

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра музичного мистецтва**

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ШАНІСТІВ:
ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконав: здобувачка 4 курсу 13-441 гр.

Спеціальності 025 Музичне мистецтво
Освітньо-професійної (наукової)
програми Музичне мистецтво

Нечай Олександра Андріївна

Керівник кандидатка мистецтвознавства,
доцентка Корнішева Т.Л.

Рецензент кандидатка педагогічних наук,
доцентка, завідувачка кафедри теорії та
методики навчання мистецьких дисциплін
Бердянського державного педагогічного
університету Бурназова В.В.

Івано-Франківськ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Становлення та розвиток фортепіанної школи в Україні	6
1.1. Історичні передумови та етапи становлення української фортепіанної школи.....	6
1.2. Вітчизняні фортепіанні школи та корифеї фортепіанного мистецтва в Україні.....	10
РОЗДІЛ 2. Специфіка творчої діяльності піаністів-виконавців в Україні	19
2.1. Концертно-виконавська діяльність українських піаністів.....	19
2.2. Піаніст-композитор як культурний феномен в українській музичній культурі.....	26
2.3. Виконавські конкурси піаністів як чинник розвитку виконавського мистецтва в Україні.....	29
ВИСНОВКИ	32
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	34
ДОДАТКИ	
ДОДАТОК А	40

ВСТУП

Актуальність теми. На сучасному історичному етапі, коли в Україні відбуваються трагічні події, орієнтація мистецької освіти в першу чергу спрямовується на виховання національно свідомої людини. І одним з вагомих чинників у цьому процесі є музичне мистецтво, яке є певним чином віддзеркаленням рівня культурного розвитку України. Саме тому нагальним питанням є вивчення й усвідомлення ролі діяльності українських митців в Європейському культурному просторі. До таких питань належить творча діяльність українських піаністів-виконавців, яка до сьогодні зберігає велике значення у репрезентації України в культурному просторі Європи.

Питанням фортепіанного виконавства присвячено немало досліджень. Серед них роботи І. Беренбейна [4], Н. Гуральник [8], О. Дітчук [10], З. Йовенко [19], Н. Кашкадамової [20], Г. Кирилюк [21], В. Курковського [25-26], Т. Рощиної [40], А. Рум'янцевої [41] О. Рябова [42] та ін. Автори розробляють різні теорії й концепції розвитку виконавського мистецтва в цілому, але поза увагою залишаються індивідуальні риси виконавців та національна самобутність української фортепіанної школи. Тому важливого значення набуває вивчення багатовекторної творчої діяльності українських піаністів, історичного шляху розвитку вітчизняної фортепіанної школи, творчості її корифеїв, що дасть можливість прослідкувати зв'язок минулого і сьогодення, відродити забуті сторінки вітчизняної фортепіанної культури і виявити її цінність в актуальному просторі європейської культури. Саме це обумовлює значимість і актуальність теми даної роботи: **«Творча діяльність українських піаністів: виконавський аспект».**

Мета дослідження – здійснити систематизований огляд творчої діяльності українських піаністів і виявити її цінність в актуальному просторі європейського виконавського мистецтва

Завдання дослідження.

Для досягнення мети даної роботи поставлені наступні завдання:

1. Визначити етапи розвитку української фортепіанної школи та охарактеризувати основні чинники, що впливали на її формування та становлення;
2. Висвітлити виконавську діяльність корифеїв української фортепіанної школи та сучасних піаністів-виконавців;
3. Виявити специфіку і роль піаністів-композиторів в розвитку українського фортепіанного виконавства;
4. Обґрунтувати значення фестивально-конкурсної діяльності українських піаністів-виконавців

Об'єктом дослідження є процес історичного розвитку української фортепіанної школи.

Предметом дослідження – творча виконавська діяльність українських піаністів на різних історичних етапах.

Методи дослідження:

Основними методами, що було застосовано в даній роботі є *історичний* – при вивченні процесу формування й розвитку української фортепіанної школи; *джерелознавчий* – при опрацюванні наукової літератури з даної проблематики, а також методи *систематизації* та *теоретичного узагальнення* в опрацюванні фактологічної бази.

Практичне значення дослідження.

Матеріали і висновки дослідження можуть бути використані як інформаційне доповнення у вузівських курсах дисциплін «Історія української музики», «Історія фортепіанного мистецтва», а також в подальших дослідженнях й розробках питань даного напрямку.

Структура дослідження.

Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та одного додатку. Загальний обсяг роботи складає 40 сторінок, з них 33 сторінки основного тексту. Список використаних джерел складає 51 позицію.

РОЗДІЛ 1

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ В УКРАЇНІ

1.1. Історичні передумови і етапи становлення української фортеп'яної школи.

Українська фортеп'яна школа – самобутній соціокультурний феномен. Вже сам термін «школа» говорить про масштабність широкий охват цього поняття. Досить докладно поняття «виконавська школа» розглядається в ґрунтовному дослідженні Н. Гуральник «Українська фортеп'яна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки», де визначається науковий ступінь, специфічні особливості та функції цього феномену в мистецькій освіті [8]. Але наукова дослідниця обирає педагогічний аспект напрямку дослідження, тому й поняття «фортеп'яної школи» набуває дещо одностороннього тлумачення, при цьому не виключаючи повністю виконавський аспект. Виходячи з цього, спираючись на визначення поняття «фортеп'яна школа» в музичній педагогіці Н. Гуральник, дамо власне тлумачення цього феномену з виконавської позиції. На нашу думку фортеп'яна виконавська школа – це художньо-мистецьке явище, що ґрунтується на певних творчих позиціях, де домінують духовні й національні традиції, утворюючи так звану «національну виконавську модель» в контексті певних соціально-історичних умов, яка в свою чергу детермінується спадкоємністю.

Становлення української виконавської фортеп'яної школи являє собою дуже самобутній процес у порівнянні зі становленням національних фортеп'яних шкіл в інших європейських країнах. По-перше там цей процес відбувався значно раніше і більш розтягнуто в часовому відношенні. Зародження фортеп'яної виконавської школи в країнах Західної Європи можна віднести ще до ХVІІ століття, коли

утворилися перші національні клавірні виконавські школи. Тут виконавство ще не виокремилося в самостійну галузь діяльності, тобто композитор і виконавець були в одній особі, але виконавство мало важливе значення, навіть методично обґрунтовувалися виконавські моменти. Серед відомих виконавців-в'юрджінілістів, які представляли англійську виконавську школу, назвемо В. Б'орда, Т. Морлі, О. Гіббонса, Г. Персела. Поряд з ними великою популярністю користувалися французькі клавесиністи-віртуози – Ж. Шамбоньєр, Ж. Дандріє, Л. Дакен, Л. Куперен, Ф. Куперен, Ж. Рамо. Відомим фактом є те, що за видатну виконавську майстерність Ф. Куперена називали «Франсуа Великий» [39, с.48].

В епоху класицизму яскравими виконавцям-віртуозами були представники віденської школи. Насамперед В. Моцарт, який виділявся з самого дитинства неперевершено-віртуозною манерою виконавства, «...його виконавське мистецтво гармонічно поєднувало блискучу техніку з виразним *cantabile*, прекрасне почуття форми з виразністю фактури, благородну орнаментику з віртуозними мелодійними пасажами» [24, с.45].

Та тільки в ХІХ столітті поступово починає виокремлюватись виконавське мистецтво у самостійний вид діяльності. Виникає поняття платного сольного концерту, виконавці-піаністи мали концертні турне. Звичайно, в першу чергу це було пов'язано з активним розвитком й удосконаленням фортепіано, яке стало концертним інструментом з грандіозними звуковими можливостями. В Європі з'явилися так звані центри музично-виконавської культури. Найбільшими з них були Відень і Лондон. Серед блискучих піаністів-віртуозів того часу назвемо М. Клементі, Ф. Калькбрєннера, А. Герца, І. Плейєля, С. Хеллера, С. Тальберга, якого сучасники називали «королем піаністів» та «піаністом королей» [1, с. 406]. Однією з кращих піаністок свого часу

була М. Шимановська – «...гра цієї «царівни звуків»... відрізнялась блиском та наспівністю» [1, с. 406].

В ХХ столітті романтичне захоплення віртуозністю у виконавстві поступово втрачає пріоритетність і на перший план виходить «інтелектуальне виконавство» в розумному сенсі цього слова, тобто художньо-усвідомлена інтерпретація, в якій піаніст намагається зануритися у самі глибини музичного тексту, щоб донести слухачеві максимально точно задум композитора. Звичайно, питання інтерпретації викликає і на сьогоднішній день багато полеміки стосовно справжнього наближення до композиторської концепції, адже твір завжди виконується і сприймається в певному історично-часовому контексті. Але це тема для інших досліджень, тому в межах даної роботи докладно не будемо зупинятися на ній.

Всі ці тенденції розвитку фортепіанного виконавства в Європі мали безпосередній вплив на формування й розвиток української піаністичної культури, яка визрівала в межах народної культури, побутового музикування та професійної піаністичної практики.

Першим етапом становлення української фортепіанної виконавської школи, яка була по-сутності спробою адаптувати досягнення європейської виконавської культури на ґрунті національних традицій, був так званий долисенківський період. Діяльність виконавців-піаністів того часу здійснювалася в межах салонного побутового музикування, але при цьому була досить високого рівня. Серед митців того часу назвемо О. Лизогуба, А. Барцицького, Л. Ілленка, М. Завадського, Т. Безуглого, Т. Шпаковського, Й. Витвицького та ін. В згадках музичних критиків бачимо багато позитивних відгуків про їх виконавство. Наприклад про Тимофія Шпаковського читаємо: «...П. Шпаковський дуже молода людина, але його талант уже досягнув блискучого розвитку... Ми часто маємо задоволення слухати його гру на фортепіано і... дійшли непохитної впевненості, що його талант належить

до числа виняткових, що дуже вирізняється із загального рівня...» [23, с.129]. Його навіть порівнювали рецензенти з Миколою Рубінштейном. Концертував Т. Шпаковський по багатьох містах України від Львова до Харкова.

Та кульмінаційна роль в цьому процесі розвитку фортепіанного мистецтва в Україні належить М. Лисенку – блискучому піаністу, талановитому педагогу. Як піаніст-виконавець він виступав все своє життя. А займатися на фортепіано М. Лисенко почав ще з дитинства, адже мати його дуже добре грала на фортепіано і помітивши хист сина, вона у 5 років віддала його навчатися гри на цьому інструменті. В 10 років М. Лисенко продовжив навчатися на фортепіано у Києві в пансіоні Гедуена, де його вчителями були чехи Нейнквич та А. Паноцна. Вже тоді маленький Микола робив великі успіхи в плані виконавства. Коли в 1855 році його віддали продовжувати навчання до однієї з гімназій Харкова, він продовжив заняття ще у одного чеха Й. Вільчика, який акцентував увагу на вдосконаленні піаністичної техніки М. Лисенка. В програмі у майбутнього митця тоді багато було віртуозних творів Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста.

Далі вдосконалював свою фортепіанну гру М. Лисенко вже в Лейпцизькій консерваторії, до якої вступив у 1867 році. На той час цей навчальний заклад вважався одним з провідних в Європі. Там йому пощастило навчатися у таких видатних викладачів як Е. Венцель, К. Рейнеке та І. Мошелес. Репертуар був дуже великим і різноманітним. На випускному ж іспиті він блискуче зіграв Концерт №4 для фортепіано з оркестром Л. Бетховена. Викладачі і члени комісії давали дуже високу оцінку Лисенку-піаністу: «Пан Лисенко, при своїй зразковій старанності і своєму чудовому таланті, досяг блискучих успіхів і є зараз піаністом, віртуозна техніка якого і характерне, блискуче, повне пориву і натхнення виконання набагато перевершує звичайні вимоги до учнів...» (Е.Венцель) [4, с.60]. «...Пан Лисенко здобув високу техніку, а також добре розуміння

як класичних, так і новітніх композицій» (К. Рейнеке) [4, с.261]. Відгук після випускного іспиту – «Виконання пана Миколи Лисенка з Києва було справді видатним... першу частину дуже важкого концерту Бетховена G-dur він провів з натхненням й артистизмом...» [4, с.260]. Тобто, по-перше, ми бачимо, що його виконавська діяльність була оцінена дуже високо, а по-друге, відмітимо, що вона ґрунтується на європейських традиціях – чеських і німецько-австрійських, які ще визначають як моцартівсько-клементівські. Та ця віртуозність, виваженість, виконавська витонченість поєдналися у нього зі стильовими традиціями народного музикування, для якого притаманні оповідальність, імпровізаційність, елегійність висловлювання тощо. Це утворило своєрідну романтично-національну манеру фортепіанного виконавства, на якому ґрунтувався подальший розвиток виконавського мистецтва в Україні.

Головним простором концертно-виконавської діяльності українських митців були численні концерти, які влаштовувалися музичними товариствами. На Західній Україні яскравими музично-концертними подіями стали вечори, присвячені пам'яті Тараса Шевченка. Звичайно це сприяло активному розвитку виконавства, хоча були й певні негативні моменти при цьому, а саме «імперська політика національного гноблення» [23, с.130], яка утискала піаністів-виконавців у виконанні національного українського репертуару.

1.2. Вітчизняні фортепіанні школи та корифеї фортепіанного мистецтва

Важливим етапом в розвитку виконавської фортепіанної культури в Україні стала перша половина ХХ століття. В цей період почали відкриватися в нашій країні музично-освітні заклади. Біля витоків цього процесу також був М.Лисенко, який відкрив у 1904 році Музично-драматичну школу. Він же сам викладав в ній спеціальний клас з

фортепіано, обирав й продумував методику, репертуар тощо. Серед його учнів Л. Ревуцький, К. Стеценко, А. Буцький. З 1911 року в школі клас фортепіано почала викладати й Н. В. Вольська, яка свого часу професійну освіту отримала у Відні у Т. Лешетицького.

В цей же період починають відкриватися за ініціативою РМТ музичні класи в багатьох містах України, які поступово перетворювалися на музичні училища, а згодом це підштовхнуло й до відкриття консерваторій як самостійних навчальних закладів, де було відразу запроваджено програму комплексної підготовки піаністів-професіоналів. В Києві та Одесі консерваторії відкрилися в 1913 році, у Львові – в 1911 році, у Харкові у 1917 році і у Катеринославі у 1919 році. Почалася активна концертна діяльність піаністів-гастролерів. Звичайно всі ці чинники відіграли позитивну роль у розвитку фортепіанної виконавської школи в Україні. Щоправда переважна більшість піаністів-виконавців і педагогів, які викладали в той час у консерваторіях, освіту здобували в Європі через відсутність музично-освітянських закладів в Україні. Але корені цих піаністів були українські.

Серед таких піаністів-виконавців, викладачів виділяється постань **Генріха Нейгауза (1888 – 1964)**, діяльність якого відіграла важливу роль в розвитку українського фортепіанного виконавства і зокрема Київської фортепіанної школи.

Народився Генріх Густавович Нейгауз 12 квітня 1888 року в Єлисаветграді (нині Кропивницький). Його батьками були музиканти-педагоги, які були дуже відомими у своєму місті. Саме вони заснували там музичну школу. Досить докладно цей період початку «зустрічі з фортепіано, з музикою» відтворила у своїй монографії М.Долгіх: «Хлопчик рано стикнувся з середовищем музикування – у родинному будинку постійно відбувалися музичні заняття з учнями приватної фортепіанної школи його батьків...» [11, с.126-127]. Багато музичних вражень маленький Генріх отримав від гри матері, яка блискуче

виконувала твори Ф. Шопена, П. Чайковського, Р. Шумана, Л. Бетховена, Й. Баха. Величезний вплив на розвиток його художніх смаків мали приїзди рідного дядька, брата матері, Ф. Blumenfelda – вже відомого на той час піаніста. Перші уроки гри на фортепіано звичайно Генріх отримав від матері і батька. Причому батько досить жорстко займався, адже бачив талант сина. І в 1903 році Генріх разом зі своєю сестрою Талею грають перший публічний концерт в Дюссельдорфі. Ще через два роки Генріх потрапляє на консультацію до Л. Годовського, який пропонує майбутньому піаністу свою допомогу в отриманні системної професійної освіти і Г. Нейгауз залишається жити в Берліні, підкорювати «високе мистецтво». Заняття у Годовського, відвідування концертів блискучих піаністів, концертні виступи сформували справжнього піаніста-музиканта.

В 1918 році почалася концертна діяльність Г. Нейгауза в Україні з рідного Єлісаветграду. Разом зі своїм двоюрідним братом Каролем Шимановським вони організували концерти-лекції. Успіх був неймовірний. Як згадував сам Г. Нейгауз: «Створювалося враження, ...що все місто і вся округа відвідували наші концерти, такий великий був потяг до мистецтва» [37, с.56].

Потім був виступ у Києві: «Улітку 1918 року я був у Києві. Я грав у музичному магазині. Там були Ф. Blumenfeld і ще кілька осіб. Прийшов туди й Болеслав Леопольдович. Ми з ним познайомилися. Я грав Третю сонату Шимановського, сі-мінорну Шопена, щось Скрябіна. Після першого знайомства Болеслав Леопольдович відразу ж змусив мене дати концерт у Київській консерваторії» [37, с.57]. І так почалися систематичні концерти Нейгауза у Києві, а також його запрошують на роботу у консерваторію. Я. Мільштейн згадував: «Хто у двадцяті-тридцяті роки слухав виступи Нейгауза, ...той протягом усього життя придбав щось таке, чого не скажеш словами. Він незмінно приваблював до себе, надихав і надихав своєю грою. Він завжди був іншим й водночас у тому

ж художником-творцем: здавалося, що не виконував музику, а відразу ж на естраді творив. Він мав дивовижну пильність і душевну ясність, невичерпну фантазію, свободу висловлювання, вмів почути все потаємне, приховане. Він увесь віддавався почуттю. І водночас: був вимогливо суворий до себе, ставлячись критично до кожної деталі виконання» [21].

В Київській консерваторії заклалися традиції нейгаузівської виконавської школи, які знайшли втілення і продовження у діяльності відомих учнів Генріха Густавовича – Н. Перельмана, Т. Гутмана, В. Розумовської, А. Логовинського та ін.. Виконавство Г. Нейгауза вважалося художньо-еталонним на той час. І навіть в орієнтації на нього визначали майстерність інших піаністів-виконавців. Він дуже глибоко вмів занурюватися у зміст музичного твору, створюючи самобутні інтерпретації, підпорядковуючи свою блискучу техніку тільки розкриттю образу, ніколи не переходячи на демонстрацію своєї віртуозності як даності (див. Додаток А, №6).

Поряд з Г. Нейгаузом в той же період яскравою була й постать **Володимира Горовиця (1903-1989)**. За певних обставин йому довелося виїхати з України у 1928 році, але він завжди позиціонував себе як українця.

Народився майбутній композитор в 1903 році в Києві. Тут пройшло його дитинство і юність, тут він здобув блискучу музичну освіту у Київському музичному училищі, яке закінчив у 1920 році. На його становлення, як на музиканта, значно вплинуло загальне культурне життя Києва того часу, адже на початку ХХ століття Київ вважався одним з найбільших культурних центрів. Тут гастролювали видатні виконавці-віртуози, диригенти, композитори. Серед піаністів назовемо Ф. Blumenфельда, Л. Годовського, Й. Гофмана, В. Лютоша, В. Ландовську та ін.. А поряд з ними в концертах брали участь і кияни – Г. Беклемешев, М. Домбровський, В. Пухальський, С. Тарновський. Але дуже цікавими є спогади В. Горовиця про враження від концерту

скрипаля Ф. Крейсlera: «Фантастика! Після цієї події я не спав ночами – я хотів домогтися такого ж звучання рояля» [51, с. 49].

Після училища В. Горовиць продовжив навчання в Київській консерваторії в класі Ф. Blumenфельда. Через нього познайомився з Г. Нейгаузом, з яким, навіть вдалося грати на одному концерті. Про Нейгауза Горовиць відгукувався з великою шаную: «Він був дуже музикальним. Він був артистом. Технічний бік як правило ніколи мене не вражав у виконавцях. Я ще ніколи за все своє життя не чув піаніста, який би сподобався мені лише через техніку. В момент, коли вони починають грати дуже швидко, мені хочеться піднятися і піти додому. Нейгауз був дуже музикальним, тому він зацікавив мене... Він був чудовим музикантом і познайомив мене з музикою, яку я ніколи не чув до тих пір...» [16, с. 229].

Вже під час навчання в консерваторії В. Горовиць активно виступав з концертами, причому не тільки у Києві, а й гастролював, збираючи повні зали слухачів. Але в 1925 році відбувся останній концерт молодого піаніста у Київській філармонії. В. Горовиць не прийняв радянську ідеологію, яка все більше видавала наративів, і вирішив їхати за кордон. Цей крок, як згадував сам піаніст, був для нього нелегким, в Києві залишалося все – рідні, друзі. Звичайно мріяв забрати пізніше батьків із собою. Але так і не здійснилося. Батько, будучи євреєм, загинув у сталінських застінках. А В. Горовиць до Києва більше ніколи не повернувся. Та оселившись в США, даючи численні концерти, які мали шалений успіх, він завжди підкреслював, що він з України. Якось журналіст Д. Дюбаль, який тісно спілкувався з піаністом, розповідав: «...Якось Горовиць виступав з англійським оркестром і йому не сподобалась повільна гра музичного колективу. «Я з України, і покажу тім англійцям, що таке темп.» – звівся піаніст. Цією фразою він фактично визнав: у його генії є і часточка землі, на якій він народився» [45].

В. Горовиця визнавали «королем королів піанізму всіх часів», «...навіть ті, хто говорив, що він грає «неправильно», виходили з його концертів у захопленні. «Гіпнотизер», «геній комунікації», «ніколи публіка та виконавець не були настільки єдиними» - ось вислови, якими нагороджували його критики» [45] (див. Додаток А. №4, 5).

Ми розглянули творчі постаті окремих піаністів, але фундаторів Київської фортепіанної школи було більше. Це були такі корифеї як Г. Беклемешев, Ф. Blumenфельд, Г. Нейгауз, А. Луфер, В. Горовиць. Сестра ж В. Горовиця, **Регіна Горовиць (1900-1984)**, яка також навчалася у Києві, свою творчу діяльність спрямувала на розвиток Харківської фортепіанної школи, де працювала викладачем в Харківському музичному училищі, потім з 1939 року в Харківському інституті мистецтв. Це були нелегкі роки для Регіни. Адже батька та чоловіка було репресовано, брат Володимир був за кордоном. Але вона із великою вдячністю згадує керівників і музичного училища, і консерваторії, насамперед І. Слатіна, який не побоявся за цих всіх обставин взяти її на роботу. Тож, Р. Горовиць з усією віддачею працювала, вкладаючи усі знання в учнів і віддаючи весь свій талант слухачам – шанувальникам фортепіанного мистецтва. Піаністка у своїй виконавській і педагогічній діяльності «сповідувала принцип «співучого фортепіано», вимагала кропіткої роботи для досягнення відповідного фортепіанного тону» [с.7]. Паралельно вона працювала на радіо, де записала понад 100 сольних програм, які відразу завоювали популярність серед слухацької аудиторії.

Велика заслуга київських піаністів виявляється й у розвитку Катеринославської (Дніпропетровської) фортепіанної школи. Фундатором її став **Михайло Оберман (1909 – 1983)**, який в свою чергу, навчаючись у Київській консерваторії увібрав через свого вчителя К. Михайлова традиції Г. Беклемешева, Ф. Blumenфельда, Г. Нейгауза. Як влучно зазначає Т. Медведнікова: «Кожне з названих імен випускає могутнє художньо-інтелектуальне випромінювання, яке сягає музичної

культури наших днів, позначається на учнях й цілих школах» [32, с.8]. Але треба сказати, що ще до активної педагогічної і виконавської діяльності М. Обермана, який очолив Дніпропетровське музичне училище, а потім і консерваторію, до Катеринослава приїжджав М. Лисенко. Він виступав як піаніст із сольними концертами, вражаючи слухачів віртуозністю і тонким відчуттям художнього змісту музичного твору, його національно-романтичним звучанням. Це безумовно активізувало увагу і громадських діячів, і звичайних людей до музичної освіти, яка почала зароджуватись і набирати обертів на Катеринославщині. Як і в інших містах України, все почалося з діяльності музичних класів при ІМРТ, які реорганізовувалися в школи, училища і, нарешті, в консерваторію. Клас фортепіано існував з самого початку. Але безпосередньо фортепіанний відділ з затвердженими навчальними програмами, з запрошеними високопрофесійними викладачами започаткував М. Оберман, який сам також працював викладачем.

На Західній Україні в 20-ті – 40-ві роки ХХ століття одним з відомих піаністів став **Олександр Ейдельман (1902-1995)**. Народився він у Гостомелі. Музичну освіту отримав у Київській консерваторії в класі Ф. Blumenфельда, а також отримував консультації у Г. Нейгауза. Після закінчення консерваторії багато гастролював як соліст Української філармонії, а також працював викладачем у рідній консерваторії. Його виконавство було високого рівня, інтерпретації були дуже виразними, глибокими. Піаніст умів розкривати надзвичайну звукову атмосферу твору через тонке втілення тембральних й динамічних особливостей тієї чи іншої теми фортепіанного твору, він вмів продемонструвати багатовимірність фактури, процесуальність наскрізного розвитку музичного твору.

З 50-х років О. Ейдельман очолив кафедру спеціального фортепіано у Львівській консерваторії і почав розвивати українську фортепіанну школу в Західних регіонах України. Своїм учням він прививав вміння

збалансовувати звучання у фортепіанних творах, прагнути до смислового завершення кожної фрази і при цьому усвідомлювати цілісність композиційної структури. О. Ейдельман і у своїй виконавській діяльності, і в педагогічній був прискіпливим до дрібних деталей музичного тексту, до прозорості фактурних пластів, що говорить про присутність у його виконавстві типових академічних норм, які панували в середині ХХ століття, які він успадкував від вчителів. Але при цьому О. Ейдельман, відштовхнувшись від них, створив оригінальну виконавську позицію. «Виконавську творчість О. Ейдельман трактував як переклад авторського тексту музичного твору на «індивідуальну душевну мову» виконавця. Головною ідеєю виступало розкриття світу людських почуттів у їхньому різноманітті та мінливій динаміці» [34, с.9]. Ці виконавські принципи знайшли продовження в творчості його учнів, серед яких Марія Крих, Ксенія Колесса, Павло Юрженко, Наталя Кашкадамова та ін.

Становлення Одеської фортепіанної школи починалося традиційно від заснування музичних класів ІРМТ до відкриття консерваторії. Першим піаністом, який до речі став першим директором щойно відкритого музичного училища, був випускник класу Т. Лешетицького Д. Климов. З відкриттям консерваторії на фортепіанну кафедру запросили випускниць віденської консерваторії Г. Бібер та Б. Дронсейко-Миронович. А вже через кілька років на кафедрі почали працювати блискучі випускники Одеської консерваторії, серед них **Берта Рейнгвальд та Сара (Олександра) Плешицер**, пізніше **Серафіма Могилевська, Гедеон Лейзерович, Людмила Гінзбург** та ін. Особливістю одеської піаністичної школи було поєднання різнонаціональних виконавських піаністичних традицій. Дуже влучно в цьому сенсі зазначає докторка мистецтвознавства О. Соломонова: «Місто задає своєрідний тонус культурному розвитку, забарвлює творчість художника унікальним колоритом» [44, с.136].

Однак, як відмічає Л. Шевченко «...в цілому всі вони представляли академічну лінію «оркестрального» піанізму, хоча дехто і за структурою, і за вимовлюваними... позиціями наближався до символістського модерну,...маючи виконавське кредо... – «...краще недобрати, ніж перебрати» [48, с.341].

Отже, розглянувши особливості становлення та розвитку фортепіанної школи в Україні, відмітимо, що цей процес був досить самобутнім у порівнянні з європейськими країнами. В результаті того, що Україна довгий час не мала власних мистецьких навчальних закладів, вітчизняні музиканти вимушені були здобувати музичну освіту за кордоном. Зарубіжні ж музиканти, в свою чергу, приїздили в Україну з концертами, а також за запрошеннями викладали в щойно відкритих музичних класах, училищах, консерваторіях. Відповідно, головною передумовою формування національної фортепіанної школи був цей мистецько-творчий взаємозв'язок українських і закордонних митців, в результаті чого вітчизняні піаністи набували досвіду, професійно зростали і формували власні традиції, розвиваючи вітчизняні фортепіанні школи. Регіонально вони виникали в центральних містах України, де було відкрито перші консерваторії – це Київ, Харків, Одеса, Львів, Катеринослав (нині Дніпро). Виходячи з огляду формування фортепіанної школи в кожному з цих регіонів, зазначимо, що панівного значення набула київська піаністична школа (Г. Беклемешев, Ф. Blumenфельд, Г. Нейгауз, А. Луфер, В. Горовиць), традиції якої розповсюдились і мали вплив майже на всі регіональні піаністичні школи.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТІВ-ВИКОНАВЦІВ В УКРАЇНІ

2.1. Концертно-виконавська діяльність українських піаністів

Одним з головних аспектів творчості українських піаністів звичайно є концертно-виконавська діяльність. І не дивлячись на те, що фортепіанна виконавська школа в Україні почала складатися значно пізніше ніж в інших Європейських країнах, яскравих концертуючих піаністів, які і є носіями традицій, виконавських принципів дуже багато. І, звичайно, в межах однієї роботи розглянути, навіть коротко, діяльність кожного з них неможливо, тому зупинимось на окремих постатях, представниках різної вікової генерації, що дасть змогу нам прослідкувати цей процес в певному історичному розрізі.

Доречно цей огляд, на наш погляд, розпочати з яскравої піаністки, онуки видатного українського піаніста-композитора, фундатора вітчизняної композиторської школи М. Лисенка – народної артистки України, професора **Аріадни (Ради) Остапівни Лисенко (1921 – 2021)**. Освіту вона отримала в київській консерваторії в класі А. Луфера. Визнання як виконавиця вона отримала у 1945 році, коли на конкурсі виконавців-музикантів отримала першу премію і запрошення на роботу до радіокомітету в якості піаністки. Паралельно вона закінчила асистентуру при Московській консерваторії, де їй пощастило навчатися у викладача українського походження Г. Нейгауза. Повернувшись до Києва Рада Остапівна іде викладати у Київську консерваторію і десятирічку, а також її запрошують до Київської філармонії. В її репертуарі було багато творів композиторів-класиків, романтиків, а також українських композиторів (В. Косенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Барвінського та ін.). І особливо треба відмітити, що Р. Лисенко ще

співпрацювала зі спілкою композиторів України, будучи першою виконавицею фортепіанних творів молодих композиторів, зокрема М. Дремлюги, А. Коломійця. Виконавські інтерпретації фортепіанних творів саме українських композиторів Радою Остапівною вважалися найглибшими і найкращими. Особливо яскравими були інтерпретації творів її діда Миколи Лисенка, а також її чоловіка Андрія Штогаренка (див. Додаток А, №2, №3). Прожила Рада Лисенко 100 років. Після її смерті в 2021 році в музичних колах відзначили, що «...з нею ми втратили цілу мистецьку епоху, старійшину роду Лисенків» [28]. Та насправді такі постаті живуть вічно, адже вони мають продовження у своїх учнях, серед яких К. Віленський, В. Царик, А. Халікова, Т. Горбань, Б. Деменко, який до речі також є першим інтерпретатором багатьох фортепіанних творів сучасних українських композиторів, зокрема В. Сільвестрова, П. Грабовського та інших.

Не менш яскравою піаністкою, самобутньою інтерпретаторкою є **Марія Крушельницька (нар.1934 р.)**. Її долі була досить важкою. Перед її народженням батька стратили у Києві за наклепом і вирокком Верховного суду СРСР як шпигуна. Автоматично маленька Марія ставала дитиною ворога народу. Щоб врятувати доньку від лиха мати дала їй своє дівоче прізвище Шушкевич, а назвала, як заповів батько Аретою. Після арешту діда у 1935 році їх з матір'ю заслали до Курська. Після визволення Галиччини від німецької окупації М. Крушельницька разом з матір'ю переїздить до Львова. Саме тут у соборі святого Юра її охрестили як Марію, на честь бабусі. Тут почалися і заняття на фортепіано. В 1952 році Марія закінчує Львівську десятирічку, що діяла при Львівській консерваторії. Потім за проханням А. Кос-Анатольського її прослуховує Г. Нейгауз, який відразу запросив її до себе на навчання у Московську консерваторію, але ми пам'ятаємо, що корені Нейгаузів йдуть з України. Генеза не втрачається. Марія відразу починає виступати з сольними концертами, її талант розкривається в повному обсязі.

По закінченні консерваторії, аспірантури, М. Крушельницька повертається до Львова, де розвиває українську виконавську школу. Працюючи викладачем, піаністка продовжує виконавсько-концертну діяльність, їздить з гастролями по всіх містах України, а також виступає і має шалений успіх в різних країнах Європи та в Америці. В її репертуарі поряд з відомими творами Р. Шумана, Й. Брамса, О. Скребіна, С. Рахманінова обов'язково звучали твори вітчизняних композиторів – А. Кос-Анатольського, Л. Ревуцького, В. Косенка, С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси, М. Скорика та ін. Вона намагалася популяризувати фортепіанну музику українських композиторів (див. Додаток А, №7).

Виконавський стиль М. Крушельницької можна визначити як романтичний і глибоко національний. Її гра завжди сповнена емоційності, експресивності, «...в її інтерпретації завжди відчувалися піднесеність почуттів, неповторний особистий тон інтонації, схвильованість динамічних відтінків. Крушельницька – артистка емоційного типу. Її індивідуальність під час виконання була відчутна в мелодійній вимові – в активній, щирій і небайдужій інтонації» [27].

Представницею більш молодшої генерації була **Тетяна Веркіна (1946 – 2022)**, яка розвивала фортепіанну виконавську національну традицію у Харкові. Вона була яскравою і неординарною особистістю. І особливо це проявилось в 90-ті роки, коли було проголошено незалежність України. Тетяна Борисівна зайняла позицію берегині, намагаючись відновити національні традиції, не втратити кращих піаністів, певна кількість яких знаходилась на розпутьті, розглядаючи варіанти виїзду за кордон. Т. Веркіна відразу засновує фестиваль «Харківські асамблеї», спрямований на розвиток музичного мистецтва. «Харківські асамблеї» і «...сама ідея фестивалю були не тільки свого роду захисною реакцією її як музиканта, людини, громадянина, а й початком активного опору негативним тенденціям» [49, с.383].

Що стосується безпосередньо виконавських принципів Т. Веркіної, то треба наголосити на тому, що вона є також спадкоємицею школи Г. Нейгауза через своїх викладачів – С. Нейгауза, Є. Малініна, В. Захарченка. На своїх концертах першорядно вона акцентувала увагу на творах композиторів-класиків, причому частіше німецької школи, де, за її словами «...найглибші одкровення духу сполучаються з дисципліною форми, технічною досконалістю...» [49, с.384-385]. Також в репертуарі широко були представлені і твори композиторів-романтиків. Приваблювало дуже ХХ століття, насамперед фортепіанні твори С. Прокоф'єва. Тобто діапазон був дуже широким і при цьому обов'язково Тетяна Борисівна виконувала музику національних композиторів. Переважно це були її сучасники, колеги – В. Бібик, О. Золотухін, В. Птушкін, В. Кармінський. Деякі з цих композиторів навіть створювали свої фортепіанні твори у розрахунку на її індивідуальний виконавський стиль, адже вважали її найкращою інтерпретаторкою їх творів. Влучно відмічає Л. Шубіна: «Продовжуючи традиції школи Г. Нейгауза, піаністка знаходить себе у тій сучасній тенденції, для якої характерна ностальгія за класичною ясністю та простотою, людяними емоціями «чеховського» забарвлення... Адже гра – відбиття душі виконавця. І ніякої фальші – музика і є справжнє життя.» [49, с.385].

Т. Веркіна дуже прискіпливо відносилася до нотного тексту. Важливою рисою її виконавського кредо була відсутність емоційного натиску. Вона занурювалася у текст дуже детально, домагаючись цільності в першу чергу. Також треба відмітити, що у виконавському стилі піаністки відчувався певний зв'язок з її другим захопленням – співом. То й на фортепіано вона наче «співала». Як згадують її сучасники: «...річ не тільки в прагненні домагатися співучого звуку, а й у використанні різноманітних прийомів вокальної техніки: все попередньо проспівується або проговорюється на зразок «віршів з музикою»,

виділяються ключові виразні елементи... відпрацьовується подих...» [49, с.385]. Це надавало звучанню неабиякої ширості, душевності, теплоти.

Ще одною яскравою постаттю у виконавському просторі України є **Юрій Миколайович Кот (нар. 1966 р.)** – професор кафедри спеціального фортепіано КНМА України ім. П.І. Чайковського, який успішно поєднує концертно-виконавську діяльність з педагогічною. Він є одним з найактивніших викладачів з України на багаточисельних майстер-класах за кордоном.

Становлення його як піаніста відбувалося в Київській середній спеціальній школі-інтернаті ім. М. Лисенка (клас Н. Найдич та Л. Вайнтрауба), а потім у Київській консерваторії ім. П. Чайковського (клас В.Козлова). Вже в роки навчання він виявив яскраві здібності і виконавську індивідуальність, брав участь у концертах, численних конкурсах, де виборював призові місця. Це й Національний конкурс піаністів ім. М. Лисенка, і Всеукраїнський конкурс піаністів ім. С. Рахманінова, Перший Міжнародний конкурс піаністів ім. С. Прокоф'єва. Також брав участь у конкурсах та концертах у фортепіанному дуеті з І. Алексейчук, яка згодом стала його дружиною. З 1995 року Ю. Кот почав викладати на кафедрі спеціального фортепіано Національної музичної академії ім. П. Чайковського, де працює до сьогоднішнього дня.

Та зупинимось саме на репертуарі Юрія Миколайовича. В його виконавській діяльності звучить багато творів композиторів-романтиків, в яких привертає увагу піаніста глибока емоційність. Але обов'язково він вносить до репертуару і сучасну українську музику. Сам піаніст відмічає з цього приводу: «Найбільше у виконавській практиці потерпає сучасна музика, тим паче вітчизняна. Мабуть, це можна пояснити... Насамперед, у нас немає школи виконання сучасної музики, ми просто не знаємо, як її грати! За великим рахунком, слід створювати свої традиції гри» [2]. Та тут ми не погодимся повністю з піаністом, адже національні традиції

української фортепіанної школи існують і увага саме до творчості українських композиторів все збільшується. І треба продовжувати розвивати ці традиції. І немаловажливу роль в цьому процесі відіграла і відіграє постать Юрія Кота, його виконавські традиції і принципи. Як влучно відзначив В. Артюшенко стосовно виконавської манери піаніста, він «яскравий виконавець із аристократичною манерою гри залишається символом честі у вітчизняному виконавстві» [2] (див. Додаток А. №1).

Серед сучасних українських піаністів, виконавська діяльність яких розквітла на межі ХХ – ХХІ століть можна назвати видатного **Олега Рудницького (1979 – 2015)** доцента, кандидата мистецтвознавства, творче життя якого несподівано обірвалося в 2015 році.

Народився він у с. Новий Розділ на Львівщині з п'яти років почав займатися музикою. Першим вчителем став батько, Михайло Рудницький, який був професійним музикантом і очолював Новороздільську музичну школу. В 7 років пішов до дитячої школи мистецтв, де навчався в класі М. Даниляка. І вже в 13 років, будучи учнем сьомого класу, мав великий успіх На Першому Міжнародному конкурсі ім. М. Лисенка. Юний піаніст пройшов блискуче всі три тури і отримав вищу винагороду.

Продовжив навчання Олег у Львівській музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької, яку закінчив екстерном. Без вступних іспитів його зарахували до Львівського вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (зараз музична академія) в клас професора М. Ю. Крих-Угляр, потім була аспірантура (клас Й. Ерміна), після чого, здобувши науковий ступінь кандидата мистецтвознавства, Олег Рудницький став викладачем Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка.

Однак особливе значення в його творчості займала концертно-виконавська діяльність, яку він розпочав ще з 12 років. Всього Олегом Рудницьким зіграно понад триста сімдесят концертних програм. В репертуарі він тримав близько чотирьохсот п'ятидесяти фортепіанних

творів. Йому аплодували у всіх філармоніях України, у всіх концертних залах. Головним виконавським принципом піаніста була, перш за все, гармонійність усіх елементів, розкриття глибинного змісту твору. Виконання завжди було емоційним і темпераментним. При цьому завжди переважало ліричне начало у виконавстві, яке з роками ставало все яснішим.

Певно генезу цього треба шукати саме в національних традиціях української фортепіанної школи (див. Додаток А №8). «Його гра захоплювала і вражала не тільки музикантів-професіоналів, але і слухачів, не пов'язаних з професійною музикою. Концерти проходили при аншлагах» [3].

До творчого портрету О. Рудницького-виконавця треба додати, що він був неймовірним ансамблістом. Це неодноразово підкреслювали диригенти, яким доводилось з ним працювати. Адже, крім сольного репертуару, в переліку творів піаніста близько 50 концертів для фортепіано з оркестром. Він грав з кращими вітчизняними й європейськими оркестрами під орудою кращих диригентів, серед яких А. Власенко, В. Сіренко, Я. Скібінський, В. Протасов, Є. Туткевич, О. Дяченко, Я. Колесса, Д. Баренбойм, Х. Ерл, М. Ельснер та багато інших.

На жаль такому талановитому митцю доля відвела мало часу. Останній концерт з повним аншлагом Олег Рудницький зіграв у Херсоні 25 березня 2915 року. Та не дивлячись на це, він залишиться для нас яскравою постаттю в українському піаністичному просторі.

2.2. Піаніст-композитор як культурний феномен в українській музичній культурі

Для української фортепіанної школи такий культурний феномен як піаніст-композитор не був новаторським відкриттям. Корені його були

закладені ще в європейській традиції, коли виконавство виокремлювалося в самостійний вид діяльності. Вже композитори-класики були однаково яскравими композиторами і виконавцями-піаністами. Пригадаємо В. Моцарта, Л. Бетховена, про яких йшла мова на початку роботи. Ще яскравіше цей феномен проявив себе в творчості композиторів-романтиків. Згадаємо, наприклад, Ф. Шопена – геніального піаніста і композитора, Ф. Ліста, Ф. Шуберта, Р. Шумана. Під впливом європейських традицій цей феномен переходить і в українську музичну культуру.

Першим митцем, який вдало поєднав в своїй творчості і композиторську, і виконавську діяльність був М. Лисенко. Досконале володіння фортепіано звичайно мало вплив на його композиторські роботи, де органічно поєднувалися віртуозно-технічні прийоми, притаманні виконавському стилю композиторів-романтиків з елегантністю, душевністю інтонаційного висловлювання, що генетично пов'язано з національною традицією. Яскравим прикладом може слугувати відома рапсодія №2 «Думка-шумка», в якій можна почути думні розповіді Кобзаря у поєднанні з Лістівськими віртуозно-технічними прийомами.

Після Лисенка ця тенденція поступово занепадала. Певно це було пов'язано з загальною тенденцією виокремлення виконавського мистецтва в окрему галузь, чому сприяло відкриття музично-освітніх закладів в Україні, де відділ спеціального фортепіано був одним з популярних. Відкривалися концертні зали, філармонії, запроваджувалися музично-просвітницькі програми, фестивалі, конкурси. Така інтенсивність діяльності з акцентом на виконавстві звісно зумовила відмежування його від композиторства. І вже такі композитори як К. Стеценко, Я. Степовий, С. Людкевич, М. Дремлюга, М. Сільванський, І. Шамо, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, володіючи фортепіано на досить високому рівні, не вели концертно-виконавську

діяльність. При цьому їх фортепіанна творчість була яскравою і самобутньою, жанрово-різноманітною з яскравим визначенням індивідуального авторського стилю. У виконавських інтерпретаціях піаністів можна почути різні акценти, де великого значення набуває виконавський стиль того чи іншого піаніста, його досвід, музичні пріоритети, в решті решт темперамент тощо.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття, коли концертний бум дещо втратив свою інтенсивність, особливо в невеликих містах, знову набуває вагомості феномен композитор-піаніст. Образний зміст фортепіанних творів цього періоду значно ускладнюється, оновлюються технічні виконавські прийоми і звичайно максимально точного відтворення глибини задуму досягти може тільки виконавець, який є одночасно автором даного фортепіанного твору.

Яскравим композитором-піаністом сучасності назвемо легендарного **Валентина Сільвестрова**, який в цьому році відзначив свій 85-річний ювілей. Медитативний стиль, котрий репрезентується в його фортепіанних творах він дуже тонко відтворює в авторських виконаннях. Як ми знаємо, композитор дуже багато робить позначок у тексті задля точності відтворення його іншими піаністами і вимагає цього. Як відмічає А. Ільїна, «...чіткий запис Сільвестровим агогіки, педалізації сприяє збереженню задуманих пропорцій у співвідношенні хаосу й мелодії, конкретного й загального, індивідуального і надстильового в творі композитора...» і не можна говорити, що це примха автора, – «...для нього агогічні й динамічні вказівки є тими самими «мікробами виразності» (метафора В. Сільвестрова), елементами персональності у музиці...» [36, с.190]. Навіть акустичне звучання інструменту для Сільвестрова має значення. Для досягнення цього і треба саме послухати авторське виконання (див. Додаток А, №9). До речі треба відмітити, що композиторський стиль Сільвестрова знаходиться в прямій залежності від виконавського. Його вчитель з фортепіано у консерваторії В. Воробйов

згадував манеру гри Сільвестрова – тоді ще студента: «Сільвестров немов би намагався захистити інструмент від ударного звуку, у нього було чудове туше, він ніби торкався до клавіатури як до живого організму» [36, с.193].

Два ампула вміщувалися і в постаті Володимира Птушкіна – харківського піаніста-композитора. Він навіть працював одночасно на двох кафедрах в Харківській академії мистецтв ім. І. Котляревського – фортепіанній і композиторській. До останніх днів виступав на концертах, де грав як твори композиторів-класиків, так і власні композиції. І також треба відмітити, що відчувається взаємозв'язок виконавського стилю і композиторського. На цьому наголошує й І. Жуковська – «Слід зазначити, що у виконанні Птушкіна вбачається та сама тенденція до ясності, внутрішньої гармонії, логіки у побудові форми в поєднанні з неабияким виконавським темпераментом, що й у його композиторській творчості» [14, с.89] (див. Додаток А, №11).

Ще одним яскравим піаністом-композитором є **Євген Геплюк** – молодий і дуже талановитий. Музичну освіту він здобув у Хмельницькому музичному училищі, яке закінчив і як піаніст, і як теоретик. Потім продовжив навчання в Національній музичній академії ім. П. Чайковського як піаніст в класі Ю. Кота і як композитор в класі Л. Колодуба. На сьогоднішній день він працює в НМАУ і веде активну концертно-виконавську діяльність, де серед різноманітних в стильовому і жанровому відношенні творів Євген вводить у програму власні композиції. В його доробку є твори різних жанрів, але переважають фортепіанні – поліфонічні, мініатюри, фортепіанні цикли, твори крупної форми.

Виконавський стиль Є. Геплюка можна визначити як експресивно-романтичний. І тут знову зазначимо, що цей стиль вплинув і на його авторські композиції, які поєднують ліричне начало та сучасну експресію,

Яскравим прикладом є фортепіанний цикл, що складається з 5 п'єс «Лаконізмами» (див. Додаток А №10).

2.3. Виконавські конкурси піаністів як чинник розвитку виконавського мистецтва в Україні

Традиція змагань музикантів сягає ще давніх часів. Згадаємо Піфійські ігри, що проводились у Стародавній Греції. Змагалися кіфароди, рапсоди, які доводили свою досконалу виконавську майстерність.

Перший же конкурс піаністів відноситься до XIX ст. Та особливих обертів фестивально-конкурсні рухи набувають у другій половині XX століття. Майже в кожній країні виникають регіональні, національні та міжнародні конкурси.

В Україні конкурси піаністів на сьогоднішній день є досить популярними і розповсюдженими. Причому це конкурси різних рангів. І це є непоганою традицією. Адже це дає можливість музикантам-учням різного рівня підготовки проявити себе, що підвищує самооцінку і є хорошою мотивацією для подальшого навчання. Але звичайно все повинно мати здоровий підхід і не переростати у спортивну гонку за 1 місцем. Виконавський конкурс – це в першу чергу демонстрація творчих досягнень, виявлення нових обдарованих піаністів, творче спілкування викладачів, обмін досвідом тощо. А для конкурсанта це не тільки демонстрація якості роботи, але й імпульс для подальшого професійного зростання.

Серед найвагоміших конкурсів, що зараз проводяться в Україні назвемо:

- Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця (м. Київ);
- Конкурс юних піаністів ім. С. Ріхтера (м. Житомир);

- Міжнародний конкурс юних піаністів ім. В. Крайнева (м. Харків);
- Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Е. Гілельса (м. Одеса);
- Міжнародний конкурс піаністів ім. Д. Задора (м. Ужгород);
- Конкурс молодих піаністів ім. С. Могилевської (м. Одеса);
- Всеукраїнський конкурс піаністів ім. Б. Лятошинського (м. Харків)
- Міжнародний конкурс юних музикантів «Vivat, Musica!» (м. Нова Каховка)

Та багато інших конкурсів, фестивалів-конкурсів у різних містах України – Дніпро, Вінниця, Хмельницький, Кам'янець-Подільський, Чернігів, Полтава, Івано-Франківська, Луцьк та ін.

Треба відмітити, що крім того, що конкурси сприяють творчому зростанню молодого покоління піаністів, стимулюють їх подальший особистісний розвиток, вони ще виступають тим середовищем, де зберігаються традиції академічного виконавського мистецтва, традиції інтерпретації і класична фортепіанна музика в цілому, що є вагомим чинником розвитку виконавського мистецтва в Україні. Також зацентруємо увагу на тому, що, завдяки проведенню Міжнародних конкурсів в Україні, до нас приїжджають виконавці з різних країн, які репрезентують свою національну фортепіанну школу. З іншого боку, наші піаністи також їдуть до інших країн на конкурси, де представляють українську фортепіанну школу. Таким чином відбувається «інтеграція музично-виконавського мистецтва України до світового музичного простору» [17, с.2]. Ми бачимо конкурентноспроможність наших виконавців, що підвищує престиж України у світовому культурному просторі. Це, до речі, підкреслював і відомий український композитор І. Карабиць, який зазначав, що головним для України є можливість «...показати себе у контексті світової культури. Стати, так би мовити, в ряди культурних процесів, які відбуваються у світі. Ми всі ще пам'ятаємо часи, коли не було ні

міжнародних конкурсів, ні фестивалів. На те були свої причини. Тому нині маємо кожного разу пишатися такими подіями як гідним здобутком, адже саме вони вводять нас у світовий процес» [17, с.13].

Отже, розглянувши специфіку творчої діяльності піаністів-виконавців в Україні, відмітимо, що головною сферою діяльності є концертно-виконавська, яка почала розвиватися під впливом європейських традицій і поступово набула національно-специфічних рис. В результаті утворився національний виконавський стиль. Серед відомих виконавців виділяються прізвища Р. Лисенко, М. Крушельницької, Ю. Кота, О. Рудницького та багатьох інших, які мали різноманітний репертуар – твори композиторів-класиків, романтиків, композиторів ХХ століття. Та обов'язково всі з них в своєму репертуарі мали твори вітчизняних композиторів. Багато хто був першим виконавцем окремих творів українських композиторів, пропагуючи своє національне як на теренах України, так і за її межами. Окрему ланку в цій діяльності займають піаністи-композитори, виконавський стиль яких мав безумовний вплив на композиторську діяльність.

І особливе значення в процесі розвитку фортепіанного виконавства відіграли конкурси, які не тільки стимулювали виконавців до подальшого професійного зростання, а й сприяли інтеграції українських виконавських традицій до світового культурного простору.

ВИСНОВКИ

Отже, виходячи з мети і поставлених завдань в даній роботі, зробимо висновки:

1. Українська фортепіанна школа – це самобутній соціокультурний феномен, художньо-мистецьке явище, що ґрунтується на певних творчих позиціях, де домінують духовні й національні традиції, утворюючи так звану «національну виконавську модель» в контексті певних соціально-історичних умов, яка в свою чергу детермінується спадкоємністю.

Становлення і розвиток української фортепіанної школи відбувалося під впливом європейських традицій.

Перший етап по-сутності був спробою адаптувати досягнення європейської виконавської культури на ґрунті національних традицій. Діяльність виконавців-піаністів того часу здійснювалася переважно в межах салонного побутового музикування. Серед митців того часу виділяються О. Лизогуб, А. Барцицький, М. Завадський, Т. Безуглий та інші.

Другим етапом стала діяльність блискучого піаніста М. Лисенка, у виконавському стилі якого віртуозність та виконавська витонченість, притаманні європейським романтикам, органічно поєдналися зі стильовими традиціями народного музикування. Наступним етапом була перша половина ХХ століття, коли почали активно формуватися регіональні фортепіанні школи в Україні. І останній етап - друга половина ХХ – початок ХХІ ст., коли українська фортепіанна школа вийшла на світовий культурний простір.

2. Велике значення в розвитку української фортепіанної школи відіграла активна діяльність корифеїв виконавського мистецтва, насамперед це Ф. Blumenфельд, Г. Нейгауз, В. Горовиць, А. Луфер, які в своїй більшості були представниками київської

фортепіанної школи і вплинули на формування виконавських шкіл в інших регіонах України, адже їх виконавські позиції відбилися в їх учнях. Це Б. Ренгбальд, С. Могилевська, Л. Гінзбург, які були фундаторами Одеської фортепіанної школи; Р. Горовиць, Т. Веркіна – засновники Харківської фортепіанної школи; О. Ейдельман, М. Крушельницька, О. Рудницький – Львівської фортепіанної школи, М. Оберман – Катеринославської фортепіанної школи.

3. Самобутнім культурним феноменом в процесі розвитку фортепіанної виконавської школи в Україні стало поняття композитор-піаніст, яке більшої вагомості і актуальності набуло наприкінці ХХ століття. Серед відомих піаністів-композиторів виділяються постаті В. Сільвестрова, В. Птушкіна, Є. Геплюка, виконавський стиль яких мав великий вплив на композиторський.
4. Фестивально-конкурсна діяльність українських піаністів-виконавців має вагоме значення для розвитку виконавського мистецтва в Україні і є певним показником його розвитку. Саме завдяки функціонуванню музичних конкурсів в Україні, завдяки участі наших українських піаністів на конкурсах за кордоном відбувається інтеграція музично-виконавського мистецтва України до світового музичного простору, що є одним з головних чинників подальшого розвитку фортепіанного виконавства в Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Д.І. Українська культура: Лекції. Київ : Либідь, 1993. 406 с.
2. Артюшенко В. Вище за клавіші. Піаніст Юрій Кот. URL: https://zn.ua/ukr/ART/vische_za_klavishi_pianist_yuriy_kot_u_nas_vidsutnya_shkola_vikonannya_suchasnoyi_muziki.html (дата звернення : 06.03.2023).
3. Басараб І. Олег Рудницький: життєвий і творчий шлях. URL : <https://visrozdil.lviv.ua/2021/04/26/6-rokiv-bez-olega-rudnytskogo-syaj-pianistychnyj-diamante/> (дата звернення 05.03.2023).
4. Беренбейн І.С. Виконавський піанізм Миколи Лисенка як фактор становлення національного романтичного стилю. *Микола Лисенко та українська культура. Часопис НМАУ ім. П.Чайковського*. Київ, 2017. №4 (37). С.55-63.
5. Бернацький В. Майстер-клас. URL : <http://muz.km.ua/tvorchi-zakhody/maister-klasy/172-maister-klas-yuriia-kota> (дата звернення 03.01.2023).
6. Виконавські школи вищих учбових закладів України: Тематичний зб. наук. праць / О. І. Малозьомова та ін., гол. ред. І. Д. Безгін. Київ : МК УРСР; КДК ім.Чайковського, 1990. 180 с.
7. Володимир Горовиць «Я ніколи не граю однаково» URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/volodimir-gorovic-ya-nikoli-ne-grayu-odnakovo> (дата звернення : 28.12.2022).
8. Гуральник Н.П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти. Монографія. Київ : НПУ, 2007. 460 с.
9. Дітчук О., Кашкадамова Н. Виконавський стиль піаністки Г. Левицької у контексті музичного життя Львова другої чверті ХХ

- століття. *Вісник Львівського Університету. Серія: Мистецтвознавство*. Львів : ЛНУ, 2002. Вип. 2. С. 85-108.
10. Дітчук О.Р. Роль Віденської фортепіанної школи у формуванні піаністичного мистецтва України (Галичина та українська діаспора першої половини ХХ століття). *Musica Humana: Наукові збірки ЛДМА ім. М.Лисенка*. Львів, 2005. Вип. 10. Ч. 2. С. 53-59.
 11. Долгіх М.В. Нейгаузи: варіації на елісаветградську тему. Кіровоград : Лисенко В.Ф., 2013. 336 с.
 12. Жалоба О. Ювілейні Шевченківські концерти у Львові. *Ілюстрована Україна*. 1914. Ч.5–6. С.99-100.
 13. Жовнер А. В. В. Пухальський – перший директор Київської консерваторії. *Радянська музика*. 1938. № 6. С. 30.
 14. Жуковська І. Кастальське джерело традицій (пам'яті видатного українського композитора Володимира Птушкіна). С.87-91 URL : <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/37304> (дата звернення :05.03.2023).
 15. Задерацька А. Володимир В'ячеславович Пухальський. *Київська фортепіанна школа. Імена та часи*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 59–63.
 16. Зильберман Ю. Юношескіе музикальніе впечатленія Владимира Горовица. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Зб.статей. Київ : Задруга, 2004. Вип.15. С. 220-233.
 17. Зінська Т.В. Музичний конкурс як форма актуалізації творчого потенціалу виконавця. URL : https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/36041/1/T_Zinska_Pro%20konkurs.pdf (дата звернення : 05.03.2023)
 18. Ільїна А.В. Проблема циклічності в музиці В.Сільвестрова: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2009. 229 с.
 19. Йовенко З. Концертна діяльність Г.Нейгауза на Україні в 20-х роках. *Музика*, 1972, №2, - С. 5-6.

20. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя: підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
21. Кирилюк Г.О., Катченко Т.С. Вплив творчості Г.Нейгауза на формування української фортепіанної школи. URL: <https://int-konf.org/ru/2014/sotsium-nauka-kultura-28-30-01-2014-r/690-kirilyuk-g-o-katchenko-t-s-vpliv-tvorhosti-g-nejgauza-na-formuvannya-ukrajinskoji-forteplannoi-shkoli> (дата звернення : 28.02.2023).
22. Козаренко О.: розмова з ювіляром. URL : <http://zbruc.eu/node/11971> (дата звернення : 28.12.2022).
23. Корній Л. Історія української музики. Частина третя. XIX ст. Підручник. Київ-Нью-Йорк : Видавництво М.П.Коць, 2001. 480 с.
24. Косилова О.В. Конспекти лекцій з навчальної дисципліни «Історія виконавства» для студентів мистецьких закладів освіти. Київ, 2013. 257 с.
25. Курковський Г. Педагоги-піаністи Київської консерваторії (1913-1933). *Українське музикознавство* : Зб. ст. Вип. 2. Київ, 1967. С. 264-280.
26. Курковський Г.В. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець. Київ : Музична Україна, 1973. 151 с.
27. Лисенко І. М. Марія Крушельницька. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?Z21ID=&I21DBN=DOP&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Krushelnitska_M_T (дата звернення 05.03.2023).
28. Лисенко Л. Аріадна Лисенко. URL: <https://bigkyiv.com.ua/pomerlavvydatna-pianistka-ariadna-lysenko/> (дата звернення : 05.03.2023)
29. Лисенко М.В. У спогадах сучасників / упор. О.Лисенко. Київ, 1968. 620 с.
30. Лисенко М.В. Листи. Київ, 1964. 680 с.

31. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: в 2-х т. Львів, 2000. Т. II. 627 с.
32. Медведнікова Т.О. Вплив Київської піаністичної школи на становлення та еволюцію піаністичної культури Дніпропетровщини. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: зб. наукових статей*. Дніпропетровськ : Ліра, 2014. Вип.9. С. 5-17.
33. Михайльчук З.І. Харківська фортепіанна школа в 60 – 70-х роках ХХ ст.: імена, традиції, виконавські принципи. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип.31. С. 71-81.
34. Мілодан Т. Особливості педагогіки Олександра Ейдельмана та її роль в історичному розвитку львівської фортепіанної школи. *Київське музикознавство*. Київ, 2007. Вип. 22. С. 56-65.
35. Мілодан Т.Е. Розвиток виконавсько-педагогічних засад Фелікса Блуменфельда та Генріха Нейгауза в діяльності львівських піаністів (1950-1990 рр.). *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського: Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін в музичній школі*. Київ, 2004. Вип.35. – С. 190-
36. Моцаренко К.В. Жанр фортепіанної багателі в сучасній українській композиторській творчості: індивідуально-стильовий аспект: дис...канд.мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2021. 306 с.
37. Нейгауз Г.Г. Автобиографические записки. Москва : Советский композитор, 1983. 176 с.
38. Олег Рудницький URL : http://artschoolnr.at.ua/index/oleg_rudnickij/0-9 (дата звернення : 29.12.2022).
39. Розеншильд К.К. Музыка во Франции XVII – нач. XVIII века. Москва, 1989. 64 с.
40. Рощина Т. О. Основоположник Киевской фортепианной школы Владимир Вячеславович Пухальский. *Київська фортепіанна*

- школа. *Імена та часи*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 63–74.
41. Рум'янцева А. Фортепіанне виконавство як предмет дослідження та явище музикознавства. *Культура України: зб. наук. пр.* Харків : ХДАК, 2014. Вип 47. С. 253-260.
42. Рябов І. Диференціації виконавців-піаністів (аналіз деяких концепцій ХХ ст.). *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: науковий журнал*. Київ, 2014. №3 (24). С. 68-76.
43. Садова Л. В. Барвінський – визначна постать у Львівській фортепіанній педагогіці 20–30 років ХХ ст. *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали*. Тернопіль : Астон, 2003. С. 104–117.
44. Соломонова О.Б. Історія одного міста: соціокультурний контекст і стилістичні ознаки «Андріашиади» М. Лисенка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Постать митця в художньому просторі міста*. Харків : ХДУМ ім. І. Котляревського, 2009. С.136-146 URL : http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/13948/5_%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0.%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B0%D1%88%D1%96%D0%B0%D0%B4%D0%B0_2%20%281%29.doc%20%D0%A1%D0%A2%D0%A0%20%D0%9F%D0%9E%20%D0%A1%D0%91%D0%9E%D0%A0%D0%9D%D0%98%D0%9A%D0%A3%20136-146%20%D0%A5%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%BD.pdf?sequence=1 (дата звернення : 06.03.2023)
45. Уліцький В. Всесвітньовідомий Володимир Горовиць. *Цікава газета на вихідні*. 2018. №16(20). С.6. URL: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:GP604oEuV>

[GQJ:https://www.volyn.com.ua/newspapers/preview/76&cd=8&hl=ru&ct=clnk&gl=ua](https://www.volyn.com.ua/newspapers/preview/76&cd=8&hl=ru&ct=clnk&gl=ua) (дата звернення : 04.02.2023).

46. Хурсина Ж. И. Выдающиеся педагоги-пианисты. *Киевской консерватории (1917-1938)*. Київ: Муз. Україна, 1990. 131 с.
47. Черепанин М. Відень і українська музична культура другої половини ХІХ ст. – 1918 р. *Записки НТШ*. Львів, 1996. Том ССХХХІІ. С. 243.
48. Шевченко Л.М. Одеська фортепіанна школа в українському мистецтві ХХ – ХХІ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. Одеса, 2018. №4. С. 340-345.
49. Шубіна Л. Тетяна Веркіна: духовний камертон особистості. *Культурний літопис*. Київ, 2008. С.383-388 URL : http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/mo10/MO-10_2008_p-383-388_Shubina.pdf (дата звернення : 05.03.2023).
50. Щепакін В.М. Чеське музичне оточення у творчій біографії М.Лисенка. *Українське музикознавство: науково-методична збірка*. Київ : НМАУ ім.П.Чайковського, 2003. Вип.32. С. 54-68.
51. Schonberg G. Horowitz. His life and music. Sydney : Simon&Schuster, 1992. 67 p.

ДОДАТОК А

Відеоприклад:

1. **Юрій Кот.** Ф. Шопен Ноктюрн ор.9 №1 URL : <https://youtu.be/7R79BlgejOg> (дата звернення : 05.02.2023)
2. **Аріадна Лисенко.** М. Лисенко Інтермеццо. URL : https://youtu.be/0HQyh_fhD1g (дата звернення : 06.02.2023)
3. **Аріадна Лисенко** (94 роки) М. Лисенко «Пісня кохання» URL : <https://youtu.be/pawYVNHlwLw> (дата звернення 04.03.2023)
4. **Володимир Горовиць.** Ф. Шопен Полонез As-dur, 1987 рік. URL : <https://youtu.be/iFvqvZOtCF0> (дата звернення : 04.02.2023)
5. **Володимир Горовиць.** Ф. Шуберт Експромт №3. (1987 р.) URL : <https://youtu.be/FxhbAGwEYGO> (дата звернення : 04.02.2023)
6. **Генріх Нейгауз.** О. Скрябін Листок з альбому, 1958 рік. URL : <https://youtu.be/0aEByu0amw0> (дата звернення : 04.02.2023)
7. **Марія Крушельницька.** В. Барвінський Прелюдія №1. URL : <https://youtu.be/eAXsUnnDah8> (дата звернення : 05.03.2023)
8. **Олег Рудницький.** Г. Ляшенко «Відлуння». URL : <https://youtu.be/ipDdfo-T99k> (дата звернення : 05.03.2023)
9. **Валентин Сільвестров.** Берлінські багателі ор.309 (виконує автор). URL : <https://youtu.be/2JnT2QyHfEw> (дата звернення : 05.03.2023)
10. **Євген Геплюк.** Лаконізми (виконує автор). URL: <https://youtu.be/krEmLdn9m6o> (дата звернення : 05.03.2023)
11. **Володимир Птушкін.** Піднесене і земне (виконує автор). URL : <https://youtu.be/DxbPldB4zt8> (дата звернення : 05.03.2023)