

6. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000.
7. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: Монографія. – Львів: ДВУ НТШ, 2003.
8. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упор. З.Штундер. – Львів, 2000. – Т. 2.
9. Булка Ю.П. Нестор Нижанківський. – К.: Муз. Україна, 1972.
10. Булка Ю.П. Солоспіви Нестора Нижанківського // Нижанківський Н. Солоспіви / Упор. М.Скорик. – Львів, Київ, Нью-Йорк: В-во М.П.Коць, 1996. – С. 3-4.

Людмила Садова

РОЛЬ ПАЛЬЦЬОВИХ ВПРАВ У ВИХОВАННІ ПІАНІСТА

У методиці виховання виконавсько-піаністичної техніки вправи займають особливе місце. Багато видатних піаністів-виконавців і педагогів минулого і сучасності не обходились у своїй практиці без використання цієї своєрідної щоденної гімнастики. За словами Я. Мільштейна, починаючи від Й.-С. Баха, стало майже традицією зводити в певну систему жанри та форми фортепіанної техніки [1, 3]. Вправи для фортепіано писали Ліст, Гензелт, Таузіг, Брамс, Бузоні, Маттей; обдумував їх, очевидно, й Шопен, не говорячи про тих композиторів-піаністів, які спеціалізувалися на навчально-інструктивній літературі, наприклад: Клементі, Черні. Залишили нам технічні вправи й багато піаністів, які переважно займалися концертною або педагогічною діяльністю, наприклад: Теодор Куллак, Шміт, Пішна, Йозефі, Чезі, Сафонов, Філіпп, Пледі, Ганон, Корто, Лонг, Бланше, Курц, Курцова-Штепанова та ін.

У радянській фортепіанній педагогіці першої половини ХХ ст. склалося негативне ставлення до щоденних фортепіанних вправ як небажаного явища: пустої трати часу, бездумного механістичного вправляння, що, як вважалося, тягне за собою беззмістовне, поверхневе виконання. Рекомендувалось, зокрема, для розвитку піаністично-виконавської техніки вивчати інвенції та прелюдії і фуги Й.-С. Баха, використовувати в якості технічних вправ фрагменти класичних сонат або творів композиторів-романтиків тощо [2, 103-105, 142-143, 149-151; 3]. Найбільше «потерпіли» пальцові вправи, які було відкинуто ще й через те, що в тогочасній радянській педагогіці культивувався метод вагової гри. Лише з середини 1960-х років почали з'являтися публікації відомих піаністів-виконавців і педагогів, в яких спочатку обережно, а потім все сміливіше наводились аргументи на користь технічних, зокрема пальцових, вправ. «Мені видається надзвичайно важливим побесідувати про деякі принципи фортепіанної техніки, до того ж я хочу, перш за все, звернути увагу на порівняно «вузький», але чи не найважливіший її розділ – пальцову техніку» – писав Лев Оборін [4, 71]. «За останні роки справедливе різко негативне ставлення до механічних вправ привело частково до того, що постановка рук і будь-які вправи почали вважатися непотрібними, необов'язковими і мало не шкідливими» [4, 73].

Подібні думки висловлював і Яків Зак: «Не можу не сказати про те, що з піанізмом у нас далеко не все гаразд, що класичні традиції піанізму, на жаль, не завжди підтримуються на відповідній висоті. Погано, коли людині, яка володіє «чистою технікою», немає що сказати, але ще прикріше, коли відсутність технічного «спорядження» стає перешкодою в розкритті музичного образу» [5, 96]. Розвиваючи свою думку стосовно корисності спеціальних технічних вправ, Зак вступає в полеміку з прийнятою у московській школі вищеописаною методою використання художніх творів задля технічного вправляння: «Блюзнірство – спотворювати геніальні твори, які є напоєю естетичною совістю, змінюючи властивий їм ритм, динаміку, фразування, перетворюючи їх на гімнастичні вправи. Проте потрібно чесно займатися «гімнастикою пальців» на навчальному матеріалі, вивчати етюди Клементі, Кулау, Мошковського, Шлецера, вчити legato і поп legato, вісімками з крапками тощо. Е.Гігельсу піколи не прийде до голови вивчати гамми за сонатами Бетовена, але він щоденно грає гамми» [5, 97]. Саме в 1960-ті роки видавництво «Музыка» почало випускати збірки фортепіанних вправ зарубіжних авторів (своїх напрацювань у цій галузі, відповідно, не було): Корто, Йозефі, Бузоні та ін. У вступних статтях до цих збірок Яків Мільштейн активно відстоює право на існування технічних фортепіанних вправ. Він аргументує: «По-перше, те, що не потрібно для одних (найчас-

тіше високообдарованих в технічному відношенні) піаністів, може виявитися корисним для інших. По-друге, технічні вправи являють собою чудовий матеріал для «розігрування» рук. Вони приводять руки у робочий стан краще, ніж будь-який інший засіб. По-третє, деякі технічні навички зручніше і легше розвивати на спеціально призначених для цієї мети вправах, ніж на концертних п'єсах. По-четверте, вправи сприяють технічній витримці і впевненості виконання. По-п'яте, з допомогою вправ легше налагоджувати систематичну роботу над розвитком техніки, тобто раціоналізувати свою працю. І, нарешті, без вправ робота підростаючого піаніста ніколи не буде повною; вправи не тільки сприяють підйому техніки на висоту, але й утримують на цій висоті» [1, 3]. Наприкінці 1960-х років вийшла друком праця учня Л.Ніколаєва - С.Савшинського «Робота піаніста над фортепіанною технікою» [6], в якій він, спираючись на психофізичний аналіз роботи піаніста над подоланням технічних труднощів, приходять до висновків про важливість застосування у щоденній роботі за фортепіано технічних вправ, що виховують міцні виконавські навички. «Ані г'єси задля них самих, ані труднощі, як такі не повинні займати нас, а ті здібності, ті технічні досягнення, які дають можливість бути у світі музики не зніченим чи, що гірше, безпардонним гостем, а митцем, творцем і господарем» – писав він [6, 107].

Отже, до 60-х років ХХ ст. радянська фортепіанна педагогіка офіційно не визнавала фортепіанні вправи за потрібний дидактичний матеріал. Систематизовані технічні вправи (маються на увазі збірки фортепіанних вправ) не фігурували в навчальних програмах фортепіанного класу ДМШ та спеціалізованих шкіл-десятирічок [7]. Тим часом, у західноєвропейській фортепіанній педагогіці, не залежно від естетично-стильового спрямування шкіл, технічні вправи були невід'ємною частиною усього навчального циклу [8; 9; 10; 11; 12, 104-115]. Видатний піаніст-педагог Ізидор Філіппі (1863-1958) зазначав: «Ставитися з презирством до ремесла, як це робить дехто, – означає прирікати себе на безсилля» [12, 108]. У фортепіанному класі видатного чеського педагога-піаніста Вілема Курца (1872-1945) система технічного виховання учнів становила продуманий, строго послідовний процес накопичення навичок володіння різними технічними формулами, який було поєднано з усвідомленням притаманних різним художнім стилям виразових засобів. Усього у навчальній програмі, яку склали Вілем та Ружена Курци за 1930 рік [13], налічується понад 100 авторів фортепіанних вправ. На цьому матеріалі легко прослідкувати за еволюцією фортепіанного мистецтва. Хоча система технічного виховання піаніста за методикою Курца в цілому широко охоплювала проблеми комплексного розвитку піанізму, він особливо акцентував на ділянці виховання пальцевої техніки [14; 15]. Його методичні засади знайшли подальший розвиток як у чеській фортепіанній школі (Ілона Штепанова-Курцова, Франтішек Максїан, Павел Штепан та ін.), так і в українській (Василь Барвінський, Тарас Шухевич, Роман Савицький та ін.).

Догенер питання про місце і роль пальцевої техніки у процесі виховання виконавської техніки піаніста не знайшло свого спеціального розгляду в сучасному українському музикознавстві. Тим більше не звертається особливої уваги на огляд спеціальних вправ, призначених для розвитку пальцевої техніки взагалі і п'ятипальцевим послідовностям із затриманими пальцями зокрема. Отже, завдання нашої статті (з врахуванням її обмеженого обсягу) – довести важливість застосування пальцевих вправ, зокрема п'ятипальцевих послідовностей з затриманими звуками, у комплексному вихованні виконавської техніки сучасного піаніста.

Протягом ХІХ – поч. ХХ ст. більшість фортепіанних шкіл переважно розробляли техніку пальців і засновувалися на їх виключній ролі у фортепіанній грі. В контексті нових ідей організації граючого апарату і звуковидобуття І пол. ХХ ст. (вагова техніка) школи, які сполучали нові методичні тенденції з класичними традиціями виховання фортепіанної техніки, залишилися в меншості. У цей складний період модою стало критичне ставлення до традицій. Однак музиканти-виконавці поступово доходили до висновків про важливість доцільного поєднання усіх напрацьованих фортепіанної педагогіки за весь час існування фортепіанного мистецтва. В зв'язку з цим цікаво відзначити зміну поглядів Вальтера Гізекінга на організацію піаністичної техніки. На початку 1930-х років він був категоричним прихильником вагової гри: «Жест звуковидобуття я визначив би як рух руки, що падає: при fortissimo – тяжко, при силі гучності, що зменшується – більш м'яко, при цілком

pianissimo – заздалегідь підготований на клавіші палець натискає її (перед ударом вага цілої руки, яка наче ширяє у повітрі і утримується плечовим суглобом, обережно передається пальцю). При такого роду звуковидобутті усі суглоби руки залишаються пасивними і роблять тільки злегка пружні рухи. Карл Лаймер називав це «звуковидобуттям з допомогою цілої руки» [16, 223-225]. Але потім його погляди поступово змінилися, і вже на кінець 1940-х років він визнавав необхідність розвитку дрібної пальцевої техніки. Маючи, зокрема, на увазі виконання музики Дебюссі і Равеля, він писав: «Виконання усіх цих вишуканих нюансів потребує вишуканої техніки звуковидобуття, яку можна розвинути тільки оволодівши основами абсолютно рівної і точної гри. Той, хто ще недостатньо натренував пальці і не навчився подібного вирівняного звуковидобуття, зможе добитися цієї барвистої гри лише у щасливих випадках, коли особливо чуйний слух інтуїтивно примусить пальці виконувати усі необхідні модуляції звуковидобуття» [16, 246].

Принципова позиція фортепіанних педагогів I половини ХХ ст., які захищали класичні цінності, була досить сміливою. В цьому плані з національних фортепіанних шкіл слід виділити французьку (Лонг, Корто, Філіпп), англійську (Тобіас Маттей) і чеську (Курц). Спостерігається, на перший погляд, парадоксальна річ: Лонг і Корто були виконавцями-пропагандистами найсучаснішої французької фортепіанної музики, яка вимагала виразових засобів, далеких від класичних або навіть романтичних; вихованцем Філіппа був Ігор Стравінський (що говорить само за себе), а Курца – Едвард Штоерман, який став першим інтерпретатором творів Арнольда Шенберга. У методиці вищезазначених піаністів-педагогів превалювали класичні традиції у вихованні піаністичної техніки – і вражаючий результат: спорядження учнів найнеобхіднішими для виконання сучасної музики піаністичними навичками!

Деякі тогочасні педагоги-піаністи розробляли піаністичну техніку для виразових потреб фортепіанної музики I пол. ХХ ст., випускаючи перший (класичний, пальцевий) етап виховання виконавської техніки піаніста у своїх методичних збірках. У зв'язку з цим можна нанести показовий приклад. Серед сучасників Курца і Корто виділявся своєю оригінальністю швейцарський піаніст-педагог Еміль Бланше, який власні естетичні і методичні погляди виклав у збірці екзерсисів «Сучасна фортепіанна техніка» (1935 р.) [17]. Ця збірка концентрує в собі піаністичні проблеми кінця ХІХ – першої пол. ХХ ст. Піанізм тут представлений як синтез різних стилевих напрямків і способів використання інструменти. Екзерсиси Бланше не стільки сприяють розвитку механіки гри, скільки ведуть піаніста по шляху інтелектуального розвитку виконавської майстерності. В основу збірки покладена ідея ритмічної поліфонії, автор зосереджується більше на розвитку мислення, слуху і звукової (тембральної) уяви піаніста. Отже, ця збірка була призначена для раціонального вдосконалення піаністів, які вже мали **б певну професійну підготовку** (більшість етюдів Бланше з цієї збірки вимагають доброї пальцевої техніки, власне – незалежних, вправних, активних пальців); для автора був важливий готовий рівень розвитку самостійності, гнучкості, сили окремо взятого пальця.

Ті викладачі фортепіанної гри, котрі не відмовились від досягнень класичної фортепіанної педагогіки, як початкові рекомендували, здебільшого, позиційні вправи. У початкових позиційних вправах, у вправах на підготовку гри гам, арпеджіо, пасажів (підкладання 1-го пальця), опрацювання октав вони часто застосовували специфічний прийом: гру з затриманими пальцями. Сама ідея подібних вправ не нова. Ще наприкінці ХVІІІ ст. геніальний педагог Муціо Клементі застосовував подібні вправи для розвитку самостійності, сили, незалежності в ударі, гнучкості кожного окремо взятого пальця, розвитку розтягу кисті [13, № 1, 3, 4, 6, 7, 12, 13, 20, 22, 25, 27]. Вправи з затриманими пальцями зустрічаються у відомій збірці чеського педагога ХІХ ст. – Йозефа Пішни [18, 3-33, 34-35, 36-37, 42, 43, 51, 52, 74, 77-78], у вправах Йоганеса Брамса [19, 13-20, 23-27, 30-31, 40, 42, 47, 49-50, 52-53], Рафаеля Йозефі [20, 5-9, 11, 18-23, 28, 44-45, 48-49, 56-57, 59, 72-75, 94-95, 100-103, 108-113], Теодора Лешетицького [8, 8-18, 23-27, 28-29, 33, 57], Феручо Бузоні [21, 55-57, 68, 71-72, 86, 88], Альфреда Корто [1, 8-14, 19-20, 24, 35-36, 62-63], Маргарити Лонг [22, 11-15, 22, 25-29, 33, 37], Емілія-Робера Бланше [17, № 4, 7, 14, 15, 21, 22, 23, 25, 35, 40, 60, 61-62] та ін. Тобіас Маттей вважав, що користь, яку можна дістати з початкових вправ з затриманими пальцями, повністю залежить від способу їх застосування, від засадничого принципу і стає очевидною лише в контексті загальних завдань технічного роз-

випку. Він писав: «Ці вправи з затриманими нотами є найстарішими і найкраще знайомими. Якщо їх грати правильно, вони надзвичайно корисні, як критерій правильної техніки, тоді, як грані неправильно чинять щонайбільшу шкоду» [23, 259].

Однак, якщо мета вправ з затриманими пальцями у Пішни і Йозефі мало чим відрізняється від Клементієвої, то вже Брамс, Лешетицький, Корто, Лонг, Філіпп і Курц розширюють значення цих вправ, а в Бузоні і Бланше ідея затриманих пальців у фортепіанних вправах здебільшого пов'язана з опануванням нових фактурних формул. Але, в яких би комбінаціях і технічних ситуаціях не зустрічався цей прийом вправлення, його механічна суть дає відомий результат: розвиває спритність, гнучкість, незалежність, тактильну чутливість кожного окремо взятого пальця. Якщо проаналізувати механіку дії граючого апарату при беззвучному натиску позиції, зазначеної автором вправ (Лешетицький, Курц, Корто, Лонг), то видно, що перед натиском потрібних клавіш в кінчиках пальців наперед виробляється необхідне тактильне відчуття, і пальці особливим чином мобілізуються до «зустрічі» з поверхнею клавіатури. Оцей первинний момент «готовності» пальців торкнутися клавіш так, як задумано, – перша сходинка до дуже складної, але важливої ділянки у фортепіанно-виконавській майстерності – колористичного звучання на інструменті. Ще наполовину ізольовано роботу слуху (натиск беззвучний), уся увага прикута до фізіологічних тактильних відчуттів. Наступний момент виховання тактильного відчуття в кінчику пальця – кількаразове видобуття звука натиском клавіші без відриву пучки пальця від її поверхні, в той час, як інші пальці беззвучно натискають решту клавіш позиції. Тут до спільної роботи приєднується слух, адже потрібно видобути відповідний за забарвленням звук (Курц здебільшого вимагав неголосної співної, але ясної звучності; Лонг, до прикладу, – *forte*).

На відміну від представників класичного піанізму, педагоги I пол. XX ст. обирали для вправлення з затриманими пальцями не лише позиції на білій клавіатурі. Більшими «традиціоналістами» тут виявились Лешетицький, Корто, Лонг, Маттей. А от Філіпп і Курц розвинули цю ідею далі. Філіпп зосереджує велику увагу на інтенсивному розвитку пальцевої техніки шляхом охоплення широких позицій в різних інтервальних послідовностях (так звані розтягнення). У передмові до «Щоденних вправ» він пише: «Надійний засіб оволодіння солідною технікою полягає в охопленні різних комбінацій в межах децими, їх перестановці, роботі над динамікою» [12, 108]. Різні інтервальні послідовності в п'ятипальцевих позиціях використовує й Курц. Він сполучає «білі» позиції з мішаними [10, 12]. У позиціях на білих клавішах, що розташовані підряд, звуковидобуття різними за довжиною і природною силою пальцями повинно півелюватися до абсолютно однакового, чим досягається та знаменита «вирівняність звучання», про яку писав Гізекінг (див. вище). Розташування пальців на позиції, що охоплює септіму й октаву та включає білі і чорні клавіші, не тільки дає можливість вправлення тактильного відчуття в кінчиках пальців, сили та гнучкості кожного окремо взятого пальця, але й сприяє вправленню розтягу кисті. Про вправи на розтяг кисті, як найважливіші для розвитку пальцевої техніки, говорив Філіпп. У передмові до «179 вправ для розтягнення пальців» він писав: «Жоден розділ техніки не потребує стільки турботи і уваги, як розтягнення руки» [12, 110]. Фізіологічно обґрунтовуючи ці вправи, радянський методист Г. Прокоф'єв у 1930-ті роки теж прийшов до висновку, що «суперта праця над збільшенням розтягу між пальцями незмінно нарощує вправність у руках так званої дрібної техніки, ... розтяг руки зміцнює силу і збільшує обсяг міжкісткових м'язів, а також поліпшує процес іннервації і гнучкості цих м'язів, бо на них спрямовано в даному випадку всю увагу піаніста. Якщо відбувається робота над міжкістковими м'язами, то результати її виявляються не тільки у розтягу, а й у легких, вправних рухах згинання основної фаланги пальців» [24, 112]. Необхідними умовами в роботі над цими вправами Філіпп та Курц вважали правильну постановку руки і пальців, вслуховування, тобто постійне обдумування, концентрацію уваги на завданні, яке потрібно розв'язати. Обидва уникали застосування *forte* з затисненням якихось м'язів: пальці повинні триматися на клавіатурі природно і спокійно, пальцове туше має бути чітко артикульоване, ясно забарвлене, але співуче, рука – зовсім вільною [12, 110; 14, 7-19].

Дещо іншого погляду на сенс вправ з затриманими пальцями дотримувалась Маргарита Лонг. Вона вважала, що ці вправи не годяться використовувати для розтягання кисті [22, 11-12]. На

думку Лонг, «статичні» пальцьові вправи сприяють виробленню доброї артикуляції, пальцьової «дикції», придатності до ясної, усвідомленої і виразної вимови музичної думки. Ці властивості фортепіанної техніки впливали з естетичних засад французького піанізму, якому притаманні такі риси, як ясність, гнучкість, вишуканість, почуття пропорцій, логіка і душевна рівновага [22, 6]. Але подібним чином можна характеризувати й основні засади чеського піанізму, зокрема школи Курца, який у своїй методиці виховання піаністичної техніки також прагнув до вищеприписаної мети. На це неодноразово вказував він сам, про це згадували його учні [25, 161-164]. Корто називав вправи з затриманими пальцями «справжньою інструментальною гімнастикою», які «повинні лише надати гнучкість пальцям, кисті і зап'ястку для того, щоби пристосувати їх до інструмента» [1, 8]. Він строго вимагав щоденного їх вправлення протягом чверті години, незалежно від того, на якій стадії вивчення інших вправ знаходився б учень. Маргарита Лонг писала: «Вправи – це гімнастика, різні елементи якої доповнюють одне одного і часто переплітаються. Головна її вимога – гнучкість руки і кисті. Вправи з затриманими п'ятами допомагають досягнути незалежності і м'язового контролю пальців, точності і глибини удару, стійкості руки» [22, 11]. Близькість методичних поглядів Курца на виховання виконавсько-піаністичної техніки до методичних принципів французької фортепіанної школи підтверджено дружиною і помічницею Вілсма Курца – Руженою Курцовою [10, 7], хоча до своїх методичних засад він прийшов самостійно, без будь-якого наслідування (свою методичну працю «Технічні засади фортепіанної техніки» (1924) Курц написав на кілька років раніше від «Раціональних принципів фортепіанної техніки» А. Корто (1928), а «Фортепіано» М. Лонг взагалі почала писати в 1940-ві роки).

Спільність у поглядах Корто, Лонг, Філіппа, Маттея і Курца в цілому простежується не тільки в питанні виховання механіки гри, але й у принципах психологічного підходу до технічного вправлення. Вони вимагають свідомого й уважного ставлення до найдрібніших деталей того, що вправляється, чіткого усвідомлення поставленої мети і ясного вирішення проблеми. Ці вимоги сформульовані в передмовах до вправ, вони ж закладені безпосередньо й у конкретні завдання. У Курца і Корто – вимога суворого дотримування послідовності у виконанні завдань, навіть регламентація часу вправлення, поєднується з пропозицією творчо підходити до виконання тих чи інших завдань у плані створення різноманітних варіантів, модифікацій вправ на певну технічну тему. За визначенням Савшинського, ті вправи, які спрощують або ускладнюють завдання (вправлення напам'ять, у сповільненому темпі, з транспонуванням того, що виконується, з застосуванням ритмічних, артикуляційних варіантів, з затриманням пальців тощо), належать до категорії психологічних, запобігають механічності заучування, розвивають волю, інтелект, виховують менталітет учня [6, 87-98].

Отже, ідеї класичного методу виховання піаністичної техніки (пальцьові вправи, зокрема вправи з затриманими пальцями), які були доповнені знахідками психофізіологічного методу навчання гри на фортепіано, дістали свій подальший розвиток у методиках піаністів-педагогів першої половини ХХ ст.: Курца, Корто, Філіппа, Лонг, Маттея, Бузоні, Бланше та ін.

Це дало можливість західноєвропейській піаністиці ХХ ст. розширити свої виразні виконавські можливості, сприяло встановленню діалогу між творцями і виконавцями нових художніх стилів. Адже пальцьова тонка гра виявилася потрібною, на противагу романтичній музиці, для багатьох стилів музики ХХ ст. Саме завдяки їй вдається забезпечувати різноманітну, дуже тонку артикуляцію у Стравінського і Шенберга; витончені нюанси динаміки в серійних композиціях Булеза і Штокгаузена; колористичні знахідки туше у Бартока, Мессіана, поліфонію Хіндеміта тощо.

Зрештою, саме у ХХ ст. проявився великий інтерес до виконання старовинної клавірної музики. Спорядження піаністів-виконавців добре розвинутою пальцьовою технікою дозволяє об'єднувати у виконавському репертуарі фортепіанну музику як старих, так і нових стилів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бланше Э.-Р. Современная фортепианная техника. – Ленинград: Музыка, 1980.
2. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – Издание четвёртое. – М.: Музыка, 1982.
3. Гизекинг В. Так я стал пианистом. Статьи о пианистическом искусстве // Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. 7. – М.: Музыка, 1975. – С. 221-253.

4. Обориш Л. О некоторых принципах фортепианной техники // Вопросы фортепианного исполнительства. – Вып. 2 – Москва: Музыка, 1968.
5. Зак Я. О некоторых вопросах воспитания молодых пианистов // Вопросы фортепианного исполнительства. – Вып. 2. – Москва: Музыка, 1968.
6. Иозефи Р. Школа виртуозной фортепьянной игры. – Москва: Музгиз, 1962.
7. Навчальна програма класу фортепіано для музичних шкіл-десятирічок. – Москва, 1952.
8. Pischna J. Exercices progressifs pour Piano // Bernard Wolff. – Steingraber-Verlag, Leipzig.
9. Program kursu nauk w klasach Konserwatorium Muzycznego w Warszawie, 1924.
10. Савшинский С. Работа пианиста над техникой. – Ленинград: Музыка, 1968.
11. Якупова О.А. Аспекты творчества Альфреда Корто. Исполнительство, педагогика, редакторская деятельность / Автореф. дисс. канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 1998.
12. Коваленко Е. З минулого французької фортепіанної школи (Про фортепіанну педагогіку І. Філіппа) // Питання фортепіанної педагогіки та виконавства: Збірник / Уп. А.Корженевський. – Київ: Музична Україна, 1981. – С. 104-115.
13. Clementi M. Gradus ad Parnassum // W.Rauch. – Wien-Leipzig: «Universal-Edition».
14. Прокофьев Г. Игра на фортепиано. – М., 1928.
15. Kurz V. O klavirnich metodach starsich a novejsich. – Brno, 1922.
16. Елена Фабиановна Гнесина / Воспоминания современников / Сост. Риттих М.Э. – М.: Советский композитор, 1982.
17. Корто Альфред. Рациональные принципы фортепианной техники / Предисловие и комментарии Я. Мильштейна. – М.: Музыка, 1966.
18. Bree M. Die Grundlage der Methode Leschetizky. – Mainz, 1903.
19. Brams J. 51 Übungen für Klavier // Breitkopf Hartel Musikverlag Leipzig.
20. Kurz V. Postup při vyučovani hře na klavir. – Praha, 1930.
21. Бузони Ф. Путь к фортепианному мастерству // Выпуск первый. Выпуск второй Редакция и послесловие Я. Мильштейна. – М.: Музыка, 1973.
22. Лонг М. Фортепиано. Школа упражнений. / Вступительная статья и общая редакция С.М.Хентовой. – Ленинград: Музгиз, 1963.
23. Новикова Э. Тобиас Маттей // Музыкальное исполнительство. – Вып. 7 – М.: Музыка, 1972. – С. 215-265.
24. Kurz V. Technische zaklady klavirni hry. – Praha, 1942.
25. Steurmann E. Vilem Kurz (k 60. narozeninam). – Tempo, 1933. ... N 5. – S.161-164.

Євгенія Шуневич

ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ТА ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Висвітлення художніх явищ і творчої атмосфери науково-мистецького минулого, простеження еволюції професійного вокального мистецтва, його функціонування в конкретних історичних обставинах належить до актуальних завдань українського історичного мистецтвознавства та культурології.

Серед недостатньо досліджених на сьогодні тем залишається вокальна культура як Західної України, так і України в цілому; продовжує перебувати в зародковому стані теорія української національної вокальної школи (її взаємопов'язаність зі становленням національної композиторської школи, опери і камерно-вокальної творчості) та її складових частин – окремих виконавсько-педагогічних шкіл, хоча останнім часом процес осмислення цих явищ значно активізувався. З'являються історичні, теретично-узагальнюючі праці (М.Антонович [1], О.Цалай-Якименко [2], Т.Михайлова [3], В.Іванов [4], Б.Гнидь [5; 6], О.Малозьомова [7], В.Антонюк [8] та ін.), розвідки, які висвітлюють окремі здобудки митців (М.Головащенко, П.Медведик, С.Павлишин, В.Ігнатенко, В.Чайка, Б.Петраш та ін.), розвивають вокальну педагогіку і методику (Д.Євтушенко, О.Бандрівська, Н.Гребенюк, Ю.Юцевич та ін.).