ченко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ, 2008. — Вип. 72 : Музично-творчий процес: наукові рефлексії. — С. 121—127.

6. Зинькевич Е. С. Генетико-типологический аспект в анализе современной музыки [Текст] / Е. С. Зинькевич // MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты : избр. ст. — К. : ТОВ «Задруга», 2007. — С. 41—49.

7. Мазель Л. А. О художественном открытии [Текст] / Л. А. Мазель // Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. — М. : Сов. композитор, 1978. — С. 133—157.

8. Мартыненко Е. П. К вопросу о понятийном статусе «художественного открытия» [Текст] / Е. П. Мартыненко // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. — Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2010. — Вип. 10. — С. 82—95.

9. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) [Текст] / В. Г. Москаленко. — К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. — 157 с.

10. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества [Текст] / А. С. Соколов. — М. : Музыка, 1992. — 288 с.

11. Теория музыкального содержания [Текст] : программа-конспект для историко-теоретико-композиторских ф-в муз. вузов / [Сост. В. Н. Холопова]. — М. : Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2009. — 24 с.

12. Щербакова Н. Ю. О понятии «художественная информация» [Текст] / Н. Ю. Щербакова // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. — К. : НМАУ, 2005. — Вип. 48 : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. — С. 44—50.

УДК 78.03 : 78.071.2“17”

Владимир Качмарчик

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И. И. КВАНЦА И ОСОБЕННОСТИ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТА-ПРОФЕССИОНАЛА В ЭПОХУ БАРОККО

В истории профессионального флейтового искусства XVIII в. Иоганн Иоахим Кванц занимает особое место. Среди подлинно великих европейских флейтистов сложно отыскать фигуру, которая бы выделялась таким величием таланта и подобной весомостью

достижений. Уже на начальной стадии формирования немецкой флейтовой школы ему удалось заложить прочный фундамент для её последующего развития. Сформированные им основополагающие принципы исполнительской эстетики и флейтовой педагогики впоследствии были развиты И. Г. Тромлицем, А. Б. Фюрстенау, Т. Бёмом и М. Шведлером, обогатившими его идеи и наполнившими их новым содержанием.

В отечественном музыковедении вклад И. И. Кванца в развитие профессионального флейтового исполнительства и педагогики стал предметом рассмотрения в сравнительно небольшом количестве работ [4; 5]. Значительно больше места в своих исследованиях отводят немецкому флейтисту зарубежные ученые. Среди наиболее известных трудов укажем докторскую диссертацию М. А. Олескиевич (M. A. Oleskiewicz) [12], которая достаточно детально исследует дрезденский период творчества флейтиста. Отдельную главу в своей монографии посвящает И. И. Кванцу А. Павелл (A. Powell) [13], сжато освещая основные этапы деятельности музыканта. Необходимо выделить монографию Х.-П. Шмитца (H.-P. Schmitz) [16], в которой анализируются наиболее существенные элементы технологии флейтовой игры И. И. Кванца и предпринимается попытка их проекции на плоскость современного аутентичного исполнительства. Отдельные эпизоды творческой биографии Кванца рассматривают У. Лидке (U. Liedtke) [10; 11], Г. Буш-Салмен, (G. Busch-Salmen) [8], Р. Браун (R. Brown) [6; 7].

Анализ перечисленных источников показывает, что далеко не в полной мере исследованы стороны творческой личности Кванца, определившие на разных этапах специфику его формирования как музыканта-профессионала. Однако для того чтобы понять исполнительскую эстетику Кванца-флейтиста, важно изучить среду, в которой развивался талант мастера, и традиции, на которых он воспитывался как исполнитель-солист и педагог. Указанные аспекты, представляющие сегодня безусловную актуальность, и определили ***цель*** нашей статьи – проследить основные этапы творческого становления И. И. Кванца в свете особенностей подготовки профессиональных немецких исполнителей-инструменталистов в эпоху барокко.

Процесс творческого формирования Кванца-исполнителя, композитора, педагога и исследователя-теоретика обусловлен исторической

спецификой музыкальной жизни Германии, исключительным достоянием которой являлся высокий уровень инструментальной культуры. Атмосфера, где совместное музицирование часто было неотъемлемой частью семейного общения, не только прививала особое отношение к ансамблевой игре, но со временем превращала её в насущную потребность. В такой среде Кванц воспитывался уже с раннего детства, часто играя с братом на басовой скрипке (Bassgeige)[1]. Эти первоначальные опыты стали решающими в его намерениях «избрать музыку своей профессией», несмотря на отцовские возражения [15, с. 198].

Рассматривая этапы творческого становления И. И. Кванца, укажем, что его путь в музыку был трудной школой ученика и подмастерья немецких городских музыкантов (Stadtpfeifer)[2] и формировался изначально на мультиинструментальных[3] традициях. Многопрофильность исполнительской практики, включавшей игру на большинстве оркестровых инструментов и владение искусством свободной импровизации, являлась неотъемлемой частью профессии штадтпфейферов. Сложные требования, предъявлявшиеся к музыканту-цеховику[4], заставили И. И. Кванца уже на начальном этапе обучения овладеть практически всем инструментарием оркестра. Скрипка, гобой, труба, тромбон, корнет, басовая виола, виола да гамба, валторна, продольная

---

[1] Смычковый инструмент, занимавший промежуточное положение между виолончелью и контрабасом. Благодаря мощи своего звучания и удобству транспортировки получил широкое распространение в народно-бытовой музыке в среде странствующих музыкантов [1, с. 283].

[2] Штадтпфейфер (штадтпфайфер) – член цеха городских музыкантов (XVI–XVIII ст.). Обычно он, как и мастера-ремесленники других профессий, которые объединялись в отдельные цеха, имел право на подмастерье и учеников.

[3] Термин «мультиинструменталист» здесь употребляется для характеристики исполнителей, владевших навыками игры на нескольких музыкальных инструментах.

[4] И. С. Бах, принимавший в Лейпциге в 1747 г. участие в работе комиссии по конкурсному отбору городских музыкантов, в одном из заключений писал: «По распоряжению досточтимого <…> магистрата, штадтпфейферский подмастерье Карл Фридрих Пфаффе – в присутствии других городских музыкантов – держал положенное испытание, где и обнаружилось, что он, снискав одобрение всех присутствовавших, очень хорошо показал себя [в игре] на всех инструментах, принятых в штадтпфейферском деле, как то скрипка, гобой, поперечная флейта, труба, валторна и прочие басовые инструменты, и признан был всецело пригодным к замещению соискомой адъюнктуры [штадтпфейфера]» [2, с. 137].

флейта, фагот – это, по его собственному утверждению, не исчерпывающий перечень освоенных инструментов. Кванц дополняет указанный список клавесином, уроки игры на котором «для удовольствия», «время от времени» берет у своего родственника [15, с. 200]. Стремление к освоению клавесина, не входившего в число обязательных для городского музыканта инструментов, было вызвано желанием Кванца освоить жанры, выходящие из круга народно-бытовых. Танцевальная музыка, составлявшая основу репертуара штадтпфейфера, заметно ограничивала возможности для профессионального роста исполнителя. Занятия на клавире, при внимательном изучении и исполнении лучших произведений современников – Г. Ф. Телемана, М. Гофмана, И.-Д. Хейнихена, помогают начинающему музыканту значительно углубить теоретические знания основ гармонии, прививают интерес и пробуждают «желание к постижению композиции» [15, с. 200–201].

Разумеется, достичь высокого уровня владения всеми инструментами, использовавшимися городскими музыкантами, было невозможно, и Кванц сосредоточил своё внимание на скрипке. Мастерство игры на других инструментах не было столь совершенным, однако позволяло ему, при необходимости, умело справляться с обязанностями оркестрового музыканта (рипиениста) на любом из них. Важным достижением на начальном этапе обучения стало овладение навыками свободной импровизации, считавшейся неотъемлемой частью штадтпфейферского искусства. Определённый опыт игры «по слуху» Кванц приобрел ещё в начале своих детских увлечений басовой скрипкой, даже ранее, чем ему удалось постичь нотную грамоту. В сообществе городских музыкантов необходимо было развивать эти способности на многочисленных инструментах не только басовой группы, но и солирующих – скрипке, гобое и продольной флейте.

Характеризуя особенности подготовки штадтпфейфера, отметим, что данная система обучения городского музыканта в Германии XVIII ст., наряду с музыкальными школами иезуитских коллегий[5], была наиболее развитой и доступной для малоимущих сло-

[5] Такие школы, по словам Ч. Бёрни, имелись в каждом городе, где главенствовала римско-католическая церковь. В них обучались игре на музыкальных инструментах и пению [1, с. 67].

ев населения[6]. Для Кванца, рано потерявшего родителей[7], это был единственный путь к получению музыкального образования. После 5 лет прилежных занятий он мог стать квалифицированным оркестрантом широкого профиля, способным самостоятельно зарабатывать на жизнь[8].

Стремление молодого и талантливого юноши к постоянному самосовершенствованию побуждает его искать перспективные и престижные коллективы. Штадтпфейферские ансамбли в этом отношении значительно уступали придворным инструментальным капеллам и оркестрам по количественному и качественному составу. Желанием каждого штадтпфейфера было попасть в постоянный штат высокооплачиваемого оркестра герцога, курфюрста или короля [2, с. 130]. Однако высокий исполнительский уровень придворных оркестров[9], большая конкуренция среди инструменталистов требовали не только «умения сыграть ноты, которые написал композитор» [15, с. 206]. Необходимы были более глубокие знания стиля исполнения итальянской и французской музыки, популярной при дворах немецких аристократов, а также совершенное владение всей палитрой выразительных средств инструмента [1, с. 200]. Поэтому музыканту-цеховику с его многопрофильной инструментальной практикой и сниженными критериями к выразительности музыкального исполнения[10] требовалось существенное улучшение

---

[6] Несмотря на относительную доступность штадтпфейферской профессии, существовали определённые требования к претендентам, стремившимся занять должность городского музыканта. Каждый из них должен был быть законнорожденным, не еврейского происхождения и без уголовного прошлого [13, с. 90].

[7] Мать умерла, когда И. И. Кванцу было 5 лет, а в 10 лет он остался круглым сиротой [11, с. 327].

[8] Список служебных обязанностей штадтпфейфера являлся весьма обширным, в него входило участие в различных официальных парадах, фестивалях, карнавалах, королевских визитах, церковных и школьных празднествах, а также обслуживание свадеб, крещений и других семейных торжеств. Социальное и финансовое положение городского музыканта оценивалось ниже, чем церковного кантора и органиста [17], и часто эта должность для целеустремленной творческой личности являлась первой важной ступенью профессионально роста.

[9] Среди лучших оркестров Германии Ч. Бёрни называет дрезденский придворный оркестр Августа II, берлинский Фридриха II и мангеймский оркестры.

[10] И. С. Бах достаточно критически оценивал профессиональное мастерство

своего мастерства, что становилось возможным только при условии узкой специализации [2, с. 130].

Выбирая скрипку, Кванц видел в ней свое будущее не только оркестранта, но и солиста. Он стремится попасть в саксонскую придворную капеллу. В Дрездене у него окончательно созревает идеальный образ музыканта-творца, который заставляет его более требовательно отнестись к уровню собственного профессионализма. «Я был в таком восторге от этих знаменитостей, что удвоил свои усилия в дальнейших занятиях музыкой, чтобы занять определённое место среди них и войти в это прекрасное общество» [15, с. 207].

Мог ли подмастерье штадтпфейфера, а собственно, такую должность занимал Кванц в то время (1716 г.) в Дрездене, составить достойную конкуренцию скрипачам высочайшего ранга в придворном оркестре курфюрста Саксонии? Безусловно, нет. Даже при утроенных усилиях ему едва ли удалось бы наверстать пробелы, обусловленные поверхностной подготовкой исполнителя-мультиинструменталиста, и достичь уровня профессионального мастерства, отвечавшего требованиям придворного оркестра. В Дрезденской придворной капелле всё увереннее утверждалась практика узкой специализации не только среди скрипачей, но и среди духовиков[11]. После многочисленных и безуспешных попыток попасть в лучший оркестр Германии Кванц, реально оценив свои возможности скрипача, решает освоить другие инструменты, в исполнительстве на которых не наблюдалось такой острой конкуренции. Сначала он переквалифицируется на гобой, по-

---

городских музыкантов. «Высказаться [здесь] сколько-нибудь правдиво об их качествах и музыкальных познаниях мне не позволяет скромность. Однако же следует принять в соображение, что некоторые из них отслужили своё, а иные не обладают такой под-готовкой, каковую им следовало иметь» [2, с. 127]. Всё это он объясняет низким заработком штадтпфейферов, которые должны заботиться ещё о подработках. Поэтому «<...> пребывая в заботах о пропитании, иной и думать не может о том, чтоб совершенствоваться, не говоря уже о каких-то особых достижениях» [2, с. 130].

[11] Узкая специализация в придворном оркестре Дрездена затронула не только оркестровых музыкантов, она распространялась и на служебные обязанности переписчиков нот. До 1700 г. эти функции обычно совмещались членами оркестра, однако в течение 1-го десятилетия XVIII в. должность профессионального переписчика получает официальное признание и впоследствии включается в штат придворной капеллы [9, с. 20].

зволивший ему после нескольких испытаний впервые официально получить место в королевском оркестре и перейти из малоперспективной категории штадтпфейфера в более престижную – исполнителя придворного оркестра[12]. Затем молодой музыкант избирает флейту, которая становится основным его инструментом до конца жизни. Изменение профессионального статуса Кванца стало для него «новой важной вехой в жизни» [15, с. 208]. В последней фразе бывшего музыканта-цеховика речь идет отнюдь не о материальных преимуществах, которые он, безусловно, приобрел, заняв место академического исполнителя. Гораздо важнее на этот раз было достижение заветной, ещё недавно казавшейся далекой и недостижимой цели – играть хорошую музыку с хорошими музыкантами.

Несмотря на наличие определённых навыков игры на поперечной флейте, которые он получил ещё при освоении необходимого набора штадтпфейферских инструментов, его исполнительские возможности представлялись ограниченными. Занятия И. И. Кванца у лучшего флейтиста Дрездена П.-Г. Бюффардена, как ни удивительно, продолжались недолго. Всего 4 месяца он брал уроки у французского виртуоза[13], «играя преимущественно быстрые части, где особенно была ощутима сила маэстро» [15, с. 209]. Приступая к занятиям на флейте, Кванц убеждается, что ему не удастся достичь большого совершенства, «если он вместе с флейтой не освоит композицию или, по крайней мере, учение о генерал-басе» [14, с. 96]. Умелое использование теоретических знаний необходимо было при игре *Adagio* и *Allegro* в инструментальных сонатах и концертах 1-й половины XVIII в., что являлось наиболее сложным в искусстве солиста. Трудность заключалась в разукрашивании мелодии форшлагами, трелями и «малыми манерами» (мелизмами), которые исполнитель должен был «осваивать до того времени, пока не будет в состоянии играть их <...> без излишеств, свободно и аккуратно» [14, с. 96]. Осваивая поперечную флейту, Кванц старается максимально использовать собственный опыт скрипичной игры. Тяга к сольному исполнительству, пришедшая

[12] В своей «Автобиографии» он указывает, что в состав небольшой польской инструментальной капеллы входили 12 музыкантов, и отсутствие гобоиста стало основной причиной, побудившей его осваивать новый инструмент [15, с. 208].

[13] С марта по июнь 1719 г. [13, с. 91].

вместе с занятиями скрипичной игрой, по-прежнему остаётся определяющей для молодого музыканта, и он стремится превратить флейту из оркестрового инструмента в сольный.

Важнейшее значение для совершенствования профессионального мастерства и постижения сложившихся музыкальных стилей имели годы, проведенные немецким музыкантом в Италии, Франции, Англии и Голландии, позволившие ему выделить приоритеты и наметить пути дальнейшего творческого развития. По приезде на родину он достаточно быстро продвигается по служебной лестнице и вскоре становится наиболее авторитетным и высокооплачиваемым музыкантом придворных капелл Дрездена и Берлина, пользуясь особым статусом и привилегиями двора.

Поступление Кванца на службу при прусском дворе в должности камер-композитора и камер-музыканта следует рассматривать как высшее профессиональное достижение музыканта. Его деятельность не ограничивалась исключительно рамками камерного оркестра короля. В прямые обязанности Кванца входило художественное руководство оркестром, проведение репетиций и концертных выступлений, сочинение флейтовых произведений для Фридриха II и проведение индивидуальных занятий с ним. Кроме того, он осуществлял конкурсный отбор певцов и исполнителей-инструменталистов, вёл учёт финансовых выплат из личных средств короля, предназначавшихся для поощрения «экстраординарных музыкантов» [10, с. 67].

Пройдя сложный путь от подмастерья городского музыканта до привилегированного королевского флейтиста, Кванц накопил огромный исполнительский и педагогический опыт, который систематизированно изложен в его масштабном обобщающем теоретическом труде «Опыт наставления по игре на поперечной флейте» (*Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*), 1752. Создавая «Опыт...», Кванц формирует новые эстетические принципы теории и практики флейтового искусства. Главная идея – выстраивание целостной системы подготовки разносторонне образованного флейтиста-солиста, творца, глубоко постигшего стилевое разнообразие и особенности интерпретации, твёрдо усвоившего гармонию и основы композиции, свободно владеющего навыками импровизации и способного своим исполнением принести эстетическое наслаждение слушателю. Объём-

ность и широта взглядов Кванца на целенаправленное формирование мировоззрения музыканта-профессионала в значительной мере выходила за рамки стереотипов, сложившихся в теории и практике флейтового исполнительства, когда функции инструмента ограничивались лишь его оркестровым использованием. Обучение и воспитание профессионального музыканта – главная цель, которую преследует автор «Опыта...». Создавая его, Кванц формирует ведущие принципы подготовки исполнителя, основываясь на собственном видении, как и чему необходимо учиться флейтисту, чтобы стать «хорошим музыкантом <...> и полезным членом общества…» [3, с. 10]. Он проводит чёткую дифференциацию исполнителей на тех, «кто избрал музыку своей основной специальностью и хочет с течением времени достичь совершенства <...>, и тех, которые занимаются <...> музыкой для собственного удовольствия, не делая её профессией…» [3, с. 10].

И. И. Кванц видит современного ему молодого флейтиста разносторонне образованным художником-интеллектуалом, владеющим несколькими иностранными языками, знающим философию, риторику, поэзию, математику и превыше всего заботящимся о развитии собственного профессионального мастерства. В таком подходе прослеживается некоторое влияние «Совершенного капельмейстера» и других работ И. Маттезона, вышедших до публикации «Опыта...»[14]. Пытаясь передать будущим поколениям весь накопленный опыт исполнителя-оркестранта, солиста, педагога, композитора и руководителя оркестра, Кванц создаёт новый тип флейтового учебника, значительно расширяя его содержание. Он не только дополняет круг технологических вопросов флейтового исполнительства, рассматривая их в тесной взаимосвязи с вокальным и скрипичным искусством, но и включает в свой труд отдельные главы, освещающие формирование художественного вкуса, исполнительской этики, эстетики, интерпретации, развитие навыков свободного варьирования и композиции. Это даёт ему возможность глубоко раскрыть фундаментальные основы теории

[14] Среди них можно назвать: «Das neu-eröffnete Orchestre», Hamburg, 1713; «Das beschützte Orchestre», Hamburg, 1717; «De eruditione musica», Hamburg, 1732. И. Маттезон, как и потом И. И. Кванц, часто выходит за рамки заявленных названий и рассматривает значительно более широкий круг вопросов.

и практики флейтового исполнительства. Разнообразие тем, затрагиваемых в трактате, никак нельзя рассматривать как отступление от главной цели – создания стройной концепции обучения и воспитания флейтиста-профессионала. В понимании Кванца таковым является не просто искусно владеющий своим инструментом солист-концертант, но художник, способный к созданию собственного творческого направления в исполнительском искусстве и индивидуального стиля в композиции.

Новаторство исполнительской эстетики Кванца состоит, прежде всего, в дифференциации технологических и художественно-творческих задач флейтового искусства. Определяя различия в уровне мастерства оркестрового музыканта и солиста, он формирует новый тип исполнителя-концертанта, выделяющийся хорошо развитым эстетическим вкусом, глубоким знанием немецкого, французского и итальянского стилей, способностью к эмоциональному выражению музыкальной мысли, творческому поиску и вдохновенной импровизации.

В заключение отметим, что сложный путь профессионального восхождения, охватывающий все этапы творческого развития – от простого штадтпфейфера до придворного камер-музыканта – пройдя который, И. И. Кванц смог занять привилегированное место среди музыкальной элиты прусского двора, является показательным примером настойчивости и целеустремлённости. Он наглядно демонстрирует, что при всех трудностях, подстерегавших исполнителя в его эпоху, стремление к постоянному совершенствованию давало возможность профессионального и служебного роста, обеспечивавшего достаточно высокое положение в обществе. Размах и новизна взглядов И. И. Кванца, смелость его творческих устремлений не только существенно отличали немецкого музыканта от многих его предшественников, но и позволили ему значительно опередить своих современников.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии [Текст] / Чарльз Бёрни ; пер. с англ., вст. ст., ред. и прим. С. Л. Гинзбурга. — Л. : Музыка, 1967. — 290 с.

2. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха [Текст] / Сост. Х.-И. Шульке. — М. : Музыка, 1980. — 271 с.

3. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте [Текст] / Иоганн Иоахим Кванц ; пер. с нем. И. Шрайбера, Н. Кравец // Дирижерское исполнительство. — М. : Музыка, 1975. — С. 10—63.

4. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры [Текст] / С. Левин. — Л. : Музыка, 1973. — 263 с.

5. Симонова Э. Иоганн Иоахим Кванц — музыкант эпохи барокко [Текст] / Э. Симонова // Музыкальная академия. — 1999. — № 3. — С. 157—159.

6. Brown R. Quantz – An Appreciation [Text] : Part 1 / R. Brown // Pan. — 1996. — Dec. — Vol. 14. — No. 4. — P. 8—15.

7. Brown R. Quantz – An Appreciation [Text] : Part 2 / R. Brown // Pan. — 1997. — Mar. — Vol. 15. — No. 1. — P. 26—32.

8. Busch-Salmen G. «Auf Herrn Quantzens Geburtstag» – Hintergründe zu einem Huldigungs-Epigramm von Carl Wilhelm Ramler [Text] / G. Busch-Salmen // Tibia. — 1997. — No. 1. — S. 322—325.

9. Landmann O. The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach [Text] / O. Landmann // Early Music. — 1989. — Feb. — Vol. 17. — № 1. — P. 17—30.

10. Liedtke U. Johann Joachim Quantz und Friedrich II [Text] : Eine musikalische Verbindung / U. Liedtke // Die Rheinsberger Hofkapelle von Friedrich II. — Rheinsberg, 1995. — S. 51—86.

11. Liedtke U. Johann Joachim Quantz. Vom Stadtpfeifer zum königlichen Cammercompositeur [Text] / U. Liedtke // Tibia. — 1997. — № 1. — S. 326—332.

12. Oleskiewicz M. A. Quantz and the flute at Dresden his instruments, his repertory and their significance for the Versuch and Bach circle [Text] / M. A. Oleskiewicz. — Dissert. Graduate School of Duke University, UMI. — 1999. — 727 p.

13. Powell A. The Flute [Text] / A. Powell. — Yale : Yale University Press, 2003. — 347 p.

14. Quantz, J. J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen [Text] / J. J Quantz / Reprint der Ausgabe Berlin, 1752 ; Vorwort von H.-P. Schmitz ; Nachwort, Bemerkungen, Ergänzungen und Registern von H. Augsbach. — 4 Auflage. — Kassel : Bärenreiter-Verlag. Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2004. — 424 S.

15. Quantz, J. J. Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen [Text] / J. J. Quantz // Marpurg F. W. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. — Band I. — Berlin, 1755. — S. 197—250.

16. Schmitz H.-P. Quantz heute: Der "Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen" als Lehrbuch für unser Musizieren [Text] / H.-P. Schmitz. — Kassel : Bärenreiter-Verlag, GmbH & Co. KG, 1987. — 83 S.

17. The New Grove Dictionary of Music and Musicians [Электронный ресурс] : In 29 vol. (361 Мб). — London, 2000. — 1 электрон. опт. диск (CD-ROM): цв. ; 12 см. — Систем. треб.: Windows 95/98/ 2000/XP. Microsoft Word.

УДК 78.03 : 373.67(477.43./44+477.82)

Юрій Портний

ДІЯЛЬНІСТЬ Т. ГАНИЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА НА ПОДІЛЛІ (ПОЧАТОК XX СТ.)

Актуальність теми. Одним із завдань сучасної професійної фортепіанної освіти є вивчення історії формування цієї галузі музичної педагогіки. Незважаючи на те, що історії музичної освіти Західної України та діяльності відомих музикантів Поділля за останні роки присвятили свою увагу М. Печенюк, М. Кульбовський, В. Іванов, Р. Римар та деякі інші вчені, сьогодні діяльність багатьох вітчизняних історичних постатей, які сприяли професіоналізації фортепіанного виконавства та освіти України, досліджена недостатньо. Відсутня й можливість скласти повноцінне уявлення про розвиток фортепіанного мистецтва та педагогіки у регіоні Поділля. З опублікованих праць вищезгаданих українських музикознавців можна зібрати лише деякі розрізнені факти. Так, наприклад, у довіднику М. Печенюк[1] [5] зібрано коротку інформацію щодо життя та творчості іменитих музикантів кам'янецького краю від середини XIX ст. до сьогодні. За біографічним принципом подаються відомості про знаних митців Поділля і в книзі М. Кульбовського[2] [3]. Початок становлення музичної освіти

[1] Професора музично-педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені І. Огієнка.

[2] Викладача Хмельницького музичного училища імені В. Заремби.