

Наталія Павлівна Гуральник

Національний педагогічний університет ім. Михайла Драгоманова
Київ

РАЗВИТИЕ УКРАИНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ В XX СТ. МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ОРИЕНТИРЫ

Ключевые слова: *украинская фортепианная школа, концертно-исполнительская практика пианистов, фортепианная методика*

Неотъемлемой составляющей эволюции европейской фортепианной школы в прошлом столетии является ее бурное развитие на Украине. Важной исследовательской задачей становится не только освещение концертно-исполнительской практики пианистов, ее роли в развитии отечественной культуры, но и пристальное рассмотрение процессов возникновения музыкально-просветительской традиции и становления фортепианной методики.

Сущность фортепианной школы

Термином «школа» в наукознании обычно определяется система теоретических идей и технологических приемов, в процессе освоения которых формируется профессиональное мастерство и личность ученика. В искусстве феномен школы имеет ряд характерных особенностей, среди которых укажем основные.

1. В процессе приобретения навыков определенного ремесла в учебно-творческих мастерских (художественных, театральных) или музыкальных классах школа выполняет функции организации обучения и наследования мастерства учителя в непосредственном профессиональном общении с ним.
2. Развитию школы способствует проведение конкурсов и фестивалей для выявления талантливой молодежи.
3. Для творческой школы характерно сосредоточение учеников вокруг ее лидера, личности талантливого педагога.
4. Доминантность традиции способствует продолжению перспективных идей через деятельность учеников, причем устаревшие методы и принципы не всегда отмирают, а продолжают развиваться, трансформируясь и обновляясь.
5. Общий для всех членов школы стиль деятельности не только желателен, как в научной школе, но и является эстетическим качеством школы и обна-

руживается как в авторском стиле исполнителя, так и в стиле личностного поведения педагога.

6. Отсутствие конфронтации программ отдельных лидеров благодаря открытости, разомкнутости способствует привлечению большего круга людей к результатам творческого труда.

Все эти особенности непосредственно проявляются и в украинской фортепианной школе. Среди ее выдающихся представителей в первую очередь назовем: В. Барвинского, Г. Беклемишева, Ф. Блуменфельда, Р. Горовиц (сестру знаменитого В. Горовца), Г. Левицкую, Т. Лешетицкого, Н. Лысенко, П. Луценко, А. Луфера, К. Михайлова, Л. Мюнцера, Г. Нейгауза, В. Пухальского, Б. Рейнгальд, С. Румшинского, Р. Савицкого, Е. Сливака, М. Старкову, В. Топилина, М. Тутковского, Б. Яворского, Ф. Якименко.

Вопросам развития отечественного фортепианного образования и исполнительства посвятили свои труды Р. Верхолаз, Ж. Дедусенко, Г. Курковский, Л. Лысенко, Л. Мазепа, Т. Рощина, Н. Руденко, М. Старкова, М. Степаненко и др. Однако в их исследованиях не было создано целостного, системного представления о феномене фортепианной школы. Результаты теоретического анализа позволяют выделить в ней шесть структурных компонентов: мотивационно-целевой, интеллектуально-творческий, коммуникативно-диалоговый, методико-технологический, исполнительский и идейно-лидерский¹. Не останавливаясь на научно-теоретической сущности всех компонентов фортепианной школы, рассмотрим в культуротворческом измерении два из них – исполнительский и методико-технологический, сосредоточившись, в первую очередь, на музыкально-просветительских традициях концертно-исполнительской практики украинских пианистов в прошлом столетии.

Музыкально-просветительские традиции украинской фортепианной школы

Исполнительский потенциал представителей фортепианной школы реализуется в значительной степени в их просветительской, концертной и конкурсной практике². Совершенствование организации музыкального образования (профессионального и общего) непосредственно влияет на повышение уровня исполнительской деятельности, что способствует культурному росту общества в целом. Этот процесс имеет обратную связь, которая обеспечивает становление и развитие авторских фортепианных методик. Таким образом, с одной стороны, известные исполнители всегда приобщались к реализации общественно значимой функции фортепианной школы – музыкальному просветительству. С другой стороны, каждый пианист индивидуально неповторимо реализовывал свой творческий потенциал и в собственных методиках преподавания игры на фортепиано.

Пристальное внимание к культуротворческой функции фортепианной школы, которая осуществляется через просветительство в системе музыкального образо-

¹ См. детальнее в: Н.П. Гуральник, *Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти*, Киев 2007.

² Там же.

вания, не случайно. Пианисты способны успешно выполнять эту функцию, осознавая ее социально-историческое значение в дальнейшем развитии уже существующих традиций исполнительского искусства.

Мы считаем, что в культуротворческом плане исполнительская деятельность пианистов включает: *концертное исполнительство* (сольное, ансамблевое, в составе оркестровых или хоровых коллективов); *лекции-концерты* (монографические концертные выступления пианистов с небольшими вербальными эссе, характеризующими исполняемую музыку или рисующими творческий портрет композитора, а также лекционно-концертные выступления студентов музыкально-педагогических учебных заведений перед школьной слушательской аудиторией); *исторические демонстрации* (масштабные циклы фортепианных произведений в исполнении великих пианистов – лидеров фортепианной школы); *профессиональные конкурсы* (в их рамках осуществляются не только конкурсное исполнение программы, но и концертные выступления перед слушателями разных стран после одержания победы); *открытые экзамены* (публичная демонстрация собственных музыкально-творческих достижений не только перед экзаменационной комиссией, но и перед слушательской аудиторией). Таким образом, исполнительская деятельность пианистов охватывает все формы музыкально-практической деятельности, которые реализовывают просветительскую функцию, и в конечном результате – функцию повышения культурного уровня общества.

Музыкально-просветительские традиции на Украине в прошлом столетии развивали многие пианисты: М. Альтани, С. Blumenфельд, О. Брайловский, Ф. Вольнская, Г. Ходоровский, О. Дьяков, И. Домбчевский, С. Короткевич, И. Лаврецкая, М. Лесневич-Носова, З. Левицкая, Е. Лециняк, Н. Лисенко, Ю. Лопатинский, Л. Марек, К. Маркевичева, К. Микули, Л. Паращенко, Елена и Галина Прокешивны, В. Пухальский, Н. Тутковский и др.³ По словам В. Ильницкого, «музика потребує школи і науки, і она потребує, більш як поезія, обставин внішніх, відповідних, щоби розвинулася до величавості композицій Бетховенів, Гайденів, Моцартів, она потребує музикально-образованих слухачів, потребує образованих сил виконавчих...»⁴ (стиль изложения здесь и далее умышленно сохранен автором – Н.Г.).

Анализ первоисточников, историографии проблемы развития украинской фортепианной школы позволяет осуществить периодизацию этого процесса. Первый период (конец XIX ст. – начало XX ст.) по содержанию отличался тем, что в нем аккумулировался соответствующий опыт. Представители отечественной фортепианной школы были активными участниками почти всех (исключение составляют концерты симфонических оркестров, оперные спектакли) музыкальных событий на Украине и за ее пределами, в том числе и в регулярно действующем международном конкурсе композиторов и пианистов, основанном по инициативе А. Рубинштейна⁵.

³ См. в: А.П. Бородин, *Критические статьи*, Москва 1977, с. 319-346; К. Гримих, *Концерты пианистов*, «Музыка и революция» 1928, № 4, с. 32-33.

⁴ В. Льницький, *Листи артистичні*, «Зоря» 1880, ч. 5, с. 73.

⁵ Начиная с 1895 г. и до 1910 г. конкурс проводился один раз в пять лет по очереди в Петербурге, Берлине, Вене, Париже, Петербурге.

Исторические документы свидетельствуют о стержневой роли пианистов в просветительской работе этого периода, успех которой стал возможен благодаря таким факторам, как создание концертных организаций, появление сети музыкально-образовательных учреждений, распространение научной музыкально-теоретической мысли.

В искусствоведческой литературе по проблемам музыкального образования вопрос функционирования фортепианной отрасли в контексте ее культурно-образовательных достижений специально не рассматривался. Однако в перечне музыкальных произведений, написанных в этот период, часто перечисляется много таких, которые создавались с помощью фортепиано (клавиры опер, рукописи партитур симфонических произведений, романсов и т.д.), с использованием фортепиано (фортепианные камерные ансамбли, вокально-инструментальные произведения и др.), и, наконец, написанные специально для фортепиано сольные инструментальные произведения.

Второй период развития украинской фортепианной школы (первая четверть XX ст.) отличался реорганизационной деятельностью и был ознаменован значительными событиями в сфере фортепианного обучения. Положительную роль в развитии фортепианного исполнительства в Украине сыграла школа Лопатинской-Россовской, которая начала свою деятельность в 1913 г. В первом концерте, который был дан учениками этой школы, участвовали И. Домбчевский, Е. Лециняк, Ю. Лопатинский и др.

С музыкальной жизнью Украины в этот период связана концертная деятельность Г. Беклемишева. Р. Глиэр, будучи директором Киевской консерватории, расширил профессорский состав и в 1913 г. пригласил по инициативе В. Пухальского на кафедру фортепиано воспитанника Московской консерватории, закончившего ее с золотой медалью по классу В. Сафонова, Г. Беклемишева (1881-1936 гг.). Свою раннюю концертную деятельность пианист совмещал с учебной еще и у Ф. Бузони в Берлине. После окончания консерватории Г. Беклемишев стал педагогом Московского Елизаветинского института, а с 1908 по 1913 гг. был профессором Музыкально-драматического училища при Московской филармонии⁶.

Г. Беклемишев был пианистом огромного таланта, яркой творческой индивидуальностью, его концерты в Западной Европе и России проходили с огромным успехом. „Новым для Киева был исполнительский стиль пианиста с его монументальностью, размахом, виртуозным владением различными видами фортепианной техники, стремлением приблизить игру к интонации живой человеческой речи, эмоциональной насыщенностью”⁷. Он увлекся грандиозностью идеи „Искусство – в массы!”, искренне реализовывал свои просветительские интенции, постоянно участвует в концертах перед рабочей аудиторией, красноармейцами, в сельских клубах, на сценах театров. Выступая на радио как пианист-солист, играя в ансамблях (большой популярностью, например, пользовалось трио в составе Д. Бертье, С. Вильконский, Г. Беклемишев) артист активно пропагандирует

⁶ Ж. Анистратенко, *Г.М. Беклемишев – педагог*, «Укр. Музыкознание» 1973, № 8, с. 209-221; Г.М. Беклемишев, *Психофизические основы современной фортепианной техники*, «Рад. Музыки» 1939, № 4, с. 35-50; Г.В. Курковский., *В.В.Пухальський та Г.М. Беклемишев*, [в:] *Питання фортепіанного виконавства*, Киев 1983, 138 с.

⁷ Ж. Анистратенко, *Г.М. Беклемишев – педагог...*

как произведения композиторов-классиков, так и современную музыку. Этот блестящий пианист часто исполняет произведения Л. Бетховена, А. Скрябина, созвучные с духом революционных перемен начала XX ст.

Вершиной просветительской деятельности Г. Беклемишева стали музыкально-исторические демонстрации (историческое название публичного исполнения больших циклов фортепианных произведений с просветительской целью). Поражает тот факт, что в период с 1923 по 1928 гг. пианист провел цикл концертов, в которых охватил огромный объем музыкального материала: „[...] киевляне услышали более двух тысяч произведений, начиная от клавишных пьес XVIII ст. и заканчивая произведениями современных авторов”⁸. Им исполнялись оригинальные фортепианные пьесы композиторов разных эпох, обработки для фортепиано оперных, симфонических, вокальных произведений, написанные Ф. Листом, Ф. Бузони, К. Сен-Сансом, а также собственные транскрипции органных произведений Д. Букстехуде и Ц. Франка.

Анализ сохранившихся афиш поражает уже перечнем авторов произведений. Например, в 1924-1925 гг. были исполнены 560 произведений английских, американских, французских и немецких композиторов. Английская и американская музыка была представлена произведениями У. Берда, Д. Булля, Г. Перселла, Д. Фильда, С. Скотта, Е. Мак-Доуэлла; французская – произведениями клависинистов: Ж. Рамо, Л. Куперена, а также Г. Берлиоза, Ж. Бизе, Б. Годара, Л. Керубини, Э. Лало, Д. Мийо; немецкая – музыкой Д. Букстехуде, Й. Пахельбеля, Кирнбергера, Гассе, К. Глюка, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, К. Вебера, К. Таузига, Х. Бюлова, А. Гензельта, П. Хиндемита; звучала и музыка Ф. Листа.

В последующие годы (до 1928 г.) Г. Беклемишев в своих музыкально-исторических демонстрациях познакомил слушателей с произведениями отечественных авторов и с музыкой Испании, Италии, Норвегии, Дании, Швеции, Финляндии, Венгрии, Польши. Исполнение музыкальных произведений сопровождалось его собственными лекциями. Как вспоминал ученик Г. Беклемишева М. Гозенпуд, пианист „в простой и доходчивой форме рассказывал про авторов исполняемых произведений”⁹, его характеристики не претендовали на глубокий искусствоведческий анализ, однако были точными и образными.

Оценка социально-культурного значения этих концертов дана в журнале „Музыка и революция”: „Яркое исполнение талантливым профессором-пианистом огромного количества произведений (за четыре года свыше 1900) знакомит слушателей с различными стилями музыкального творчества, создает в музыкальном сознании слушателей соответствующую историческую перспективу, крайне необходимую для поднятия уровня музыкального восприятия широкой аудиторией”¹⁰.

Киевская газета „Пролетарская правда” от 8 февраля 1928 г. точно дала определение музыкально-историческим демонстрациям профессора Г. Беклемишева, назвав их „живым учебником истории”. Напомним, что в истории музыкальной культуры известны еще только два подобных случая – курс лекций по истории фортепианной литературы А.Г. Рубинштейна (Петербургская консерватория, 1888-1889 гг.), когда пианистом было продемонстрировано 877 произведений 57

⁸ Там же.

⁹ Там же, с. 212.

¹⁰ М. Гозенпуд, *Г. Беклемишев, «Музыка и революция» 1927, № 3, с. 17-18.*

авторов Англии, Франции, Италии, Германии¹¹, и курс истории фортепианной литературы, который был прочитан в 1916-1917 гг. профессором Московской консерватории Е. Богословским.

Хорошо зная творчество А. Скрябина, Г. Беклемишев активно пропагандировал в Украине его музыку, которая заняла свое место в его репертуаре. Необыкновенным событием стала организация и проведение концертов (1925 г.), посвященных А. Скрябину (десятая годовщина со дня смерти). 8 и 28 мая Г. Беклемишев и его ученики из института им. Н. Лысенко и консерватории приняли в нем участие, исполняя произведения А. Скрябина¹².

Концерты, в которых исполнялись произведения А. Скрябина, были высоко оценены самим Скрябиным, который в марте 1915 г. приезжал в Киев с концертами и позже писал в своих письмах: „Удовольствие от киевских концертов очень большое, я играл на редкость удачно... Глиэр и Беклемишев ведут старательную пропаганду моих произведений, это обеспечило мне много поклонников. Внимание консерватории меня очень растрогало”¹³.

Исторически выдающимся событием было проведение цикла из пяти концертов памяти Ф. Бузони, которые организовали Г. Беклемишев и Г. Коган, который учился у О. Штосс-Петровой и В. Пухальского, а совершенствовал свое пианистическое мастерство у Ф. Бузони. Григорий Михайлович Коган выступал с воспоминаниями про своего учителя, описывая жизнь Ф. Бузони, его композиторское творчество, характеризовал его как пианиста. В каждом концерте Г. Коган исполнял оригинальные произведения Ф. Бузони и его транскрипции произведений Й. Баха и В. Моцарта. Следует заметить, что в этих выступлениях принимали участие и ученики Г. Беклемишева Е. Сливак и Р. Эльвова¹⁴.

Музыкальную культуру Украины обогатил еще один цикл тематических концертов, посвященных Й. Баху. К 175-й годовщине со дня смерти великого композитора Г. Беклемишевым было организовано шесть концертов из оригинальных произведений Й. Баха и транскрипций Ф. Бузони, Ф. Листа, К. Сен-Санса. Исполнялись произведения для клавира соло, камерные ансамбли и др. Основным исполнителем был Г. Беклемишев, слушателям того вечера посчастливилось услышать в его исполнении Фантазию и фугу *g moll*¹⁵.

Своей музыкально-просветительской деятельностью как активный организатор и участник развития культуры слушательской аудитории вошел в историю и директор Киевской консерватории, Р. Глиэр. Так, в августе 1915 года в связи с приближением фронта Киевскую консерваторию эвакуировали в Ростов-на-Дону. Там за короткий период украинский композитор и музыкальный деятель Р. Глиэр сумел из студентов консерватории и местного музыкального училища собрать симфонический оркестр и провел ряд концертов. Солистами выступали педагоги Ю. Турчинский, В. Пухальский, Р. Глиэр и др. После возвращения в Киев 26 и 30 марта 1916 г. состоялись два концерта оркестра консерватории, солистами в которых выступили студенты фортепианного отделения. Подчерк-

¹¹ См. подробнее в книге Ц. Кюи *История фортепианной музыки*.

¹² Ж. Анистратенко, *Г.М. Беклемишев – педагог...*, с. 211.

¹³ А.Н. Скрябин, *Письма*, ред. А. Каперова, Москва, *Музыка* 1965, № 739, с. 262.

¹⁴ Ж. Анистратенко, *Г.М. Беклемишев – педагог...*, с. 211.

¹⁵ Там же.

нем, что просветительская деятельность способствовала усовершенствованию исполнительского мастерства студентов и стала составляющей их музыкально-педагогической подготовки.

Особенную роль в становлении и развитии фортепианной школы Киевской консерватории сыграла деятельность Ф. Blumenфельда (в Киеве с 1920-1922 гг.) и Г. Нейгауза (1919-1923 гг.), „которые способствовали расцвету музыкальной жизни Киева”¹⁶, а также Г. Беклемишева, В. Пухальского, Н. Тутковского. Подчеркнем, что в первой четверти XX ст. музыковеды стали уделять больше внимания анализу процессов развития фортепианной школы, детально раскрывая характерные черты стилей, жанров фортепианной музыки.

Одним из лучших представителей плеяды музыкальных „просветителей”, одухотворенных искусством Антона Рубинштейна, по праву можно назвать В. Пухальского, который относился к А. Рубинштейну с огромным уважением. В. Пухальского, этого выдающегося пианиста, А. Рубинштейн назначил „пожизненным членом жюри международных Рубинштейновских конкурсов”.

Много усилий приложил В. Пухальский для развития „культурно-просветительской музыкальной работы в провинции”. Он начал свою творческую музыкально-педагогическую деятельность в конце XIX ст., плодотворно работал до 30-х годов XX ст. Г. Коган так оценивал состояние Киевской музыкальной культуры в этот, второй по нашей систематизации, период: „если Киев из глухой провинции с захудалыми музыкальными классами превратился до начала войны в значительный центр с консерваторией, которая занимает первое место после столичных, то главная заслуга в этом деле принадлежит В.В. Пухальскому”¹⁷.

Третий период (конец 20-х – 30-е гг.) развития украинской фортепианной школы ознаменовался некоторой стабилизацией содержания образования. В историю фортепианного искусства вошел молодой, талантливый пианист А. Брайловский (1896-1976 гг.), который закончил класс В. Пухальского и стал продолжателем школы Т. Лешетицкого и Ф. Бузони. Он считался лучшим исполнителем музыки Ф. Шопена, отличился организацией цикла концертов, в которых исполнил все произведения польского композитора. В честь его выдающихся заслуг в Бельгии в 1936 г. была основана премия имени А. Брайловского, которую вручали лучшему пианисту года.

В этот исторический период получило дальнейшее развитие конкурсное дело – в Европе утверждается статус международных конкурсов пианистов: им. Ф. Шопена в Варшаве (с 1927 г.); им. Ф. Листа в Будапеште (с 1933 г.); им. Э. Изай в Брюсселе (с 1938 г.). На этих конкурсах демонстрируются не только исполнительские, но и методические достижения украинской фортепианной школы, что стало толчком для позитивной динамики ее развития.

Говоря о региональных музыкально-просветительских традициях украинской фортепианной школы слует упомянуть инициативу дирекции государственной гимназии Львова: проведение для учеников 1-3 классов средних школ лекций-концертов под названием „Развитие украинской музыки”. С целью реализации этих лекториев в жизнь дирекция гимназии обратилась к известному музыкаль-

¹⁶ Ю.А. Ольховський, *Нариси історії української музики*, Киев 2003, с. 429.

¹⁷ Г.М. Коган, *В.В. Пухальский. (К 80-летию со дня рождения)*, «Музыка и революция» 1928, № 3, с. 36.

ному деятелю А. Рудницкому (1902-1975 гг.)¹⁸, который с радостью согласился взять на себя сложную и почетную миссию. Цикл просветительских лекций-концертов предполагал ежемесячные выступления перед учениками с отдельными концертными программами, тематика которых охватывала (в пределах избранной на конкретный момент выступления общей темы) веки развитие украинской музыкальной культуры. Первый концерт такого цикла состоялся в 1936 г. в присутствии трех тысяч школьников. Приглашена была пианистка Г. Левицкая. Она исполнила призывания Н. Лысенко, а лектор, А. Рудницкий, делал необходимые пояснения к каждому номеру выступления, обращая внимание на формы и жанры, художественное значение музыкальных произведений. По словам З. Вильшанецкого „присутняя молодь була захоплена мистецьким виведенням програми [...] і з запертим віддихом слухала як прелекції та пояснення, так і музично-вокальних точок”¹⁹.

В четвертый период, охватывающий 1940-1950 гг., украинская фортепианная школа стала утверждаться как национальный феномен, самостоятельная музыкальная отрасль. На фортепианных отделениях специальных музыкальных заведений готовили специалистов с квалификацией „педагог-пианист”²⁰. Продолжало развиваться конкурсное дело; оно охватывало все сферы исполнительства. Стала расширяться и география – свое исполнительское мастерство украинские пианисты демонстрировали на таких конкурсах, как: им. М. Лонг-Ж. Тибо в Париже (с 1943 г.); им. Ф. Бузони в Больцано (с 1949 г.); им. Бельгийской королевы Елизаветы в Брюсселе (с 1951 г.); им. Р. Шумана в Берлине (с 1956 г.).

Этот период ознаменован и основанием в Москве Международного конкурса им. П.И. Чайковского (1958 г.), одного из популярнейших международных соревнований, в котором активнейшее участие принимали украинские пианисты. Конкурсное дело стало опосредованным проявлением развития методики отечественной фортепианной школы, целью которой было вывечение талантливой молодежи, приобщение ее к дальнейшей просветительской работе для воспитания музыкальной культуры общества, раскрытия возможности реализовывать себя в концертно-исполнительской практике и дальнейшей методической работе.

Среди лидеров украинской фортепианной школы зачастую были универсальные личности, которые совмещали творческую работу композитора, дирижера, органиста, певца и т.п.²¹. В этой связи заслуживает внимания педагогическая деятельность выдающегося музыканта XX ст., заслуженного деятеля искусств Украины, профессора Арсения Николаевича Котляревского²², который широко ис-

¹⁸ Антон Иванович Рудницкий (1902-1975 гг.) – укр. пианист, композитор, дирижер, музыковед. Музыкальное образование получил до 1926 г. во Львовской консерватории: класс ф-но В. Курца та Е. Лялевича и Высшей музыкальной школе в Берлине: класс ф-но Э. Петри.

¹⁹ З. Вильшанецкий, *Перший шкільний концерт*, «Діло» 1936, ч. 68, с. 3.

²⁰ Л.К. Токар, *Національна ідея як внутрішня сутність і самовираження нації*, «Українознавство» 2003, № 2-3 (7-8), с. 46-49; В.В. Топилин, *Диплом об окончании Харьковского Музыкально-театрального института* (1936), ЦДА-МЛМУ, Ф. 369, Оп. 1, Д. 3, Л. 1.

²¹ В первую очередь назовем Ф. Бугамелли (пианист, вокалист, композитор, дирижер), В. Косенко (композитор, пианист); В. Пухальского (композитор, исполнитель, педагог); И. Слатина (композитор, исполнитель, педагог) и др.

²² Арсений Николаевич Котляревский (1910-1994 гг.), украинский пианист, органист, дирижер, педагог. Заслуженный деятель искусств УССР (1954 г.). Музыкальное образование получил в Ленинградской консерватории, класс фортепиано и органа И. Браудо.

пользовал фортепиано в своей работе. Котляревский прекрасно играл на рояле. Может именно потому „его, казалось бы, обыкновенные лекции по истории музыки, на которые собирались студенты со всех отделений, факультативные занятия, ожидалось нами как праздник”²³.

Необычным проявлением таланта и профессионализма этого музыканта было и то, что „Арсений Николаевич легко увлекал не только [...] музыкантов-профессионалов, а и любую аудиторию – детскую или взрослую. Причем, выступал он, как и перед нами – один, т.е. вдвоем – он и рояль”²⁴. Своей музыкально-просветительской деятельностью А.Н. Котляревский обогатил музыкальную культуру второй половины XX столетия.

В процессе исторического развития содержание фортепианного обучения в высшем учебном заведении, расширялось за счет подготовки студентов к просветительской деятельности, что не мешало повышению уровня исполнительского мастерства, наоборот, способствовало дальнейшему расцвету фортепианной школы. Такая форма реализации исполнительского мастерства широко использовалась на протяжении XX ст. в общем музыкальном воспитании молодежи.

Пятый период (1960-1980 гг.) ознаменован развитием музыкальной теории, а также организацией музыкально-педагогических отделений в системе высшего педагогического образования, накоплением эмпирического материала для дальнейшего научно-теоретического обобщения практического опыта пианистов-исследователей. Это связано с утверждением и расширением теоретических лекционных курсов по истории и теории фортепианного исполнительства, украинского музыкального творчества; рождением новых методико-технологических педагогических направлений, в т.ч. – методики музыкального воспитания; появлением новых учебных дисциплин музыкального цикла (музыкальная педагогика, музыкальная психология); обогащением фортепианного репертуара новыми произведениями украинских композиторов; специальным изучением проблем фортепианной методики.

Это был период развития музыкально-эстетического воспитания молодежи в Украине. Обучение игре на фортепиано (на других музыкальных инструментах), музыкально-теоретические дисциплины были включены в общую систему учебно-воспитательной работы в общеобразовательной школе²⁵, что помогало воспитанию музыкальных вкусов молодежи, повышению общего культурного уровня общества.

Шестой, современный период развития украинской фортепианной школы (с 1991 г.) стал самодостаточным как подлинно украинский. Подчеркнем, что традиция просветительской деятельности пианистов конца XIX ст., которая зародилась как внеучебная концертно-лекционная деятельность, стала неотъемлемым атрибутом содержания музыкального образования и в полной мере реализовалась в фортепианном обучении.

Подчеркнем, что представители фортепианной школы всегда активно приобщались к решению музыкально-просветительских задач, в каждый конкретный

²³ Г. Конькова, *Спрага музики: паралелі і час спогадів*, [Кн.] 1, Киев 2001, с. 21-22.

²⁴ Там же, с. 202 и [Кн.] 2, Киев 2002, с. 160.

²⁵ Т.Л. Беркман, *Методика обучения игре на фортепиано*, Москва 1977, с. 102.

исторический период возлагали на себя ответственность за культурное развитие общества и достойно ее реализовывали.

В процессе исторического развития (с возникновением музыкальных подразделений: музыкальных факультетов и институтов искусств в структуре педагогического образования) содержание фортепианного обучения расширялось за счет подготовки пианистов к просветительской деятельности, что не мешало повышению уровня их исполнительского мастерства, наоборот, способствовало дальнейшему развитию фортепианного искусства, культуротворческой миссии пианистов за счет их непосредственного участия в эстетическом воспитании молодежи, как компонента профессиональной деятельности учителя музыкального искусства общеобразовательных школ (ведущими педагогами-пианистами, которые внедряли в разные годы в практику музыкального воспитания эти позиции, стали С. Борисова, Т. Гордейчева, И. Феруз, Н. Руденко, О. Рудницкая, И. Коршунова, О. Кузнецова, Е. Курышев, Н. Лысина, О. Реброва, Т. Свистельникова и др.).

В конце XX ст. творческий, исполнительский потенциал представителей украинской фортепианной школы используется недостаточно, что обусловлено экономическим и социально-культурным спадом. Прошло много времени от первых выступлений пианистов в открытых просветительских концертах, но проблема недооценки этой деятельности, ее социальной значимости осталась. Причина кроется, по нашему мнению, не в уровне сложности или неудачных пробах ее решения, а в том, что это гуманистическое явление не может быть до конца исчерпано за период жизнедеятельности одного поколения музыкантов.

Становится очевидным, что фортепианная школа является отдельным субъектом в решении проблемы развития музыкальной культуры. Успешность деятельности этого субъекта зависит от особенностей исторического периода, культурного развития общества, гражданской позиции пианистов, которые сегодня могут взять на себя ответственность за результат. Напомним, что в XIX-XX ст.ст. представители фортепианной школы несли бремя такой ответственности на своих плечах и успешно с ней справились.

Эпизодическое проведение музыкально-просветительских вечеров не могут дать стойкий позитивный результат для общества. Обеспечить результативность можно за счет обращения специального внимания на этот вид деятельности учебных заведений. Поскольку исполнителями социального заказа являются в значительной степени пианисты (по своему базовому музыкальному образованию), становится понятно, что фортепианное обучение является самостоятельным субъектом культуротворчества в обществе за счет расширения его содержания посредством привлечения учащихся к просветительской деятельности.

Подчеркнем, что XX ст. стало периодом наиболее частого использования фортепиано, периодом проникновения его в музыкально-культурный быт и образование украинцев, а значит, во все сферы музыкальной жизни. Фортепианная культура получила признание в обществе, и этот факт заслуживает осознания его приоритетности в характеристике различных явлений музыкальной культуры и музыкального образования.

Сложным и противоречивым был исторический путь развития музыкально-педагогической культуры Украины в XX ст., в контексте которого осуществлялось развитие отечественной фортепианной школы. В целом участие в ее станов-

лении и развитии принимали композиторы, музыкальные деятели многих стран. Мы часто упоминаем имена выдающихся исторических личностей (Ф. Бузони, А. Глазунов, А. Гольденвейзер, А. Есипова, Т. Лешетицкий, Ф. Лист, Л. Николаев, Э. Петри, С. Рахманинов, Антон и Николай Рубинштейны, В. Сафонов, К. Черни и др.), представителей других национальных школ, о которых нельзя умолчать. Они непосредственным своим участием способствовали расцвету отечественной фортепианной школы или имели сильное влияние на развитие музыкальной культуры Украины (благодаря прогрессивным идеям, дружественным отношениям, совместной концертно-просветительской деятельности, личному методическому влиянию). Особенно это относится к периоду становления украинской фортепианной школы как самостоятельной музыкальной отрасли. Потому нельзя не вспомнить, например, Ф. Бузони, который некоторое время был профессором московской консерватории, а также повлиял на профессиональное развитие украинских пианистов. Тоже самое можно сказать и о Ф. Листе, которого с Украиной сближают творчество и личные святы²⁶.

На протяжении всего XX столетия становление и развитие украинской фортепианной школы осуществляется в контексте ее национального самоопределения, начиная от корифеев (В. Барвинского, Л. Колессы, В. Косенко, З. Левицкой, Н. Лысенко, П. Луценко, В. Пухальского, И. Слатина, Н. Тутковского) и заканчивая современными ее представителями.

Непосредственную связь просветительская деятельность, распространение фортепианного исполнительства и его расцвет имеет с методиками обучения игры на фортепиано. Эта проблема будет рассмотрена ниже с позиций ее (методики) эффективности.

Методические ориентиры украинской фортепианной школы

Разработке методических проблем фортепианного обучения посвящены работы многих украинских исследователей, представителей пианистической школы, преподавателей музыкально-педагогических факультетов университетов (И. Аксельруда, Ж. Анистратенко-Хурсиной, Ж. Дедусенко, Н. Зимогляд, З. Йовенко, Н. Кашкадамовой, Е. Курышева, Л. Лысенко, Н. Лысиной, С. Науменко, Г. Николаи, О. Овчарук, Г. Падалки, Е. Ребровой, Н. Руденко, О. Рудницкой, В. Шульгиной и др.).

Концепция обращения к анализу методических позиций отдельных пианистов и целых методических систем основывается на целесообразности распространения знаний в этой области, ознакомления с опытом конкретных пианистов, их достижениями и ошибками. Необходим осознанный, критический подход к методике – не как сборнику рутинных правил, а как к предмету творчества каждого педагога-пианиста, который способен создать собственную методико-технологическую программу своей педагогической деятельности в рамках фортепианной

²⁶ Подробнее см. об этом в цикле статей Ф. Либермана *К вопросу о недоразумениях в области фортепианной педагогики* в «Русской музыкальной газете» за 1912: № 40, с. 810-814; № 41, с. 833-838; № 45, с. 915-919, 945-950; № 46, с. 980-984; № 51, с. 1133-1136; № 52, с. 1153-1158.

школы XX ст. Нельзя не согласиться с Г. Нейгаузом, который считал, что хрестоматийная методика, в которой преобладают рецепты (так называемые „твердые правила“), „будет всегда лишь примитивной [...], упрощенной методикой, которая потребует ежеминутного, в условиях столкновения с реальной жизнью, развития, домысливания, уточнения, оживления, – словом, диалектичного преобразования”²⁷.

Можно согласиться с мыслью выдающегося австрийского педагога Э. Прейснера, который предполагал, что „записанные методы обычно дают несовершенное представление о практике”²⁸. Подчеркнем, что знакомство с различными методиками необходимо не для того, чтобы механически переносить их в условия других культур, разных национальных фортепианных школ, не считаясь с традициями музыкальной или музыкально-педагогической культуры, уровнем их распространения проветительской деятельности. Знание разных методик будет плодотворным благодаря его свойству активизировать мышление педагога, приучать его к размышлениям и творческому поиску.

Позволим себе привести следующую мысль, которая образно воссоздает полноту, противоречивость, иногда непредсказуемость, а значит сложность процесса индивидуально-неповторимого творческого овладения пианистами фортепиано. „Сначала был хаос. Затем Бог создал небо, воду и т.д. вплоть до человека, а с помощью последнего Господь дошел и до создания современного фортепиано. Но хаос, существовавший во времена от нас столь отдаленные не перестает царить и до сих пор в области фортепианной педагогики”²⁹. „Само стремление к порядку там, где его нет, многие из интересующихся фортепианной педагогией, надеюсь, найдут заслуживающим внимания”³⁰.

Изучение исторических документов и периодики позволяет выяснить пути развития методики обучения игры на фортепиано во всей ее противоречивости. На стыке XIX и XX столетий (период до 1905 г.), следом за неумолимым развитием технического прогресса произошли перемены и в „музыкальной педагогии”. „Что считалось в наших лет 15 тому назад кульминационной точкой технической трудности, у пианиста последних дней сходится за безделушку”³¹. В цикле своих статей Ф. Либерман подчеркивал, что, помимо преодоления технических трудностей, от пианиста требовалось понимание исполняемой музыки, наличие общей и музыкальной культуры, поскольку одной музыкальной подготовки недостаточно. По мнению известного педагога „современный пианист должен обладать сведениями, почерпнутыми из других наук: чем шире его кругозор, тем проникновеннее его музыкальное исполнение”³².

Теоретическое обеспечение обучения на фортепиано в начале XX ст. было несовершенным. В своих методиках музыканты опирались, прежде всего, на собственную исполнительскую, в том числе просветительскую, практику, опыт своих преподавателей и маститых мастеров музыкального исполнительства (как из-

²⁷ Г.Г. Нейгауз, *Об искусстве фортепианной игры*, Москва 1961, с. 74.

²⁸ E. Preussner, *Allgemeine Musikerziehung*, Heidelberg 1959, с. 92.

²⁹ Ф. Либерман, *К вопросу о недоразумениях...*, № 40, с. 810.

³⁰ Там же, с. 812.

³¹ Ф. Либерман, *К вопросу о недоразумениях...*, № 45, с. 950.

³² Там же.

вестно, выдающиеся пианисты преподавали игру на фортепиано так, как сами играли в концертах). Для проведения занятий преподаватели пользовались теоретическими положениями из литературы, которая бытовала в то время, в основном – „школами игры”.

Следует напомнить, что в развитии теории и методики фортепианного обучения большое значение имели преподавательская практика, которая зарождалась в частных школах. Частные педагоги отличались широкой эрудицией, владали комплексом методических знаний, имели высокий общий уровень культуры, благодаря чему в этих школах обеспечивалось серьезное музыкальное образование. К тому же яркая индивидуальность педагогов, их музыкально-общественная и просветительская деятельность влияли на дальнейшее развитие методики отдельных музыкальных специальностей, в том числе клавишных инструментов.

Анализируя методическое обеспечение учебного процесса нужно отметить, что теоретическим знаниям еще не уделялось необходимого внимания. Хотя уже появлялись многопрофильные школы, увеличилось количество преподавателей. В содержание программ музыкальных учебных заведений добавлялись теоретические занятия, разные исполнительские практики (участие в концертах, тематических вечерах). Все это, в современном понимании, нельзя считать достаточным уровнем организации музыкального обучения, но в тот исторический период подобная организация обучения сыграла нужную роль.

Значительное оживление музыкальной жизни осуществлялось благодаря особой активности любителей музыки. Среди них были такие музыканты, исполнительские и творческие навыки которых приближались к уровню профессионального мастерства. Поэтому среди любителей фортепианного исполнительства наблюдалась потребность выхода за пределы домашнего музицирования, желание поделиться своими исполнительскими достижениями со слушателями или другими музыкантами-исполнителями. Стало очевидным, что для дальнейшего успешного культуротворчества надо было развивать сеть музыкальных школ.

На высоком европейском уровне преподавал фортепиано Л. Марек в собственной музыкальной школе во Львове. На Западной Украине пользовалась популярностью частная школа игры на фортепиано, которая была известна своими выступлениями в концертах „Львівського Бояна”, – школа Елены и Галины Прокешивых. Пройдя учебную практику в школе И. Лаврецкой и методический курс известного учителя Кароля Микули, они пользовались заслуженной славой концертных исполнителей и учителей игры на фортепиано.

В музыкальной школе при Киевском отделении Императорского русского музыкального общества (ИРМО) одним из пяти отделов был „класс игры на фортепиано с изучением методы преподавания”³³. Напомним, что не только игрой на фортепиано, а и методикой ее преподавания было возможно овладеть в частных школах (например, в известной школе М. Лесневич-Носовой), а по желанию ученики оставались еще на один год для овладения практическими педагогическими умениями.

Освещая в целом методические ориентиры украинской фортепианной школы, следет остановиться на их региональных особенностях. Если о методиках пре-

³³ М.І. Кузьмін, *Українська школа музичної майстерності (коротка історична довідка)*, Киев 1968, с. 89.

подавания игры на фортепиано представителей Киевской фортепианной школы существует много исследований, то методические идеи лидеров других региональных школ следует рассмотреть подробнее.

В начале XX столетия среди лидеров Львовской фортепианной школы³⁴, имеющей богатые европейские традиции, выделялись Леопольд Мюнцер (1901-1943 гг.) и Василий Александрович Барвинский (1888-1963 гг.). Они сохраняли и развивали творческие и методические принципы своих педагогов, соответственно для Л. Мюнцера – Е. Лялевича (Львов), Э. Штойермана и Э. Зауера (Вена), а для В. Барвинского – В. Курца (Львов), Я. Гольфельда и В. Новака (Прага).

Яркий представитель украинской ветви Львовской фортепианной школы Василий Барвинский вошел в историю украинской музыкальной культуры как доктор музыкологии, известный композитор и педагог, деятельность которого исследуется и поныне. Он сохранял методические традиции своих педагогов: не отделял художественное развитие от технического, при разучивании музыкальных произведений уделял первоочередное внимание деталям, придерживался эстетики напевного звукоизвлечения, внимательно относился к метроритмической пульсации³⁵.

Авторская методика фортепианного обучения В. Барвинского имела свои приоритеты. Так, он отдавал предпочтение художественному развитию учеников, смещая акценты даже в технических заданиях. Например, в конструктивных этюдах К. Черни В. Барвинский видел и источник художественных находок, которые должны были переноситься в концертные этюды Ф. Шопена и Ф. Листа, и средство совершенствования полифонического слуха на пути к многоголосной фактуре произведений Й. Баха. В. Барвинский уделял достойное внимание усовершенствованию педальной техники с целью ее дальнейшего использования в интерпретации музыкальных произведений различных жанров.

Одно из главных средств воспитания свободы пианистического аппарата педагог видел в использовании гибкости запястья без расслабления пальцев, но со свободной пластикой всего тела исполнителя. В. Барвинский предлагал осваивать музыкальный материал с опорой на поиски жанрово-стилистических особенностей соответствующего творческого направления и считал важнейшими средствами раскрытия содержания произведения его интонационное развертывание и логику метро-ритмической пульсации. Педагог проявлял особую заботу о качестве туше, ведении мелодической линии, привлекая слуховое внимание пианистов к каждому ее проявлению, будь то напевная романтическая главная партия с гармоническим сопровождением или мелодика басов.

В развитии методических принципов Одесской региональной фортепианной школы особое место занимает педагогическая деятельность Марии Митрофановны Старковой (1888-1970 гг.)³⁶, которая начинает работать в Одесской консерва-

³⁴ Подробнее о ее традициях, обобщенных согласно историческим и географическим особенностям, и характерных отличиях ее 11 представителей см. в: Н.П. Гуральник, *Українська фортепіанна школа...*

³⁵ Развернутую информацию о В. Барвинском можно найти в сборнике научных статей: *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали*, ред. О. Смоляк, Тернопіль 2003.

³⁶ См.: Ю.І. Некрасов, *Педагогіч та виконавські принципи професора Одеської консерваторії М.М. Старкової*, [в:] *Проблеми виконавської інтерпретації інструментальних творів український композиторів*, ред. Г.Ю. Ніколаї, Суми 1995, с. 40-43.

тории с 20-х годов прошлого столетия. Европейскую известность своему педагогу принес Я. Зак, который с блеском выступил в 1937 г. в Варшаве на III Международном конкурсе им. Ф. Шопена, став лауреатом I премии. Можно предположить, что методические ориентиры, которыми руководствовалась М. Старкова, были унаследованными ею от всемирно известной фортепианной школы Лешетицкого – Есиповой, поскольку ее педагогом был любимый ученик Анны Есиповой В. Дроздов.

В систему методических принципов М. Старковой, которые не утратили своей актуальности и сегодня, входили:

- индивидуальный подбор репертуара, в который входили классические и современные произведения, включая украинские, с учетом эстетических потребностей профессионального обучения;
- использование опережающего метода касательно стилистических и художественных характеристик музыкального произведения, а особенно – ожидающихся технических сложностей;
- осознание необходимости точного раскрытия композиторского замысла, исключая слепую, формальную реализацию авторских указаний, что предполагает глубокое проникновение в текст произведения;
- овладение всеми элементами пианистического мастерства (непринужденность фразировки, ритмическая чуткость, совершенное туше, тонкая педализация, развитый гармонический слух, яркое художественное воображение, глубокое понимание логики и стиля исполняемой музыки).

Множество методических советов М. Старковой касались развития музыкальной памяти и реализации принципов сознательности в обучении, постепенного усложнения учебного репертуара, взаимосвязи всех элементов музыкальной выразительности.

Среди основателей Харьковской фортепианной школы в первую очередь назовем Павла Кондратовича Луценко (1873-1934 гг.), первого ректора Музыкального института (1918-1919 гг.), позже – Музыкальной академии (1920 г.) и Музыкального института с техникумом (1921 г.), первого руководителя кафедры фортепиано. Он удачно соединял концертную, педагогическую и методическую деятельность. На его педагогические принципы оказали влияние известные педагоги-пианисты (Орловский, А. Шульц-Эвлер, Е. Едличка) и тесное общение с выдающимися музыкантами, идеи которых он переплавил в своей методике (Ф. Бузони, Л. Буслер, Л. Годовский, Е. Петри и др.)³⁷.

Для методики Павла Кондратовича Луценко было характерным: раскрытие авторского замысла, стилевая достоверность; рациональный подход к решению сложных технических заданий (подбор логичной, сверх удобной аппликатуры, освоение виртуозных эпизодов за счет овладения отдельными мелкими фрагментами и т.д.); внимательное прослушивание всех деталей (цезур, артикуляции, фактуры и т.п.), отработка отдельных эпизодов в разных темпах, ритмах, динамике; использование виртуозных фрагментов из произведений мировой классики для формирования пианистической техники; развитие творческой инициативы

³⁷ Подробнее см. в: Л.Ф. Лисенко, *Л.Ф. Павло Кондратович Луценко та його учні: Шляхи формування харківської піаністичної школи*, Харьков 1997.

студентов в поисках собственной интерпретации; блестящая демонстрация студентам эпизодов изучаемых фортепианных произведений на память. Среди учеников П.К. Луценко были такие известные пианисты, педагоги, композиторы, как А. Жук, М. Тиц, В. Топилин, Л. Фейгина и др.

Выдающимся лидером Харьковской региональной фортепианной школы была Регина Самойловна Горовиц (1899-1984), сестра всемирно известного пианиста Владимира Горовца, которая, закончив в 1919 г Киевскую консерваторию в классе В. Пухальского и С. Тарнавського, более 50 лет проработала в Харьковской консерватории (позднее – Харьковском институте искусств).

Принципиальные методические позиции Р. Горовиц подробно, с благодарных позиций ее ученицы, описала в своей монографии Н. Руденко³⁸. Для методики Р. Горовиц были характерны: «поющее фортепиано»; свобода пианистического аппарата как результат полной свободы мышц всего тела пианиста; «дышащая кисть», которая обеспечивает возможность достижения певучего звучания рояля; серьезная работа внутреннего слуха пианиста; старательное прочтение нотного текста с обязательным учетом авторских указаний; усовершенствование технических возможностей пианиста (работа над гаммами, упражнениями, этюдами) в единстве с образным содержанием музыкальных произведений; стимулирование самостоятельной деятельности пианистов, формирование широкого общего и музыкального кругозора; внимание к качественному показу на инструменте и др.³⁹.

Заключение

К концу XX ст. созрели новые методы научного знания и их применения в практике обучения (альтернативные программы, авторские методики, целые фортепианные школы); стало популярным использование в музицировании технических средств (синтезаторов, электро-клавишных инструментов и др.). Поэтому мы поставили цель: раскрыть богатый потенциал фортепиано, обратить внимание на высокие художественные возможности этого самобытного, сложного, многотембрового, любимого множеством музыкантов музыкального инструмента, с помощью которого осуществлялось и сейчас осуществляется музыкальное обучение и воспитание молодежи, чтобы избежать возможной потери его в потоке инновационных технологий и поиска модернистского звучания электронных заменителей природного звучания этого величественного универсального инструмента.

В музыкальном образовании, в обучении игре на любом музыкальном инструменте акцент, как правило, смещается на индивидуальность личности музыканта. Успех обучения игре на фортепиано в значительной степени зависит от педагогических идей и методических позиций выдающихся мастеров, педагогов-пианистов, под творческим руководством которых осуществляется овладение учениками искусством художественного исполнения на фортепиано. Класс фортепиано в истории развития обучения, становления фортепианных методик стал своего рода инфраструктурой профессиональной деятельности преподавателя

³⁸ Н.И. Руденко, *Регина Самойловна Горовиц и ее уроки*, Киев 2001, с. 255.

³⁹ Там же, с. 15.

фортепиано, создателя своей специфической, неповторимой, даже уникальной учебной атмосферы, в которой одновременно осуществляется личностное, исполнительское, пианистическое, методическое становление будущих специалистов. Иначе говоря, фортепианный класс является особым музыкально-творческим пространством в учебном заведении искусств (от музыкальных школ до музыкальных академий и институтов искусств в структуре педагогического образования), в котором наследуются традиции, трансформируются и рождаются новые идеи, раскрываются и совершенствуются творческие позиции и авторские методики молодых педагогов-пианистов как последователей своих „материнских” фортепианных школ.

Summary

DEVELOPMENT OF UKRAINIAN PIANO SCHOOL IN 20TH CENTURY: MUSICAL AND EDUCATIONAL TRADITIONS AND METHODOLOGICAL GUIDELINES

Rapid development of Ukrainian piano school is an inseparable part of European piano school's evolution in the 20th century. The article is aimed at describing pianists' performance practice and its role in the development of national culture as well as at surveying the genesis of musical educational tradition and establishment of piano methodology. Ukrainian piano school is defined as a phenomenon of cultural and the 20th century 6 periods are singled out. Special attention in the structure of piano school is drawn to musical educative activities, its development having facilitated reconceptualization of the content of piano education and teaching methodology throughout different periods. The author emphasizes that piano schools leaders and their followers realized their intellectual and creative potential in various performing activities and original teaching techniques. Piano class is considered as a special musical and creative space at an arts educational establishment where traditions are kept and transformed, new ideas emerge, creative views of young music teachers, who are the followers of *mother* piano schools, come to life and develop.

Key words: *Ukrainian piano school, pianists' performance practice, piano methodology*

