

Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка  
Навчально–науковий інститут культури і мистецтв  
Кафедра хореографії та музично–інструментального виконавства

**Логвинова Катерина Ігорівна**

**ТЕОДОР ЛЕШЕТИЦЬКИЙ ТА УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

\_\_\_\_\_ О.А. Антонєць,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри хореографії та музично-  
інструментального виконавства  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2020 року

Виконавець

\_\_\_\_\_ К.І. Логвинова  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1 РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ</b> ..	6
1.1. Історія виникнення центрів музично-професійної освіти.....	6
1.2. Теоретичне та структурне осмислення поняття «фортепіанна школа».....	10
1.3. Етапи формування фортепіанної школи.....	17
Висновки до 1 розділу.....	21
<b>РОЗДІЛ 2 ФАКТОРИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ТЕОДОРА ЛЕШЕТИЦЬКОГО</b> .....	23
2.1. Період юності видатного педагога.....	23
2.2. Концертно-просвітницька діяльність Теодора Лешетицького.....	27
2.3. Становлення педагогічної кар'єри Теодора Лешетицького.....	32
2.4. Метода Т. Лешетицького.....	39
Висновки до 2 розділу.....	49
<b>РОЗДІЛ 3 ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА ТЕОДОРА ЛЕШЕТИЦЬКОГО</b> .....	50
3.1. Діяльність учнів Лешетицького у київській школі.....	50
3.2. Створення харківської фортепіанної школи.....	57
Висновки до 3 розділу.....	63
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	64
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	67
<b>ДОДАТКИ</b> .....	71
<b>АНОТАЦІЯ</b> .....	73

## ВСТУП

### **Актуальність дослідження.**

В сучасних умовах розвитку педагогічної науки актуальною залишається проблема пошуку нових форм і методів викладання фахових дисциплін в музичних навчальних закладах. Важливим чинником для визначення пріоритетів у процесі навчання і виховання фахівця є глибоке дослідження надбань фундаторів української фортепіанної школи. На перших етапах відчувалася недостача вітчизняної професійної підготовки, тому молоді піаністи змушені були шукати фахової освіти у розвинених культурних центрах Росії та Європи. Відень – «музична столиця світу», був один із таких центрів де існувала найбільш відома фортепіанна школа. Одним з провідних педагогів на той час став Теодор Лешетицький. Маестро володів різнобічними здібностями. Його творча діяльність не обмежувалася тільки педагогікою, він був ще концерним виконавцем і талановитим композитором-імпровізатором. Про імпровізаційне походження багатьох його творів красномовно говорять самі їх назви (слова експромт, імпровізація, каприс фігурують в десятці його фортепіанних п'єс). В сучасних музичних закладах педагоги все частіше зустрічаються з проблемою оновлення репертуару для учнів, тому саме композиторська спадщина Т. Лешетицького та його послідовників може стати в нагоді, так як більшість їх творів є не достаньо відомими в наших краях. Він заснував свою приватну фортепіанну школу, куди з'їжджалися майбутні виконавці не тільки з України, а і з усього світу. Вчилися українські музиканти також в Лейпцигу, Празі, Берліні, Петербурзі та Москві. Серед учнів маестро, які продовжували традиції вчителя на Україні можна виділити Володимира Пухальського, Дмитра Климова, Анну Нементовську та Йоанну Ляурецьку.

Цінний матеріал для вивчення педагогічних принципів Лешетицького міститься в роботах С.М. Мальцева, спогадах учнів митця А.М. Єсипової та С.М. Майкапара. Теоретико-методологічні положення виконавської школи Лешетицького частково розглянуто в кандидатській дисертації Ж.В. Дедусенко.

Окремий пласт досліджень становлять праці, присвячені фундаторам київської фортепіанної школи: колективна монографія «Київська фортепіанна школа. Імена та часи», робота Г.В. Курковського, О.М. Снегір'ова, Ж.І. Хурсіної. Творче життя Києва та його найкращих фортепіанних педагогів розкрито у працях О.С. Зінькевич, Ю.А. Зільбермана та К.І. Шамаєвої. Численні праці присвячено діяльності одному з найкращих українських учнів Лешетицького – В.В. Пухальському. Дізнатися про діяльність харківської піаністичної освіти можна з робіт А.Ю. Рум'янцевої та Н.Ю. Зимогляд.

**Об'єкт дослідження** – виконавська фортепіанна школа.

**Предмет дослідження** – школа Т. Лешетицького в процесі становлення українського фортепіанного виконавства.

**Мета дослідження** – узагальнити педагогічні принципи Т. Лешетицького та виявити його вплив на розвиток української фортепіанної школи.

**Завдання.**

- конкретизувати історичні відомості щодо створення центрів музично-професійної освіти;
- зв'язувати теоретичне та структурне осмислення поняття «Фортепіанна школа»;
- узагальнити педагогічні принципи школи Теодора Лешетицького;
- висвітлити вплив методи Т. Лешетицького на українську фортепіанну школу.

**Наукова новизна** у спробі комплексного аналізу педагогічної діяльності Т. Лешетицького та впливу методів викладання на формування української фортепіанної школи.

**Методи дослідження** – був використаний оглядовий метод – для збору та узагальнення інформації, щодо поняття «школа»; історичний метод – для розгляду розвитку та впливу педагогіки Лешетицького на українську фортепіанну школу; аналітичний метод – для аналізу педагогічних принципів Т. Лешетицького та його послідовників.

**Джерелознавчою базою роботи слугували** матеріали досліджень та наукові роботи українців, росіян, поляків, німців та американців, які мали змогу у своїх спогадах залишити для нас враження від років навчання у Т. Лешетицького.

**Теоретичне значення** полягає у засвоєнні та творчому переосмисленні методів та принципів Т. Лешетицького, задля вдосконалення професійної діяльності викладачів навчальних закладів I-IV ступеня акредитації.

**Практичне значення одержаних результатів.** Матеріали даної роботи можуть бути використані для подальшого музикознавчого дослідження української фортепіанної школи. Робота може слугувати інформаційним доповненням в курсах методики викладання, роботі з фаху та фортепіанного виконавства.

**Апробація результатів та публікації.** Матеріали дослідження були апробовані під час виступу в:

1) I міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (м. Суми, 2019 рік).

2) III всеукраїнській науково-практичній конференції «Ювілейна палітра 2019» (м. Суми, 2019 рік)

3) Студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки - 2020».

#### **Публікації:**

1. Біла К. І. Теодор Лешетицький та українська фортепіанна школа: збірник наукових праць «Мистецькі пошуки». Випуск 12. Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. С. 177 – 183.

2. Логвинова К. І. Теодор Лешетицький та харківська фортепіанна школа: матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22.10.2020 року. Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. С. 116-118.

#### **Структура роботи.**

Робота складається із вступу, трьох розділів, дев'ять підрозділів, висновків до першого, другого та третього розділів, загальний висновок, списку використаних джерел 49, додатків 2. Основний зміст роботи викладено на 66 сторінках. Загальний об'єм роботи – 73 сторінки.

## РОЗДІЛ 1

### РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

#### 1.1. Історія виникнення центрів музично-професійної освіти

Становлення музичної освіти пройшло через багатовіковий шлях історичного розвитку. Усвідомлення впливу музики на людину відбулося ще в античні часи, тому музична освіта вважалася досить престижною. У перших освітніх закладах України, заняттям з музики приділялася велика увага. На уроках займалися слуханням та виконанням різних творів, розвитком емоційної сфери. Плідно працювали над технічними прийомами запису звуків, над засобами музичного висловлювання та розуміння елементарної структури музики [1, с.114]. З роками музична освіта розділилася на різні напрямки відповідно до навчальної мети, а саме: підготовка концертного виконавця, педагога з профільних предметів, вчителя музики, музиканта-любителя, керівника музичного колективу. В результаті таких суттєвих змін в музичній освіті постало розв'язання проблеми підбору змісту та методів навчання. Потрібно було винайти ефективні методики, які змогли б повноцінно забезпечити оволодіння професійними навиками та сформувати творче мислення музиканта.

У підготовці кваліфікованого спеціаліста важливим компонентом є формування самостійної, творчої особистості з активною громадською і професійною позицією. Музичне мистецтво відкриває у людини потяг до прекрасного, бажання самовираження, становлення міжособистісного взаємозв'язку. Ці фактори стали важливими чинниками в збереженні нації. На сьогоднішній день великого значення набуває патріотизм до своєї Батьківщини та визначеність у професійному напрямку саме на рідній землі [2, с.340]. Українське мистецтво формувалося протягом декількох століть і завдяки стрімкому розвитку творчих та наукових шкіл в ХХ ст. настав пік його розквіту. Виконавські та музикознавчі школи формувалися та розвивалися у

великих регіонах, де знаходилися культурно-мистецькі центри, а саме оперні театри, філармонії та заклади з відповідною навчальною спеціалізацією.

В кінці ХХ ст. історично склалося, що чотири таких музичних і професійно-технічних навчальних закладів розвивалися в Україні, а саме у Львові, Одесі, Києві та Харкові [3, с.19]. Найстарішим з часу заснування можна вважати Львівську консерваторію – Львівську музичну академію імені М.В. Лисенка, так як перші згадки іменуються ще з 1796 р. Львівське музичне життя було настільки насичене, що вже на початку ХХ ст. у місті почали функціонувати ще два вищих навчальних закладів – це Вищий музичний інститут ім. М.В. Лисенка і приватна Львівська музична консерваторія ім. Кароля Шимановського. В цей період свою діяльність активно почала розвивати кафедра музикології Львівського університету. Згодом у 1939 р. всі вище названі заклади об'єдналися у Львівську державну консерваторію, яка пізніше була переіменувана в академію. До заснування академії долучалися європейські музиканти найвищих рівнів – представники різних національностей та музично-культурних традицій, а саме: австрійський композитор і диригент Ю. Ельснер та молодший син В.А. Моцарта Ф.К. Моцарт, французький піаніст, композитор і теоретик Й. Рукгабер, композитор і піаніст, вірменин за походженням К. Мікулі, польські музиканти – композитор і диригент М. Солтис та його син Адам, скрипаль і композитор К. Ліпінський [4, с.75].

На рівні з Львівською академією, у витоків Одеської консерваторії також були інтернаціональні представники та вихованці тодішніх високопоставлених шкіл таких як петербурзька, московська, віденська, празька, італійська та інші класичні школи. Це внесло різноманіття у музичні традиції Одеси. Найвпливовішими у плані виконавської майстерності стали Петербурзька та Московська консерваторії, які орієнтувалися на актуальні того часу ідеї німецького диригента Г. Адлера, який займався стильовим аналізом музичних творів [5, с.3]. Такі ідеї чітко сприйняв та втілював у життя перший ректор одеської консерваторії Вітольд Малішевський. Він зумів поєднувати історико-

музикознавчі навички і виконавство, стильовий аналіз виконавських інтерпретацій був підхоплений та розвинутий виконавськими кафедрами Одеської консерваторії [6, с.19]. Великий внесок у розвиток культурного життя Одеси зробив відомий педагог, піаніст та імпресаріо – Дмитро Климов, який у 1888 р. очолив одеське відділення Імператорського російського музичного товариства. Згодом було створене Одеське музичне училище, яке від 1913 р. розвивало свої творчі школи у статусі Одеської консерваторії, нині – Одеська державна музична академія імені А.В. Нежданової [7]. Великої популярності в Україні та далеко за її межами набули творчі здобутки шкіл Л. Гінзбурга (фортепіано), П. Столярського (скрипка), К. Пігрова, Д. Загрецького (хорове мистецтво), О. Благовидової, Є. Іванова, М. Огренича (сольний спів), В. Малішевського, С. Орфєєва (музикознавство) та інших викладачів академії.

У витоків творчих шкіл, стояла заснована в 1913 р. Київська консерваторія, яка згодом була переіменована у Національну музичну академію України ім. П.І. Чайковського. На чолі кожного виконавсько відділу стояли провідні музиканти: по класу фортепіано – В. Пухальський, Г. Беклемішев, Г. Нейгауз, К. Михайлов; композиції – Р. Глієр, В. Косенко, В. Золотарьов; музикознавства – Б. Яворський, М. Грінченко, П. Козицький, А. Альшванг; сольного співу – М. Алексеєва, Г. Гандольфі, О. Шперлінг, В. Цветков, О. Муравйова; хорового співу – О. Кошиць, В. Верховинець, М. Вериківський, Г. Верьовка; гри на струнно-смичкових інструментах – М. Ерденко, С. Козолупов, С. Каспін, Д. Бертъє, С. Вільконський [8, с.69].

На початку заснування Київської консерваторії відбувалися деякі протистояння, де на одній стороні були віками сформовані академічні погляди на еталонну музичну освіту з її вимогами, а вже на іншій виняткова активізація ідеї перетворень у цій галузі, яка була пов'язана з патріотично-демократичними тенденціями суспільства того часу». Академізм, народно-співацькі стихії та елітарність уособлювали як Київська консерваторія, так і Музично-драматична школа імені М.В. Лисенка разом з Народною консерваторією. З початку ХХ ст. ці дві складові музичної освіти йшли паралельною дорогою, але вже наприкінці

20-х років вони почали об'єднуватися і розвиватися. Таким чином, результатом їх плідного синтезу академічних і демократичних засад у системі музичної освіти України стало започаткування потужної школи, де виховувалися найкращі професіонали музичного мистецтва.

За короткий час Київська консерваторія досягла статусу провідного вищого навчального закладу України. Завдяки успішному підбору педагогічного складу, можна було успішно розв'язувати усі складні завдання з підготовки фахівців на той час. Вищий навчальний заклад зумів напрацювати і сформулювати в галузі музичного мистецтва професійні стандарти, неординарні та методологічно перевірені принципи, які згодом закріпилися в інших консерваторіях, а саме: у Московській, Петербургській, Харківській та інших. У 20-х роках ХХ ст. по ініціативі Київської консерваторії було створене, а з часом вирішене в загальносоюзному масштабі питання щодо розділення методів педагогічної роботи з дітьми та більш дорослими учнями. [9, с.437] В ході вирішення цього питання консерваторію поділили на два відділи – консерваторію й дитяче відділення при ній, де студенти могли проходити педагогічну практику. Через деякий час, а саме в 1934 р. в Києві відкрили одну з перших музичну школу-десятирічку, в якій об'єднували повну середню та музичну освіту, й відразу готували до навчання в консерваторії. На початку 1930-го р. вперше в Радянському Союзі відкрили аспірантуру та асистентуру-стажування при Київській консерваторії. Це змогло забезпечити розвиток наукових і науково-педагогічних кадрів у закладі.

Одним із корифеїв музичної освіти України є Харківська консерваторія, яка на сьогоднішній час вже Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Заснована вона була на базі Харківського музичного училища при Імператорським російським музичним товаристві у 1917 році. Музично-творчі школи Харкова формувалися ще за часів розвитку Харківського колегіума, творчої діяльності Григорія Сковороди та формування першого професійного театру в Україні. Саме завдяки плідній концертній і викладацькій діяльності випускників Берлінської, Амстердамської, Віденської

та інших європейських консерваторій, а також учнів Т. Лешетицького, М. Рубінштейна, П. Чайковського, Я. Вітола, Л. Ауера, М. Римського-Корсакова та інших професорів Московської та Санкт-Петербурзької консерваторій відбулося формування професійної музичної освіти на Харківщині. Як і в багатьох інших консерваторіях, в 20–30-х роках ХХ ст. відбувалося становлення радянської освітньої системи. Це понесло за собою ряд реформ, завдяки яким проводились пошуки найоптимальнішої форми та структури вищого навчального закладу. Через ці процеси заклад неодноразово був перейменований, а саме : Музична академія (1920), Музичний інститут (1921), Музично-драматичний інститут (1923), консерваторія (1934). З цим закладом реформи продовжувалися ще до 1960-х років, до поки консерваторія не об'єдналася з театральним інститутом і у 1963 р. утворився єдиний в Україні інститут мистецтв (нині – університет). Таким чином, об'єднання музичного й театального видів мистецтва, стали для Харкова найбільш вигідною реформою. Це дало закладу свою унікальність та специфічність для майбутніх абітурієнтів. Свій внесок у становлення закладу зробили відомі авторитетні музиканти і театральні діячі: по класу фортепіано – В. Топілін, Л. Фаненштиль, О. та Р. Горовиць, П. Луценко, Р. Геніка С. Брікнер; скрипки – А. Лещинський, В. Гольдфельд, І. Добржинець; музикознавство і композиції – Г. Тюменєва, М. Тіц, П. Козицький, С. Богатирьов; диригування – З. Заграничний, І. Слатін; сольний спів –М. Михайлов, П. Голубєв, Т. Веске, Ф. Бугамеллі,; театральне мистецтво – І. Мар'яненко, М. Крушельницький, О. Сердюк [10, с.35].

## **1.2. Теоретичне та структурне осмислення поняття «Фортепіанна школа»**

Однією з найважливіших складових еволюції європейської фортепіанної школи минулого століття є її активний розвиток в Україні. Головним завданням якої є чимало функцій таких як, впровадження концертно-виконавської практики піаністів, розвиток вітчизняної культури, пильний розгляд процесів

виникнення музично-просвітницької традиції, а також становлення фортепіанної методики [11]. У науці терміном «школа» визначають систему теоретичних ідей і технологічних прийомів, у процесі освоєння яких формується професійна майстерність і особистість учня.

У мистецтві феномен школи має ряд характерних особливостей, серед яких можна визначити основні.

1. Школа виконує такі функції як, організацію навчання та наслідування майстерності вчителя саме в процесі набуття навичок у навчально-творчих майстернях (художніх, театральних) або музичних класах.

2. Конкурси та фестивалі сприяють розвитку школи та виявленню обдарованої молоді.

3. Для творчої школи характерно зосередження учнів навколо її лідера, особистості талановитого педагога.

4. Усі традиції, які були набуті ще в минулому, активно продовжують розвиватися, трансформуватися і оновлюватися через діяльність учнів.

5. Відсутність протиставлення програм окремих педагогів завдяки відкритості – сприяє залученню більшого кола людей до результатів творчої праці.

Всі ці особливості мають відношення до української фортепіанної школи. Серед її видатних представників назвемо: В. Барвінського, В. Пухальського, Г. Беклемішева, Г. Нейгауза, М. Лисенка, Р. Горовіц (сестру знаменитого В. Горовиця), Т. Лешетицького, Ф. Блуменфельда та інші. На розвиток української фортепіаної школи безпосередньо впливають всі перераховані фактори, а саме:

- ідеї щодо збереження минулих традицій;
- пошук новітніх методико-технологічних та музично-творчих шляхів у їхньому взаємовпливі;
- розкриття творчого потенціалу, індивідуальних та інтелектуальних якостей кожної особистості;

- результати культуротворчої діяльності соціального значення, їх висока культура в усіх різновидах музичної комунікації, інтелектуального та соціального партнерства;

- музичне, освітнє та виховне значення спілкування поколінь;

- розширення школи, передача стилю музичного та педагогічного мислення і відповідної дії (взаємозв'язок дослідницької та педагогічної діяльності) [12, с.56].

Жодна структурна складова школи не може розкриватися та розвиватися без педагогічного втручання. В ході досліджень було виявлено повну функціональну та школотворчу незамінність педагогіки, тому доцільно було б розкрити цю проблему і в розвитку української фортепіанної школи. Поняття «наукова школа», було досліджено педагогічною наукою, де було зафіксовано, що вона не суперечить теоретичним узагальненням музичної освіти та частково ідентифікується. Евристично окреслюючи методологічний зміст школи як систему роз'яснень можна визначити, що вона виконує цю функцію в трьох напрямках:

- 1) в історичному напрямку забезпечує безперервність відповідної освіти;
- 2) через дидактичний – отримуємо прогнозовані результати та зберігаємо взаємозв'язок традиційного з новітніми підходами в їх взаємній обумовленості;
- 3) особистісний та психологічний аспекти сприяють збереженню виконавсько-практичної унікальності власних методико-технологічних систем у лідерів різних шкіл.

Психологами доведено, що школяр здатний розуміти теоретичні терміни ще в перехідному віці, тобто приблизно в 12 років. Отже, вивчення поняття «фортепіанна школа» можливо і необхідно починати вже в середній освітній ланці. Що стосується музичних вузів, то тут його вивчення на теоретичному рівні тим більш доцільно. Розмірковуючи про сутність поняття «фортепіанна школа», представляється необхідним звернутися до досвіду наукознавства, де термін «школа» розглянуто досить докладно. Одними з великих дослідників,

що займалися вивченням даного поняття, були М. Ярошевський та Г. Лайтком. М. Ярошевський розглядав три основних типи наукової школи:

1. Науково-освітня школа, завдання якої, за словами вченого, полягає в навчанні «творчості» шляхом включення в певну ідейно-теоретичну традицію. Даний тип школи характеризується наявністю педагога та учнів, яким учитель передає свої знання, вміння і досвід.

2. Школа як науково-дослідницький колектив. Даний вид школи передбачає існування колективу вчених, який працює під керівництвом великого дослідника – глави такої школи, над вирішенням якої-небудь наукової проблеми.

3. Школа як напрямок, що набуває при певних соціально-історичних умовах національний, а іноді і інтернаціональний характер. Школа стає напрямком в той момент, коли її вплив на світ науки виходить за межі прямої активності даної школи в просторовому та часовому аспектах. Вчений вважає, що у часовому аспекті встановлюється якась традиція, підтримувана наступними поколіннями дослідників.

Спираючись на цю класифікацію школи в науці, можна виявити схожі за значенням типи фортепіанної школи, а також ідентифікувати інші можливі її різновиди. Природно, слід враховувати специфіку мистецтва, яке на відміну від науки має свої характерні цілі і завдання. Будь-яка наукова проблема вимагає конкретного рішення, в той час як мистецтво передбачає багатоваріантність досягнення художнього результату. М. Хайдеггер вважав, що «... всі гуманітарні науки і всі науки про життя саме для того, щоб залишитися точними, повинні неодмінно бути неточними ... Неточність історико-гуманітарних наук не порок, а лише виконання істотного для цього роду досліджень вимоги» [13, с.11].

**Першим типом фортепіанної школи, є піаністична школа, як освітня структура**, на чолі якої стоїть великий музикант, який передає свої навички і досвід учням. При цьому не важливо де проводяться ці заняття – в консерваторії або в приватній школі. До цього типу належать, наприклад, класи

широко відомих піаністів-педагогів – Т. Лешетицького, А. Гольденвейзера, Г. Нейгауза, Ф. Бузоні та інші.

**Другим типом** можна визначити як **«піаністична школа – освітній, творчий колектив»**. Однак там, де в науковій сфері певний характер міжособистісних взаємин обумовлює окремий тип наукової школи, то в фортепіанному мистецтві – це форма комунікативних зв'язків в освітній структурі. Розглянемо причини і наслідки неможливості існування даного типу фортепіанної школи. За аналогією зі школою в науці даний тип гіпотетично повинен являти собою співтовариство піаністів, що працюють під керівництвом глави школи над вирішенням будь-яких освітніх, творчих завдань. Тут, напевно, можна навести приклад великого музиканта – главу такої школи і його асистентів, які працюють спільно над вихованням студентів і досягненням ними художніх, виконавських результатів. Так під керівництвом Г. Нейгауза вихованням студентів займалися одночасно три його асистента – Е. Малінін, Л. Наумов, С. Нейгауз, в класі Т. Лешетицького – М. Прентнер і М. Бре, а в лондонській «академії» І. Ложье були цілим музично-педагогічним «Конвеером», де одночасно на шести-восьми інструментах займалося до 30 учнів. Виходячи з кількості своїх вихованців, Ложье визначав число вчителів-помічників, серед яких були також брати, дружина і сини педагога.

До активних суб'єктів гіпотетичного типу фортепіанної школи – освітньому, творчому колективу цілком доцільно було б віднести не тільки главу цієї школи і його помічників, а й самих учнів. Адже вони є не тільки об'єктом педагогічного впливу, а й безпосередньо включені в творчий процес для досягнення виконавського та художнього результату. Проте, відокремлене існування такого «колективу» в фортепіанній педагогіці неможливо. Якщо в науці проводиться рішення будь-якої наукової проблеми, то спільний пошук істини під керівництвом глави школи може здійснюватися безпосередньо у відриві від освітнього процесу. У фортепіанній школі зусилля спрямовані на виконавський, технічний та художній результат, а також на розкриття

авторського задуму твору, тому розуміння стилю композитора, робота над тим чи іншим виконавським завданням під керівництвом педагога, а також можливих його асистентів, є природною і невід'ємною частиною навчання.

**Третім типом** є школа як напрямок, яка набуває значимості при визначених соціально-історичних умовах національній, а іноді і інтернаціональній характер. Прикладом можуть бути напрямки фортепіанної школи Лейпцигу, Парижу, в національному масштабі – Німеччини, Франції, Російської фортепіанної школи. Перефразовуючи визначення Ярошевського, можна сказати, що школа стає напрямком в той момент, коли її вплив на музичний світ і її внесок в виконавське мистецтво виходять за межі прямої активності даної школи в просторовому і часовому аспектах.

**Четвертий тип** фортепіанної школи – це методична система конкретного педагога, яка присвячена комплексному і методичному вихованню музиканта, та формування, тренування піаністичної техніки, або якихось певних її елементів. Цей вид школи відрізняється опосередкованим типом комунікації і видається в друкованому вигляді як навчально-методичний посібник, збірник етюдів або вправ. Учбово-методичними посібниками є: «Фортепіанна школа» І.Б. Ложье, «Фортепіанна школа» С.С. Ляховицької, «Фортепіанна гра» Л. Ніколаєва. До збірників вправ та етюдів варто віднести вправи Ф. Ліста, Й. Брамса, Ш. Ганона, Е. Гнесіної, М. Лонг, «Нову формулу» В. Сафонова, «Шлях до фортепіанного майстерності» Ф. Бузоні; етюди «Школа швидкості» оп. 299, «Школа віртуоза» оп. 365, «Школа лівої руки» оп. 399, «Школа легато і стаккато» оп. 355 і «Школа гри фуг» оп. 400 К. Черні, «Gradus ad Parnassum» М. Клементи, «Школа гри октавами» Т. Куллака та інші.

Редакції клавірних творів І.С. Баха, створені Ф. Бузоні, також правомірно сприймати як своєрідну школу інструментальної майстерності і музичного мислення, в якій твори, розташовані по зростаючому рівню складності, доповнені різними технічними варіантами, забезпечені аплікатурними, динамічними, артикуляційними вказівками, докладним аналізом форми і голосоведенням. Його обробки бахівських творів послідовно сходять від десяти

органних хоральних прелюдій, органної прелюдії та фуги e-moll, двох органних токат (d-moll і C-dur), Чакони до монументальної вершини – органної прелюдії та фуги Es-dur.

**П'ятий тип** – це фортепіанна школа як освітній заклад. Даний тип школи ділиться на стаціонарні музичні освітні установи, такі як музичні школи, студії тощо, які здійснюють навчання протягом всього року за спеціальною програмою; освітні установи, які проводять заняття періодично, або разово і можуть не мати постійного місця розташування. До таких навчальних закладів можна віднести різного виду курси, семінари, а також майстер-класи. Стаціонарним музичним навчальним закладом була студія Т. Лешетицького та «Meisterschule» при віденській Академії музики, якою керував знаменитий Л. Годовский. До періодичних музичних навчальних закладів відносяться, наприклад, Міжнародні курси вищої художньої майстерності піаністів пам'яті С.В. Рахманінова в Тамбові.

**Шостий тип** – фортепіанна школа. Коли говорять, що у піаніста є школа, або він отримав хорошу школу, мається на увазі, що музикант володіє комплексом необхідних професійних навичок.

Крім типів фортепіанної школи існують і її рівні:

- Перший рівень – до таких можна віднести індивідуальну фортепіанну школу. Її складають учитель – великий музикант, можливі асистенти та учні – тобто це будь-яка школа, яка відноситься до типу піаністичної школи як освітньої структури.
- Другий рівень – це регіональна фортепіанна школа. Вона об'єднує в собі індивідуальні фортепіанні школи, які попри їх відмінності, знаходяться в руслі загальної тенденції в фортепіанній педагогіці і виконавстві.
- Третій рівень – це національна фортепіанна школа. Так, Руську піаністичну школу яскраво описав Л. Наумов: «Руська освіта – дивовижна, унікальна, її можна порівняти з досконалим біологічним організмом, подарованим нам природою: вона будується не тільки з великих артерій (консерваторій), але і дрібних (училищ), розгалужуючись до найтонших, як

нитки, капілярів (шкіл), що підтримують весь кровообіг, що постачають кров'ю всі периферичні закінчення ... Такою я вважаю російську школу».

- Четвертий рівень – носить загальний, підсумковий характер. Він об'єднує в собі всі національні школи і його на наш погляд слід умовно визначити як світову фортепіанну школу, яка в свою чергу, є частиною світової музичної культури [14, с.95].

Індивідуальна фортепіанна школа може підніматися до рівня регіональної і навіть національної фортепіанної школи. Це відбувається в тих випадках, коли географічні масштаби країни невеликі. Голова індивідуальної школи стає лідером всіх рівнів, не тільки фортепіанної, а й засновником музичної культури конкретної держави.

### **1.3. Етапи формування фортепіанної школи**

Звернімося також до розгляду основних етапів становлення фортепіанних шкіл у Львівській, Одеській, Київській та Харківській консерваторіях, оскільки історія цих навчальних закладів починалася з утворення класів фортепіано. Найбільша кількість визначних імен пов'язана з заснуванням львівської фортепіанної школи тому, що з часу появи львівських музичних вищих навчальних закладів найбільше учнів та педагогів займалися розвитком спеціальності фортепіано. Плідною була діяльність на цій ниві піаністів В. Барвінського, Г. Левицької, К. Мікулі, Р. Савицького, Т. Шухевича та багатьох інших. Головною метою формування творчої особистості піаніста у львівській школі вважалася не віртуозність і технічні ефекти виконання, а здобуття раціональної піаністичної освіти зі знанням фортепіанної літератури різних стилів та основами високопрофесійного виконавства як сольного, так і ансамблевого. Львівські педагоги брали за основу західноєвропейську музичну культуру, а саме орієнтувалися на їх класичні норми і традиції. Передусім звертали увагу на детальну проробку авторського тексту та відпрацювання технічних прийомів до автоматизму. Завдяки радянській школі в музичне

виконання доповнилось художньою свободою в інтерпретації, зокрема в романтичному репертуарі та віртуозності [15, с.113]. Львівська фортепіанна школа постійно збагачувалася оригінальними методиками викладання та неповторними творчими індивідуальностями піаністів-педагогів фортепіанної кафедри Львівської консерваторії. Так, одного з перших завідувачів кафедри Тараса Шухевича цінували, як цікавого інтерпретатора мініатюр, який не був байдужий до лірики і звукової колористики (учні – Р. Шухевич, А. Кос-Анатольський, В. Витвицький, Б. Перфецький, О. Нижник та інші). Просвітницька і новаторська діяльність професора кафедри спеціального фортепіано та завідувача кафедри обов'язкового фортепіано Галини Левицької ознаменувалася запровадженням тематичних циклів концертів у Львові в 1930-х роках. Г. Левицька привчала до концертування й своїх учнів (серед них – М. Кравців, М. Філяр, О. Криштальський, О. Шпот), вона виховувала в них просвітницький підхід до вибору програм, регулярно влаштовувала концерти класу.

Одеська фортепіанна школа вирізняється плеканням традицій академізму-романтизму, тяжінням до розгорнутих, масштабних форм романтичного репертуару (особливо творів Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, П. Чайковського). Водночас викладачі одеської школи та їх вихованці завжди включали до свого репертуару твори ХХ ст., пропагували музичний модерн, що стало прикметною рисою школи. Еталонним і для романтичного, і для сучасного репертуару залишається академічний тип піанізму з його спрямованістю на кантиленність, похідну від вокальних і струнно-смічкових принципів виконавства. Такі принципи сповідували більшість педагогів-піаністів Одеської консерваторії та їх відомих учнів: Б. Рейнгальд, Е. Гілельс, Л. Гінзбург, М. Рибицька, Н. Чегодаєва, Я. Зак та інші. Педагогічні принципи одеських педагогів-піаністів також спрямовували студентів на виконавсько-концертну активність, наприклад, Людмила Гінзбург, котра багато гастролювала за кордоном, проводила майстер-класи, працювала в журі міжнародних фортепіанних конкурсів, привчала й своїх учнів бути граючими

піаністами, незважаючи на жодні обставини. Продовжуючи традицію теоретико-практичного синтезу у виконавстві, Л. Гінзбург написала низку науково-методичних праць з питань піанізму, керувала науковотворчою роботою студентів у рамках студентського науково-творчого товариства консерваторії. Її учні – А. Повзун, В. Саксонський, В. Соколовський, Л. Марцевич, С. Терентьев та інші [16, с.38].

Київська фортепіанна школа формувалася під впливом московської та петербурзької піаністичних шкіл. Перший ректор консерваторії Володимир Пухальський був випускником Петербурзької консерваторії. Набував знання у відомого піаніста Т. Лешетицького. Присвятивши своє життя створенню в Києві фундаментальної системи професійної музичної освіти, В. Пухальський заклав в Україні основні традиції виконавства і педагогіки (зокрема фортепіанної), які полягали у проведенні публічних випробувань студентів, обговоренні випускних іспитів радою викладачів, залученні найбільш здібних учнів до викладання через асистентуру-стажування та активній участі всіх педагогів у концертній діяльності закладу. «Культивуючи певний тип музиканта-педагога відповідно до вимог консерваторського рівня, Володимир В'ячеславович уважно слідкував за тим, щоб в особі викладача були художник-артист і професійний вчитель, який безпосередньо передає вихованцям свій сценічний досвід. Сам він демонстрував чудовий приклад такого універсального ставлення до викладацької діяльності» [17, с.64]. Як педагог В. Пухальський не тиснув на учнів надмірною кількістю зауважень, зазначав лише ключові моменти, які допомагали зробити самостійні висновки. Так формувався основоположний, для київської виконавської школи, принцип індивідуального розвитку піаніста й виховання активного самостійного мислення, художньої ініціативи, який успадкували учні В. Пухальського – А. Альшванг, Б. Яворський, В. Горовиць, Г. Коган, Г. Артоболевська, О. Браїловський, Л. Ніколаєв та ін.

Вагомий внесок у становлення київської фортепіанної школи зробив вихованець Московської консерваторії (класи В. Сафонова та Ф. Бузоні)

Григорій Беклемішев. Видатний концертуючий піаніст-віртуоз і людина енциклопедичних знань, Г. Беклемішев здійснив у Києві грандіозний за масштабом цикл «музично-історичних демонстрацій», виконавши близько 2 тис. творів композиторів усіх часів і народів. Він пропагував творчість українських композиторів Б. Лятошинського, В. Косенка, Л. Ревуцького, М. Лисенка, Я. Степового та інших, зокрема – у складі «професорського» тріо разом з Д. Бертє (скрипка) та С. Вільконським (віолончель). Гідно продовжили творчі пошуки Г. Беклемішева його випускники, пізніше професори Київської консерваторії А. Луфер Г. Курковський, Є. Сливак, М. Гозенпуд та ін. Визначна роль у формуванні піаністичної школи Київської консерваторії на етапі становлення належить видатному піаністу ХХ ст. Генріху Нейгаузу, запрошеному до Києва на пропозицію Б. Яворського.

У середовищі інтенсивного концертного життя Києва значно збагатився виконавський репертуар піаніста, його концертна діяльність набула просвітницького спрямування. Перші успіхи педагогічної системи Г. Нейгауза також пов'язані з Києвом. Школа Г. Нейгауза на межі 10 –20-х років ХХ ст. започаткувала нову теорію музичного виконавства, суть якої полягала в аналітичному підході до тлумачення виконавських проблем, тобто в теоретико-практичному синтезі комунікативних механізмів у системі музичної освіти.[18, с.275] Поширення лекцій-концертів, значна увага до формування загальної художньої культури музиканта, синтез теоретичного осмислення і практичного втілення набутих знань у виконавстві – засадничі риси київської фортепіанної школи. Значно збагатила харківську фортепіанну школу на етапі становлення творча і педагогічна діяльність Регіни Горовиць – вихованки В. Пухальського, К. Михайлова, С. Тарновського, Ф. Блуменфельда, талановитої солістки і концертмейстера Київської, Московської та Харківської філармоній, Харківського радіокомітету. Численні концертні виступи Р. Горовиць із видатними інструменталістами і співаками (її партнерами по сцені в різні роки були А. Лещинський, Д. Ойстрах, Е. Гілельс, Н. Мільштейн та ін.) сприяли її успішній педагогічній роботі. «Володіючи величезним

репертуаром, вона в подальшому в своїй педагогічній роботі часто й охоче використовувала методи показу на уроці, виконуючи практично весь репертуар студентів» [19, с.27]. Надзвичайно ерудований і досвідчений музикант Р. Горовиць формувала у своїх учнів широкий музичний і загальнокультурний світогляд, використовувала в педагогіці виконавські здобутки сольного та ансамблевого музикування. Зокрема, тривала співпраця зі співаками допомагала Р. Горовиць глибше пізнати й передати учням закони дихання, специфічного вокального інтонування, співучості звуку та принципи побудови фрази. «У роботі над звуком Регіна Самійлівна намагалася досягнути співучого фортепіанного тону за допомогою «дихаючої кисті» й особливого м'якого заглиблення руки в клавіатуру. Багато уваги вона приділяла вихованню внутрішнього слуху й відчуття фактури, як своєрідного виду партитури. Ретельне прочитання тексту, уважне виконання авторських вказівок було головним у роботі над твором. Постійна систематична робота над технікою розглядалася тільки в єдності з образним змістом» [19, с.28]. Педагогічна діяльність Р. Горовиць дала цілу плеяду талановитих музикантів, котрі успішно працюють як в Україні, так і за кордоном – в Канаді, США, Італії, Німеччині, Великій Британії, Австралії, Нідерландах, Ізраїлі, Болгарії. Серед них – В. Макаров, І. Перехода, Л. Маргаріус, Н. Руденко, С. Захарова, С. Полусмяк, Т. Новічкова та інші

### **Висновки до 1 розділу**

Школа, як загальнонауковий феномен, вміщує в собі глибину визначення єдиної одиниці. На даних теоретичних висновках ґрунтується різновекторність обраної проблематики, яка стосується функцій поняття «школи» в контексті розвитку та функціонування української фортепіанної школи. Вже на початкових етапах становлення мистецьких закладів з'являлися яскраві послідовники видатних педагогів, які були висококласними виконавцями. За час розвитку фортепіанного мистецтва, змінювалися творчі позиції та індивідуальні методики кожного з них. Завдяки тому, що більшість викладачів

формували творчі школи по всій Україні, то в наш час ми вже маємо потужну систему, яка отримала колосальний розвиток на теперішній час з моменту свого створення.

Підводячи підсумки першого розділу можна сказати, що наставники всіх провідних фортепіанних шкіл починали своє навчання у розвинених культурних центрах Європи та Росії, тому що на перших етапах формування музичної-виконавської освіти відчувалася недостача вітчизняної професійної підготовки. Відень – «музична столиця світу», був один із таких центрів де існувала найбільш відома фортепіанна школа. Одним з провідних педагогів на той час став Теодор Лешетицький, про якого буде йти мова в наступних розділах. В наш час просвітницька діяльність найкращих педагогів-піаністів ХІХ століття представляє великий інтерес для сучасних вчителів музично-освітніх закладів I-IV акредитації, які постійно знаходяться в пошуку різноманітних форм роботи, методів і педагогічних принципів.

## РОЗДІЛ 2

### ФАКТОРИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ТЕОДОРА ЛЕШЕТИЦЬКОГО

#### 2.1. Період юності видатного педагога

Теодор Лешетицький – народився 22 червня 1830 в містечку Ланкут (Ланьцут) в Галичині, який входив тоді до Австрійської Польщі; нині – Ряшівське воєводство Польщі. Його мати Тереза фон Ульман була полька. Його батько, Йозеф Лешетицький, теж поляк, був учнем К. Черні і за рекомендацією свого учителя навчав музики дітей таємного радника і обергофмейстер Галичини графа Альфреда Потоцького, який належав до молодшої гілки цього старовинного роду. Батько і був першим учителем музики свого сина. Почавши займатися з 5 років, Теодор мав грати на фортепіано щоденно по 2 години під пильним наглядом батька.[20, с.9] Піаністичний дебют дев'ятирічного хлопчика відбувся в 1839 р. у Львові (в той час – Лемберг) і був ознаменований виконанням Концертино К. Черні для фортепіано з оркестром. Диригував Ф.К. Моцарт, син великого Моцарта. Дебют мав успіх, і хлопчика після цього стали називати вундеркіндом. Початок ХІХ ст. став періодом розквіту багатьох талантів. Вундеркінди стали популярними на той час, тому їх відмітили в хронологічній послідовності (див. таблиця 2.1).

У 1840 році сім'я переселилася до Відня, де з 1841 року хлопчик почав навчатися фортепіанної гри у самого К. Черні, учня Бетховена і вчителя Ліста. Зрозуміло, що про кращого наставника не можна було і мріяти. Черні був надзвичайно багатогранним музикантом, що володів феноменальною музичною пам'яттю. Його викладання аж ніяк не зводилося, як сьогодні багато хто думає, тільки лише до розвитку вузького розуміння фортепіанної віртуозності. Про широту педагогіки Черні можна скласти собі загальне уявлення по численним і різноманітним навчальним посібникам, які він вже на той час опублікував або

ж якраз готував до друку, і серед них в першу чергу потрібно назвати його Велику фортепіанну школу[21, с.63].

*Таблиця 2.1*

**Видатні діти-музиканти XIX ст.**

24.02.1800 р.	9-ти річний флейтист Пігман
11.06.1807 р.	9-ти річний піаніст Пауль
11.03.1808 р.	8-ми річна співачка Тереза Далль
25.03.1812 р.	11-ти річний музикант Мейєр
13.03.1823 р.	9-ти річний піаніст Крумбміллер
20.03.1825 р.	9-ти річний піаніст Бернард
21.02.1827 р.	14-ти річний музикант Шрейнцер
19.05.1827 р.	9-ти річний музикант Франциско
01.03.1829 р.	Ціла сім'я музикантів Конских
15.03.1829 р.	10-ти річна піаністка Єлеонора
21.03.1831 р.	12-ти річна піаністка Адель
30.12.1838 р.	11-ти річна піаніст Грінберг
15.03.1813 р.	13-ти річний піаніст Рубінштейн

Основою педагогічної майстерності К. Черні стала вдумлива фортепіанна гра як шедевра світового музичного мистецтва, так і звичайної простої гами. Даний принцип можна вважати за ціль для кожного виконавця, де панує злагодженість в усіх діях піаніста, а саме : у його розумі, почуттях, внутрішньому та зовнішньому слуху, тактильно-рухових відчуттях та уяві. Вдумлива гра обов'язково відноситься і до духовно-особистісних чинників у процесі самого виконання та майстерного розкриття технічних і виразних можливостей у такого інструмента як фортепіано. Карл Черні заклав основу піанізму Лешетицького, розвинувши його віртуозність і навчивши культури штрихів на матеріалі вивчення своїх чудових етюдів, але, ймовірно, розвивав його і в сторону вивчення гармонії, композиції та імпровізації. Лешетицький

виявився чудовим учнем і на все життя засвоїв те, що отримав від Черні. Це дало підстави Лешетицькому заявити згодом: «Що стосується методу, я вчу точно тому, чому мене навчив Черні» [22, с.53].

За розповідями Лешетицького, Черні дуже пишався тим, що навчався у Бетховена, і так часто розповідав хлопчикові про це, що йому стало здаватися, що він сам був знайомий з Бетховеном. Саме Черні прищепив Лешетицькому уявлення про стилістику виконання бетховенської музики, до речі кажучи, закріплені в опублікованому Черні спеціальному посібнику, і саме з тих пір Бетховен зайняв вагоме місце в піаністичному репертуарі юного піаніста [22, с. 65]. До цього ж часу відноситься дружба Лешетицького з К. Фільчем, його однолітком, віртуозом, вундеркіндом і улюбленим учнем Шопена. Про цього піаніста, який подавав великі надії Ліст відгукувався так: «Коли цей хлопчик почне виступати, мені доведеться закривати свою лавочку». Інтерпретації творів Шопена, якими Лешетицький був так відомий згодом, були значною мірою натхненні грою цього обдарованого юнака. Черні ж недооцінював музику Шопена і неохоче проходив її в класі.

Бетховен і Шопен – такі два найважливіших музичних імпульси, які Лешетицький отримав в юності і яким залишився вірний протягом всього життя. Паралельно з навчанням у Черні Лешетицький два-три рази на тиждень співав в церковному хорі, з чого можна зробити висновок, що крім відмінних природних музичних даних у нього була ще й серйозна підготовка по сольфеджіо. Він любив співати різні хорові партії, акомпануючи собі на фортепіано. Хлопчик володів м'яким і чистим сопрано, що дозволяло йому виконувати складні колоратури. В репертуарі маленького оперного співака Лешетицького були арії з опер Доніцетті і Белліні. У церкві він часто виконував сольні партії у месгах та інших церковних творах. Знаменитий італійській тенор Сальви, який працював у віденській опері дав йому ряд уроків вокалу, щоб розвинути його дар [23, с.195].

Протягом 1842-1848 років Лешетицький також брав уроки теорії, композиції та контрапункту у австрійського теоретика, композитора, органіста і

диригента С. Зехтера якому залишався вдячним за навчання все життя. Зехтер був плідним композитором, автором ряду церковних творів, п'єс для органу, квартетів, комічної опери. Серед його численних учнів багато великих музикантів: А. Брукнер, Т. Дьолер, А. Доор, А. Гензельт, С. Тальберг, Г. В'етан, та інші. Оскільки серед відомих нам учнів Зехтера щонайменше шість були також учнями Черні (зокрема, в один час з Лешетицького в обох навчався А. Доор, майбутній професор Московської консерваторії), можна з упевненістю припускати, що Зехтера як педагога-теоретика Лешетицькому рекомендував Черні. Мабуть, у галузі викладання Черні працював із Зехтером «в парі».

Рецензія на перший сольний концерт Лешетицького, що відбувся у квітні 1844 року в знаменитому віденському залі Музичного товариства, була вельми перспективною і закінчувалася наступними пророчими словами: «Слід очікувати, що він можливо вже незабаром буде належати до наших корифеїв фортепіано». До 1844 року відноситься і початок його власної педагогічної діяльності. Лешетицький, як і його вчитель Черні, почав викладати ще в юності. Паралельно (1842-1848 р.) він вивчав юриспруденцію у Віденському університеті. Як бачимо, молодий артист отримав серйозну і різнобічну освіту, що зіграло величезну роль у формуванні його, як особистості. Лешетицький був яскравою людиною, гарної зовнішності, життєлюбний, темпераментний, вольовий, імпульсивний, з великим почуттям власної гідності. В юності брав участь в дуелі, де пошкодив праву руку. Він не залишився в стороні від революційних подій 1848-1849 років в Угорщині і зі зброєю в руках боровся на барикадах [24, с.96].

У Відні Лешетицький був добре знаний при дворі і в салоні Меттерніха<sup>1</sup>. До кола його знайомих і друзів належали багато представників віденської аристократії: князь Шварценберг<sup>2</sup>, княгиня Любомирська<sup>3</sup>, граф Естергазі<sup>4</sup>, граф Таафе та ін. Він був вхожий і в артистичних колах, будучи близько

<sup>1</sup> Меттерніх – німецький та австрійський політичний діяч, дипломат, міністр.

<sup>2</sup> Карл І Філіп цу Шварценберг — князь Шварценберг, ландграф Клеттгау, граф Зульц, австрійський фельдмаршал і президент гофкрігсрата.

<sup>3</sup> Ізабелла Любомирська – меценат і колекціонер творів мистецтва епохи рококо.

<sup>4</sup> Граф Естергазі – угорський магнат.

знайомий з родиною акторів К. і Ю. Реттих, доньку яких він навчав грати на фортепіано, а також тримав гарні відносини з родиною художників Штолень. З цього ж часу Лешетицький був постійно вхожий у будинок Йоганна Штрауса. Знайомство з Антоном Рубінштейном, артистизмом та віртуозністю якого був захоплений, з яким він зберіг тісні та дружні відносини на все життя [25, с.113].

У Відні в сорокові роки Лешетицький міг чути гру багатьох видатних піаністів-віртуозів. Між ними був салонний композитор і віртуоз Юліус Шульгоф<sup>5</sup>, гра якого справила на Лешетицького незабутнє враження. Його полонило вміння Шульгофа співати на роялі, рельєфно тримати красиво фразовану вокально-мелодійну лінію, супроводжувану підлеглим їй цілком акомпанементом, що народжувало новий виразний і, разом з тим, простий стиль виконання. Осмислюючи у власних заняттях ці враження, Лешетицький раз і назавжди розвинув у себе постійну увагу до якості звуку.

## **2.2. Концертно-просвітницька діяльність Теодора Лешетицького**

У вересні 1852 р. у житті Лешетицького почався двадцятишестирічний період зрілості артиста і педагога. Він переїжджає в Петербург, де регулярно виступає з концертами і має приватну педагогічну практику. Незабаром після приїзду Лешетицький грав перед царем Миколою I. Це відбувалося так. Після запрошення до палацу за ним була послана карета та сервірована вишукана вечеря. Однак рояль, на якому йому запропонували грати, був в жахливому стані, і Лешетицький до великого незадоволення царя грати категорично відмовився. Всі очікували, що піаніста просто вишлють після цього з Росії, але, всупереч очікуванням, цього не сталося і його запросили до палацу вдруге. Однак на цей раз карету за ним не посилали, а вечеря була дуже мізерна і сервірована в маленькій спальні. Зате рояль був у відмінному стані, а Лешетицький грав чудово і мав великий успіх [26, с.148].

---

<sup>5</sup> Джуліус Шульхофф був богемським піаністом і композитором єврейських народжень.

Від концерту до концерту Лешетицький набував все більшу популярність як серед любителів музики, які заповнювали концертні зали, так і серед професіоналів. Добре розуміючи, що саме думка останніх в кінцевому рахунку виявляється вирішальною для репутації артиста, Лешетицький організував спеціальний домашній концерт, на який були запрошені виключно професіонали. Ось як описує цей концерт один з рецензентів: «... в минулу неділю пан Лешетицький грав не перед публікою, а у себе вдома, перед численним зібранням артистів. Побачивши страшний ареопаг, перед яким молодий піаніст готувався грати, я побоювався за нього. Необережний, сказав я сам до себе: краще було б грати перед публікою, що складається з тисячі чоловік, ніж перед цими невблаганними судьями, які не пробачать жодної сумнівної ноти. Проте страх мій був нетривалий: перш ніж пан Лешетицький встиг закінчити першу п'єсу, я зрозумів, що в нашої молоді є люди, яких не можна докоряти ні в сором'язливості, ні в зухвалості, і які дуже добре знають, що роблять. Дійсно, новий віртуоз належить до числа тих, яким нема чого боятися навіть і тоді, коли вони грають перед своїми побратимами. У пана Лешетицького немає ні розміреної витонченості Тальберга, ні буйної стрімкості Ліста, ні м'якої, оксамитової гри Гензельта, ні сліпучого механізму Герке. Він не володіє енергією Рубінштейна, ні стилем Леві, разом і дотепним і магістральним, але те, що у нього є, дорівнює кожному з цих якостей. Його гра носить винятково індивідуальний відбиток. З усього цього видно, що спеціальність нового піаніста не мала ще у нас свого представника, і що, пан Лешетицький не вступає в змагання з одним із наших виконавців. Єдиний піаніст, чий вплив відчувається в грі нашого дебютанта – це Шульгоф, значно піднесений і збагачений блискучою бравурністю. В своїх творах пан Лешетицький проявляє всю свою індивідуальність і неповторність, що є його прямим обов'язком, як артиста! Твори Лешетицького – це як невеликі п'єски так, щоб розважити, не втомлюючи; це пісні, всякого роду мрії, спогади, етюди, баркарола, вальси, мазурки, експромти та інші. Кожна з цих маленьких п'єс прикрашена якимось поетичним, довільним ім'ям. Так ми чули експромт «Два

жайворонка », етюд «Каскад», пісні «Рибалки на березі моря», «Солодкий сон», «Перше кохання», «Вечірня пісня», «Маленька кокетка», не кажучи вже про спогади, баркароли, мазурки та вальси. Думки пана Лешетицького, хоча і укладені в тісних рамках, які не дають художнього розвитку, проте завжди граціозні, витончені, повні поезії, і тому він удостоївся від своїх слухачів гучного схвалення, як віртуоз і як композитор».

Ця рецензія навряд чи потребує коментарів. Успіх у професійних музикантів, звичайно, сприяв зміцненню популярності молодого піаніста. До того ж і «король» російського піанізму Антон Рубінштейн незмінно високо оцінював Лешетицького як музиканта-піаніста і надавав йому всіляку протекцію. У 1858 році Лешетицький був постійним учасником музичних вечорів, які Рубінштейн влаштовував по суботах у своїй невеликій квартирі [27, с.7]. На цих зборах панувала наснага і захоплення мистецтвом. Згадуючи про учасників цих вечорів згодом, Рубінштейн писав: «Вони дихали музикою: це було їхнє повітря; тільки цим вони і жили. Як дивно, що все це пішло ... » [27, с.9].

Заслуживши визнання професійних музикантів і широкої публіки, Лешетицький стає модним піаністом і педагогом. Після успішного виступу перед царем і двором він заміщає обов'язки Антона Рубінштейна в якості придворного музичного директора при дворі великої княгині Олени Павлівни Романової, коли той їхав на гастролі. Серед учнів Лешетицького виявляються представники вищої петербурзької аристократії: велика княжна Романова, племінниця Миколи I і дочка великої княгині Олени Павлівни; княгиня Долгорукова, що була в шлюбі з Олександром II; граф А. Д. Шереметьєв. Контакт з двором мав для Лешетицького несподівані наслідки і в особистому житті. Він несподівано одружився на співачці з прекрасним голосом Ганні фон Фріденбург, учениці Віардо-Гарсія в 1854 р. [27, с. 13].

Наведені матеріали свідчать про те, що Лешетицький як концертуючий піаніст зайняв значне місце в концертному житті Петербурга 50-60-х років. Програми його концертів відповідали смакам тодішньої публіки: в них

поєднувалася музика композиторів класиків, салонні твори, музика самого Лешетицького; сольна гра на фортепіано змінювалася виступами співака або ж фортепіанним дуєтом, в цьому ж концерті могли виконуватися і оркестрові твори. Одна з програм концерту, що відбувся в 1856 році, дає про це уявлення: «На Михайлівському театрі в четвер 22 березня Т. Лешетицький матиме честь дати концерт»( див. таблицю 2.2).

*Таблиця 2.2*

**Афіша концерту піаніста Т. Лешетицького.  
Михайлівський театр 22 березня, початок о 20.00**

<p><b>Програма</b> <b>Частина перша</b></p> <p>1) Увертюра. 2) Симфонія-концерт Литольф для фортепіано з оркестром, виконує Т. Лешетицький. 3) Спів. 4) Полонез Шопена і Хроматичний вальс, виконує Т. Лешетицький.</p>
<p><b>Частина друга</b></p> <p>1) Grace et coquetterie Пашера, виконує Т. Лешетицький. 2) Дуєт з Північної зірки для двох фортепіано Куллака, виконують Р. Нейлісов і Лешетицький. 3) Сильфіда Вільмерса, виконує Лешетицький. 4) Спів. 5) Troisieme Impromptu і Philigran Polka виконує Т. Лешетицький. 6) Спів. 7) Perpetuum mobile виконує Т. Лешетицький. Оркестром диригуватиме Карл Шуберт. Рояль фабрики Беккера.</p>

Рецензії на виступи Лешетицького наступних років були в основному хвалебні. Наведемо уривки деяких з них. З рецензії на концерт у 1868 році: «...він на високому рівні володіє грацією, почуттям і легкістю і, в той же час, артистичним та енергійним жаром. Він чарівний, коли в салоні виконує задушевні, повні мрійливості і почуттям п'єси, і на рівні з великими артистами, виконує бравурні творіння». З рецензії на концерт в 1873 році: «Всім відома

відмінна гра Лешетицького, бездоганне володіння технікою, ритмічна визначеність, тонкий смак, зрілість і до того ж безпосередня захопленість своїм виконання. (Шкода тільки, що Лешетицький не може звільнитися від звички на *forte* надмірно атакувати інструмент із зайвою різкістю, від якої звук інструменту отримує нерідко пронизливий характер)» [28, с.25].

Заради справедливості треба сказати, що не всі рецензії на концерти Лешетицького були хвалебними. Наприклад А.Н. Серов, в рецензії на камерний концерт скрипаля Ф. Лаубе і Лешетицького висловлює з властивою йому різкістю і безапеляційністю в адресу останнього чимало закидів: «Навіщо в сонаті (Бетховена с *mollo* ор. 30) Ф. Лаубе обрав собі в партнери такого фортепіанного лихача, який поняття не має, що означає – виконувати Бетховена. Відмінний скрипаль не в змозі допомогти, коли головна фортепіанна партія спотворена неправильним фразуванням до карікатури».[29, с.250]

В якій мірі можна вірити об'єктивності оцінки Серова – сказати важко. До того ж, пам'ятаючи про ґрунтовне вивчення Лешетицького саме бетховенського стилю безпосередньо в К. Черні, важко повірити, що Лешетицький дійсно не мав уявлення про правильне фразування бетховенської сонати. Тому не виключено, що тут могло мати місце і перебільшення внаслідок відмінності естетичних смаків виконавця і критика. Іншу оцінку отримує Лешетицький у такого суворого і прискіпливого критика, як Ц.А. Кюї. «Як виконавець Лешетицький першокласний віртуоз. Він дуже індивідуальний, а всьому виконуваному він надає суб'єктивний відтінок. Нервовість, бездоганні чистота і сліпучий блиск – ось самі характерні риси його виконання. У них він суперників не має. Це самий ефектний з почутих в Петербурзі віртуозів, а чув він багато і самих великих. Видно, як Лешетицький високо цінує віртуозність».

І все ж доводиться стверджувати, що виконавської кар'єри світового рівня Лешетицький все-таки не зробив, рано залишивши естраду. Називають різні тому причини. Однією з них могло бути запалення м'язів руки, яке, як повідомляє Ц. Кюї, у 1845 і 1864 роках переривали виконавську діяльність піаніста на вельми тривалий час [30, с.15]. Можна вважати, що це запалення

свого часу було спровоковано або посилено травмою правої руки, яку Лешетицький отримав в юнацькій дуелі в 1848 році. С.М. Майкапар вважає, що причиною відходу Лешетицького з естради була його «надмірна знервованість».

Лешетицький володів різнобічними здібностями. Його композиторська діяльність не обмежувалася тільки фортепіанними салонними п'єсами (Всього 49 опусів, що включають близько 90 творів): він є також автором комічної опери «Перша зморшка», поставленої в ряді європейських театрів (у Празі в 1867 р., у 1881 р. в Вісбадені, у 1882 р. в Мангеймі), фортепіанного концерту, романсів, фортепіанних транскрипцій, а також ряду інших творів. Він був хорошим імпровізатором; про імпровізаційне походження багатьох його творів красномовно говорять самі їх назви (слова експромт, імпровізація, каприс фігурують в десятці його фортепіанних п'єс). Лешетицький успішно виступав у концертах не тільки як піаніст, але ще і з 1862 р. в якості диригента, тонко акомпануючи піаністам (зокрема, А. Рубінштейну і А. Єсіповій), котрі виконували концерти з оркестром. Він володів вмінням вправно диригувати абсолютно незнайому увертюру після разового уважного огляду нот перед концертом, що говорить насамперед про його прекрасний музичний слух. Ще одним маловідомим аспектом діяльності Лешетицького в Росії була експертиза роялів. У частності, він був екпертом на Всеросійській мануфактурній виставці 1870 року [31, с.20]. Можна вважати, що результатом співпраці з Лешетицький була 1 премія, отримана роялем фабрики «Шредер» «за солідну і ретельну роботу, рівне еластичне туше, чудовий повний, співучий і рівний тон виставлених роялів і піаніно».

### **2.3. Становлення педагогічної кар'єри Теодора Лешетицького**

Педагогічна діяльність Лешетицького в Росії залишила серйозний слід в історії вітчизняної музичної культури. У 1858 р. коли йому було лише 28 років, він почав працювати в Смольному інституті шляхетних дівчат в якості

музичного інспектора. Разом з А. Рубінштейном Лешетицький брав активну участь в організації першої російської консерваторії в Петербурзі. Спочатку вони створили в 1860 р. музичні класи, які розміщувалися в Михайлівському палаці. Склад педагогів був в цілому той же, що і згодом у консерваторії: Т. Лешетицький і Ф. Бегров<sup>6</sup> викладали фортепіано, Г. Ніссен-Саломан<sup>7</sup> – спів, Г. Венявський<sup>8</sup> – скрипку. Плата за уроки була вельми помірною: в рік учні платили по 50 рублів, а професори отримували за урок всього рубль сріблом. Класи користувалися великою популярністю серед учнів усіх станів та віку. Петербурзька консерваторія була організована в 1862 році. Саме Лешетицького запросив Антон Рубінштейн керувати в ній відділом спеціального фортепіано, де він і пропрацював на цій посаді протягом шістнадцяти років.

Спочатку Лешетицький мав одинадцять учнів: 5 студентів (Баратинський, Вілламіл, Метцдорф, Родіонов і Ф. Толстов, майбутній професор Петербурзької консерваторії і вчитель О. Габриловича) і 6 студенток (Де Роберті, Задлер, Ігнатович, Стрельникова, Шотт). Далі число студентів класу Лешетицького збільшувалося: в 1872-1877 роках у нього було 21-23 студента, а в 1877-1878 роках – 32 студента. Викладання Лешетицького в консерваторії мало великий суспільний резонанс. Іспити класу професора Лешетицького привертали до консерваторії численну публіку. Фортепіано – інструмент, що переважає за своєю загальнодоступністю, а як відомо, Петербург був містом піаністів. Мало не весь Петербург грав на фортепіано і, завдяки правильному викладанню, число гарних піаністів, і переважно піаністок, значно збільшувалося. Т. Лешетицький щорічно збагачував Петербург низкою чудових піаністів-викладачів і піаністів-віртуозів.

Метода Лешетицького відрізняється насамперед тим, що, незалежно від технічного розвитку, він, головним чином, піклувався про те, щоб передати

---

<sup>6</sup> Бегров, Федір Іванович, піаніст і музичний педагог (1835-1885р.р.).

<sup>7</sup> Ніссен-Саломан, Генрієтта - відома співачка (1819-1879р.р.), уродженка Швеції.

<sup>8</sup> Генрік Венявський – польський скрипаль і композитор (1835-1880 р.р.).

учням розуміння стилю, витончений смак. Одними з не менш важливих чинників було дотримання ритму, відтінків і, разом з тим, сценічна витримка. Викладаючи в консерваторії, Лешетицький мав великий вплив в музичному світі Петербурга і мав значні зв'язки з діячами російської культури. Та й чи могло це бути інакше? Вчитися у нього, мав за честь будь-хто. Його вплив на російську піаністичну культуру в цілому був виключно плідним. Багато його учнів згодом стали професорами Петербургської та консерваторій інших країн. Зокрема, досить цікавим є той факт, що його учні були на початку ХХ століття директорами російських та українських консерваторій, за винятком петербурзької: В.І. Сафонов – Московської, В.В. Пухальський – Київської, Д.Д. Климов – Одеської, І.І. Сливинський – Саратовської. Кожен з них навчив десятки студентів, серед яких плеяда таких видатних «музичних онуків» Лешетицького, як О. Скрябін, Н. Метнер, В. Горовиць, Б. Мойсейович (згодом учень Лешетицького), Йосип і Розіна Льовині, О. Брайловський (згодом учень Лешетицького), О. Гольденвейзер, К. Ігумнов, Л. Ніколаєв і багато інших. «Музичним онуком» Лешетицького був і С. Ріхтер, першим учителем якого був його батько Т. Ріхтер. Здається, не випадково і те, що серед прямих учнів Лешетицького були талановита А. Щетиніна, в майбутньому мати О. Скрябіна; Е. Туригіна, в майбутньому мати О. Глазунова та інші.

Т. Лешетицький був найяскравішим представником авторитарної педагогіки. На уроці він незмінно вимагав від учня точного виконання своїх вказівок безпосередньо відразу після свого показу. Він не допускав ніяких компромісів і жорстко вимагав цього від найталановитіших. Нерідко Лешетицький втрачав самовладання і міг викинути ноти в коридор, виганяючи учня з уроку. Так, наприклад, він поведився зі своїм учнем К. Аліхановим, який «при запальному характері професора часто вилітав з класу разом з нотами в коридор з тим, щоб ніколи туди більше не повертатися; але незабаром наступало примирення і все ставало на свої місця». Як згадує А. Шнабель, «він був зі мною дуже суворий» [31, с.76]. За словами С.М. Майкапара, «Т. Лешетицький відрізнявся дуже гарячим і запальним характером. На уроках

він часто впадав в стан такого роздратування, що, вийшовши з себе, не пам'ятав, що говорив учневі, виконання якого його не задовольняло» [24, с.100]. Він не робив виключення і для своїх високопоставлених учнів. Так, у 1878 році на останньому уроці в царському палаці з великої княжною, племінницею Миколи I і дочкою великої княгині Олени Павлівни, Лешетицький викинув у коридор її ноти, роздратований неритмічної грою. Вона встала і не без дошкульної дотепності сказала: «Я можу мати поганий ритм, але у Вас, пане, немає такту». Коли Т. Лешетицький повернувся додому, то отримав поліцейське розпорядження о 24 годині покинути Росію, що він і змушений був зробити.

Опинившись в 1878 році у Відні, Лешетицький створив власну приватну школу, де викладав протягом 37 років. Нестачі в учнях він не відчував – навпаки: після блискучих гастролей Анни Єсипової, Фелікса Блуменфельда в Європі та Америці, молоді піаністи з усього світу стали з'їжджатися до нього вчитися у Відень, куди він переїхав разом з А. Єсиповой. Склад учнів був у повному розумінні інтернаціональний. З найбільш відомих виконавців у нього вчився Готтфрід Гальстон – австрійський концертуючий піаніст і педагог, який у 1903-1905 р.р. викладав в Берліні, а з 1927 р. – в Сент-Луїсі (США). Він володів величезним репертуаром і виступав з циклами історичних концертів від Баха до Брамса по всьому світу. До австрійських учнів також відноситься Артур Шнабель, який окрім концертуючого піаніста та педагога був ще і талановитим композитором. Серед його творчої спадщини є симфонії, фортепіанний концерт, камерні та фортепіанні твори. Шнабель активно займався редакцією бетховенських сонат, які користуються великою популярністю і в наш час. Іншим відомим учнем Лешетицького був польський піаніст, композитор і музичний педагог Ігнаци Фрідман. Своє навчання він починав у краківського педагога Флори Гживінської, але удосконалював свою майстерність у Теодора Лешетицького і його асистентки Мальвіни Брей у Відні. Також одним із талановитих польських учнів маестро був Ігнаци Ян Падеревський – композитор, державний і громадський діяч, дипломат, який

почав займатися музикою у німецьких педагогів Фрідріха Кіля і Генріха Урбана. У 1884 р. Падеревський переїхав до Відня для навчання у Теодора Лешетицького.

Одним із найулюбленіших учнів був англійський піаніст-вундеркінд російського походження Марк Гамбург. В 12 років за рекомендацією Ігнаца Падеревського він був направлений до Відня для навчання у Теодора Лешетицького. Протягом трьох років Гамбург набирався знань у геніального педагога і вже в 15 років виступив з Віденським філармонічним оркестром під керівництвом Ханса Ріхтера<sup>9</sup>. Лешетицький був настільки задоволений своїм учнем, що повернув Гамбургу гроші сплачені ним за три роки навчання. Також одним із учнів Лешетицького був російський піаніст, композитор, музичний письменник та викладач Петербургської консерваторії – Самуїл Майкапар. Він був різносторонньо обдарованим музикантом, відомим як автор низки фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва<sup>10</sup>, романсів та науковою працею «Музичний слух» (1900).

За даними Ц.А. Кюї до 1877 року, тобто за рік до від'їзду Лешетицького з Росії, через його руки пройшло 800 учнів [30, с.21]. Цю інформацію можна вважати достовірною, бо Ц. Кюї близько знав піаніста і присвятив йому ряд своїх фортепіанних творів, явно писав опубліковану ним біографію зі слів самого Лешетицького. Значна частина з цих учнів були росіяни. А. Шнабель наводить у своїх спогадах іншу цифру – близько 1800 учнів [31, с.92]. Залишається неясним, чи враховує А. Шнабель тут російських учнів, про яких пише. Опублікувавши в одному з журналів список учнів Т. Лешетицького, К. Лукас нарахував 1400 осіб (нажаль, зі списком ознайомитися не вдалося). За даними Е. Хьюза, посилається на архівний список з книги уроків Т. Лешетицького, датований від початку роботи в Петербурзькій консерваторії і закінчується незадовго до смерті Т. Лешетицького в 1915 році, у нього було 1200 учнів. Загальна кількість учнів Лешетицького в будь-якому випадку

---

<sup>9</sup> Виконувався Перший концерт Шопена.

<sup>10</sup> Великої популярності зазнав його цикл фортепіанних мініатюр «Бірюльки».

величезна. І справа не тільки в їх кількості, але перш за все в самому рівні їх підготовки: серед них були десятка три найвизначніших піаністів-віртуозів світового класу і ряд видатних фортепіанних педагогів. Т. Лешетицький безсумнівно був чудовим організатором – інакше він ніколи не впорався б з такою величезною кількістю учнів.

У своїй приватній школі Лешетицький ввів практику роботи з асистентами, яких за час його багаторічної педагогічної діяльності було досить багато: в Петербурзі ними були К.К. Фан-Арк і А.М. Єсіпова, у Відні в різний час – А.М. Єсіпова, І. Фрідман, Е. Ньюкомб, М. Брей, М. Прентнер, А. Хуллаг, В. Степанова, В. Хансон, Є. Хьюз, Є. Шеллінг, Є. Донемірська, М. Розборська, Б. Ян і ряд інших. За спогадами Е. Ньюкомба можна скласти враження про те, що Т. Лешетицький сам готував асистентів до викладацької роботи і постійно її контролював. На жаль, багато хто з імен асистентів, так само як і імена більшості його учнів, залишилися недостатньо відомими в Росії через відсутність контакту із Заходом у радянський період. Робота з асистентами мала свої труднощі, але в цілому вона була добре координована з роботою самого Т. Лешетицького, а вся його приватна практика у Відні функціонувала як добре налагоджений комбінат, рівних якому в Європі, за відгуками багатьох сучасників, просто не було. Як згадує С.М. Майкапар, на першому ж уроці Лешетицький повідомляв учням, що регулярних уроків він не дає, а тому багато досить підготовлених для самостійної роботи учнів брали у нього уроки з проміжками іноді більше місяця. Деяких з них він навіть погано знав в обличчя [24, с.98]. Однак з іншого боку, як засвідчує Е. Ньюкомб, Т. Лешетицький назавжди запам'ятовував всі руки, які коли-небудь бачив граючими на роялі, і міг тільки по руках визначити, чи грала ця людина йому чи ні [26, с.152].

За свідченням Майкапара, урок у маестро, з огляду на його всесвітню популярність, коштував недорого: 10 гульденів, що тоді відповідало 8 російським рублям. За іншими даними згодом ця ціна зросла до 60 австрійських крон, що в перерахунку на сучасні гроші відповідає приблизно 320 євро. Однак з талановитими піаністами Т. Лешетицький займався безкоштовно. Загальні

риси гри його учнів : цілковита ясність внутрішнього уявлення виконуваної п'єси, точна ритміка і вміння користуватися *rubato*, майстерна педалізація, блиск у віртуозних пасажах на *staccato*, володіння романтичним репертуаром, основу якого складає Шопен (приклад платівка, де він грає Шопена). До цього – що важливо! – треба додати широку освіченість його учнів, яка безсумнівно є одним із наслідків загального впливу їх наставника. Можна відзначити, що переважна більшість його іменитих учнів мали і композиторську (а часто і диригентську) освіту [24, с.113]. У цьому Лешетицький також виявляється схожий на свого прямого вчителя – К. Черні. Наведені дані показують, що багатьох учнів він отримував від своїх колишніх студентів (наприклад, В. Мойсейовича, Л. Браїлівського, О. Габриловича), а велику кількість з них вже сам Лешетицький віддавав завершувати навчання своїм асистентам (наприклад, І. А. Венгерова і М. Домбровського – А. Есиповій; Е. Шеллінга – І. Падеревському). Багато учнів навчалися не тільки у маестро, а й у інших видатних артистів, що говорить насамперед про те, що таку конкуренцію він з успіхом витримував.

Вплив послідовників Лешетицького на світову фортепіанну культуру був величезний. Більшість з них викладало, роз'їхавшись по всьому світу, включаючи не тільки практично всі країни Європи, Росію і США, але і такі віддалені куточки, як Австралія, Нова Зеландія, Індонезія, Бразилія, Єгипет. Як впливає з наведених (зрозуміло, вельми неповних) відомостей про учнів, багато хто з них були (в різні роки) директорами консерваторій або засновниками великих музично-освітніх інститутів, коледжів та шкіл в різних країнах і містах світу. Сузір'я учнів Лешетицького, їх блискуча кар'єра і величезний їх вплив на світовий піанізм дають підстави деяким теоретикам вважати Лешетицького взагалі найрезультативнішим педагогом світу всіх часів і народів.

## 2.4. Метода Лешетицького

Сам Лешетицький книг і методичних записів не залишив і багаторазово скромно заявляв, що не робить нічого нового, а без всіляких змін втілює в життя методику свого вчителя Черні. І хоча у нас начебто немає підстав не вірити словам самого Лешетицького, вивчення матеріалів про його методи показує, що насправді це було і так, і не зовсім так. Метод Лешетицького був щонайменше наступним кроком в розвитку методики Черні. Цікаву інформацію про методу маестро можна отримати з багатьох джерел. Існує цілий ряд змістовних описів занять Лешетицького, зроблений його учнями в роботах біографічного або мемуарного жанру: серед них А. Шнабель, С. Майкапар, Е. Ньюкомб, А. Потоцька та інші. Особливе місце займає книга його асистентки А. Хуллаг, в якій дається серйозна узагальнююча характеристика метода. Є також історичні дослідження про фортепіанне мистецтво, що включає аналітичну оцінку школи Лешетицького. Не менш вагоме місце займають дослідження педагогічних принципів в педагогіці окремих його учнів, а саме А.М. Єсиповой.

Названі роботи самі по собі змістовні і цікаві, багато з них жваво відтворюють неповторну творчу атмосферу занять в класі Лешетицького і дають цінну інформацію про його метод, проте жодна з названих робіт, все ж не дає повноцінного систематичного і аналітичного викладу його методу. На такий систематичний виклад в певній мірі претендували лише книги трьох його асистенток : Марії Прентнер, Марії Уншульд фон Меласфельд і Мальвіни Брей. Порівняльної оцінки змісту цих книг в плані відповідності їх методу Лешетицького, наскільки мені відомо, в літературі по піанізму поки не зроблено. Книги ці мають певну схожість – як за змістом, так і в структурному відношенні.

Першою була опублікована книга М. Уншульд фон Меласфельд (березень 1901), 81 потім книга М.Брей (лютий 1902), 82 і в то же рік книга М. Прентнер (квітень 1902) [32, с.18]. Всі праці прив'язані Лешетицькому і витримані, якщо

так можна сказати, в жанрі «книги асистентки». У всіх книгах головна увага приділена питанням піаністичної технології – постановці рук, виробленні різних туше, принципових моментів роботи над різними видами фактур (октави, подвійні ноти, трелі та ін.), художнім же завданням в них приділено значно менше місця. З текстом кожної книги Лешетицький знайомився особисто. М. Уншульд фон Меласфельд повідомляє, що Лешетицький ретельно переглянув, та виніс її роботу на іспит, і тільки після схвалення прийняв до друку. Книгу М. Брей Лешетицький авторизував і письмово підтвердив в передмові, що все описане повністю відповідає його методу. В ній же є і оригінальних фото рук Лешетицького, спеціально з його згоди виконаних в якості ілюстрацій його методу. Відзначимо, між іншим, що позування для ілюстрацій на ті часи, враховуючи рівень тодішнього розвитку фотографії, ймовірно було для нього досить клопітно і коштувало чималих фізичних зусиль. До книги М. Прентнер Лешетицький написав наступну передмову: «Цим підтверджую, що пані Марія Прентнер була протягом довгого часу моєю ученицею і навіть кілька років однією з кращих асистенток. Одночасно я можу констатувати, що пані Прентнер мала значний суспільний успіх піаністки. Як учитель вона за допомогою ґрунтовного способу викладання і точного знання мого методу показала відмінних учнів, що дає їй впевнене право опублікувати свій досвід фортепіанного навчання». Як зазначено з свідoctва маестро, в книзі Прентнер зафіксований її власний досвід, який збагачений знаннями від маестро.

Метод Лешетицького кожен з його учнів оцінював по-своєму. Деякі з них з великою обережністю вживали стосовно свого вчителя поняття «школа», «метод», «система». До таких належать, наприклад, такі великі музиканти як: А. Шнабель, О. Габрилович, І. Падеревського та ін. Так, Шнабель не робив спроб пояснити суть методу свого вчителя. Більш того, він досить критично ставився до висловлювань і праць своїх колег з цього питання. «Якби учень прочитав всі такі книги, то у нього в голові була б велика плутанина з цього приводу», – говорив він. Шнабель відзначав, що «Лешетицькому вдавалося

вивільнити життєву силу, порив і почуття, які приховувалися в учнів». Дуже близькі до цього розуміння і висловлювання Габриловича, який зазначав: «Якщо говорити про метод Лешетицького, то це зовсім не те, що багато хто уявляє собі. Точніше було б визначити, яке відношення Лешетицького до музики, і, безумовно, ставлення цієї великої людини до самого життя ».

На думку І. Падеревського, метод Лешетицького дуже простий – м'якість рук і точність ритму. «У всьому іншому у нього особливий підхід до кожного студента, відповідно його індивідуальності і обдарування. Одним словом – це метод методів» [20, с.46]. Щодо педагогіки Лешетицького ще за його життя ходили найрізноманітніші чутки. Анонімний російський автор статті про Лешетицького, опублікованій до його вісімдесятиріччя, проникливо зазначає: «У чому полягає метод або школа Лешетицького », ніхто вам ясно не розкаже. ви ризикуєте навіть почути іноді дві протилежні відповіді на це питання. Справа, очевидно, не в системі. Лешетицький, дійсно, ніколи не «систематизував» свою власну систему. Це робили його помічниця – Мальвіна Брей, Марі Прентнер, Марі Уншульд, які вчили учнів по цій системі. З огляду на сказане, для отримання інформації про метод Лешетицького в першу чергу слід звернутися до книги Брей, тим більше що це є її центральна тема [33, с. 12].

До найважливіших рис методики фортепіанної гри Т. Лешетицького можна віднести:

- культуру співучого звуку в його різноманітних градаціях;
- яскраву, пластичну динаміку;
- використання принципів вокального фразування;
- виразне інтонування мелодії;
- роботу над ритмом;
- темпову єдність;
- віртуозну пальцеву техніку, що отримала нові можливості в зв'язку з введенням позиційних прийомів;
- логічність і врівноважену стрункність викладу;

- ясність і цілісність художнього задуму;
- прозорість і точність педалізації;
- свіжість сприйняття під час виконання;
- розвиток мислення учня;
- елегантну закінченість, заокругленість загального трактування.

Найважливіше значення піаністичної методики Т. Лешетицького має **проблема звуку**, на якість і красу якого він звертав особливу увагу. Маєстро вимагав, щоб звук піаніста ніколи не втрачав м'якості, соковитості, співучості («великий тон»). Для досягнення цього він вніс ряд змін в традиційні прийоми фортепіанної педагогіки:

- відмовився від фіксації (нерухомості, скутості) руки, пов'язаної з грою одними пальцями, і перейшов до поєднання пальцевої гри з кистьовою;
- почав використовувати куполоподібну кисть;
- рекомендував тримати пальці злегка закругленими;
- ввів так звану «кистьову ресору», пом'якшувальний рух зап'ястя зверху вниз і бічні рухи кисті.

«Кистьова» гра Т. Лешетицького сприяла не тільки виробленню співучого звуку, але і розвитку якісного legato і тонкого майстерного динамічного нюансування. Виконання мелодій – це справа почуття і смаку. Але оскільки, з одного боку, цими прекрасними якостями володіє не кожен, а, з іншого боку, бездоганний смак і найтонше відчуття, як все духовне, пов'язані з матерією, то викладені тут правила виконання, звичайно ж, не будуть зайвими.

Вони такі:

1. Якщо ноти, які знаходяться поряд, і вони не рівні по своїй тривалості, то довгий звук повинен бути зіграний сильніше, ніж короткий, оскільки перший повинен звучати довше.

2. Мелодію, що піднімається вгору, слід грати, посилюючи звучність, а спускаючи вниз – послаблювати.

3. Тактові долі підкреслюються неоднаково, незалежно від того, чи є вони сильними або слабкими. Ноти, які знаходяться на сильній долі такту –

виконуються сильніше, а на слабкі – слабше. В 4/4 такті перший звук грається як найсильніший, третій – як менш сильний, другий – як слабший, і четвертий – як найслабший.

Винятки з вищевказаних правил наступні:

1. Якщо коротка нота, яка припадає на слабку долю такту, синкопує з наступною, то вона вважається довгою і грається сильно.

2. Якщо при грі по напрямку вгору найвища нота припадає на слабку долю такту, вона ударяється слабкіше, ніж попередня.

3. Якщо при грі у напрямку вниз довга нота доводиться на слабку долю такту, вона грається сильніше, ніж попередня.

4. Коротку ноту, яка знімається після довгої, при слідуванні вгору чи вниз, слід грати *ріано*.

Ясно кажучи, не слід грати кілька звуків поспіль однаковою динамікою, тому що виникає жорстке звучання. Можна грати рівномірним *ріано*, але все одно не буде звучати м'яко. У *forte*, навпаки, за допомогою своєчасного ослаблення звукової фігури можна вносити в неї м'яку виразність. У виконанні мелодії позитивний вплив вносять контрастні нюанси, тобто повторення тієї ж самої фрази з різною динамічною виразністю. Наприклад, фразу, яка повторюється два рази поспіль, вперше грають сильно і повторюють її – на зразок відлуння – *ріано* (з лівою педаллю) або навпаки. Якщо починати грати спочатку *ріано*, то наступну фразу можна повторити з більшою гучністю, як якщо б хотіли надати повторенню особливу підкресленість. Вдало підібрані динамічні нюанси, можуть розкрити музичний твір з найкращих сторін.

Якщо дозволено називати музичну динаміку фарбою, то **темп** означає життя і рух фортепіанної гри. Як життя отримує свою принадність через зміни, так і виконання набуває принадність через постійну зміну швидкості, через темпові протиставлення. Немає жодної п'єси, яка гралася б від початку до кінця в одному і тому ж русі. Це дозволено тільки в тих вправах, які присвячені для дрібної техніки. У виконанні етюдів жодним чином не виключений естетичний смак, тільки в них він повинен проявлятися, головним чином, за рахунок

динаміки. Зміна темпу має бути передана так тонко, щоб слухач не помітив ні його початок, ні кінець, бо інакше виконання може втратити свою цілісність. Тому точно розрахуйте при *ritardando* поступове уповільнення, щоб його закінчення не стало занадто широким, і, навпаки, при *accelerando*, щоб не заграти в занадто швидкому темпі. Деякі виконавці в *ritenuto* останній звук не дослуховують – це скорочує уповільнення і викликає у слухача почуття незадоволення. Якщо після *ritenuto* відразу написано *a tempo*, то не слід сприймати це так дослівно, тобто відразу ж грати далі в первісному русі, потрібно розвивати темп поступово і починати, як би імпровізуючи. Так вже до кінця першого або другого такту буде досягнута початкова швидкість, але якщо характер композиції потребує чіткого *a tempo*, тоді слід відразу починати в первісному темпі.

Лешетицький не був прихильником суворого **дотримання ритму** в такті, він навпаки дозволяв більш вільно розпоряджатися ритмічними долями, проте, тільки всередині одного такту, не виходячи за його межі. Відповідно до цього, окремі долі можуть бути скорочені або подовжені за рахунок один одного. Деякі піаністи роблять не допустиму помилку, вони надмірно прискорюють кінець одного такту і тим самим занадто рано починають наступний. Це можна назвати «тактовою лихоманкою», краще лікування якої полягає в рахунку дрібних долей такту – восьми або шістнадцятих – особливо в повільному темпі. Лешетицький радив затримувати сильну долю такту, у тому випадку, якщо виконавець хотів підкреслити її або у творі був інший ритмічний ефект.

В методиці Лешетицького велику роль займали вправи на **розвиток пальцевої техніки**. Серед всіх правил можна виділити такі основні:

1. Всі пальцеві вправи спочатку потрібно грати тільки легким звуком. Вже через два-три дні спробуйте грати їх сильніше. При цьому намагайтеся витягувати звуки всіма пальцями з рівномірною силою. Це досягається різним натисканням на клавіші з урахуванням нерівної довжини і м'язової сили пальців. Найбільшою силою володіє великий палець, за ним йде третій палець, потім за ступенем сили йдуть п'ятий, другий і, нарешті, найслабший четвертий.

При відпрацюванні техніки, слабкий палець повинен стати рівним всім іншим, тому на нього потрібно робити найсильніший натиск. Мірилом для відповідного застосування сили служить вухо. Потрібно чути, чи звучать звуки в кінцевому рахунку однаково сильно, чи ні. Після деяких вправ пальці потім звикають до необхідної сили натиску.

2. В перший час не потрібно повторювати пальцеві вправи аж до стомлення. Уникайте цього, частіше міняючи руки. Пальцеві вправи взагалі не повинні гратися разом двома руками. Відпрацьовуйте техніку кожною рукою окремо, але остерігайтеся перевтоми. Як тільки настане відчуття важкості в руці, дайте їй відпочити. Якщо займатися далі, не звертаючи на це уваги, незабаром відчуєте вібрацію м'язів або навіть біль, і це може пошкодити руці.

3. В процесі вправи, потрібно частіше рухати вниз і вгору зап'ястний суглоб. Цим ви попередите його скутість.

4. При підніманні пальця над клавішею його форма не може змінюватися – він повинен залишатися закругленим. Скрючування всередину, випрямлення піднятих пальців, або їх бічні рухи – непривабливі і є марною тратою сил за рахунок звучання і швидкості.

5. Намагайтеся завжди фіксувати останню фалангу пальців і ударяти клавішу точно тільки кінчиком пальця, бо тільки так може бути витягнутий, повний і сильний звук.

6. При виконанні мелодії на forte або при сильних акцентах, чорні клавіші граються не зігнутими, а плоско випрямленими пальцями. Вони торкаються тим самим більшої поверхні клавіши і не можуть легко зісковзувати.

**Новизна школи Лешетицького** в порівнянні з сучасними йому іншими методиками фортепіанного навчання полягає не тільки в обґрунтуванні куполоподібної постановки руки, що є необхідною передумовою вагової гри. Якщо зіставляти матеріал, на якому Лешетицький пропонує працювати над постановкою рук, з аналогічним матеріалом у Ліста або в інших старих школах, то перш за все звертає на себе увагу порівняно нові рекомендації по систематичному тренуванні пальців із затриманими нотами.

Ці вправи трактуються у Лешетицького як підготовчі до виконання гам. І дійсно вони прекрасно виконують своє завдання, зберігаючи потрібне положення руки при підвороті, що можна бачити на знімках рук Лешетицького. Аналогічні вправи знаходимо і в книгах М. Прентнер і М. Уншульд фон Меласфельд. Лешетицький знайшов спосіб тренування з затриманими нотами не відразу. Надалі такі вправи послужили основою для так званої **«Нової формули»** вправ учня Лешетицького В.І. Сафонова, який пропонував тренувати пальці в наступних їх положеннях, поставлених на п'ять сусідніх білих клавіш (тут - для правої руки): 12345; 21345; 23145; 23415; 23451 і, відповідно, аналогічні положення в лівій руці [34, с.16]. Видатні піаністичні результати педагогіки В.І. Сафонова, надзвичайно високо оцінив І. Гофман, назвавши їх «маленьким науковим, але разом з тим і доступним практичним шедевром» [35, с.41]. Суттєвим є і те, що система тренування пальцевої швидкості в прямих і в зворотніх позиціях у Лешетицького була однією і тією ж: затримка вільних в грі пальців на натиснутих клавішах і комбінаторне тренування пальців, які не притримують клавіші натиснутими.

Важливу роль в роботі над гамами і арпеджіо по такому методу має позиційна підготовка пальців, яка полягає в тому, що поверхні клавіш, які слід натиснути в даній прямій або зворотній позиції, заздалегідь одночасно стосуються всіх пальців, що входять в цю позицію. Цей метод не підкреслюється в книзі Брей, але дуже докладно і з численними фото та нотними прикладами пояснюється в книгах М. Уншульд фон Меласфельд і М. Прентнер [32, с.24]. Метод, який описаний в книгах всіх трьох названих асистенток Лешетицького – є єдиним у роботі над найважливішими піаністичними формулами пальцевої швидкості (гамма, арпеджіо), тому його можна застосовувати в роботі над будь-яким фортепіанним пасажем.

Лешетицький надавав великого **значення педалізації**. Він говорив, що для більшості гарних і поганих музикантів неправильно взята педаль може бути знаряддям «розтоптування» гарного смаку. Існує дві групи музикантів, які в більшій чи меншій мірі не праві щодо педалі. Поперше, це ті, які, в загальному,

педалізують правильно, але, тим не менш, роблять це по-шкільному боязко. Такі не роблять нічого неправильного, але дбайливо обходять цікаві ефекти. Другу групу утворюють піаністи, чиє вухо здебільшого дозволяє правильно застосовувати педаль, але вони занадто покладаються на свій інстинкт і використовують педаль тільки так, між ділом [36, с.51]. Через це педалізація при різному виконанні ними тієї ж самої п'єси, не залишається завжди однаковою. Вони забувають, що педаль так само важлива, як і інші чинники фортепіанної гри, і вимагає не менш серйозного вивчення. Призначення педалі полягає не тільки для того щоб посилювати і пов'язувати звуки, також вона повинна викликати особливі ефекти. Для композиторів було б занадто великою мукою відзначати в нотах всі тонкі і короткі деталі педалізації, тому це стає задачею самого піаніста.

Під час роботи над педалізацією потрібно постійно використовувати музичний слух. Необхідно працювати над технікою моментальні реакції ноги на вимогу слуху. Педаль можна брати одночасно зі звуком, або тільки після удару. Остання може бути позначена як запізнююча або синкопована педаль. Пряму педаль зазвичай використовують на початку твору, після пауз та нот *staccato*. Вона також добре вписується там де є короткі затактові басові звуки або форшлаги, які доповнюють гармонію. Пряма педаль підкреслює швидкі арпеджовані акорди та додає забарвлення відривчастим акордам. Техніка використання запізнюючої педалі має деякі нюанси:

1. Невизначений момент натискання у часі.
2. Раннє запізнювання, тобто дуже швидке натискання – використовується для *legato* та змішування гармоній.
3. Неповне натискання, тобто глибина лапки педалі станове 1/2, 1/4, 1/8.
4. Виконання напівпедалі, тобто одна, або декілька швидких змін.

Такі вміння накоплюються в процесі навчання та відпрацювання кожного прийому педалізації окремо. Постійний слуховий контроль допоможе відчутти правильне педальне звучання, в залежності від звукового колориту твору.

Лешетицький наполягав на системній роботі і **вихованні концентрації уваги** шляхом вивчення спочатку окремих фрагментів з плавним переходом до п'єси в цілому. Головною умовою було використання тільки свого внутрішнього слуху без гри на роялі. Користь від запропонованого Лешетицьким методу уявного продумування, аж ніяк не обмежується міцним запам'ятовуванням тексту напам'ять. Застосування цього методу призводить не тільки до міцного запам'ятовування п'єс і створення великого репертуару, а й має пряме відношення до розвитку віртуозної техніки піаніста. Це не викликає подиву, оскільки робота над методом Лешетицького формує розумову техніку, розумовий фундамент для віртуозного виконання пасажів. На це прямо вказують учні Лешетицького. Е. Ней пише: «Без внутрішнього слухання та внутрішнього відношення до суті музичної мови – неможливе живе розуміння твору. Чим дошкульніший орган слуху, тим краще він здатний сприйняти нескінченно різноманітний світ звучань у всіх їх відтінках і нюансах. Цю здатність можна залишити без уваги при формуванні технічного спорядження; бо вона є необхідною передумовою будь-якої передачі і будь-якого сприйняття музики» [37, с.68]. М. Уншульд фон Меласфельд висловлюється з цього питання абсолютно конкретно: «Пасажі, які хочете вивчити, спочатку читайте без програвання, а потім прослухайте їх внутрішнім слухом! Тільки після цього програвайте пасажі повільно та уважно» [37, с.94]. Аналогічну рекомендацію знаходимо також у В.І. Сафонова: «Ми радимо найбільш важкі місця спочатку вивчити оком і тільки тоді, коли пасаж добре запам'ятався за допомогою читання, приступити до гри його на пам'ять на клавіатурі» [34, с.27].

Однак, застосування методу продумування в дитячій педагогіці передбачає серйозну попередню підготовку в плані інтенсивного розвитку слуху у дітей. Така підготовка може бути, ймовірно, забезпечена різними способами, наприклад, регулярним співом в багатоголосному хорі (згадаємо, до речі, про те, що хлопчиком Лешетицький протягом декількох років три рази в тиждень співав у церковному хорі). У фортепіанному класі така підготовка, мабуть, повинна бути пов'язана з інтенсивним заняттям сольфеджіо, тобто

одночасний спів мелодії з фортепіанною грою. Цей метод при систематичному застосуванні надзвичайно ефективний. Діти, слух яких розвинений та підготовлений таким чином, можуть використовувати далі і метод уявного продумування вже в тій формі, яка запропонована Лешетицьким для дорослих.

### **Висновки до 2 розділу**

Ціла епоха в історії фортепіанного виконавства і педагогіки пов'язана з ім'ям Теодор Лешетицький. Він увійшов в історію фортепіанної методичної думки як педагог-реформатор, який успадкував та поширив найоптимальніші методи піаністичного навчання. У його педагогіці чітко позначається прагнення до виховання мислячого виконавця, який володіє навичками самостійної, художньої і технічної роботи. За час викладацької діяльності Т. Лешетицького з'явилося сотні видатних концертуючих піаністів та десятки провідних педагогів, які мешкають по різних країнам та континентам. Адже за різними джерелами кількість його вихованців налічувало близько 1200 чоловік. Т. Лешетицький був засновником приватної школи у Відні, де ввів систему попередньої підготовки учнів з асистентами. Ця практика була введена через велику кількість бажаючих навчатися у Т. Лешетицького. Сам маестро не друкував книг та методичних розробок його педагогічної діяльності, але завдяки своїм асистентам на світ з'явилася монографія про «Метод Лешетицького», в якій зібрані всі рекомендації та поради для покращення виконавських можливостей майбутніх музикантів. Модифікуючись і поєднуючись з новими здобутками її найкращі засади зберігаються в Україні і до сьогоднішнього дня.

## РОЗДІЛ 3

### ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА ТЕОДОРА ЛЕШЕТИЦЬКОГО

#### 3.1. Діяльність учнів Лешетицького у київській школі

Вплив учнів Лешетицького на світову фортепіанну культуру був величезний. Більшість з них викладало, роз'їхавшись по всьому світу, включаючи не тільки практично всі країни Європи, України, Росії та США, але і такі віддалені куточки, як Австралія, Нова Зеландія, Індонезія, Бразилія, Єгипет. Як випливає з наведених відомостей про учнів, багато хто з них були (в різні роки) директорами консерваторій або засновниками великих музично-освітніх інститутів, коледжів та шкіл в різних країнах і містах світу. Звертаючи увагу на те, що більшість видатних українських педагогів не оминули Віденську школу, можна зробити висновок, що Лешетицький має пряме відношення до України. Серед учнів маестро, які залишили значний вклад у розвиток української фортепіанної школи та продовжили традиції свого вчителя – Володимира Пухальського, Дмитра Климова, Анну Нементовську, Йоанну Ляурецьку, Корнеліуса Чарнявського

Одним з відомих українських послідовників ідей Лешетицького був український педагог і піаніст Володимир Пухальський (1848-1933 р.р.). Він запам'ятався світу, як надзвичайно освічена людиною, перед якою відкривались блискучі перспективи музичної кар'єри у Петербурзі та Відні. Проте свій талант, кипучу енергію Пухальський присвятив розвитку музичної культури Києва, де жив протягом 60 років. Він не залишив наукового обґрунтування своїх принципів, які побудував на базі здобутих знань від Лешетицького. Його цікавила практична педагогіка. Глибоко й тонко аналізуючи гру учня, Пухальський, як і його вчитель, відмічав позитивні риси, вказував на недоліки та шукав шляхи повного звільнення піаністичного апарату. Він залишався вірним принципам виразності гри, бездоганної технічної майстерності та глибокого проникнення в зміст музичного твору.

Пухальський вимагав вдумливого прослуховування звучання, яке повинно було бути «м'яким, соковитим» [38, с.274]. Сприймавши педагогічно-методичні принципи свого наставника, він створив власну виконавсько-піаністичну школу. В результаті багаторічної праці якої, Україна поповнилася новими творчими обдаруваннями. В. Пухальський виховав більше ніж 300 піаністів, які успішно давали концерти по всьому світу. Серед найвідоміших були: В. Горовиць, О. Брайловський, Л. Ніколаєв, К. Михайлов, Г. Коган, А. Альшванг, М. Тутковський, Г. Артоболевська, Ю. Іссерліс, О. Сатановський, Б. Яворський, С. Лисицький та інші. Така велика кількість успішних учнів підтверджує значну роль Київської фортепіанної школи.

Саме фортепіанна школа В. Пухальського зіграла основоположну роль в творчості піаніста Володимира Горовиця. Ю. Зільберман, який досліджував життєтворчість В. Горовиця підкреслював, що десять років (1908–1918 р.р.) піаніст навчався гри на фортепіано під пильним керівництвом своєї матері Софії Горовець, яка вчилася протягом восьми років у В. Пухальського. Згодом В. Горовець сам продовжив навчання у Володимира В'ячеславовича. В. Горовиця наочно демонструє, що як піаніст він є прямим спадкоємцем традицій фортепіанного мистецтва, родоначальниками яких були В. Моцарт і Л. Бетховен. Традиції віденських класиків отримали розвиток в педагогічній практиці К. Черні. В. Горовиць же безпосередньо належав до тієї гілки школи К. Черні, в якій домінували принципи піанізму віденських класиків, остаточно сформувані в творчості В. Моцарта.

В області організації виконавського апарату чітко проглядаються деякі зміни: від «малого кола» техніки (пальці) і мінімального використання ваги руки (В. Моцарт) до поєднання пальцевої техніки і вагової гри (Т. Лешетицького та В. Пухальський). Гра представників школи К. Черні, зокрема, Т. Лешетицького, відрізнялася «бісерною» пальцевою технікою; витонченістю обробки деталей і завершеністю фразуванням. Визначальною також була вимога вокального та м'якого тону. Можливо, останнє і призвело до виникнення унікальної з точки зору піаністичної методики гри плоскими

пальцями. Так, перший учитель В. Горовиця, В. Пухальський, для максимального досягнення зв'язності і вокальності пропонував змінити положення руки і трохи витягнути пальці. Така постановка практично виключає ударний компонент піанізму, що ідеально підходить для кантилени.

Результатом розвитку подібного способу гри стало формування унікальної виконавської техніки В. Горовиця. «Слухачі не переставали дивуватися його неймовірним пальцям і дивним дотикам до клавіатури. Слухачі ознайомилися з новим типом звуку, унікальним за своїм забарвленням». В. Горовиць пояснював свою виконавську манеру наступним чином: «Це як в боксі. Коли боксер наносить удар здалеку, він втрачає силу. Хороші боксери наносять короткі удари. Коли ти граєш так, звук приємний і наповнений. Ви можете однаково чітко почути кожен акорд і кожную ноту. Це неважко – просто, як органний акорд» [39, с.344].

Особливий інтерес у В. Горовиця викликало нове покоління піаністів. Відчувши потребу передати молоді інше відчуття музики, В. Горовиць висловив бажання зайнятися викладацькою діяльністю. Він давав уроки молодим піаністам з 1944 року. Деяких з них маестро відбирав сам, інших рекомендували друзі (Г. Градова, Д. Дюбаль). Заняття не були однаково систематичними. З деякими учнями В. Горовиць займався досить довго, когось він слухав тільки кілька разів. З усіх, хто навчався у В. Горовиця, тільки двоє виконавців досягли помітного успіху – Байрон Джаніс та Гаррі Графман. Загальним для всіх учнів Маестро було те, що до моменту початку занять з ним вони були практично сформованими музикантами, з досвідом публічних виступів і великим репертуаром. Тому В. Горовиць мав можливість в процесі занять працювати не над технологією виконання на інструменті, а безпосередньо над проблемами інтерпретації виконуваного.

В цілому характер педагогічної діяльності В. Горовиця був в значній мірі обумовлений особливостями його самого. Йому було приємно відчувати себе Метром, передавати свій досвід. Однак через свою інфантильну поведінку, він не зміг стати видатним педагогом. Заняття носили епізодичний характер,

залежали від настрою Маестро і могли бути перервані без пояснення причин в будь-який момент. Спілкування ж з Великим Піаністом, крім позитивних моментів, мало і негативну сторону. Багато учнів неминуче намагалися копіювати стиль його виконання, незважаючи на те, що одним з педагогічних принципів В. Горовиця була відсутність показів на уроці.

На чому ж зосереджував увагу Маестро в своїх заняттях з учнями? Так, в області звуковидобування В. Горовиць приділяв увагу тону звучання і тембрової забарвленості кожного звуку. Як і раніше в класі Т. Лешетицького, на заняттях В. Горовиця звучало багато вокальної музики, та досягнення рівня майстерності італійських співаків бралось за мету для роботи над фортепіанною кантиленою. Особливо часто учні слухали записи улюбленого виконавця В. Горовиця Маттіа Баттістіні. Подібно до всіх своїх вчителів, В. Горовиць вимагав від учнів осмисленості виконання і роботи над мелодійною фразою, говорячи: «Результат буває тоді, коли один, два, три, чотири, п'ять звуків з'єднуються один з одним. І це та мелодійна лінія, яку повинен досягти піаніст на ударному інструменті. Нелегко!» [40, с.131].

Особливе місце на заняттях приділялося педальній техніці. Учні В. Горовиця відзначали його віртуозне володіння технікою напівпедалі та лівої педалі в створенні м'якості і чуттєвості звучання, а також майстерне застосування педалі як фактора створення гармонійної аури звуку. В області ритму В. Горовиць пропагував класичну традицію гри «в метрі», коли ритмічна свобода поєднується зі зберіганням загального руху твору. Саме головне, чого навчав В. Горовиць своїх учнів – це дивовижній свободі та органічності сценічного втілення виконавського задуму. Вибір стратегії підготовки до концертного виступу виконавця – це окрема педагогічна проблема в будь-якому виконавському класі. Коли мова йде про підготовку віртуоза, то поняття «свободи» набуває першочергового значення. Головна умова цієї свободи – абсолютно чітке усвідомлення виконавців того, що (за допомогою яких технічних прийомів) і для чого (з якою художньою метою) він робить в кожен окремий момент виконання обраного музичного твору.

Сам Володимир Горовиць, ймовірно, не розцінював педагогічну діяльність як пріоритетну галузь самореалізації і не ставив собі за мету створення стрункої та послідовної системи педагогічних принципів. Проте, його поради учням і сьогодні актуальні, як в плані виконавської практики, так і в аспекті теоретичного осмислення індивідуального стилю геніального піаніста. Вивчення витоків стильової спадкоємності мистецтва В. Горовиця від класико-романтичної традиції європейського піанізму дозволяє не тільки краще зрозуміти шляхи розвитку фортепіанного мистецтва, але і по-іншому оцінити «культурну значимість» індивідуального виконавського стилю одного з найвидатніших піаністів ХХ століття.

Великий вклад в розвиток фортепіанного мистецтва зробив Леонід Ніколаєв – це ще один відомий учень В. Пухальського. Початок педагогічної діяльності Л. Ніколаєва співпало з періодом розквіту так званої анатомо-фізіологічної школи піанізму, що шукала науково-обґрунтованих, загальних і універсальних доцільних рухів, відповідних анатомії і фізіології людського тіла. Стара, так звана «Класична» школа, з її культом чисто пальцевої техніки і недооцінкою значення у фортепіанному виконавстві всієї руки і плеча, була для Л. Ніколаєва чужа і явно не відповідала його педагогічним установкам. У той час відомої піаністки-педагога професора А. Есиповой (учениці Лешетицького), яка впевнено керувалася принципами класичної школи, тому Л. Ніколаєву довелося прокладати свій шлях проти течії. Генезис Ніколаївської школи лежить в так званій «Романтичній» школі піанізму, відповідної анатомо-фізіологічної школі, тому його фортепіанна методика і виросла на запереченні «класичної» фортепіанної школи. Основи цих навчальних закладів полягають у мисленні великими «єдиними» комплексами, в логічному, русі від цілого до частковостей. Їх ідеал – виконання симфонічне, *al fresco*, без акцентування самотійних деталей [41, с.44]. Л.В. Ніколаєв безсумнівно, близький до школи знаменитого педагога Дєппа. Важко сказати, яким шляхом він прийшов до тих самих висновків щодо деяких сторін фортепіанної методики, що і Дєппа, - самотійно або ж тут була певна спадкоємність. Базуючись на цих засадах,

Ніколаївська школа внесла ряд самостійних доповнень і якісних відмінностей, утворюючи подальший етап розвитку і частково наближаючись до психотехнічного напрямку, схожої на складну і багатосторонню школу Ферруччіо Бузоні.

В основі школи Ніколаєва лежить анатомо-фізіологічний принцип, який передбачає, що людське тіло в природному положенні дає максимально сприятливі умови для піаністичних рухів. Показуючи за інструментом свої піаністичні принципи, Л. Ніколаєв демонструє зазвичай найважчу гаму – C-dur. Він ділить її на дві позиції по підстановці перших пальців від «до-мі» та від «фа-сі», розглядаючи гаму, як два рухи. У кожному з цих двох рухів (мова йде про праву руку) опускання пальців поєднується з єдиним рухом кисті вгору (поступово) і ліктем трішки вправо. Ці рухи повинні бути знайдені самим піаністом і відрізнитися природністю, невимушеністю і цілковитою закругленістю. Робота пальців, при переважно піднятій кисті зводиться лише до опускання їх без попереднього підняття. Будь-який зайвий рух (пальців і руки) розглядається як гальмування процесу і витрата зайвої енергії. Мінімальний рух – як полегшення для пальців у витраті сил для натиску [42, с.137].

Основне в гамі після знаходження цих двох рухів – їх об'єднання в максимальне legato. У швидкому темпі, з точки зору Л. Ніколаєва ці рухи «долаються», але не «знімаються» в першооснові. У зворотньому русі (вниз) позиції змінюються від «до-фа» й далі від «мі-до». Кисть знову піднімається від початкової точки руху поступово до останньої, йдучи як би в сторону від піаніста до інструменту. Принципово хід вгору і вниз тотожні. Той же принцип зберігається в арпеджіо, що розглядаються в аналогічних позиціях; у гамах – за принципом єдиних рухів до підстановки першого пальця, а також в подвійних нотах і октавах, послідовність яких членується, в залежності від малюнка, теж на ряд єдиних рухів. Аккордова техніка має дві основи: перша – це координація ваги руки, плеча, посилення рухом тулуба до інструменту і вниз до клавіатури; друге – відштовхування тулуба і рук від клавіатури. Рухи

максимально закруглені, дугоподібні, без гострих кутів і різких поривів. Такі основи фортепіанної методики виконавської школи Л.В. Ніколаєва.

Ідеал здійснення цих прийомів, досконалість їх виконання створює в собі ідеал загально-музичної виразності, підпорядковуючи музичні наміри піаніста цим основним піаністичним засобам педагогічної системи Л.В. Ніколаєва. Відсутність «системності» сковує виконавську свободу інтерпретування. Маєстро підкреслює, що всі ці основні прийоми повинні увійти в «звичку», і лише думаючи «про музику», а не про «рух» можна здійснити – у виконавському процесі – цей рух раціонально [43, с.115].

Л.В. Ніколаєву, як і більшості представників анатомофізіологічних напрямків у піанізмі, не вдалося знайти методологічно правильного вирішення тієї проблеми взаємовідносин між «свідомістю» і «підсвідомістю» піаніста, між його художніми намірами і технічними прийомами, з якою спіткнулося вже стільки видатних теоретиків і практиків фортепіанної педагогіки. Звідси виникають і деякі протиріччя у викладанні Л.В. Ніколаєва та в і виконавстві його учнів. Спроби втиснути всі «наміри» в постійну систему «засобів» є корінна помилка цієї школи, що підтверджується на прикладі найбільш видатних учнів Ніколаєва (Софроніцький, Юдіна) художні наміри яких не вкладаються в «систему» школи, тому вони створювали свої піаністичні засоби.

Радянська музична культура дуже багато чим зобов'язана педагогічній роботі Л.В. Ніколаєва, передового, творчого працівника, який неухильно шукав практичних шляхів для радянської фортепіанної педагогіки. Деякі критичні зауваження, висловлені вище з приводу його педагогічної системи, ні в якій мірі не применшують найбільших практичних досягнень його школи. Л.Ніколаєва випустив цілу плеяду можна таких відомих музикантів, як Софроніцький, Юдіна, Шостакович, Фанештиль та ін. Ентузіазм, почуття глибокої відповідальності в своїй багатогранній діяльності, відданість своїй справі, нарешті неухильна, невичерпна енергія, стали вірною запорукою його досягнень в розвитку музичної культури.

### 3.2. Створення харківської фортепіанної школи

Серед ряду учнів Ніколаєва потрібно відзначити Л. Фаненштиля, який після закінчення навчання у Петербурзі повернувся до України та остав одним із засновників Харківсько музично-драматичного інституту. Саме на батьківщині він захотів продовжити розвивати традиції Петербургської фортепіанної школи. Невичерпна відданість до своєї роботи, вміння яскраво порівнювати і викладати у цікавій формі, допитливий характер – саме ці якості примушували Фаненштиля постійно удосконалювати свою педагогічну майстерність. Завдяки неабиякій ерудиції та надзвичайній працездатності він охопив велике коло інтересів. 21 січня 1947 р. відбулася перша наукова конференція, де Л.Й. Фаненштиль виступив з доповіддю «Методика викладання гри на фортепіано». У той же період він створив велику методичну розробку «Досвід порівняльного аналізу різних редакцій етюдів Ф. Шопена» (дослідження було високо оцінене видатними музичними діячі, такими як О.Г. Гольденвейзер і Г.М. Коган, які дали позитивний відгук), а також завершив працю «Введення в методику оформлення музичного досвіду» [44, с.230].

Л.Й. Фаненштиль написав методичну книгу «Основи викладання фортепіанної гри та педагогічний репертуар». В цьому підручнику професор зібрав всі необхідні поради для викладачів. В основах навчання фортепіанної гри, що становить предмет даної праці, він розглянув такі питання: індивідуальність учня та школа, загальні методи роботи педагога, методи роботи з початківцями, суть прийомів, як засобів розвитку техніки, методи студіювання учбового матеріалу, методи вивчення поліфонічних п'єс, методи опрацювання пасажів, учбовий матеріал. Кожному з цих питань відведено окремі розділи. Підчас розгляду питань I розділу (індивідуальність учня та школа), можна з'ясувати, в чому полягає індивідуальність учня і що йому мусить дати школа не як учбова установа, а як школа музичної педагогіки, що формує музику - піаніста. Тут же Фаненштиль з'ясовує, чи не суперечать

вимоги строгої витриманої школи з проявами учневої індивідуальності [45, с.17].

Розділ **II** з'ясовує загальні методи роботи педагога. Тут він усталює систему роботи педагога, з'ясуває мету занять з учнем, виносить питання про підготовку педагога до занять. Далі йде мова про попереднє підготування учня у зв'язку з розв'язанням питання про визначення ступеня музичного й технічного рівня, виявлення хиб попередньої школи і знаходження засобів для їх виправлення і подальшого розвитку учня. Потім розглядається питання про систематичність засвоєння учбового матеріалу. Тут професор зупиняється на питаннях розвитку елементів виконання (звук, ритм і таке інше), на питаннях музичного розвитку учня та загального знайомства з музичною та фортепіанною літературою, а також вміння опрацьовувати форму й стиль свого репертуару. Одночасно розглядається питання про зміст репертуару й характер роботи над ним. Далі йдуть принципи, за якими будується зміст учбового матеріалу [45, с.31].

В розділі **III** (методи роботи з початківцями) з'ясовуються моменти утворення бази, на якій будується подальший музичний та технічний розвиток учня. Тут підноситься питання про цілковите опанування музичною грамотою, про прийоми розвитку учневої музичності. Розділ **IV** містить в собі суть прийомів, як засобів розвитку техніки. Мова йтиме не про зміст прийомів, а про з'ясування того, що являють собою прийоми, як планувати роботу для їх опанування. Отже, досліджується питання про свідомість і раціональність роботи, про характер рухів, постановку руки та про фактори, що мають значення під час вивчення і розвитку прийомів [45, с.53].

Розділ **V** з'ясовує методи засвоєння учбового матеріалу. Зміст його становлять: з'ясування мети під час вивчення п'єси, етапи розвитку навчання, елементи, з яких складається процес роботи учня, застосування всіх елементів, з яких складається процес розвитку п'єси в різних стадіях цього процесу. В цьому ж розділі підносяться питання щодо роботи з нот чи напам'ять, загальні питання педалізації, значення поміток у нотах та пояснення

змісту п'єс. В розділі **VI** розглядаються методи вивчення поліфонічного стилю. Тут з'ясовуються умови, потрібні для ансамблю голосів, принципи голосоведіння та вміння користуватися з різних звучностей при виконанні поліфонічних п'єс. Розділ **VII** висвітлює методи опрацювання пасажів (гами та арпеджіо); причому зазначається послідовність під час проходження всіх видів гам та арпеджіо. В розділі **VIII** (учбовий матеріал), розглядаються питання, які стосуються моментів вияснення піаністичних досягнень учня та його переходу з нижчого ступеня до вищого; зазначаються також етюди та п'єси, що мусять стати за основу курсу вивчання фортепіанної гри. В методичній розробки дається перелік класичних і сучасних п'єс (з зазначенням ступенів складності), що можуть стати за основу педагогічного репертуару [45, с. 70].

Учбові плани музичних шкіл, що дають професійну освіту, розраховані більше для учнів з посередніми музичними здібностями, ніж для видатних (таких надто мало). Не дивлячись ні нащо, середній здобувач освіти, що вивчає фортепіанну гру, як спеціальність, повинен мати достатні музичні здібності; у нього мусить бути гарний слух, ритм, пам'ять, загальна музичність, гнучка рука; без цього неможливе ніяке досягнення в цій галузі.

Методична праця Л. Фененштиля майже не стосується музичного виховання, їй ціль була з'ясувати методи навчання фортепіанної гри, як спеціальності. Методи розраховано на середніх учнів з гарними музичними здібностями. В професійному колі музичних педагогів підручник «Основи викладання фортепіанної гри» мав неабияку популярність на той час. Л. Фаненштіль проявив себе також як талановитий композитор. Як композитор особливого успіху він не отримав, хоча його творча спадщина склала приблизно 60 творів.

Серед іншої професійної діяльності професора, стало заснування циклу радіопередач про історію фортепіанного мистецтва, де Л. Фаненштіль описував творчість композиторів, педагогів та піаністів. Не оминув він і журналістської діяльності, вже у 1946 р. почав працювати кореспондентом

журналу «Советская музыка».

Серед талановитих учнів професора, слід відмітити такого піаніста як М. Хазановського, який у 1925 р. закінчив фортепіанний факультет Харківського музично-драматичного інституту. Займався він в класі професора Л. Фаненштиля, а потім удосконалював свою майстерність в Ленінграді під керівництвом Л. Ніколаєва агогіці, довго працював над зручною аплікатурою, окремими епізодами творів [46, с.237]. Протягом багатьох років М. Хазановський був деканом фортепіанного факультету, очолював кафедру спеціального фортепіано, брав активну участь в організації конференцій, конкурсів. Ще одним напрямком в його роботі, стало редагування творів інших композиторів. М.Хазановський працював рецензентом харківських газет і кореспондентом журналу «Советская музыка» Л. Фаненштиля.

В пам'яті своїх учнів і колег він залишився людиною, яка була фанатично віддана своїй справі. Музикант не просто знаходив індивідуальний підхід до кожного студента, займаючись або спілкуючись зі своїми учнями, М. Хазановський забував про час. Він уважно вислуховував те або інше трактування музичного твору, судження, думки, висловлювання з різних питань фортепіанного виконавства і частіше давав поради, ніж повчав, пропонував подумати спільно, ніж категорично що-небудь відкидав. У бесідах з молодими музикантами він згадував висловлювання Л. Ніколаєва про те, що одне з основних якостей педагога – це терпіння [47, с.81]. Відмінною рисою педагогіки М. Хазановський був раціональний підхід до вивчення музичного твору. Він приділяв велику увагу М. Хазановський був пропагандистом української фортепіанної музики. У програмах концертів його студентів часто звучали опуси український композиторів. Серед його учнів лауреати і відомі педагоги, це – Марія і Наталія Єщенко, Г. Гельфгата, В. Крамаренко, Н. Смоляга, І. Кармінський та інші.

Наступними прослідковуються дві видатні українські піаністки та педагоги Марія та Наталія Єщенко. Виховувалися дівчата в родині музикантів, їх мати Марія Василівна Ястремська, закінчила Харківське музичне училище

Російського музичного товариства по класу фортепіано у Горовиця і була удостоєна атестатом першого ступеня про навчання гри на фортепіано на звання вчителя музики. Все своє життя вона присвятила педагогічній діяльності. Їх батько Олександр Миколайович Єщенко, обдарований чудовим голосом, був учнем Бугамеллі і професора П. Голубева – працював артистом оперного театру і солістом ансамблю Будинку культури Червоної Армії. Перші уроки музики Марія та Наталія отримали від своєї бабусі – Олександри Євгенівни Ястремської, однією з засновників музичної школи ім. П.І. Чайковського в Харкові [48, с.30].

Марія Олександрівна Єщенко (1923-2000 р.р.) – Лауреат Міжнародних конкурсів піаністів, кандидат мистецтвознавства, професор народилася в 1923 році. Середню музичну освіту вона отримала в харківській десятирічці. Потім М. Єщенко закінчила з відзнакою фортепіанний факультет Харківської Державної консерваторії по класу професора Михайла Самойловича Хазановського та пройшла аспірантуру при Московській Державній консерваторії під керівництвом професора Самуїла Євгеновича Фейнберга. І з цього часу займалася педагогічною та концертною діяльністю. У 1951 році на Міжнародному конкурсі ім. Сметани Маріє Олександрівні було присвоєно звання Лауреата. Її трудова діяльність відрізнялася багатогранністю і серйозним, відповідальним ставленням до всіх ділянок роботи. З 1946 по 1992 років професор Єщенко викладала в Харківській консерваторії (нині інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського), 18 років була завідуючою кафедри спеціального фортепіано. Протягом цього часу, коли Марія Олександрівна очолювала цей колектив, було підготовлено 2 професори, 2 доценти, 3 молодих викладача закінчили аспірантуру. Марія Єщенко завжди була зразком високої професійної майстерності для студентів свого класу і колег по кафедрі.

Багато років М. Єщенко вела активну концертну роботу, виступала з самостійними концертами і як солістка з симфонічним оркестром в містах Радянського Союзу і за кордоном. В її виконанні прозвучали такі цикли, як 24 етюди Ф. Шопена, 32 сонати Л. Бетховена, 24 прелюдії Шостаковича, 5

концертів Й.С. Баха для клавiру з оркестром, многографiчні концерти з творiв В. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана, С. Рахманiнова, П. Чайковського, Ф. Шопена, Ф. Лiста, багато iнших творiв зарубiжної, росiйської та радянської класики. Марiя Олександрiвна придiляла велику увагу творчостi українських композиторiв. В її виконаннi вперше прозвучали твори харкiвських композиторiв Сокальського, Барабашова, Туца, Кармiнського, Фенаровського. У Фондах обласного Харкiвського радиокoмитету збереглися записи 34-х творiв у виконаннi Єщенко [48, с.52]. Педагогiчна дiяльнiсть професора Марiї Олександрiвни Єщенко була безперервно пов'язана з пiдвищенням вiчної виконавської майстерностi, за яке неодноразово отримувала високу оцiнку громадськостi i преси. Студенти Марiї Олександрiвни успадкували приклад улюбленого викладача. Вони виступали з сольними концертами та з симфонiчним оркестром, на радiо i телебаченнi, були учасниками Республiканських конкурсiв.

Єщенко Наталiя Олександрiвна, молодша сестра Марiї Олександрiвни, свiй творчий шлях та дiяльнiсть викладача присвятила саме Харкову. За своє життя Наталiї довелося пережити II-гу Другу свiтову вiйну, одразу ж пiсля закінчення якої вона отримала освiту в Харкiвській консерваторiї ( клас професора М. Хазановського), а потiм пройшла асистентуру в Московській консерваторiї у Самуїла Євгеновича Фейнберга. [49, с.31]. Наталiя Єщенко присвятила 59 рокiв свого життя Харкiвському унiверситету мистецтв, серед її учнiв I. Гайденко, Л. Радомська, М. Фiсун, Н. Льдова, Т. Шемелiна, О.Курбико та О. Антонець.

Паралельно з педагогiчною дiяльнiстю вона працювала солiсткою у Харкiвській фiлармонiї. Її гра вирiзнялася досконалим, тонким вiдчуттям стилю та емоцiйною щирiстю. В репертуарi були 12 етюдiв Ф. Лiста, 24 прелюдiї С. Рахманiнова, монографiчні програми з творiв В.-А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена. Широко представлена творчiсть українських композиторiв – М. Лисенка, В. Косенка, Л. Ревуцького, М. Тiца, О. Жука та iншi Наталiя Олександрiвна активно концертувала мiстами України

та мала записи на Українському радіо.

### **Висновки до 3 розділу**

Прослідковуючи педагогічну спадщину Т. Лешетицького, можна зробити висновок, що він був авторитетом для більшості корифеїв української фортепіанної школи. Адже в ході пошукової роботи було виявлено, що майже на чолі кожного мистецького закладу, будь-то Київ, Львів, Одеса та Харків – стояли саме учні Т. Лешетицького. Звертаючи більшу увагу на харківську фортепіанну школу, можна відмітити двох видатних українських піаністок та педагогів, а саме Марію Олександрівну та Наталію Олександрівну Єщенко котрі підготували велику кількість студентів-піаністів на теренах України. Їх фортепіанна школа мала значний вплив на музичну Сумщину. Ціла плеяда учнів школи Єщенко, серед яких викладачі сумського фахового коледжу культури і мистецтв ім. Д.С. Бортнянського та інституту культури і мистецтв Н. Льдова, Т. Шемеліна, О. Курбико та О. Антонєць продовжують виховувати учнів та студентів в традиціях, можливо, крізь століття культивованих школою, засновником якої був маестро Теодор Лешетицький.

## ВИСНОВКИ

1. Конкретизовані історичні відомості щодо створення центрів музично-професійної освіти. Невід'ємною складовою еволюції української фортепіанної школи в минулому столітті був суттєвий вплив Європейських країн та Росії. Завдяки видатним педагогам авторитетних фортепіанних центрів закордонних країн, на Батьківщину повернулися послідовники, які із задоволенням поширили та розвинули свої набуті знання по всій Україні. На початку ХХ ст. відбувся стрімкий розвиток творчих центрів музично-професійної освіти. Історично склалося, що чотири таких навчальних закладів почали функціонувати в Україні, а саме у Львові, Києві, Одесі, та Харкові.

- Найстарішим з часу заснування можна вважати Львівську консерваторію – Львівську музичну академію імені М.В. Лисенка, яка мала історію ще з 1796 р., але точний рік створення вважається 1939 р. До заснування академії долучалися європейські музиканти найвищих рівнів – представники різних національностей та музично-культурних традицій, а саме: Ю. Ельснер Ф.К. Моцарт, Й. Рукгабер, композитор і піаніст, вірменин за походженням К. Мікулі, М. Солтис та К. Ліпінський.

- Не меншої значимості отримала і Київська консерваторія, яка стояла у витоків творчих шкіл та була заснована в 1913 р. Згодом її переіменували у Національну музичну академію України ім. П.І. Чайковського. На чолі кожного виконавсько відділу стояли провідні музиканти, одним з тих хто зробив вагомий внесок у розвиток академії можна вважати В. Пухальського.

- На рівні з Львівською академією, у витоків Одеської консерваторії також були інтернаціональні представники та вихованці тодішніх високопоставлених шкіл таких як петербурзька, московська, віденська та інші. Великий внесок у розвиток культурного життя Одеси зробив відомий педагог, піаніст та імпресаріо – Дмитро Климов, який у 1888 р. очолив одеське відділення Імператорського російського музичного товариства. Згодом було створене Одеське музичне училище, яке від 1913 р. розвивало свої творчі школи у статусі Одеської консерваторії, нині – Одеська державна музична академія імені А.В. Нежданової.

- До корифеїв музичної освіти в Україні відноситься також і Харківська консерваторія, де функціонувала кафедра спеціального фортепіано засновниками якої були І. Слатіна і Р. Геніки. Заснована вона була на базі Харківського музичного училища при Імператорським російським музичним товаристві у 1917 році. На сьогоднішній час вже Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського.

2. В ході дослідження було зв'язане теоретичне та структурне осмислення поняття «Фортепіанна школа». У мистецтві феномен школи має ряд характерних особливостей, які відносяться до української фортепіанної школи. Поняття школа ділиться на шість типів:

- піаністична школа, як освітня структура, на чолі якої стоїть великий музикант, який передає свої навички і досвід учням;

- піаністична школа – освітній, творчий колектив, де існує глава такої школи і його асистенти, які працюють спільно над вихованням студентів і досягненням ними художніх, виконавських результатів;

- школа як напрямок, яка набуває значимості при визначених соціально-історичних умовах національній, а іноді і інтернаціональній характер. Прикладом можуть бути напрямки фортепіанної школи Лейпцигу, Парижу, в національному масштабі Німеччини, Франції, Російської фортепіанної школи;

- школа, як методична система конкретного педагога, яка присвячена комплексному і методичному вихованню музиканта, та формування, тренування піаністичної техніки, або якихось певних її елементів;

- школа як освітній заклад. Даний тип школи ділиться на стаціонарні музичні освітні установи, такі як музичні школи, студії тощо, які здійснюють навчання протягом всього року за спеціальною програмою;

- освітні установи, які проводять заняття періодично, або разово і можуть не мати постійного місця розташування;

- просто школа, тобто коли говорять, що у піаніста є школа, або він отримав хорошу школу, мається на увазі, що музикант володіє комплексом необхідних професійних навичок.

3. Узагальнюючи педагогічні принципи школи Теодора Лешетицького можна виявити впізнавані характеристики його учнів, такі ритмічність, чіткість, нечутне вживання педалі або блискуче staccato пасажів. Саме ці якості пов'язують з навчанням в Лешетицького і також розглядається взагалі як головні ознаки його школи. Особливо цінними він вважає деякі пункти: розвиток сили і чутливості кінчиків пальців, ясну різницю між різними туше і бездоганну педалізація. Концентрація уваги також є не менш важливим методом його школи. Без неї ніщо не може бути досягнуто цінного, ні в мистецтві, ні в інших областях. Уроки Лешетицького представляли собою зразки справжньої педагогічної творчості. Чим талановитіший був піаніст, тим вищими були вимоги до нього. З учнями у яких були менші успіхи у навчанні він перетворювався у педантичного педагога, який виправляв їх ритмічні помилки, робив технічні зауваження. Лешетицький визначав декілька істотних ознак гарної роботи:

- Абсолютно ясне розуміння основних поглядів на розучування п'єси;
- Чітке уявлення, в чому полягають труднощі;
- Як їх потрібно подолати;
- Духовне подолання трьох вищеназваних труднощів перед початком роботи на інструменті.

Майже кожен учень, який пройшов навчання у маестро, ставав концертуючим піаністом та видатним педагогом.

4. Аналізуючи результати проведеного огляду та підбивши підсумки по даній роботі, можна з упевненістю стверджувати, що педагогічна діяльність Т. Лешетицького має значний вплив на формування української фортепіанної школи. Адже саме він став одним з тих, хто посприяв успішному становленні та розвитку піаністичної культури в Україні. Істотне значення мали традиції і прогресивні тенденції, які створювалися кращими послідовниками українського, російського і західного мистецтва кінця XIX початку XX століть і з успіхом використовуються та розвиваються представниками фортепіанних шкіл України і в наш час.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Рудницька О. П. Музика і культура особистості. *Проблеми сучасної педагогічної освіти*: навч. посіб. Київ, 1998. 248 с.
2. 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.
3. Сокальський О. П. Мистецька освіта на Україні. *Музична Україна*. Київ, 1967. 85 с.
4. Берегова О. М. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ-ХХІ століть: монографія. Київ, 2013. 232 с.
5. Хурсіна-Аністратенко Ж. І. Перші освітні заклади. *Музика*. Київ, 1982. №2. 8 с.
6. Власенко І. А. Одеська фортепіанна школа як стильове явище. *Феномен школи в музично-виконавському мистецтві*: тези міжнародної науково-теоретичної конференції (Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського). Київ, 2005. С. 18–21.
7. Дагілайська Е. А. Дмитро Дмитрович Климов – піаніст та педагог (з минулого фортепіанного виконавства і педагогіки в Одесі). *Муз. мист-во і культура*. Одеса, 2000. 320 с.
8. Курковський Г. В. Педагоги-піаністи Київської консерваторії. *Українське музикознавство*. Київ, 1967. С. 67-82.
9. Рощина Т. О., Ринденко О. В. Київська фортепіанна школа. Імена та часи : колективна монографія. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського 2013. 630 с.
10. Лисенко Л. Ф. Павло Кіндратович Луценко та його учні: шляхи формування харківської піаністичної школи. Харків: Лівий берег, 1997. 80 с.
11. Черкасов В. Ф. Музично-педагогічна освіта України в контексті інтеграції до європейського освітнього простору: актуальні питання сучасної музичної освіти. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія: теорія і методика мистецької освіти. Київ: 2010. С. 3-8.

12. Гуральник Н. П. Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти і виховання: навчально-методичний посібник для вищих освітніх закладів. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. 309 с.

13. Ярошевский М. Г. Логіка розвитку науки і научної школи. *Школа в науці*. Москва, 1977. 42 с.

14. Лайтко Г. В. Наукова школа – теоретичні та практичні аспекти. *Школа в науці*. Москва: 1977. 235 с.

15. Берегова О. М. Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2003. 256 с.

16. Сокол О. В. Одеській державній музичній академії імені А. В. Нежданової — 90 років. Одеса: Друк, 2003. 224 с.

17. Романенко А. Р. Феномен творчої особистості В.В. Пухальського в українській культурі (кінець ХІХ – перша третина ХХ ст.). «Дні науки філософського факультету – 2012»: матеріали Міжнародної наукової конференції (м. Київ, 18–19 квітня 2012 р.) / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ: Видавничополіграфічний центр «Київський університет», 2012. С. 71–73.

18. Курковський Г. В. Педагоги-піаністи Київської консерваторії (1913–1933): матеріали до історії консерваторії. *Українське музикознавство*. Київ: Музична Україна, 1967. С. 264–280.

19. Руденко Н. М. Деякі особливості становлення та взаємовпливу педагогічних поглядів М. В. Ітигіной, Н. Ю. Гольдингер, Р. С. Горовиць: зб. наук. праць. Харків: Основа, 2004. С. 21—30.

20. Мальцев С. М. Метод Лешетицького. Санкт-Петербург: ВВМ, 2005. 224 с.

21. Алексеев О. Д. Хрестоматія по методиці навчання гри на фортепіано. Київ, 1974. 168 с.

22. Черні К. Листи про навчання гри на фортепіано. Санкт-Петербург, 1842. 98 с.

23. Hullah A. Th. Leschetizky — der bedeutendste Klavierlehrer, den die Welt je gesehen hat *GieJZen*, 2003. P. 195—196.

24. Майкапар С. М. Роки навчання. Москва: Мистецтво, 1938. 198 с.

25. Тихонов С. Лешетицький та його Віденське коло. Відень, 2001. 342 с.

26. Newkomb E. Leschetizky as I know him. New York—London, 1967. 215 p.

27. Баренбойм Л. А. Антон Григорійович Рубінштейн: історія життя та творчості. Ленінград: Музика, 1957. С. 22-30.

28. Фамінцин О. С. Музичний листок. Москва, 1873. 65 с.

29. Серов О. М. Критичні статті. Санкт-петербург, 1892. 563 с.

30. Кюї Ц. Вибрані статті. Москва, 1952. 27 с.

31. Шнабель А. Моє життя і музика. *Виконавське мистецтво закордонних країн*: збірка статей. Москва, 1967. 133 с.

32. Prentner M. Der moderne Pianist. *Phil.*, 1906. P. 17-23.

33. Брі М. Основа методу Лешетицького. Майнц 1902, 121 с.

34. Сафонов В. І. Нова формула. *Думки для навчаючих та навчаючихся на фортепіано*: навч. посібник. Москва: Планета музики 2017. 32 с.

35. Равичер Я. Василій Ілліч Сафонов. Москва, 1958. 96 с.

36. Савшинській С. І. Работа піаніста над технікою. Ленінград, 1968. 107 с.

37. Muth V. Theodor Leschetizky — der bedeutendste Klavierlehrer, den die Welt je gesehen hat. *GieJZen*, 2003. 68 p.

38. Воєвідко Л. М. Музично-виконавська традиція В. Пухальського у педагогічній творчості (на межі XIX-XX ст.). *Педагогічна освіта: теорія і практика*. Київ, 2014. С. 263-268.

39. Рощина Т. О. Київська фортепіанна школа на рубежі століть : між традицією і модою. *Академія музичної еліти України. Історія та сучасність*. Київ: Муз. Україна, 2004. С. 343-354.

40. Schonberg H. C. Horowitz: His Life and Music. Sydney: Simon & Schuster, 1992. 432 p.

41. Альшванг А. В. Школа Леоніда Володимировича. Москва: Радянська музика, 1939. С. 44-49.
42. Зільберман Ю. А. Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868–1924 роки. Київ: Клякса, 2012. 479 с.
43. Ніколаєв Л. В. Із бесід з учнями. *Видатні піаністи-педагоги про фортепіанне мистецтво*: збірник статей редакції С.М. Хентовой. Москва-Ленінград: Музика, 1966. С. 111-143.
44. Щербінін Ю. Л. Біля джерел музичної освіти в Харкові. *Науковий міжвідомчий щорічник українського музикознавства*. Київ: Музична Україна, 1971. С. 228-237.
45. Фаненштиль Л. Й. Основи викладання фортепіанової гри та педагогічний репертуар. Харків: Державне видавництво України, 1930. 106 с.
46. Рум'янцева А. Ю. Діяльність кафедри спеціального фортепіано Харківської державної консерваторії у після окупаційний період (1943–1949 рр.): збірник наукових статей / Донец. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2004. С. 236–244.
47. Гуральник Н. П. Перспективність традиції як освітньої тенденції у контексті функціонування фортепіанної школи. *Мистецька освіта в Європейському соціокультурному просторі XXI століття*: матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції. Мукачеве, 2015. 215 с.
48. Радомська Л. Л. Педагогічна та виконавча діяльність піаністів Марії Олександрівни та Наталії Олександрівни Єщенко. *Теоретично-методичні питання педагогіки, культурології і мистецтвознавства*. Київ, 1998. 270 с.
49. Ганзбург Г. Єщенко Наталія Олександрівна. Українська музична енциклопедія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. 63 с.

**ДОДАТКИ**  
**ДОДАТОК А**

**ТВОРЧА СПАДЩИНА ТЕОДОРА ЛЕШЕТИЦЬКОГО**

До роботи додається диск, який вміщує додаток А, де вміщуються майже всі нижче перелічені нотні видання.

**A**

- À la campagne, Op.40
- Les adieux, Op.14
- Andante finale de 'Lucia di Lammermoor', Op.13
- 2 Arabesques, Op.45

**C**

- Chant des pêcheurs
- Contes de jeunesse, Op.46

**E**

- Die erste Falte
- 3 Etudes caractéristiques, Op.41

**F**

- Filigrane-Polka, Op.23

**I**

- 6 Improvisations, Op.11

**L**

- 3 Lieder, Op.30

**M**

- 2 Mazurkas, Op.24
- 6 Méditations, Op.19
- 2 Morceaux, Op.42

**M cont.**

- 2 Morceaux, Op.47

**N**

- Nocturne No.2, Op.12

**P**

- Pastels, Op.44
- Perpetuum Mobile, Op.20
- 2 Piano Pieces, Op.8
- 2 Pieces, Op.2
- 2 Pieces, Op.31
- 2 Pieces, Op.35
- 4 Pieces, Op.36
- 2 Pieces, Op.43
- 3 Pieces, Op.48
- 2 Preludes, Op.49

**S**

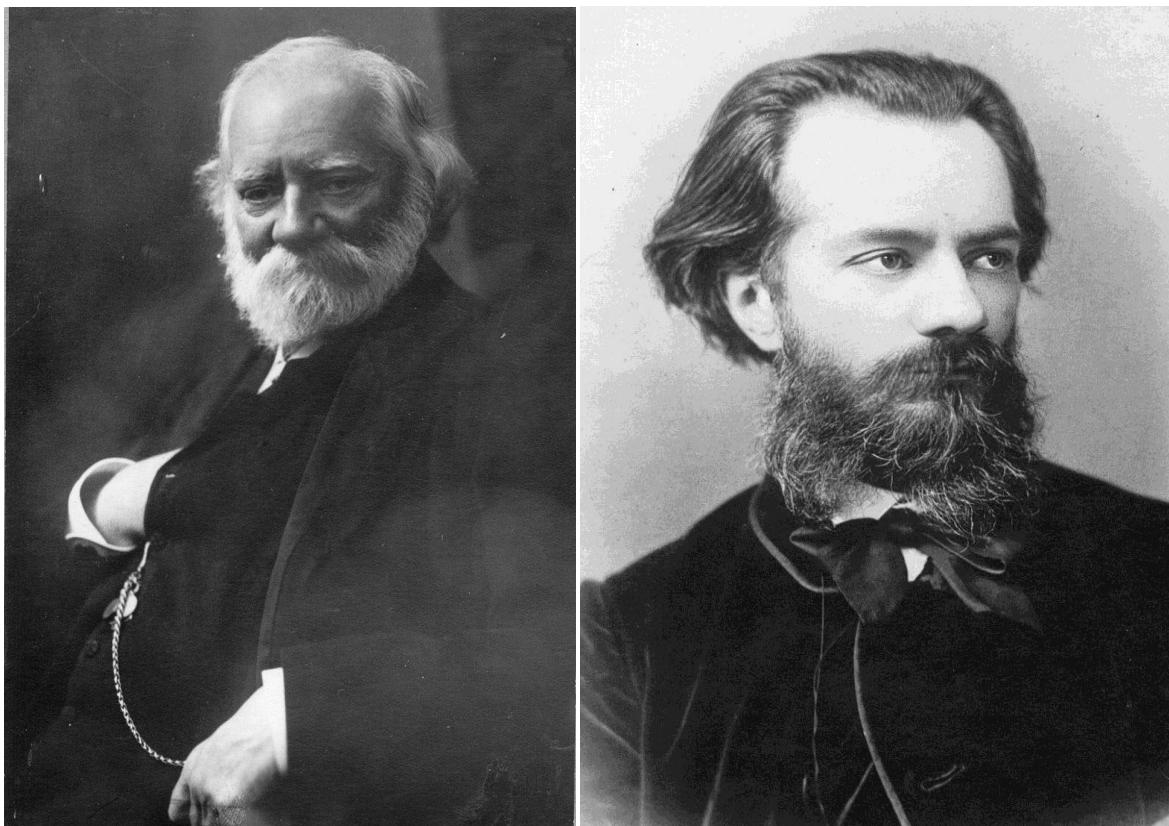
- Souvenir de St. Pétersbourg, Op.15
- Souvenir de Venise, Op.4
- Souvenirs d'Italie, Op.39

**V**

- Valse chromatique, Op.22

## ДОДАТОК Б

Фотографії видатного педагога Теодора Лешетицького



## ANNOTATION

To K. I. Logvinova's master's thesis

"Theodore Leschetitsky and the Ukrainian Piano School"

**Actuality of theme.** Thesis is dedicated to the famous teacher, concert pianist T. Leschetitsky. The methods of his piano school are analyzed. The continuity of principles in the pedagogical activity of his followers - Ukrainian pianists-teachers is highlighted.

**The purpose of the research** is to generalize the pedagogical principles of T. Leschetitsky and to reveal his influence on the development of the Ukrainian piano school.

**Task.**

- to specify historical information on the creation of centers of music and professional education;

- to connect the theoretical and structural understanding of the concept of "Piano School";

- generalize the pedagogical principles of the school of Theodore Leschetitsky;

- to highlight the influence of T. Leschetitsky's methods on the Ukrainian piano school.

**The subject of research** is the school of T. Leschetitsky in the process of formation of Ukrainian piano performance.

**Structure and scope of work:**

**Structure:** the work consists of an introduction, three sections, nine subsections, conclusions to the first, second and third sections, general conclusion.

**Volume** - 73.

**Number of sources used** - 49.

**Key words:** piano, school, student, pedagogical principles and methods, followers, teacher.