortium.bh_b1003/
107. Brown, H.M., Fenlon, I. Academy. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. L., N.Y., 2001. 306 p.
108. Busenius, W. Antonio Salieri. Biografie. 1885. 94 S.
109. Carl Ferdinand Pohl. Gaßmann, Florian Leopold. *Allgemeine Deutsche Biographie*. Leipzig: Duncker & Humblot, 1878. T. 8. S. 402–405.
110. Cerve, Helmut. The polypedagogical principle of Antonio Salieri. Chicago: University of Chicago Press, 2018. 128 p.
111. Christern, F. Liszt nach seinem Leben und Wirken aus authentischen Berichten dargestellt. Bern : Francke, 1980. 363 S.
112. Christopher, H. Gibbs. To Ludwig van Beethoven From his worshipper and admirer Franz Schubert. *Current Musicology* 75, 2003. P. 117-144.
113. Christopher, H. Gibbs. Writing Under the Influence? : Salieri and Schubert's Early Opinion of Beethoven. *Current Musicology* 75, 2003. P. 113–140.
114. Constantin von Wurzbach. Casti, Johann Baptista. *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Mainz, 1996. 1892 S.

115. David J. Buch. *Magic Flutes and Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*. University of Chicago Press, 2008. 348 p.
116. Della Corte, A. *Un italiano all'estero*, Antonio Salieri. Roma, 1937. 98 p.
117. *Die Oper im XVIII Jh.* Ed. H.Schneider und R. Wiesend. Hgg., 2001 S. 210–211.
118. Dietz, M. Salieri, Antonio. *Allgemeine Deutsche Biographie*. 1890. Bd. 30. S. 226-231.
119. Donington, Robert. *Ornaments*, Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5th edition by Eric Blom, Vol. VI, New York, St. Martin's Press, 1960. 128 p.
120. Egon von Komorzynski: Emanuel Schikaneder. *Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters*. Wien 1951. 292 S.
121. Einstein, A. *Gluck: Sein Leben – seine Werke*. Zürich; Stuttgart: Pan-Verlag, 1954. 315 c.
122. «Erinnerungen» von Camillo Walzel. *Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE)*. Lfg. 2005. 487 S.
123. Eva Gesine Baur. *Emanuel Schikaneder. Der Mann für Mozart*, München, 2012. 182 S.
124. Eva Rieger. Lina Ramann. *Musikvermittlung und Genderforschung: Musikerinnen-Lexikon und multimediale Präsentationen* ; Hrsg. von Beatrix Borchard. Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003. S. 194-196.
125. Felber, Rudolf. *Hummel, Johann Nepomuk*, Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music. 2 vols., edited by Walter William Cobbett, London, Oxford University Press, 1929. 122 p.
126. Franz Schubert, *Tagebuch von Schubert*. Режим доступа : <https://www.zvab.com/buch-suchen/titel/franz-schubert-tagebuch/autor/schubert/>
127. Franz, Krojer. *Straubing, Schikaneder-Stadt. Aufschluss des Gäubodens*. München: Differenz-Verlag, 2006. 178 S.
128. Grout D. J., Williams H. W. *The Operas of Gluck. A Short History of Opera*. Columbia University Press, 2003. S. 253-271.
129. Gut, S. *Franz Liszt*. Paris: Art musical, 1989. 188 p.
130. Haydn, Michael. *Trumpet Concerto No. 2*. London, Musica Rara 300 p.
131. Hebler, A. *Oper «Tarar» von Antonio Salieri und ihre Verwandlung in eine tragikomische Oper. Parallelität und Divergenz von zweistufigen Jobs*. 2006. . 88 S.
132. Heinzemann, Joseph. *Beaumarchais and Salieri on Tartarus: a key work in creativity and world history*. Bern : Francke, 1988. 363 S.

133. Heinzelmann, Joseph. Salieri und Giambattista Casta. Bern : Francke, 2004. 200 S.
134. Heinzelmann, Joseph. Theaterabend im Gewächshaus. Munchen: Verl. Bauer. Akad. 1998. 106 S.
135. Heinzelmann, Joseph. Zwischen Krönung und Revolution. Salieri. Catilina. Munchen: Verl. Bauer. Akad. 1999. 152 S.
136. Herausgegeben von Markéta Stefková. Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel. Mainz, Universal Edition, 1976. 224 p.
137. Hermann, A. V. Antonio Salieri. Fridrich Hohmaister, 1897. 246 S.
138. Heymann, L. L'abbé Liszt. Paris : Les Belles Lettres, 1952. 202 p.
139. Honolka, Kurt. Papageno. Emanuel Schikaneder. Der große Theatermann der Mozart-Zeit. Salzburg und Wien, 1984. 248 p.
140. Hummel, Johann Nepomuk, Concerto a Tromba principale, edited by Edward H. Tarr. Mainz: Universal Edition, 1972. 128 p.
141. Hummel, Johann Nepomuk. Sonata for Viola and Piano, 2und edition by Louise Rood. New York, McGinnis and Marx, 1965. 50 p.
142. Hummel, Johann Nepomuk. Riemann Musik Lexikon. 2 vols., Personenteil, edited by Wilibald Gurlitt, Mainz, B. Schott's Sbhne, 1959-1961. 560 p.
143. Hummel, Johann Nepomuk. Selected Compositions for Pianoforte, edited by Karl Klauser, Vol. I, New York, G. Schirmer, 1897. 48 p.
144. Hummel, Johann Nepomuk. Trumpet Concerto ; edited by Armando Ghitalla, North Easton, Massachusetts: Robert King., 1999. 120 p.
145. Inverted Mordent, Harvard Dictionary of Music ; edition by Willi Apel. Cambridge – Massachusetts – Belknap Press of Harvard University Press, 1969. 190 p.
146. James, Farwell Payne. Johann Nepomuk Hummel's Concerto a tromba principals: a lecture recital; Together with three other Recitals. 1980. 70 p.
147. Janka, Wohl. François Liszt in «Revue internationale». *Franz Liszt, als Künstler und Mensch*. Munchen: Verl. Bauer. Akad. 1999. 178 S
148. Jessica, M. Abbazio, Antonio Salieri's "La calamita de' cuori" (1774): Sources, Form. Context (PhD. Diss., University of Maryland, 2016. 302 p.)
149. John A. Rice. Antonio Salieri and Viennese Opera. University of Chicago Press, 1998. 70 p.
150. John Spitzer. Musical Attribution and Critical Judgment: The Rise and Fall of the Sinfonia Concertante for Winds K. *The Journal of Musicology.*, p. 319–356.

151. Julleville, L.P. de. Histoire de la langue et de la littérature française. T.3. Paris: Armand Colin, 1897, p. 205.
152. Jullien, A. La cour et l'opéra sous Louis XVI. Roma : Palazzo, 1978. 346 p.
153. Kahl, Willi. Hummel, Johann Nepomuk, Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 16 vols.; edited by Friedrich Blume, Vol. VI, Kassel, Barenreiter, 1957. 162 S.
154. Kirschner, Josef. Franchetti, Fortunata. Roma : Palazzo, 1972. 154 p.
155. Korte, A. Extended Pedagogy and Teaching by Antonio Salieri. Chicago: University of Chicago Press, 2016. 162 p.
156. Kroll, Mark. Johann Nepomuk Hummel. *Das Leben und die Welt eines Musikers*, 1961. 190 p.
157. Kürschner, Joseph. Franchetti, Fortunata in: *Allgemeine Deutsche Biographie*. 1978, 206 S. [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd117132756.htmLink>, D. The national court theatre in Mozart's Vienna, Sources and documents. Vien (б.в.), 1998. 162 S.
158. Lippman, E. A. Operatic Aesthetics. *A History of Western Musical Aesthetics*. University of Nebraska Press, 1992. P. 137-202.
159. Lippman, E. Opera aesthetics. Vien (б.в.), 1992. 278 S.
160. Lorenz M.[de]. Antonio Salieri's Early Years in Vienna. *Musicological Trifles and Biographical Paralipomena*. 2013. 400 p.
161. Magnani, G. A. Antonio Salieri. *Musicista legnaghese*, 1934 (2). P. 262-290.
162. Mark Darlow. Staging the French Revolution. *Cultural Politics and the Paris Opera, 1789-1794*. Oxford UP, 2012. P.89-100
163. Mark Kroll. Johann Nepomuk Hummel: A Musician's Life and World. – Kassel, Barenreiter, 1961. 128 S.
164. Michael Lorenz. Neue Forschungsergebnisse zum Theater auf der Wieden und Emanuel Schikaneder. *Wiener Geschichtsblätter*, 4/2008. S. 10-25.
165. Morrison, S. Johann Nepomuk Hummel. Fantasies. Режим доступа : <http://www.amazon.com>
166. Muraro, M. T., Bryant D. (Hg.). I vicini di Mozart. Bern : Francke, 1989. 136 S.
167. Nachruf auf Antonio Salieri im «Wiener Magazin über Kunst, Literatur, Theater und Mode». Nein. 102. 1825. 25. August. S. 849.
168. Nachschlag. Harvard Dictionary of Music ; edition by Willi Apel, Cambridge – Massachusetts – Belknap Press of Harvard University Press, 1969. 188 p.

169. Nottebohm, G. Beethoven's Unterricht b. J. Haydn, Albrechtsberger und A. Salieri. *Wiener Theater*. Vien (б.в.), 1873. S. 22-23.
170. Nottebohm, G. Beethoven's Unterricht J. Haydn, Albrechtsberger und A. Salieri. *Wiener Theater*. 1865. S. 15.
171. Opera buffa in Mozart's Vienna ; M.Hunter und J. Webster. Hgg., 1997. 116 S.
172. Pohl, K. Franz Liszt. Studien und Erinnerungen. Bern : Francke, 1980. 264 S.
173. Rice, J. A. Antonio Salieri and viennese opera (англ.). Chicago: University of Chicago Press, 1998. 650 p.
174. Rücker, Curt: Klingendes Weimar. Kassel, Barenreiter, 2006, 504 S.
175. Sadie, Stanley John. New Grove. 2007. 230 p.
176. Salieri & Beethoven im Dialog. Режим доступа: <https://music.apple.com/ru/album/salieri-beethoven-in-dialogue/1545024443>
177. Salieri. Dokumente seines Lebens, 3 Bde., 2000. 598 p.
178. Schmid, H. Gluck, Christoph Willibald Ritter von (seit 1756). *Neue Deutsche Biographie*. 1964. Bd. 6. S. 466-469.
179. Schuberth, Franz Liszt's Biographie. Paris : Les Belles Lettres, 1958. 498 p.
180. Sichrovsky, H. Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) Fantasien. Режим доступа : <http://www.naxos.com>
181. Stein, F. Vorwort. I. N. Hummel Konzert für Trompete in B und Orchester. Leipzig, 1957. 152 S.
182. Swenson, E. E. Antonio Salieri. A documentary biography. Diss. Ithaca, Cornell Univ. 1974. 332 p.
183. Tadeusz Krzeszowiak: Freihaustheater in Wien 1787-1801. Wirkungsstätte von W. A. Mozart und E. Schikaneder. Sammlung der Dokumente. Wien: Böhlau, 2009. 280 S.
184. Theil, H. Verlag der typografisch-literarisch-artistischen Anstalt (L. C. Zamarski, C. Dittmarsch & Comp.). Wien 1857, S. 307–309.
185. Thomas Betzwieser, Arthur Groos. “Exoticism and Politics: Beaumarchais” and Salieri's 'Le Couronnement de Tarare' (1790). *Cambridge Opera: Journal* July, 1994. P. 91–112.
186. Timo, Jouko Herrmann. Antonio Salieri: Eine Biografie. Morio Verlag. 2019. 178 S.
187. Timo, Yuko Herrmann. Antonio Salieri und das deutsche Musiktheater. 2016. 216 S.

188. Timo, Yuko Herrmann. Antonio Salieri und seine Werke in deutscher Sprache für das Musiktheater. 2002. 288 S.
189. Timo Yuko Herrmann. Mozart a Salieri ve Vídni: protokol neobvyklého tvůrčího vztahu, 2007. 26 S.
190. Tonger, P. J.: Conversations-Lexikon der Tonkunst. B. Schott's Sohne, 168 S.
191. Tradition und Gegenwart – Weimarer Schriften – Johann Nepomuk Hummel in Weimar. Режим доступу:
https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_rc_3657245/
192. Turn, B. Harvard Dictionary of Music. Belknap Press of Harvard University Press, 1969. 76 p.
193. Volkmar Braunbehrens, Maligned Master. The Real Story of Antonio Salieri. L.: University Press, 1992. 386 p.
194. Walker, D.P. The aims of Baïf's Académie de poésie et de musique. *Journal of the Renaissance and Baroque Music*. 1947. Vol. 1. P. 91-100.
195. Waller, P. Johann Nepomuk Hummel. Fantasies [Электронный ресурс] Режим доступу : <http://www.musicweb-international.com>
196. Weidinger, Anton. Riemann Musik Lexikon / edited by Wilibald Gurlitt, Mainz: B. Schott's Sohne, 1959-1961. 136 S.
197. Weidinger, Anton. Ventilrohr von Herrn Anton. 1 vols. (Personenteil) / edited by Wilibald Gurlitt. Mainz: B. Schott's Sohne, 1961. 112 S.
198. Willian Newman. Beethoven on Beethoven. New York, 1988. P. 45-54.

Архівні справи

199. Шкробинець Юрій Васильович. Анотація: М. Верешмарті «До Ференца Ліста» (1960-і). ЦДАЛМ. Ф. 443. Оп. 1. Спр. 38.
200. Агніт-Следзевський Казимир Генріхович. Анотація: «Майже за Бетховеном. Місячна соната», «У водах Тайванських» (1945). ЦДАЛМ. Ф. 230. Оп. 1. Спр. 35.
201. Кауфман Леонід Сергійович. ЦДАЛМ. Ф. 4. Оп. 2. Спр. 105. Лекції. 1965. 88 арк.
202. Кисельов Григорій Леонідович Анотація: «Бетховен и современность». ЦДАЛМ. Ф. 326. Оп. 1. Спр. 72.
203. Милославський Петро Петрович. Анотації: «Бетховен», «Перед гастролями», (1950-і) та ін. ЦДАЛМ. Ф. 219. Оп. 1. Спр. 90.

204. Майфет Григорій Йосипович. *ЦДАЛМ*. Ф. 26. Оп. 1. Спр. 218. Анотація: «Шуберт» (1940), «Исповедь» (1944), «д'Арсонваль» (1945), «De musica» (1940-і), (1968) та ін.
205. Носов Леонід Іванович Анотація: «Бетховен у кобзарів», «Довголіття служіння народу». *ЦДАЛМ*. Ф. 1120. Оп. 1. Спр. 298.
206. Методичні та консультаційні матеріали /вирізки з газет, бібліографія та іконографія/ до постановки опери Х. Глюка «Орфей». *ЦДАЛМ*. Ф. 616. Опис 6. Спр. 671. 30 арк.
207. Місія прекрасна, вдячна. Про підготовку опери «Моцарт і Сальєрі».. *ЦДАЛМ*. Ф. 443. Опис 1. Спр. 28. 3 арк.
208. Запрошення на вечори та виставки, К.В. Глюка, м. Ужгород. *ЦДАЛМ*. Ф. 773. Оп. 1. Спр. 344. 6. Арк. 1208-1212.
209. Гмиря Борис Романович. Анотація: переклади: з французької мови романсу Ж. Масне «Елегія», з німецької – романсу Ф. Шуберта «Серенада» (1968). *ЦДАЛМ*. Ф. 443. Оп. 1. Спр. 64. Арк. 88.
210. Заграничний Зіновій Давидович. Анотація: аранжування творів Р. М. Глієра, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, П.І. Чайковського для хору (1940-і – 1960-і), «Распевки гармонические». *ЦДАЛМ*. Ф. 1136. Оп. 1. Спр. 34.

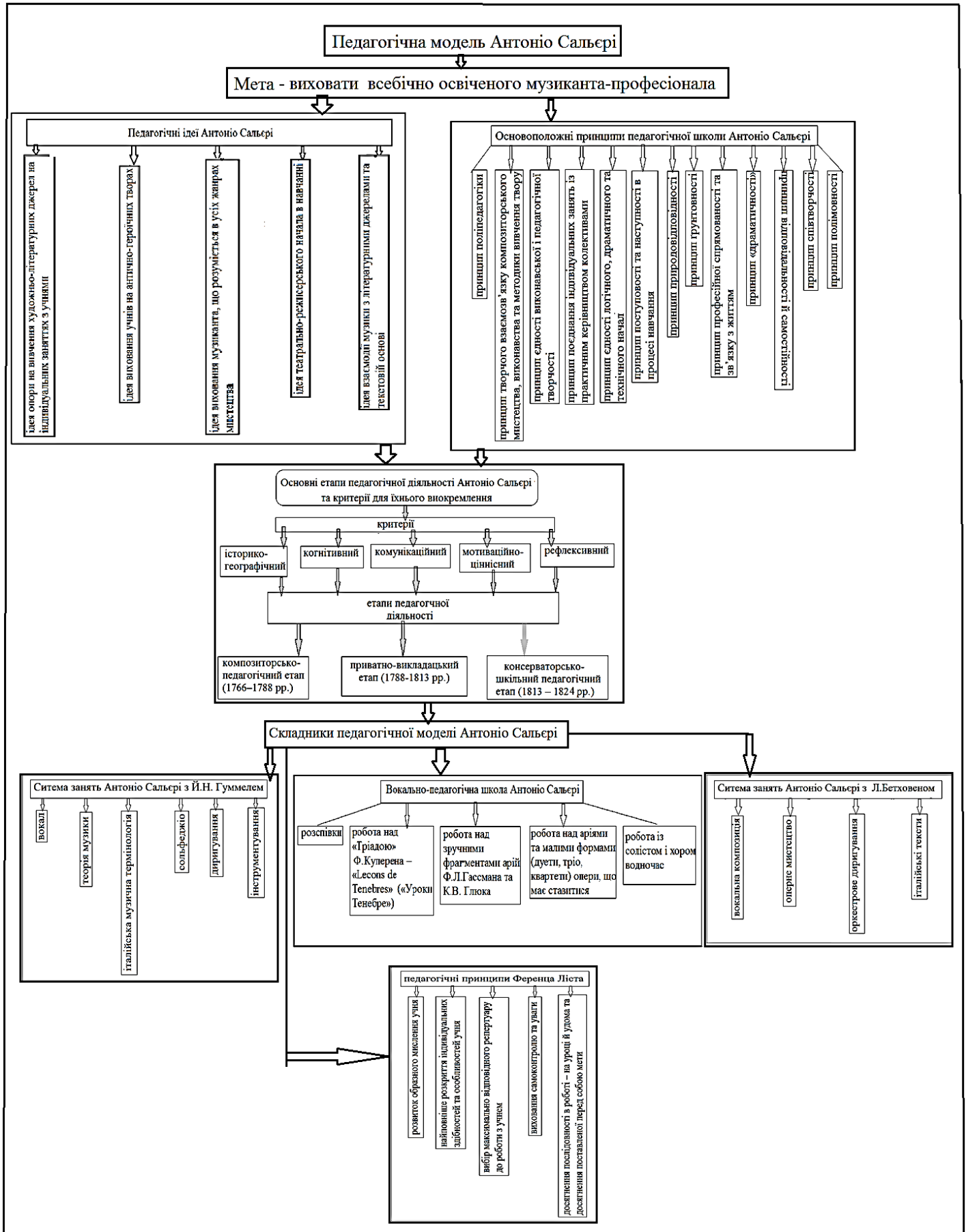
Архів старих газет

211. Дві пам'ятні дати. *Нове українське слово*. Номер: №16. 01.01.1942 Logo ТМ. Архів української періодики онлайн. Режим доступу: <http://surl.li/dkysu>
212. Лист Миколи Вороного до М.Ф. Комарова. Архіви України №6 від 01.11.1970.С 60. Режим доступу: <http://surl.li/dkytu>
213. Лев, В. Іван Франко і слов'янські літератури. Записки наукового товариства імені Шевченка, №183, 1967 С. 69. Режим доступу: <http://surl.li/djbpb>
214. Івановський, В. Людвіг ван Бетховен. *Нове українське слово*. №15 від 31.12.1941, с 3. Режим доступу: <http://surl.li/dkyul>
215. Флоринський, О. Франц Шуберт. *Нове українське слово*. №23 від 31.01.1942, с. 3. Режим доступу: <http://surl.li/dkyuz>
216. Полтавченко, В. Німеччина, якою я її побачив: невгамонна жага творчості. *Нове українське слово*. №95 від 22.04.1943, с. 3. Режим доступу: <http://surl.li/dkyve>

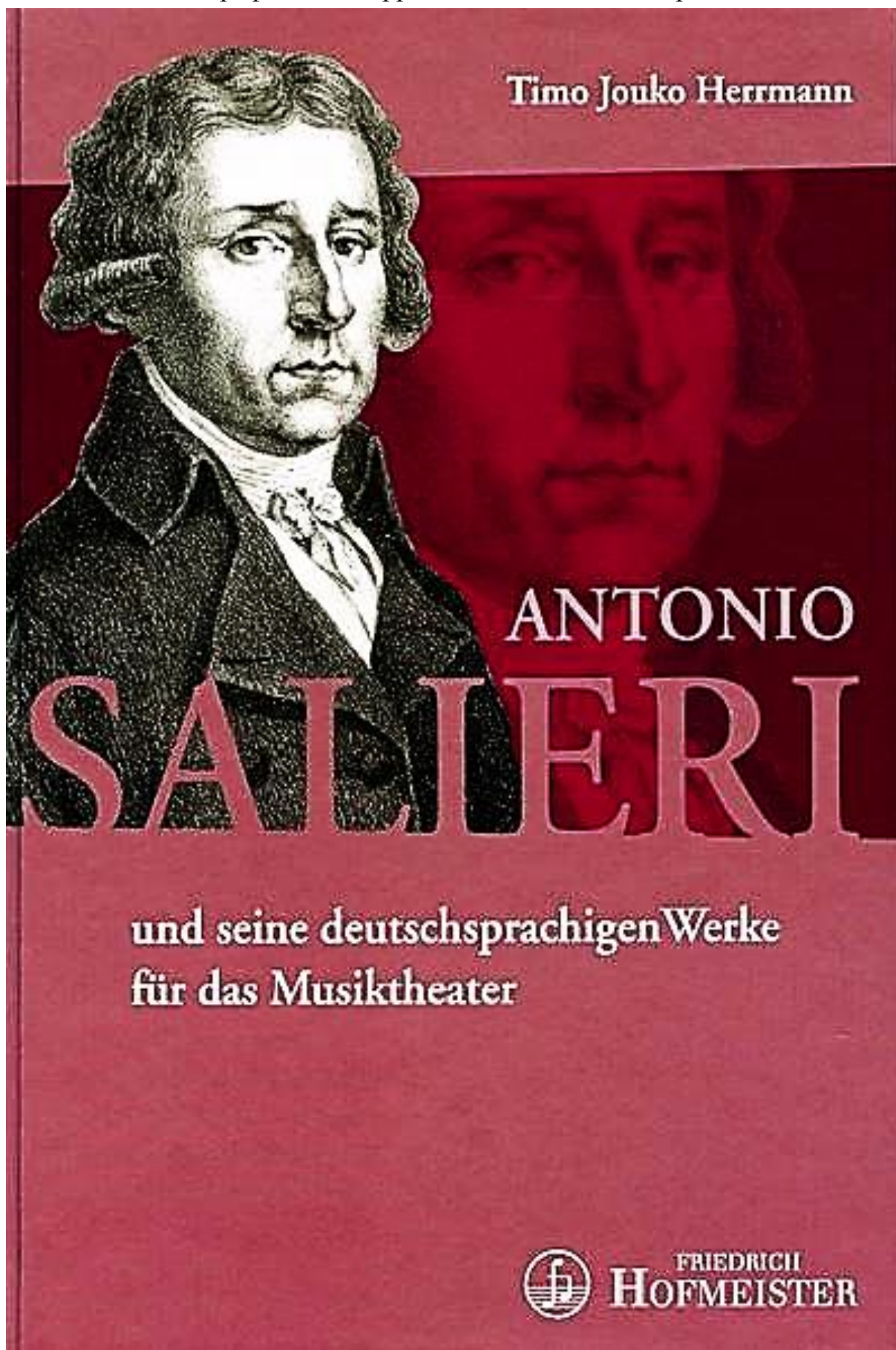
217. Андреа Делла Корте. Італієць за кордоном. Антоніо Сальєрі. *Діло*, 1936. №35. С. 5-6. Режим доступу:
<https://lia.lvivcenter.org/uk/projects/litviv/database/topos/dilo/1936>
218. Іркутський, М. Невгасима жага творчості. *Лубенський вісник*. №42 від 09.05.1943, с. 3. Режим доступу: <http://surl.li/dkyvk>
219. Мистецька хроніка. Україна. Харків. *Шляхи мистецтва*. №1 від 01.02.1922, с. 75\ Режим доступу: <http://surl.li/dkyvw>
220. Вкоротив собі віку С. Єсенін. *Глобус*. №1 від 01.01.1926, с. 3. Режим доступу: <http://surl.li/dkywa>
221. Тема твору «Моцарт та Сальєрі». Проблема «генія та лиходійства» у «Моцарт та Сальєрі» С. 2. Режим доступу:
<https://mylandrover.ru/uk/sistema-ohlazhdeniya/tema-proizvedeniya-mocart-i-salieri-problema-geniya-i-zlodeistva.html>
222. І зі злочинцями був порахований. б.а. Режим доступу:
<https://c4u.org.ua/antonio-salieri>
223. «Моцарт і Сальєрі» на оперній сцені. *Вечірній Київ*. Режим доступу:
<https://vechirniy.kyiv.ua/news/11838/>
224. Національна опера запрошує на «Моцарта і Сальєрі». *Вечірній Київ* 27 грудня 2017. Режим доступу: <https://vechirniy.kyiv.ua/video/1528/>
225. Від Моцарта до Жорж Санд: театральні прем'єри тижня у столиці. *Вечірній Київ*. 9 грудня 2021. Режим доступу:
<https://vechirniy.kyiv.ua/news/59203/>

ДОДАТКИ

Додаток А. Педагогічна модель Антоніо Сальєрі



Додаток В.
Монографія Т.М. Геррманна «Антоніо Сальєрі»



Програма до опери «Тарар»

MUTAZIONI DI SCENE.

NELLE ATTO PRIMO.

Liberia in tempo di notte. Scenaria
d'Asteria. Scenaria di Baggeo. Ta-
telio di Corilla. E Scasia, con or-
dini supplementari, per Elvira.
Giardino di Alberto, con Casa che abbia
porta, finestra ed altra Galleria prin-
cipale.

Sala preparata per l'Accademia con nu-
merose sedie, ed un tavolo.

NELLE ATTO SECONDO.

Anticamera.

Giardino interno.

Appartamento di Don Baggeo.

Sala con numerosi sedie, e tavolo per
disporre il Telo.

NELLE ATTO TERZO.

Camera di Corilla.

Sala con Credenza in mezzo, e banco,
o sedie d'ogni intorno, per l'Addo-
tamento di Baggeo.

La stessa figura di Napoli, nella Casa di Bag-
geo.

LE



DE BONNE LETTERATE.

ATTO PRIMO.

SCENA I.

Liberia in tempo di notte.

DON ASTERIA *Esce ad un fruttolo,
che porta.* **DON BAGGIO** *in veste da camera,
ad altra tavola con poca luce che serve.*
DON ELVIRA *di pace ad altro fruttolo con
libro, e suoi supplementi di ammirazione.*
che legge.

De. **D**egno, e costanti lettere (Certo)
Vestire, che è giusta il piangere
La popolare profita
Di dall'Adonia Era.
A 2 14

Додаток Д.

Шлюбне свідоцтво Антоніо Сальєрі

Hof-Maximilian am 10ten Ino-fürlichen Beweiss
 Bvaynschafft ad ratificandum übertriffet von
 Ino. so biffen die Ino. 10 Oct. 1774.

Joseph Anton Salieri da
 Spro.

Leopoldus Hoffmann
 Congregarius der h. St. Stephan
 als vortretter d. h. St. St. St. St.
 St. St. St. St.

Leopoldus Hoffmann
 Congregarius der h. St. Stephan
 als vortretter d. h. St. St. St. St.
 St. St. St. St.

Додаток Д 2.

Бюст Антонио Сальери в приміщенні Паризької опери скульптора Л. Ф. Шабо



Королівська академія музики в 1790 р.



Додаток Д 3.

Театр Сальєрі у Леняго, на батьківщині композитора, де кожного року проводяться присячені йому фестивалі



Додаток Д.

Полтавченко, В. Німеччина, якою я її побачив: невгамонна жага творчості.

Нове українське слово. №95 від 22.04.1943, с. 3.

НОВЕ УКРАЇНСЬКЕ СЛОВО

22 квітня 1943 р. № 95 (112). • Стрiчка 3.

НІМЕЧЧИНА, ЯКОЮ Я ЇЇ ПОБАЧИВ

НЕВГАМОННА ЖАГА ТВОРЧОСТІ

Опилюючись у Відні, коло дому, в лому мисі і працював Бетховен, а згубив руханочку. Перед цим невеликою горбачком, що ніби є відставком історичного театру будова, я забув про все ма саїні і їде згубити не тільки руханочку, а й голову. Я ходив бруком, мими ходив «він», я дивився на те саме небо, мизувався тим самим краєвидом, баром яких теніс Бетховен відіш у безсмертних звуках своїх симфоній. І мені здавалося, що я реалізавався з могутніх хвилей його музики, що я тану, заносився в казкові саїні.

Згубу руханочку я помітив лише тоді, коли автомобіль уже мчав під прокрасним мисом до славного Шенбрунського замку, де, до речі, як і по всіх нірських палацах, стілячи як проповідницькою розмоєю, ма і духомі порожнечі. Я довго мався по всіх кімнатках, а потім повідомив про згубу свого виступника — мексиканського доктора філософії. Це повідомлення викликало несподіваний ефект — доктор просто жалювався. Вхоче шофера за плечі і почав переконувати, що треба негайно вернутися назад, довідом, що тепер нібиш, в тому тяжко прибавити руханочку, що без руханочної меркють руки, а з відморозивших руках не можна працювати.

Він тримає шофера з сучо саварським теміраментом, кричав у саме ухо,

але шофер спокійно гнав машину далі і ласка сказав через плече: «Ми ж не відішли дуже далеко, щоб вертатися. Вернути маю, Нехкий пан уявляє, що він не згубив руханочку, а танув як великак своїй долі. Аджеж так зробив комись і Бетховен».

Дочея шофера мені відзначило веродобавом. О, чого б я не дав, щоб хоч трошки бути подібним до Бетховена! Я тек споківався робити так, але вхоче! Бетховен кипув руханочку своєї долі трохом інакше. Доля не першла покла, а зашарася з нього. Не знаю, чи була вона в знамі з Достоевським, але ціле життя сестра до нього: «Скорися, гордий чоловіче! Скорися! Прямине боротьбу! Підійся! Скорися!».

Бетховен не піддався, не відступав, не скорився.

Не конуло йому ще й п'ятнадцяти років, коли він, як сам про це прапнавався, закрив у скляні очі Вілі. В сімнадцять років, заступивши п'янишо-батька, він уже став на чолі роліан, хващив на себе всі турботи про хвору матір та виконання двох брїтїв. Він працював, як кінь. А коли зашарася трохом грошей, виїхав до Відня і очолював учнівську музику у великого Моцарта, то дістав повідомлення, що його мати змирла. Бетховен мавшу славу і повернувся до рідного Вона.

Незбаран ним поверта. Бетховен лишався на все життя самотнім. Захворів на сухот, зов жebraцькими

життям, не мав щастя в коханні. Його наречена Джульєта Кайчард-продана графиня Галлесбергу, одружилася з ним і почала пішло званискувати неполадке почуття свого першого нареченого. Бетховен зазнав страшних муж, але ні на мить не втрачав творчої енергії і далі завзято боронив з життям.

У 1792 році, бажаючи продовжувати свою музичну освіту, Бетховен знову приїхав до Відня. Тут він знавше контрапункт у Альбрехтсбергеру, аччався вокального стилю в Сальєрі. Але нещастя не покидало. Дочея Бетховен почав слабнути слух. І в 1796 році, коли йому на було ще й тридцять років, він цілком ослух. Завважав б, що ма цьому його музична хар'єра мала закінчитися. Але й це нещастя не вбило духу Бетховена. «Хочу, якщо пощастить, піти напередок долі», — мислав він у 1801 році еписому другує доктору Петелю. І пішов, пішов і переміг.

Усі найкращі свої твори, ніким навіть зявлячи симфонічну музику від пиз савонисей XVІІІ століття, творив, закривши до мільйонів слухачів, у яких відчуваються голоси і дух зародив нас, Бетховен створив, бушли вже цілком глухим. Неймовірно, але факт. І «Містична соната», і «Крепирована соната», і «Патетична соната», і «Відно до далекій коханій», і «Соната аптабоната», про яку Вільгельм сказав, що не оборотба і ридання шлого життя, і увертюра «Керфалан», і музика до Гедельського «Емоція», і сучоа опера «Фіделіо», і всі його титанічні симфонії, поліхорі і сінгал, піжні і героїчні, бурж-

ливі і спокійні, смутні і радісні, — це все шеварив, створив абсолютно глухою людиною.

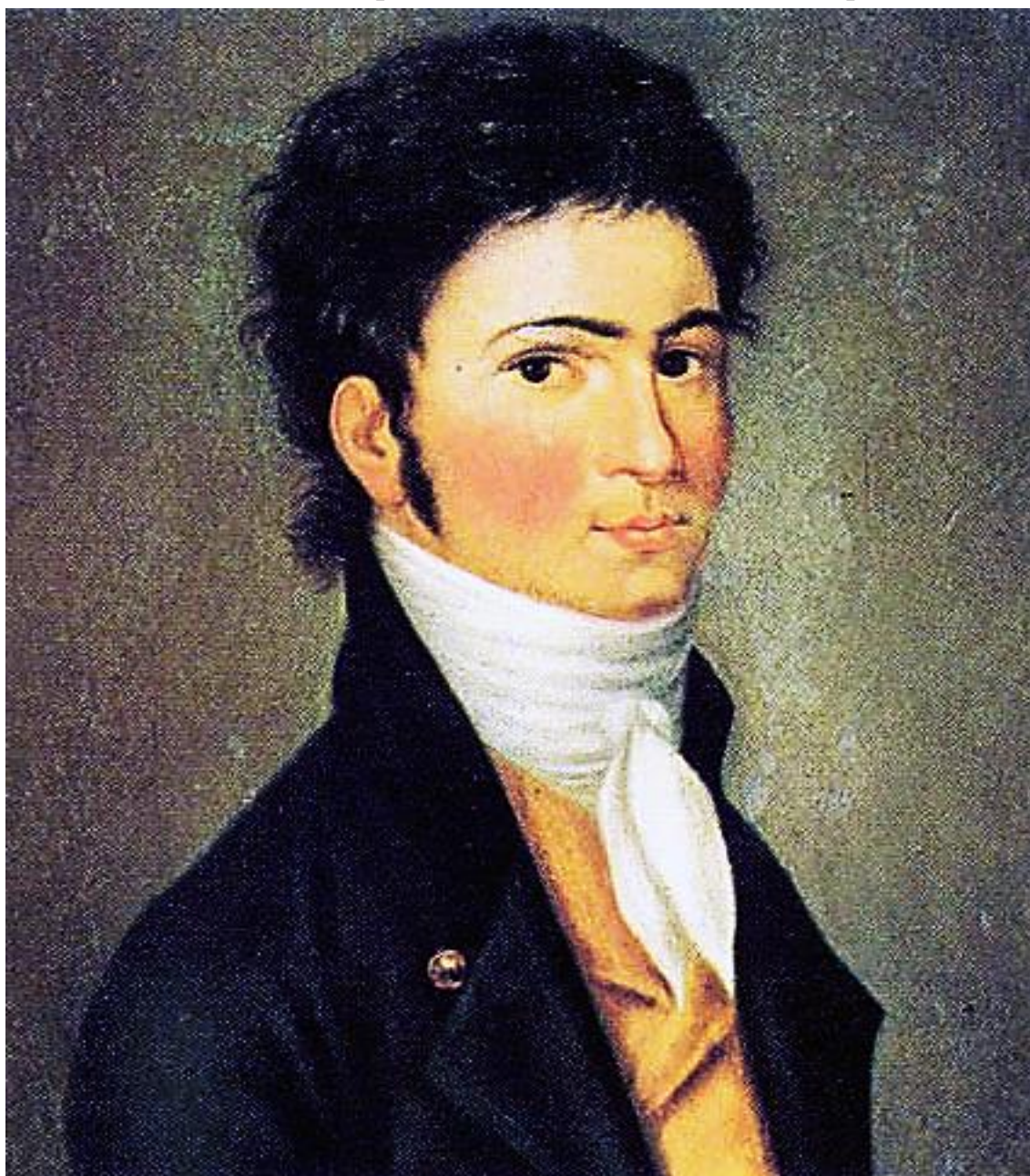
Притомка Бетховена Шмалер говорив про нього: «Він промив неперочиво все життя і не міг викликати собі доктору за найменшу прихвасть». Ходи, що мисаво казав Бетховена, джуравис: «Жоден король не був такий великий у своїй сестрі. А сам Бетховен, випускавши те відішавши в «Дев'ятій симфонії» титанічну тему «неперочивної людської радості з гордістю кавав: «Не зважаючи на олір опередки, я зробив усе, що було в моїх силах, щоб стати людиною, тільки цієї кавав».

О! Він став єдиним, відносно цієї кавав! Подібно до цього, тажик як людьми стали й мільйони його земляків, що в ХХ столітті «спільно впереміж і образливий вплив долі, і внутрішній незгод, нірловані підступні ворога».

Повний невгамонної творчої енергії, пімешкий зарід піліоса — і не, міг же відішавти — і духом і тілом. Він повернувся до життя і безсмертя, а терпер сповнений духу та звуку Бетховенової «Дев'ятій симфонії». Розвилася хмара, сав'сесма, савт чус ходу металічущих арній.

— Ні, не скорийся, горда жонго! Не скорийся! Твори, борися, закривуй свою волю, змагайся за безсмертну славу, за правду, за справедливості! Твори і не скорийся! Шкоди нікого не скорийся, горда жонго! Борися за наше життя, за новий світ, борися за мир та дружбу з нашими і славними й мисавими народами! **

Л. Бетховен в роки навчання в Антоніо Сальєрі



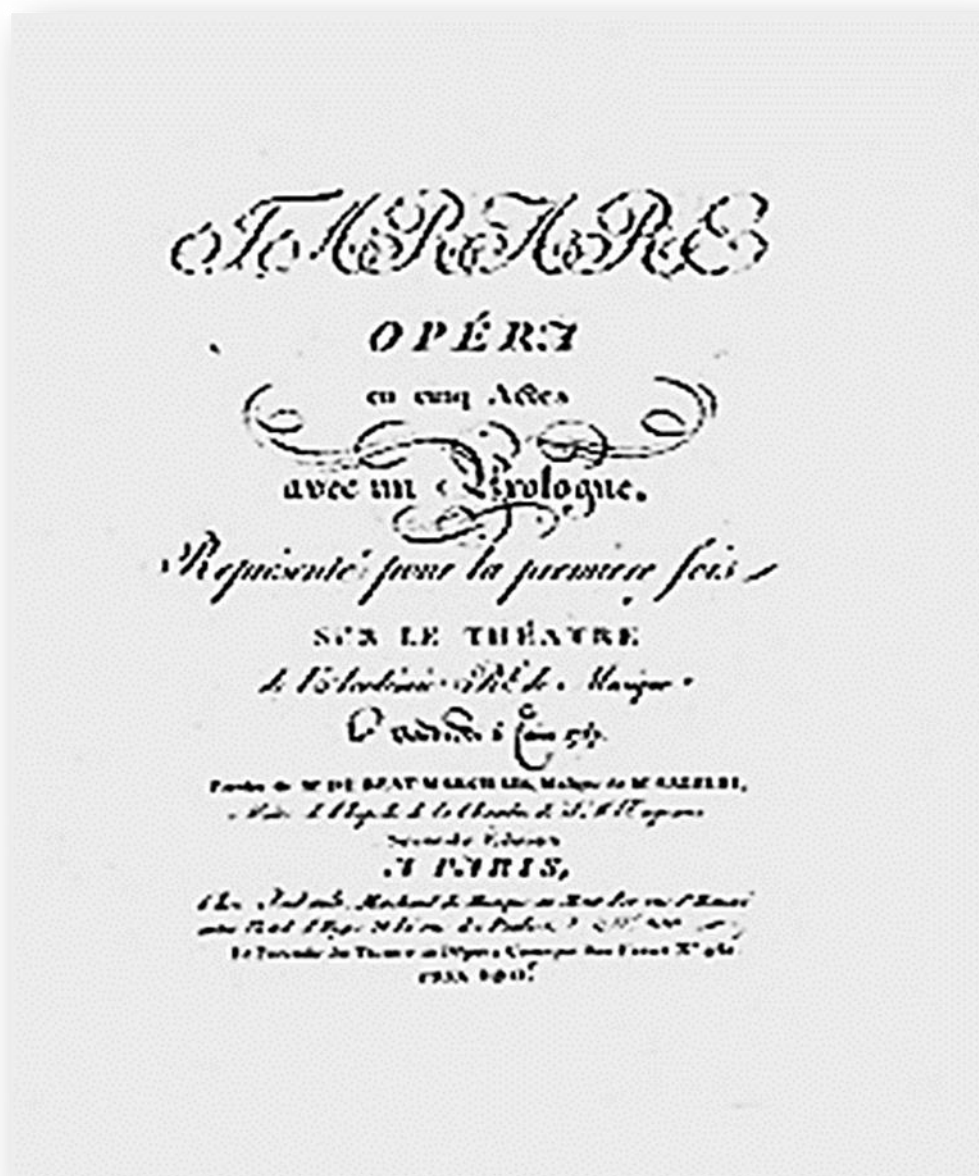
Л. Бетховен і А. Сальєрі працюють над партитурою



Будинок, у якому народився Антоніо Сальєрі



Додаток Е
Клавір опери А. Сальєрі «Тартар»



Рукопис А. Сальєрі

A 507 *An die Religion -*
 Ihren Namen Verehretet gedidmet von Leop. Hufmann und Fel. Salieri k. k. Hofkapellmeister.

And. mos. toso.

f. dolce f. dolce f. dolce

Chor. f. Re-ligi-on, Du Himmels-Tochter! breite Dir sel-gen fol-gen Deiner wunder-

f. dolce f. cres- f. dolce

Kraft weit ü-ber diesen Erdball aus, und lei-te mit Deinem Strahl' der menschen

f. dolce > cresc. - f. dolce

Відображення оперної сцени А. Сальєрі в текстових брошурах для публіки.

1896 рік.


MUTAZIONI DI SCENE.

NELL' ATTO PRIMO.
 Libreria in mezzo di teatro. Scrittoria
 d'Ateneia. Senechis di Laggen. Ta-
 telino di Corilla. F. Scaccia, con or-
 decati munitissimi, per Elena.
 Giustino salabero, con Casa che allia
 poeta, fucina ed altri Galleria pen-
 cibile.
 Sala preparata per l'Accademia con au-
 terode solis, ed an trostra

NELL' ATTO SECONDO.
 Anticamera
 Giustino salabero.
 Appartamento di Don Laggen.
 Sala con munitissimi salis, e munito per
 dispartir il Tele.

NELL' ATTO TERZO.
 Camera di Corilla
 Sala con Camera in mezzo, e lancia,
 o sala con munito, per l'Abbi-
 tamento di Laggen.
 La Sala di figura di Nipote, con Casa di Lag-
 gen

LE



DE DONNE LETTERATE.

ATTO PRIMO.

SCENA I.
Libreria in tempo di sera.

*DONNA ANTONIA, oltre al suo scrittoio,
 di fronte. DON RUGGERO in veste da camera,
 ed altri due o tre per due o tre giorni.
 DONNA ELISABETTA parte ed altre persone con
 libri e loro istrumenti d'ammuntamento.
 che parte.*

Donna. **D**egre, e osatura l'istore (Cristo)
 Verano, ed è stato il primo.
 La sua ed il primo
 di dispartir il Tele.
 A 2



Міністерство освіти і науки України
Державний заклад
«ЛУГАНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА»

Юридична адреса: пл. Гоголя, 1, м. Старобільськ, 92703

Фактична адреса: вул. Коваля, 3, м. Полтава, 36003

тел.: 095-105-60-05

e-mail: mail@luguniv.edu.ua, www.luguniv.edu.ua

31.05.2023 № 1/442

ДОВІДКА

про впровадження результатів дисертаційного дослідження

Яременка Леоніда Михайловича

на тему: «Педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.)», зі спеціальності 011 Освітні, педагогічні науки.

Довідка засвідчує, що впродовж 2022-2023 навч. років на кафедрі музичного мистецтва та хореографії Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» впроваджувалися розроблені Л. М. Яременком науково-методичні матеріали з проблеми становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.) для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. Основні результати дослідження за темою дисертації висвітлено у розроблених Л. М. Яременком посібниках «Педагогічна школа Антоніо Сальєрі», та «Спадкоємці школи Антоніо Сальєрі в європейському педагогічному дискурсі» впроваджено в освітній процес кафедри музичного мистецтва та хореографії Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» упродовж 2022-2023 рр.

Результати впровадження основних положень дослідження дисертації Л. М. Яременка «Педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.)» обговорено та схвалено на засіданні кафедри музичного мистецтва та хореографії (протокол № 14 від 17 травня 2023 року).



Ректор

Олена КАРАМАН



Міністерство освіти і науки України

**НІЖИНЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ**

вул. Графська, 2, м. Ніжин, Чернігівська обл., 16602
тел.: (04631) 7-19-67, факс: (04631) 2-53-09
e-mail: ndu@ndu.edu.ua, код ЄДРПОУ 02125668

08.06.2023 № 04/598 На № _____ від _____

ДОВІДКА

**про впровадження результатів дисертаційного дослідження
на здобуття наукового ступеня доктора філософії
Яременка Леоніда Михайловича «Педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі
в контексті становлення європейської мистецької освіти
(кінець XVIII – перша половина XIX ст.)»**

Упродовж 2022–2023 н. р. в Ніжинському державному університеті імені Миколи Гоголя впроваджувалися результати дисертаційного дослідження Л. М. Яременка в освітній процес підготовки бакалаврів спеціальностей 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) та 025 Музичне мистецтво, зокрема, для розширення й поглиблення змісту освітнього компоненту «Теорія та історія музики». Окремими модулями дисципліни були представлені «Педагогічна школа Антоніо Сальєрі» та «Спадкоємці школи Антоніо Сальєрі в європейському педагогічному дискурсі».

Розроблені дисертантом матеріали дозволили ознайомити здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня з особливостями організації музичної освіти у Віденській консерваторії, розширити їх уявлення про європейську музичну освіту, основні принципи, поліпедагогічний характер та зацентувати увагу на перспективах творчого використання даного історико-педагогічного досвіду організації мистецької освіти в навчальних закладах України в сучасних умовах.

Апробація дала можливість дійти висновку про доцільність включення результатів історико-педагогічного дослідження Л. М. Яременка в освітній процес з підготовки фахівців спеціальностей 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) та 025 Музичне мистецтво. Матеріали дисертації засвідчили свою актуальність і значущість, а теоретична і практична цінність дає підстави рекомендувати їх для широкого впровадження в закладах вищої освіти.

Результати впровадження обговорено й затверджено на засіданні кафедри музичної педагогіки та хореографії (протокол № 12 від 24 травня 2023 р.).

Ректор університету



Олександр САМОЙЛЕНКО



ДЕПАРТАМЕНТ ОСВІТИ І НАУКИ
ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ВІЙСЬКОВОЇ АДМІНІСТРАЦІЇ
ПОЛТАВСЬКА АКАДЕМІЯ НЕПЕРЕРВНОЇ ОСВІТИ
ІМ. М.В. ОСТРОГРАДСЬКОГО

вул. Соборності, 64-ж, м. Полтава, 36014, тел./факс (+38 0532) 563852,
E-mail: root@pano.pl.ua, Web: http://www.pano.pl.ua, Код ЄДРПОУ 22518134

30.05.2023 № 60 На № _____ від _____

Довідка

про впровадження результатів дисертаційного дослідження Яременка Леоніда Михайловича «Педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.)» зі спеціальності 011 Освітні, педагогічні науки..

Довідка засвідчує, що впродовж 2022-2023 навч. років у Полтавській академії неперервної освіти ім. М.В. Остроградського впроваджувалися розроблені Л.М. Яременком науково-методичні матеріали з питань розвитку мистецької педагогіки європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.) для вчителів загальноосвітніх навчальних закладів. Основні результати дослідження за темою дисертації висвітлено у розробленому Л.М. Яременком посібнику «Педагогічна школа Антоніо Сальєрі», у навчально-методичному комплексі «Спадкоємці школи Антоніо Сальєрі в європейському педагогічному дискурсі» впроваджено в освітній процес у Полтавській академії неперервної освіти ім. М.В. Остроградського упродовж 2022-2023 рр.

Результати впровадження основних положень дослідження дисертації Яременка Леоніда Михайловича «Педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.)» обговорено та схвалено на засіданні кафедри Кафедра педагогічної майстерності та інклюзивної освіти (протокол № 14 від 05.05.2023 р.).

В.о.директора



Вадим ПИЛИПЕНКО



Міністерство науки і освіти України
Київський національний університет культури і мистецтв
м. Київ, вул. Є.Коновальця, 36
тел.: (095) 633-76-20, (068) 285-44-00
E-mail: info@fmm.knukim.edu.ua:

№ _____

ДОВІДКА
про впровадження результатів дисертації на здобуття
наукового ступеня доктора філософії
Яременка Леоніда Михайловича «Педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі в
контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина
XIX ст.)»

Упродовж 2022-2023 н.р., матеріали дисертації Л. М. Яременка були використані для поліпшення та поглиблення змісту навчання студентів спеціальностей 025 Музичне мистецтво, 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Розроблені дисертантом навчальні курси «Педагогічна школа Антоніо Сальєрі» та «Спадкоємці школи Антоніо Сальєрі в європейському педагогічному дискурсі» мають на меті ознайомити здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) і другого (магістерського) рівнів з особливостями організації музичної освіти у Віденській консерваторії від моменту її заснування. Освітні програми та методичні матеріали, що належать до музично-педагогічних дисциплін, були розширені за допомогою навчального контенту спецкурсу, який охоплює теоретичні основи витоків європейської музичної освіти, її основні принципи, можливості та перспективи творчого використання історико-педагогічного досвіду організації в навчальних закладах України в сучасних умовах. Додатково, спецкурс акцентує увагу на можливостях покращення правової освіти в Україні, зокрема у контексті поліпедагогічного її характеру..

Під час апробації було зроблено висновок про доцільність включення результатів наукових історико-педагогічних досліджень Л. М. Яременка в освітній процес з підготовки фахівців спеціальностей 025 Музичне мистецтво. Матеріали дисертації є актуальними і значущими для розвитку вітчизняного мистецько-гуманітарного знання.

Результати дослідження впроваджено на кафедрі музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв (протокол №___ від _____ 2023 р.).

Перший проректор
22.05.2023.



Бондар І.С.

**ОПОРНИЙ ЗАКЛАД «ДИКАНСЬКИЙ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНИЙ
КОМПЛЕКС ІМЕНІ М.В.ГОГОЛЯ «ЗАГАЛЬНООСВІТНЯ ШКОЛА І-ІІІ
СТУПЕНІВ – ДОШКІЛЬНИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД»
ДИКАНСЬКОЇ РАЙОННОЇ РАДИ ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСТІ»**
вул.Шкільна,2-А, смт.Диканька, Полтавської обл., 38500 т.(05351) 9-12-59
E-mail:gogolyagimnaziya@ukr.net, Код ЄДРПОУ 25160064

№ 815 від 22.05.23

ДОВІДКА

про впровадження результатів дисертаційного дослідження Яременка Леоніда Михайловича «Педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.)» із спеціальності 011 Освітні, педагогічні науки.

Довідка засвідчує, що впродовж 2022-2023 рр. у Диканській гімназії імені М.В. Гоголя впроваджувалися розроблені Л. М. Яременком навчально-методичні матеріали з питань розвитку західноєвропейської освіти для учнів старших класів.

Основні результати дослідження за темою дисертації знайшли своє висвітлення у розробленому Л. М. Яременком навчальних курсах «Педагогічна школа Антоніо Сальєрі» та «Спадкоємці школи Антоніо Сальєрі в європейському педагогічному дискурсі» для учнів старших класів.

Результати дослідження Л. М. Яременка сприяли підвищенню ефективності культурологічної підготовки старшокласників, розширенню й поглибленню змістовного компоненту історії, значно сприяли виховному процесу.

Директор ОЗ «Диканський НВК
імені М.В. Гоголя
29.05.2023



Н.Є.Горячун



У К Р А І Н А

ПАВЛОГРАДСЬКА ЗАГАЛЬНООСВІТНЯ ШКОЛА І-ІІІ СТУПЕНІВ № 9
 ПАВЛОГРАДСЬКОЇ МІСЬКОЇ РАДИ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ ОБЛАСТІ
 вул. Озерна, 87, м. Павлоград, Дніпропетровська обл., Україна, 51400,
 код ЄДРПОУ 26328318, т. (8-0563) 20-40-23, 20-66-59, sc 9 pv@ukr.net

ДОВІДКА № 60-2 від 23.05.2023

про впровадження результатів дисертаційного дослідження Яременка Леоніда Михайловича «Педагогічна спадщина Антоніо Сальєрі в контексті становлення європейської мистецької освіти (кінець XVIII – перша половина XIX ст.)» із спеціальності 011 Освітні, педагогічні науки.

Упродовж 2022-2024 навчального року учням 9-11 класів Павлоградської загальноосвітньої спеціалізованої школи №9 викладався спецкурс розроблені Л. М. Яременком навчально-методичні матеріали з питань розвитку західноєвропейської освіти XIX століття на основі матеріалів дисертаційного дослідження, що мали за мету поглиблення знань з історії, історії освіти, культурології та педагогіки.

Результати дослідження Л. М. Яременка сприяли підвищенню ефективності культурологічної підготовки старшокласників, розширенню й поглибленню змістовного компоненту нової історії, історії України, значно сприяли навчально-виховному процесу. Дирекція Павлоградської загальноосвітньої спеціалізованої школи №9 засвідчує актуальність і своєчасність науково-методичної розробки Леоніда Михайловича Яременка, здобувача освіти третього (наукового) рівня Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка та цільності її впровадження.

Директор школи



Чернецька

Чернецька Л.М.