ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ

ім. М. В. ЛИСЕНКА

**МІЛОДАН Тетяна Едуардівна**

УДК 78.421

**Розвиток виконавсько-педагогічних засад**

**Фелікса Блуменфельда та Генріха Нейгауза**

**в діяльності львівських піаністів**

**(1950-1990 рр.)**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Львів – 2009

**Дисертацією є рукопис.**

Робота виконана на кафедрі теорії музики Львівської національної музичної академії ім.М.В.Лисенка Міністерства культури і туризму України.

**Науковий керівник:** кандидат мистецтвознавства, доцент

**Кашкадамова Наталія Борисівна,**

Львівська національна музична академія

ім.М.В.Лисенка,

професор кафедри спеціального фортепіано (м.Львів)

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор

**Шамаєва Кіра Іванівна**

Національна музична академія України

ім.П.І.Чайковського,

професор кафедри загального та спеціалізованого

фортепіано (м.Київ)

кандидат мистецтвознавства, професор

**Ніколаєва Лідія Михайлівна**

Львівська національна музична академія

ім.М.В.Лисенка,

професор кафедри концертмейстерства (м.Львів)

Захист відбудеться "18" грудня 2009 р. о 13 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради К 35.869.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Львівській національній музичній академії ім.М.В.Лисенка за адресою: 79005, м.Львів, вул. О.Нижанківського, 5, 2-й поверх, ауд. 35.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Львівської національної музичної академії ім.М.В.Лисенка за адресою: 79005, м.Львів, вул. О.Нижанківського, 5.

Автореферат розісланий "17" листопада 2009 року.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради,

кандидат мистецтвознавства, доцент О.Т.Катрич

**ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ**

**Актуальність теми**. Характерною прикметою композиторської творчості кінця ХХ ст. стало відродження романтичних інтонацій, образів і художніх прийомів. Вони відчутно потіснили авангардну естетику середини сторіччя і породили нову емоційність в музиці. Ці тенденції не могли не знайти свого віддзеркалення і в фортепіанному виконавстві та педагогіці, хоч проявилися у виконавській сфері дещо відмінно від композиторської. В ситуації, що створилася на зламі ХХ – ХХІ століть – пришвидшення темпів життя, завантаженість інформацією, – для подолання таких негативних наслідків у виконавстві, як механічність чи раціональна висушеність гри, необхідною стала допомога досвіду піаністів-педагогів романтичного спрямування. Це зумовило потребу вивчення і комплексного узагальнення їхніх виконавсько-педагогічних засад та введення цих здобутків до музичної теорії і практики.

Педагоги-романтики Фелікс Блуменфельд (1863-1931) та Генріх Нейгауз (1888-1964) виховали багатьох видатних піаністів ХХ ст. і відомі у всьому світі. Діяльність цих музикантів мала значний вплив на українське фортепіанне мистецтво і, фактично, у кожному музичному навчальному закладі сучасної Украї­ни є представники їхніх виконавсько-педагогічних шкіл. Накопичено чималий досвід, вже перевірений практикою. Загалом, при вивченні педагогічних засад визначних музикантів важливо сприймати їхнє мистецтво не ретроспективно, як закостеніле явище, а як живий організм. Тоді в основі дослідження лежатиме вивчення не окремих методик, а істотних виконавсько-педагогічних принципів, загальних закономірностей виховання художнього мислення, роз­витку музичних здібностей та техніки.

Хоча Ф.Блуменфельду та Г.Нейгаузу присвячено чимало досліджень, в музикознавстві ще не розроблене питання про розвиток їхніх засад у другій половині й при кінці ХХ ст. в діяльності учнів та музичних "онуків", а також не простежений "родовід" митців у регіональних фортепіанних школах України, зокрема у Львові, де тривалий час працював яскравий представник даної традиції Олександр Ейдельман, а нині продовжують викладати учениця Г.Нейгауза Марія Крушельницька та вихованці цих піаністів. Таким чином, актуальність теми обумовлена також відсутністю ґрунтовних і концептуальних наукових дос­ліджень діяльності видатних львівських піаністів другої половини ХХ ст., зокрема тих, у чиїх виконавсько-педагогічних засадах відбилися традиції Ф.Блуменфельда і Г.Нейгауза.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація відповідає плану наукових робіт і є частиною комплексної теми № 6 "Му­зично-виконавське мистецтво: теорія, історія, практика" перспективного тема­тичного плану науково-дослідної діяльності Львівської національної му­зичної академії ім.М.В.Лисенка на 2007-2012 рр. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Львівської державної музичної академії ім.М.В.Ли­сенка (протокол засідання № 5, від 30 березня 2003 року).

**Мета дослідження** – висвітливши виконавсько-педагогічні принципи Фелікса Блуменфельда і Генріха Нейгауза як представників романтичної фортепіанної педагогіки, розкрити їхню спадкоємність і розвиток у діяльності львів­ських піаністів другої половини ХХ ст. Олександра Ейдельмана, Марії Кру­шельницької, їхніх учнів та виявити перспективність для сучасної фортепіанної культури.

**Основні завдання дослідження:**

1. визначити місце та значення виконавських шкіл Ф.Блуменфельда і Г.Нейгауза у стильовому контексті фортепіанної культури ХХ ст. та охарактеризувати їх;
2. обґрунтувати поняття "романтичної фортепіанної педагогіки";
3. дати комплексну характеристику виконавсько-педагогічного мистецтва О.Ейдельмана;
4. охарактеризувати невербальні аспекти міжособистісного педагогічного спілкування в класі фортепіано;
5. розкрити основні шляхи розвитку традицій О.Ейдельмана у педаго­гічній роботі його учнів;
6. висвітлити виконавсько-педагогічні принципи М.Крушельницької;
7. простежити розвиток виконавсько-педагогічних засад М.Крушель­ницької у роботі її вихованців;
8. оцінити перспективність розвитку засад романтичної фортепіанної педагогіки для сучасної фортепіанної культури.

**Джерельну базу** дослідження склали: опубліковані та неопубліковані матеріали педагогічно-виконавської діяльності О.Ейдельмана, М.Крушель­ницької та їхніх учнів, зокрема, інтерв’ю, конспекти лекцій, спогади.

Аналіз здійснювався на основі методології, використаної у працях з теорії і методики фортепіанного виконавства та педагогіки О.Алексєєва, А.Боро­діна, Н.Гуральник, Н.Кашкадамової, О.Катрич, Г.Когана, Є.Лібермана, А.Ма­линковської, К.Мартинсена, Я.Мільштейна, В.Москаленка, Г.Нейгауза, С.Хен­тової та ін.

**Об’єкт дослідження** – українське фортепіанне виконавство і педагогіка.

**Предмет дослідження** – виконавсько-педагогічні засади провідних львівських піаністів (1950-1990 рр.).

**Методами** дослідження, застосованими в дисертації, є метод історичної реконструкції для відтворення цілісної картини становлення і розвитку виконавсько-педагогічного мистецтва О.Ейдельмана та М.Крушельницької; метод порівняльного аналізу для співставлення виконавсько-педагогічних засад персоналій дисертації; методи спостереження та опитування (бесіда, інтерв’ю) для вивчення емпіричного педагогічного досвіду; методи індукції, дедукції, конкретизації й синтезу для логічного узагальнення даних, отриманих емпіричним шляхом, та вивчення педагогічних засад як єдиної системи; метод теоретичного аналізу, поєднаний з принципом історичної та логічної інтерпретації фактів для опрацювання праць з педагогіки, психології, виконавського мистецтва.

**Наукова новизна.** В дисертації вперше різнобічно висвітлено спадкоємність традицій виконавських шкіл Ф.Блуменфельда і Г.Нейгауза у львівській піаністиці; зроблено концепційне узагальнення найважливіших засад фортепіанної педагогіки цих музикантів.

У дослідженні запропоновано й обґрунтовано поняття "романтична фортепіанна педагогіка" для характеристики явищ фортепіанної культури ХІХ та ХХ століть.

Вперше в українському музикознавстві дано комплексну характеристику виконавсько-методичних засад О.Ейдельмана і М.Крушельницької як прогре­сивних явищ фортепіанної педагогіки другої половини ХХ ст. та особливих гілок українського піанізму, що представлені широким спектром імен їхніх учнів – виконавців і педагогів.

Вперше досліджено невербальний аспект міжособистісного педагогіч­ного спілкування в класі фортепіано та розкрито його специфічність й ефектив­ність для цієї мистецької сфери.

**Практичне значення дослідження.** Теоретичні висновки і результати дослідження можуть бути використані у лекційних курсах з методики викладання гри на фортепіано, музично-педагогічної психології, історії та теорії фортепіанного мистецтва.

Аналітичні спостереження та узагальнюючі положення знайдуть застосування у викладацькій роботі в класах спеціального фортепіано вищих музичних навчальних закладів, музичних училищ, дитячих музичних шкіл, у піаністичній концертно-виконавській практиці.

Основні ідеї та положення дисертації пройшли **апробацію** на наукових конференціях: Всеукраїнська наукова конференція "Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі" (м.Кременець, 2004 р.); Всеукраїнська наукова конференція "Еволюційні процеси в музичному мистецтві: від минулого до майбутнього" (м.Донецьк, 2005 р.); VIII Всеукраїнська науково-практична конференція "Молоді музикознавці України" (м.Київ, 2006 р.); ІХ Всеукраїнська науково-практична конференція "Молоді музикознавці України" (м.Київ, 2007 р.); Наукова конференція Молодіжної секції музикознавчої комісії Наукового товариства ім.Т.Г.Шевченка у Львові (м.Львів, 2008 р.).

**Публікації.** Основні положення дисертації викладені в п’яти статтях у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених ВАК України.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, 4 розділів, висновків, списку використаних джерел, 1 додатку. Загальний обсяг дисертації – 192 сторінки, з яких основного тексту – 175 сторінок. Список використаних джерел містить 157 найменувань, 15 сторінок. Додаток – 2 сторінки.

**ОСНОВНИЙ ЗМІСТ**

У **вступі**обґрунтовано актуальність теми, визначено об’єкт, предмет, мету та завдання дослідження, охарактеризовано методологічну базу, з’ясована наукова новизна та практичне значення дисертації, наводяться дані щодо апробації її основних положень.

**Розділ 1"Виконавські школи Ф.М.Блуменфельда і Г.Ґ.Нейгауза в стильовому контексті піанізму ХІХ-ХХ століть та актуальні проблеми сучасної фортепіанної фахової освіти. Огляд літератури"** присвяченийосновним тенденціям розвитку теоре­тичного і практичного фортепіанного виконавсько-педагогічного знання ХІХ-ХХ століть.

У **підрозділі 1.1 "Відображення романтичного стилю у фортепіанній педагогіці"** охарактеризовано зміни, принесені романтичною естетикою у виконавське мистецтво і педагогічну практику.

Поширене визначення двох основних виконавських стилів – класичного і романтичного – має передовсім очевидний зв'язок із психологічними типами людини. Проте домінування того чи іншого стилю в певну епоху неминуче привертає увагу й до історичних підстав його формування.

Романтизм приніс у фортепіанне мистецтво новий світогляд і, відповідно, нові ідеї, прийоми та методи навчання. Хоча принципові зміни яскраво виявилися вже в діяльності Ф.Шопена та Ф.Ліста, проте фактичний процес перебудови фортепіанного викладання почався від останньої третини ХІХ ст., а у масовій педагогічній практиці проявився ще пізніше – у ХХ ст. Втім, окремі риси, органічно виявляючись у практичній роботі визначних викладачів-романтиків, дуже повільно складалися в цілісний комплекс у теоретичних працях з методики, що і зумовило відсутність у музикознавстві поняття "романтич­на фортепіанна педагогіка".

Романтична фортепіанна педагогіка – це система виховання піаніста, в якій естетичні принципи романтизму є світоглядним стрижнем, а прищеплення учневі емоційного сприйняття мистецтва, розвиток індивідуального творчого потенціалу та вміння мислити художніми образами – головними педагогічними завданнями, що зумовлює централізацію навчального процесу навколо домі­нантної засади первинності музично-слухових уявлень, акцентоване значення сфер почуття й інтуїції, а також використання комплексу методів, закорінених у психологічно-суґестивній царині.

У **підрозділі 1.2 "Основні напрями розвитку фортепіанного мистецтва у ХХ сторіччі та актуальні проблеми фортепіанної освіти в Україні на початку ХХІ століття"** стисло висвітлено головні тенденції розвитку фортепіанного мистецтва у ХХ ст. та ситуацію сьогодення у практиці фортепіанного навчання, простежено роль романтичного світогляду в національному менталітеті українців.

Якщо на початку ХХ ст. романтичний стиль ще продовжував зберігати сильні позиції у виконавстві, то вже від 1920-х рр. все вагомішу роль відіграють академічні тенденції. Характерною рисою стає більша емоційна стриманість та врівноваженість, поступово посилюються тенденції аналітичного підходу до інтерпретації, раціональності, стабільності і точності втілення задуму. Для піаністики 1950-60-х рр., в цілому, типовим є домінування інтелектуального виконавського типу, узагальнення, розумової осмисленості. Водночас, романтичний тип мислення відіграв важливу роль у виконавстві ХХ ст. (мистецтво С.Рахманінова, К.Ігумнова, Й.Левіна, Й.Гофмана, А.Корто, Арт.Рубінштейна, Г.Нейгауза, С.Фейнберга, В.Софроницького, В.Горовиця).

У методичній літературі першої третини ХХ ст. активно розвивалися романтичні педагогічні ідеї. В центр фортепіанного навчання бу­ло покладено розвиток слуху як основи музичного вихо­вання. Але від середини ХХ ст. і у фортепіанну педагогіку поступово проникають нові тенденції – прагнення до інтелектуалізму, аналітично-раціонального підходу. В широкій практиці викладання ці благородні ідеї іноді спрощуються, а часом і вироджуються у спів­існування високого рівня професіоналізму з втратою розуміння романтичного начала, нівелюванням емоційного підходу до музики та безпосередності її сприйняття. Тож у ситуації, що створилася на зламі ХХ-ХХІ століть, виникає потреба згадати незаслужено забуті цінні чинники романтичної педагогіки – емоційно-суґестивний підхід до навчання, роль емпіричних та інтуїтивних аспектів, образного мислення та підсвідомості.

Романтичний світогляд – одна з суттєвих рис українського національного менталітету. Тому природно, що особливості українського фортепіанного виконавства традиційно закорінені у романтичній естетиці, а романтичний стиль інтерпретації постійно проявляється серед сучасних українських музикантів (М.Крушельницька, О.Криштальський, Е.Чуприк) та знаходить підтримку широкого загалу піаністів і педагогів. Тому висвітлення романтичних виконавсько-педагогічних засад у діяльності українських піаністів та їхнє теоретичне об­ґрунтування виступає одним з актуальних питань сучасного музикознавства.

У **підрозділі 1.3** охарактеризовано **виконавсько-педагогічні засади Фелікса Блуменфельда та Генріха Нейгауза.**

Естетично-виконавські та методичні засади Ф.Блуменфельда та Г.Нейгауза мають багато спільного. Обидва митці стояли на романтичних естетичних позиціях, що визначали як сутність і завдання виконавського мистецтва, так і методи педагогіки. В її центрі знаходилася сфера виховання творчої особистості, а, отже, загальномистецького, художнього, артистичного розвитку музиканта. У педагогіці Ф.Блуменфельда вже намічена лінія, яку потім розвинув у своїй роботі Г.Нейгауз – виховання в учні розуміння закономірностей мистецтва загалом, на рівні взаємозв’язків різних галузей. Головна мета в опануванні твору для митців полягала в осягненні його змісту, найповнішому вираженні думок і почуттів, закладених у музиці. Інтерпретаційними критеріями виступали емоційна і психологічна насиченість, масштабність у побудові цілісного художнього образу при інтонаційній деталізації, а також вимога сучасності мистецтва, зрозумілості і переконливості виконання для аудиторії.   
В основі розуміння музики лежала мовленнєва інтонація, поєднана з "вокальним" трактуванням фортепіано. Методичною основою виховання виступав розвиток слухових уявлень. Важливим принципом слугувала органічна єдність художнього і технічного начал. Вагомою характерною особливістю обох митців як педагогів було прагнення створити творчу, високо­художню, артистичну атмосферу на заняттях, сильний емоційно-суґестивний вплив на учнів.

Однак природно, що індивідуальні особливості та вплив певної епохи (митців розділяла вікова різниця у чверть століття) зумовили і деякі відмінності. Зокрема, естетично-виконавські погляди Г.Нейгауза вже ближчі до роман­тичного академізму – музикант змушений був реалізувати себе у рамках ситуа­ції, що склалася в СРСР 1930-50-х рр. Якщо у педагогіці Ф.Блуменфельда про­стежується відверте превалювання емоційного чинника, то у Г.Нейгауза емоцій­ний і раціональний первні значно більш врівноважені. На противагу підходу Ф.Блуменфельда до піаністичних питань з позицій звукової доцільності, у ра­ціональному ставленні до технічної сторони виконання Г.Нейгауза сильно від­чутний вплив його вчителя Леопольда Годовського.

У **підрозділі 1.4 "Основні тенденції розвитку Львівської фортепіанної школи"** простежено стан наукових розробок та виявлено, що діяльність львівських піаністів другої половини ХХ ст., і зокрема музикантів, у роботі яких отримали розвиток виконавсько-педагогічні засади Ф.Блуменфельда і Г.Нейгауза, поки що залишаються недослідженою ланкою українського фортепіанного мистецтва.

Багатонаціональному фортепіанному мистецтву Львова традиційно прита­манна розмаїтість стильових тенденцій, методик та особистостей. В педа­гогічній практиці більшості львівських музикантів до середини ХХ ст. сильні позиції утримували класичні засади. Натомість, у виконавському мистецтві панував романтичний стиль та його відгалуження (сецесія, експресіонізм), що і зумовило прагнення до змін, адже назріла потреба в "романтизації" викладання. Саме тому виконавсько-педагогічне мистецтво яскравих "романтиків" Г.Нейгауза (концерти та майстеркласи) та О.Ейдельмана було сприйняте у Львові 1950-х рр. з великим захопленням.

**Розділ 2 "Виконавсько-педагогічне мистецтво Олександра Ейдельмана"** присвяченийтворчим принципам музиканта.

У **підрозділі** **2.1 "Джерела формування виконавського стилю та педа­гогіки О.Л.Ейдельмана"**висвітлено витоки фортепіанного мистецтва піаніста та особливості його творчого почерку.

О.Ейдельман, концертуючий у 1920-40-х рр. піаніст, був представником пізньоромантичного виконавського стилю. Найбільший вплив на музиканта мали його вчителі – представники романтичного виконавського мистецтва і педа­гогіки Ф.Блуменфельд та Г.Нейгауз. Їхні естетично-виконавські традиції яскра­во виражені в інтерпретаційних засадах О.Ейдельмана: виразність інтонаційної сфери; створення звукової атмосфери твору за допомогою тембрально-динаміч­них характеристик окремих тем, епізодів, фактурних пластів; проце­суальне, наскрізне охоплення архітектоніки композиції тощо. Спільним у виконавсько-педагогічних засадах О.Ейдельмана і Г.Нейгауза є використання техніки "вагової гри”.

Відчутним у педагогіці О.Ейдельмана є і вплив школи Теодора Леше­тицького, учнем якого був перший вчитель музиканта – Мар'ян Домбровський. Це постійний свідомий контроль прийомів звуковидобування, їхня раціональність, відкидання інтуїтивних пошуків і пристосування в цій сфері. В інтер­претаційних засадах спільною рисою виступає вимогливість до ідеальної зба­лансованості звучання, чіткої окресленості та смислової завершеності кожної фрази.

Прискіплива увага до деталізованого прочитання тексту твору, відшліфованості всіх деталей, ясності і прозорості фактурних пластів вказує на зв'язок виконавських засад О.Ейдельмана вже із типовими академічними нормами середини ХХ ст.

Не пориваючи з виконавсько-педагогічними традиціями Ф.Блуменфель­да, Г.Нейгауза і Т.Лешетицького та істотно їх розвинувши, О.Ейдельман ство­рив власну оригінальну систему. Не будучи консервативною, вона увібрала в себе нові досягнення і розробки методики ХХ ст., особливо у сфері технічних засобів.

У **підрозділі** **2.2 "Виховання виконавського мислення та розвиток творчого потенціалу піаніста як основа школи О.Л.Ейдельмана"** виявлено сталий комплекс педагогічних принципів О.Ейдельмана, спрямованих на розвиток творчого потенціалу учня та виховання його виконавського мислення.

Розвиваючи творчий потенціал учня, О.Ейдельман намагався виявити "виконавське обличчя" кожного та зорієнтувати його на створення власної виконавської концепції. Відбувалася певна ідентифікація себе з вихованцем у царині розуміння музики учнем і в сфері його виконавсько-технічних можли­востей, що межує з поняттям емпатії. Унікальне педагогічне обдарування про­фесора і чималий практичний досвід допомагали йому емпірично осягнути певні психологічні закони та знайти найбільш доцільні методи виховання.

Виконавську творчість О.Ейдельман трактував як переклад авторського тексту музичного твору на "індивідуальну душевну мову" виконавця. Головною ідеєю виступало розкриття світу людських почуттів у їхньому різноманітті та мінливій динаміці. Основний акцент робився на розвитку емоційно-образної сфери учня. Професор вважав важливим вміння виконавця захопити і переконати аудиторію власним баченням музичного твору, викликати співпереживання. Вагомою складовою здатності передавати свої почуття слухачам виступав високий емоційний тонус виконання. Цінувалася масштабність, "концертність" і темпераментність гри, безпосередність і внутрішня щирість викладу.

Вдосконалення різних аспектів виконавської майстерності піаніста розглядалося О.Ейдельманом невіддільно від його розвитку як музичної особис­тості. Робота над твором була комплексною, відбувалася паралельно різними векторами, кожний з яких був пов'язаний з інтонаційною сферою. Саме інтонаційно-образним змістом музики обумовлювалася для О.Ейдельмана специфіка виконавського мислення, і в учнях виховувалося вміння мислити емоційно-звуково-руховими образами.

Особливу увагу О.Ейдельмана до розвитку творчої індивідуальності учня трактуємо як вияв дидактичного принципу педагогіки співпраці. Виховання самостійності виконавського мислення як необхідної умови подальшого розвитку музиканта – як дидактичний принцип проблемного навчання.

У **підрозділі 2.3 "Технічний розвиток учня"**розглянуто систему раціо­нальних піаністичних прийомів О.Ейдельмана, його аплікатурні принципи та засади роботи над розвитком техніки.

Художньо-образне мислення піаніста не відокремлювалося О.Ейдель­маном від інструментально-виконавського. Існувала моди­фікація образного у м'язово-тактильні відчуття як своєрідний му­зич­ний "звукорух". І зворотно, через відповідний прийом професор вів учня до розу­міння інтонування, фразу­вання, туше, ритміки. Важливу роль у вихованні асоціатив­них зв’язків між ін­тонаційною напруженістю інтервалу та м’язовим рухом відігра­вала аплікатура (у синтезі з рухом руки), завдяки принципу "позиційності".

Ставлення О.Ейдельмана до формування технічних навичок було суто раціональне. Професором була синтезована система технічних прийомів, у яких відобразилися оптимальні досягнення сучасного піанізму. Техніка базувалася на принципах опорного звуковидобування з використанням ваги руки, застосуванні всіх частин руки як єдиної системи, гнучкості і мобільності апарату, економ­ності, точності і доцільності кожного жесту, тактильної чуйності, чіпкості і ак­тивності кінчиків пальців.

У **підрозділі 2.4 "Міжособистісне спілкування"**висвітлено комунікативний аспект роботи О.Ейдельмана, а також вивчено стан цього питання у тео­рії музично-інструментальної педагогіки. Як найважливіший виділено і досліджено невербальний рівень міжособистісного педагогічного спілкування в класі фортепіано.

Міжособистісне спілкування в класі фортепіано розглянуте як багатоаспектне явище, що складається з мовного (вербального) та суттєвого (невер­бального) рівнів. У дисертації доведено особливе, і нерідко вирішальне, значен­ня останнього для фортепіанного викладання.

Мистецтво невербального контакту з учнем – унікальна здібність О.Ей­дельмана як педагога. У моделі спілкування в класі О.Ейдельмана яскраво вира­жене зміщення акцентів у музично-розумових процесах з фактологічних, мов­но-понятійних змістових координат на емоційно-образні та художньо-звукові, що зумовлювало розвиток здатності учня до розв’язання звукообразних художньо-творчих завдань із превалюванням емоційного фактору сприйняття музики.

**Розділ 3 "Розвиток принципів Олександра Ейдельмана в діяльності його учнів"** присвячений розгляду педагогічно-методичних засад дев'яти вихованців професора – Марії Крих, Ольги Качевої, Лідії Крих, Тереси Старух, Ксенії Колесси, Павла Юрженка, Халіси Гумецької, Наталії Кашкадамової і   
Тетяни Слюсар.

У кожного з учнів засади О.Ейдельмана заломилися по-своєму в залежності від обдарування та особистих схильностей, проте у викладанні всіх музи­кантів збережено принципові виконавсько-педагогічні позиції вчителя.

Основним педагогічним завданням в роботі всіх учнів професора виступає розвиток у вихованця самостійного виконавського мислення. В центрі опрацювання твору на уроці знаходяться пошуки у сфері інтерпретації та робота над створенням художньо-звукового образу.

Акцентуючи на потребі єдності почуття і розуму, педагоги надають особ­ливо важливого значення саме емоційному чиннику у сприйнятті музичного мистецтва. Викладачів об’єднує романтична естетика в розумінні музики як мистецтва, зверненого до почуттів людини. Відповідно однією з найважливіших педагогічних засад є опора на розвиток емоційно-образного мислення. Спільною думкою є і те, що саме прерогатива емоційного фактору в навчанні виступає запорукою підсвідомого вбирання стильових особливостей творів різних епох і композиторів. З такими переконаннями пов’язане створення на заняттях мистецької, піднесеної, творчої атмосфери, а поряд з вербальними поясненнями обов’язково присутній суґестивний вплив (хоча і в різному діапа­зоні).

Спільною рисою є і збереження романтичних засад виконавського стилю – опорного і співучого звучання; емоційності, експресивності та щирості висловлювання; змістовності та яскраво-образної характеристичності трактувань; діалогічної зверненості до аудиторії тощо.

У всіх учнів професора в тій чи іншій мірі збережено ставлення до звучання і прийомів гри як до звукорухового комплексу. У роботі акцентується ви­ховання психологічно-виразного виконавського інтонування піаніста в єдності його ментальної, слухової та рухової складових. З цим принципом пов’язані комплексність і безетапність роботи, коли художній задум формується від по­чатку опрацювання твору. Навчання піаністичним навичкам (як фундаменту виконавської творчості) відбувається в тісному зв’язку з художнім вихованням. В плані організації технічного апарату піаніста всі педагоги сповідують принципи свого вчителя – використання вагової гри.

Загалом, у роботі переважно всіх цих викладачів присутнє більше апелювання до розвитку аналітичного мислення, ніж у роботі самого О.Ейдель-мана, що, очевидно, є впливом епохи. Також більшість з педагогів, стоячи в цілому на раціональних засадах опанування піаністичного матеріалу, допускають і вторинне інтуїтивне пристосування музиканта на основі чітких слухових уявлень, коли за критерій береться звуковий результат[[1]](#footnote-1).

У педагогічних засадах всіх учнів простежується єдність художнього світогля­ду, естетичних, педагогічних та виконавських принципів, закорінених у діяльності вчи­те­ля, окремі складові яких творчо переосмислюються і розвиваються. Ці спільні засади охоплюють мотиваційно-цільовий, інтелектуально-творчий, комунікативно-діалоговий, методико-технологічний, виконавсько-практичний та ідей­но-лідерський структурні компоненти, що дозволяє стверджувати існування школи О.Ейдельмана.

**Розділ 4 "Виконавсько-педагогічні засади Марії Крушельницької"**розкриваєтворчі принципи піаністки та їхній розвиток у діяльності її учнів.

У **підрозділі 4.1 "Виконавський стиль"**охарактеризовано творчий стильМ.Крушельницької*.*

У виконавському мистецтві М.Крушельницької, концертуючої піаністки у 1960-2000-х рр., ідеї, сприйняті від вчителя Г.Нейгауза (сфера романтичних художніх образів, інтонаційна виразність всіх фактурних пластів, увага до звуково-тембральних градацій, агогічна свобода тощо) при взаємодії з особистими індивідуальними рисами були переплавлені в оригінальний і самобутній творчий стиль, в якому визначальною рисою виступає його яскраво виражений український національний характер.

У **підрозділі 4.2 "Педагогічні засади"**висвітленометоди формування виконавської майстерності в класі М.Крушельницької.

У викладанні М.Крушельницької переважають прикмети романтичної педагогіки і, в цілому, збережено традиції її вчителя Г.Нейгауза. Головним педагогічним завданням виступає виховання виконавської самостійності учня, при­щеплення вміння творчо мислити та розвиток його ініціативності. Вихованню інтерпретаційної творчості, зокрема, допомагає систематичне звернення до творів українських композиторів, особливо мало виконуваних. Робота в класі концентрується навколо створення інтерпретації, відповідної до задуму композитора та водночас позначеної індивідуальним розумінням, важливими крите­ріями якої виступають емоційна змістовність, щирість, природність, ло­гічність та зрозумілість для слухачів. У центр опрацювання твору педагог ставить роботу над емоційною виразністю та експресивністю інтонування, пошуки різнома­нітних звуково-колористичних градацій.

Методика виховання базується на завданнях, що спонукують учня до самостійних пошуків і в інтерпретаційній царині, і у знайденні прийомів вивчен­ня, і в сфері технічного оволодіння музичним матеріалом.

На заняттях панує артистична, творча атмосфера занурення учня в світ музики. Навчальний процес концентрується навколо викладача – видатного виконавця. Працюючи на уроці, педагог частіше користується ілюструванням за фортепіано та методом диригування, зверненими на цілісне музично-образне сприймання музики, аніж словами.

У **підрозділі 4.3 "Розвиток принципів Марії Крушельницької в діяльності її учнів"**розглянуто виконавсько-педагогічне мистецтво Нелі Пастеляк та Йожефа Ерміня, в роботі яких збережені й розвинуті найсуттєвіші засади викладача.

Й.Ермінь – піаніст емоційно-інтелектуального типу. Його стиль позначений елементами рефлексії, прагненням до споглядального самозаглиблення і навіть певної медитативності. Натомість творчий почерк М.Крушельницької – це мистецтво романтичного переживання з тяжінням до експресивності й безпосередності виконавського висловлювання. Однак у Й.Ерміня збережено бага­то визначальних рис мистецтва його педагога: глибина і концепційна цілісність художніх образів, пошук нових граней твору і неакадемічних трактувань в інтерпретаційній сфері; поєднання відчуття єдності твору із змістовною наповне­ністю і значущістю всіх елементів музичної тканини, деталізованість інтону­вання, витонченість фразування, широка палітра колористичних градацій тощо. А в концертних програмах піаніста одне з чільних місць належить творам українських сучасних композиторів.

У принципових моментах педагогіки Й.Ерміня та Н.Пастеляк простежується спадкоємність засад М.Крушельницької. Головним завданням для викла­дачів виступає виховання в учні вміння творчо мислити, розвиток його виконав­ської самостійності та формування у нього широкого, різнобічного мистецького світогляду. В центрі роботи знаходиться інтерпретаційна сфера розшифрування змісту музики. При цьому Н.Пастеляк більше акцентує увагу учня на потребі вироблення свідомого власного ставлення, а Й.Ермінь зосе­реджує роботу передусім на розкритті характерних рис світогляду композитора і художньо-образ­ного змісту музики, вчить сприймати виконавську творчість з широкої філо­софсько-естетичної позиції. Саме з завданням розвитку інтерпретаційного мис­лення учня пов’язане і тенденційне використання у педаго­гічному репертуарі творів, трактування яких ще не отримало усталених традицій, особливо композицій українських авторів (Н.Пастеляк більше звертається до класичної спад­щини, а Й.Ермінь – до сучасної).

При роботі над твором особлива увага викладачів звернена до інтонаційно-колористичної сфери, що мислиться як змістовно-інформаційна. Інтерпрета­ційні пошуки відбуваються в рамках цілісного сприйняття образу – поєднання слухових звукових уявлень з піаністичним втіленням. Хоча сильні позиції і утримує принцип "доцільної" форте­піанної техніки, однак у методиці учнів М.Крушельницької відчувається значно раціональніше ставлення до технічної сторони (особливо у роботі Й.Ерміня).

Образному сприйняттю та вихованню відчуття стильових особливостей твору слугують методи викладання, здебільшого спрямовані на створення на уроках творчої, артистичної атмосфери. У вихованні естетичного смаку, на переконання викладачів, допомагає звернення до сфер інтуїції та підсвідомості. Педагоги часто застосовують яскраві образні характеристики, найрізноманітніші мистецькі та життєві асоціації. Однак найчастіше вони звертаються до ілюстрування за фортепіано.

**Висновки.**

виконавсько-педагогічні засади Ф.Блуменфельда та Г.Нейгауза стали одним з важливих джерел розвитку української фортепіанної культури. У Львів­ській фортепіанній школі другої половини ХХ ст. їхній вплив привів до істотно­го оновлення методики викладання. У принципах Ф.Блуменфельда і Г.Нейгауза та львівських піаністів О.Ейдельмана і М.Крушельницької наявні спільні засади, що відносяться до романтичної фортепіанної педагогіки: емоційно-образне сприймання музики як основа її розуміння; виховання творчого, ініціативного музиканта-артиста; розкриття мистецького обличчя учня, відсутність у роботі методичної стереотипності та схематизму; підкреслена увага до інтонування як основи інтерпретації; образна яскравість, характерність і темпераментність виконавського втілення; вокалізація фортепіанного звучання; виконавське мислення комплексними емоційно-звуково-руховими образами; використання всіх частин граючого апарату піаніста у взаємодії як принцип техніки звуковидобування; централізація навчального процесу навколо видатної особистості вчителя; артистична, емоційно-піднесена атмосфера занять з учнями; важлива роль суґестивного впливу, часте використання в роботі невербальних засобів спілкування.

Олександр Ейдельман та Марія Крушельницька – непересічні постаті у фортепіанній культурі. Своєю діяльністю О.Ейдельман зробив вагомий внесок у розвиток світового фортепіанного мистецтва. Життєздатність і перспективність педагогічної системи О.Ейдельмана доводить успішна практика концерту­вання і викладання його учнів та музичних "онуків". За роки праці лише у Львові професор виховав близько ста музикантів і саме його школа на сьогод­нішній день збережена у Львові найбільш цілісно і кількісно. Хоча вико­навсько-естетичні установки митця і "вписувалися" у рамки пануючого роман­тичного академізму, проте у його педагогіці обов’язковим був вияв індивідуаль­ного "виконавського обличчя" учня та превалювало принципове відкидання будь-яких інтерпретаційних стереотипів, що дозволило О.Ейдельману зіграти важливу роль у музичному і піаністичному становленні не лише українських, а й американських учнів різних національностей, причому часто вже сформованих та концертуючих піаністів.

М.Крушельницька – пасіонарна особистість в українській фортепіанній культурі. Активна патріотична діяльність піаністки, пропагування нею музики українських композиторів викликає широкий резонанс у виконавській, педагогічній і науково-дослідницькій галузях. Створивши як виконавиця оригінальну та самобутню традицію інтерпретування української музики, М.Крушельницька привнесла глибинні зв’язки з українською національною культурою і в свою педагогічну роботу, зберігши найоптимальніші засади Г.Нейгауза та романтичні принципи фортепіанного викладання. Українська "лінія" М.Крушельницької знаходить своє продовження у педагогічній роботі її учнів, у виконавській ді­яльності Й.Ерміня та наукових дослідженнях Н.Пастеляк.

У викладанні учнів О.Ейдельмана та М.Крушельницької, провідних львівських педагогів, збережені засадничі принципи романтичної фортепіанної педагогіки (при тенденційному посиленні раціонального фактору), наявні спільні риси, пов’язані із спадкоємністю виконавсько-методичних поглядів, та, водночас, індивідуальні шляхи їхнього розвитку та переосмислення.

Романтичні засади у фортепіанній виконавсько-педагогічній практиці в Україні продовжують утримувати сильні позиції, що пояснюється, передусім, ментальними особливостями української нації, схильної в силу своєї емоцій­ності та кордоцентризму до сприймання романтичних ідей. Широким полем для подальших досліджень залишається діяльність визначних представників української піаністики, зокрема педагогів романтичного спрямування, – їхні досягнення потребують вивчення, узагальнення та введення до теорії фортепіан­ної методики. В основі принципових факторів життєздатності романтичної пе­дагогіки – її опора на психологічне начало, превалювання методичних прийо­мів, механізм дії яких закорінений у сфері емоційного сприйняття та суґестив­но-інтуїтивній царині. Актуальним і перспективним напрямком для музично-інструментальної методики ХХІ ст. виступає розвиток одного з най­важливіших аспектів романтичної педагогіки – невербальних форм міжособис­тісного педагогічного спілкування.

У **Додатку** **А** подано відбиток другої сторінки Тріо № 2, ор. 41 Б.Лятошинського рідкісного видання 1944 р. з посвятою автора: "Першим вико­навцям – О.Л.Ейдельману, М.Л.Затуловському та О.К.Власову – присвячуєть­ся", не збережену в подальших публікаціях.

**Основні положення дисертації відображено у таких публікаціях:**

1. Мілодан Т. Про родовід української педагогіки / Мілодан Т. // Науковий вісник Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського: Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін в музичній школі. – К., 2004.– Вип.35. – С.190-200.

2. Мілодан Т. Про особливості фортепіанної педагогіки професора Марії Крих / Мілодан Т. // Наукові збірки ЛДМА ім.М.В.Лисенка: Музикознавчі студії. – Львів, 2005. – Вип. 10. – С. 96-103.

3. Мілодан Т. Особливості педагогіки Олександра Ейдельмана та її роль в історичному розвитку львівської фортепіанної школи / Тетяна Мілодан // Київське музикознавство. – К., 2007. – Вип. 22. – С.56-65.

4. Мілодан Т. Міжособове спілкування у педагогічний роботі Олександра Ейдельмана / Тетяна Мілодан // Київське музикознавство. – К., 2008. – Вип. 27. – С.56-68.

5. Мілодан Т. Актуальні проблеми естетики і практики музично-інструментальної освіти на зламі ХХ-ХХІ століть / Тетяна Мілодан / Науковий вісник Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського: Естетика і практика мистецької освіти. – К., 2008. – Вип.74. – С.142-152.

**АНОТАЦІЯ**

**Мілодан Т.Е. Розвиток виконавсько-педагогічних засад Фелікса Блуменфельда та Генріха Нейгауза в діяльності львівських піаністів (1950-1990 рр.). – Рукопис.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Львівська національна му­зична академія ім.М.В.Лисенка, Міністерство культури і туризму України, Львів, 2009.

У дисертації простежено розвиток виконавсько-педагогічних засад Ф.Блуменфельда та Г.Нейгауза в діяльності львівських піаністів другої половини ХХ ст. Для характеристики мистецьких позицій Ф.Блуменфельда і Г.Нейгау­за введено поняття романтичної фортепіанної педагогіки – системи виховання піаніста, в якій естетичні принципи романтизму є світоглядним стрижнем, а прищеплення учневі емоційного сприйняття мистецтва, розвиток індивідуального творчого потенціалу та вміння мислити художніми образами – головними педагогічними завданнями, що зумовлює централізацію навчального процесу навколо домінантної засади первинності музично-слухових уявлень, акцентоване значення сфер почуття й інтуїції, а також використання комплексу методів, закорінених у психологічно-суґестивній царині. Романтичні традиції Ф.Блумен­фельда та Г.Нейгауза, принесені у львівську фортепіанну культуру другої половини ХХ ст., привели до оновлення і збагачення методики викладання.

Досліджено фортепіанну педагогіку О.Ейдельмана, М.Крушельницької та їхніх вихованців, які працюють у Львові – М.Крих, О.Качевої, Л.Крих, Т.Старух, К.Колесси, П.Юрженка, Х.Гумецької, Н.Кашкадамової, Т.Слюсар, Н.Пастеляк і Й.Ерміня, – виявлено наявність у них спільних засад, що відносяться до романтичної фортепіанної педагогіки.

Проведене дослідження дозволило наголосити на важливості для романтичної педагогіки суґестивного аспекту міжособистісного спілкування та оха­рактеризувати його. Міжособистісне спілкування вчителя і учня розглянуте як багатоаспектне явище та якісна площина педагогічної діяльності, що складається з мовного (вербального) та суттєвого (невербального) рівнів, причому останній має особливе, нерідко вирішальне, значення у фортепіанній педагогіці.

**Ключові слова:** фортепіанне виконавство, фортепіанна педагогіка, фортепіанна методика.

**АННОТАЦИЯ**

**Милодан Т.Э. Развитие исполнительско-педагогических принципов Феликса Блуменфельда и Генриха Нейгауза в деятельности львовских пианистов (1950-1990 гг.). – Рукопись.**

Диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Львовская национальная музыкальная академия им.Н.В.Лысенко, Министерство культуры и туризма Украины, Львов, 2009.

В диссертации рассмотрена проблема развития исполнительско-педагогических принципов Ф.Блуменфельда и Г.Нейгауза в деятельности львовских пианистов второй половины ХХ в. Для характеристики этих принципов введено понятие романтической фортепианной педагогики – системы вос­питания пианиста, в мировоззренческой основе которой лежат эстетические принципы романтизма, а усвоение учеником эмоционального восприятия искусства, развитие его индивидуального творческого потенциала и умения мыс­лить художественными образами выступают главными педагогическими зада­ниями, что обусловливает централизацию учебного процесса вокруг доминант­ного принципа первичности музыкально-слуховых представлений, акцентиро­ванное значение сфер чувств и интуиции, а также использование комплекса ме­тодов, истоки действия которых в большой степени находятся в психологи­чески-суггестивной области.

Романтические традиции Ф.Блуменфельда и Г.Нейгауза, принесенные во Львовскую фортепьянную культуру второй половины ХХ в., привели к обновлению и обогащению методики преподавания. В преподавании Ф.Блумен­фельда, Г.Нейгауза и львовских пианистов А.Эйдельмана и М.Крушельницкой выявлены общие принципы, которые относятся к романтической фортепьянной педагогике: эмоционально-образное восприятие музыки как основа ёё понимания; внимание к раскрытию творческой индивидуальности ученика, отсутствие методичной стереотипности; образная яркость, характерность и темпераментность исполнительского воплощения; подчеркнутое внимание к исполни­тельскому интонированию в основе интерпретации; вокализация фортепиан­ного звучания; исполнительское мышление комплексными эмоционально-звуково-двигательными образами; централизация учебного процесса вокруг выдающейся личности учителя; артистическая, эмоционально-приподнятая атмосфера занятий с учениками; важная роль суггестивного влияния, частое использование в роботе невербальных способов общения и др.

Александр Эйдельман – выдающийся представитель романтической фортепьянной педагогики второй половины ХХ в. Сохранив оптимальные ка­­чества романтической педагогики, пианист развил и дополнил знания, полученные от учителей, и, осмыслив их с позиций современности, создал собственную эффективную педагогическую систему.

Мария Крушельницкая – пассионарная личность в украинской фортепианной культуре. Активная патриотическая деятельность пианистки спо­собствует широкому применению музыки украинских композиторов в исполни­тельских, педагогических и научно-исследовательских сферах. В педагогиче­ских принципах М.Крушельницкой при сохранении прогрессивных романтиче­ских традиций прослеживаются глубинные связи с украинской национальной культурой.

В диссертации также исследована деятельность учеников А.Эйдельмана и М.Крушельницкой – ведущих львовских пианистов-педагогов и найдены общие черты, связанные с сохранением основных принципов учителей, а, наряду с этим, и индивидуальные пути их развития и переосмысления.

Проведенное исследование позволило акцентировать важность для романтической педагогики суггестивного аспекта межличностного общения и дать ему характеристику. Межличностное общение учителя и ученика рассмотрено как многоаспектное явление и качественная плоскость педагогиче­ской деятельности, которое состоит из языкового (вербального) и существен­ного (невербального) уровней, причем последний имеет особое, нередко ре­шающие значение, в преподавании фортепиано.

**Ключевые слова:** фортепианное исполнительство, фортепьянная педагогика, фортепьянная методика.

**Annotation**

**Milodan T.E. Evolution of Felix Blumenfeld's and Heinrich Neuhaus's performing and pedagogic principles in Lviv pianists's practice (1950-1990 years). – Manuscript.**

The thesis for obtaining a candidate academic degree (Ph.D.) of Arts by speciality 17.00.03 – Musical Art. – Lviv M.V.Lysenko National Academy of Music, Ministry of Culture and Tourism of Ukraine, Lviv, 2009.

The dissertation studies the evolution F.Blumenfeld's and H.Neuhaus's performing and pedagogic principles in Lviv pianists practice in the second half of the XX c. – A.Eydelman, M.Krushelnicka and their disciples M.Krich, O.Kacheva, L.Krich, Т.Staruch, К.Kolessa, P.Yurzenko, H.Humetcka, N.Каshkadamova, Т.Slusar, N.Pastelyak and J.Ermin. F.Blumenfeld's and H.Neuhaus's artist views are characterized by notion "romantic piano pedagogics".

Romantic piano pedagogics – pianist education system with romantic aesthetic principles as a fundamental ideology, also development emotional art perception, individual creative potential and image thinking ability as main pedagogical tasks, therefore studies centralize around priority music inner hearing models along with feeling and intuition sphere, operating mostly with psychological and suggestive teaching methods.

Research brought out common peculiar features in pedagogics all this musicians that are characteristic romantic descriptions.

Investigation rises problem of suggest aspect in piano teaching interpersonal communication. As a result two communication levels are discovered and characterized as verbal and nonverbal. The last is proved decisive.

**Key words:** piano performing, piano pedagogics, piano teaching methods.

Формат 60 × 90/16. Папір офсетний.

Друк на різографі. Ум. друк. арк. 0,9.

Тираж 100 примірників.

Роздруковано в ПП „Арал”

79026 м. Львів, вул. Козельницького, 4.

1. Диференціація понять "доцільної" та "раціональної" техніки належить досліднику В.Сраджеву. Доцільна техніка базується на застосуванні будь-яких технічних прийомів, має значення лише звуковий результат. Раціональна – спирається на "правильні", природні рухи при гранично економному використанні фізичних ресурсів. [↑](#footnote-ref-1)