МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА

На правах рукопису

ТОНХАІЗЕР-ВОЄВОДІНА ОЛЬГА В'ЯЧЕСЛАВІВНА

УДК 78.07

СПАДКОЄМНІСТЬ ТРАДИЦІЙ ФЕРЕНЦА ЛІСТА В УГОРСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ШКОЛІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX - ПОЧАТКУ XXI СТ. (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ДЕБРЕЦЕНСЬКИХ ПІАНІСТІВ)

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Дисертація на здобуття

наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства
Соланський Степан Степанович

Львів – 2015

ЗМІСТ

ВСТУП ……...…… 4

РОЗДІЛ 1. ЗАСАДИ ПІАНІЗМУ ФЕРЕНЦА ЛІСТА В ПРОЕКЦІЇ НА ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО XIX-XX СТ.

1.1. Угорська фортепіанна школа у сучасних музикознавчих дослідженнях…12

1.2. Історичні передумови виникнення угорської фортепіанної школи…… 19

1.3. Втілення естетико-стильових принципів виконавської манери та засад педагогіки Ф. Ліста в угорській фортепіанній школі……..…… 28

Висновки до Розділу 1…….. 47

РОЗДІЛ 2. СПАДКОЄМНІСТЬ ПЕДАГОГІЧНИХ І ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ Ф. ЛІСТА В УГОРСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ШКОЛІ XX СТ.

2.1 Внесок угорських учнів Ф. Ліста у розбудову національної системи вищої музичної освіти та фортепіанної педагогіки...…..….. 49

2.2 Розвиток засад піанізму і педагогіки Ф. Ліста в новітній угорській фортепіанній школі 64

2.3 Традиції Ф. Ліста у системі сучасної угорської фортепіанної освіти (на прикладі діяльності педагогів фортепіанної кафедри Дебреценського університету)…….. 85

Висновки до Розділу 2 ……..…….....108

РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК ТРАДИЦІЙ ПІАНІЗМУ Ф. ЛІСТА У ВИКОНАВСЬКІЙ МАНЕРІ УГОРСЬКИХ ПІАНІСТІВ (на прикладі інтерпретації Першого фортепіанного концерту)

3.1 Угорська «виконавська лістіана»: аналіз інтерпретаційних версій Першого фортепіанного концерту Ф. Ліста……...……... 112

3.2 Теоретичні спостереження щодо принципів інтерпретації на основі аналізу виконавських версій..……129

Висновки до Розділу 3……..147

ВИСНОВКИ……...…….149

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……...…156

ДОДАТКИ …….....179

ВСТУП

Актуальність теми. Музична культура будь-якої країни ґрунтується на здобутках попередніх поколінь музикантів, з-поміж яких, здебільшого, виділяються знакові творчі особистості, чиї досягнення більшою чи меншою мірою вплинули на розвиток культури в ширшому масштабі, а творчість отримала визнання. Не є винятком і музична культура Угорщини, розвиток якої демонструє інтенсивну динаміку протягом двох останніх століть.

Могутнім поштовхом для становлення і розвитку музичної культури Угорщини в наступні часи стала творчість всесвітньо відомого угорського композитора, піаніста, педагога, диригента і музично-громадського діяча Ференца Ліста (*Liszt Ferenc*) (1811-1886). На закладених ним традиціях у виконавській діяльності та педагогіці ґрунтується сучасна угорська фортепіанна школа. Вони передавалися від однієї генерації до іншої, від безпосередніх учнів Ф. Ліста до їхніх вихованців. Багатьох сучасних угорських піаністів і педагогів можна вважати творчими спадкоємцями великого музиканта, продовжувачами його піаністичних і педагогічних настанов.

Музична культура Угорщини, держави в центрі Європи, поєднала загальноєвропейські та питомо національні риси. На її розвиток вплинуло декілька факторів: своєрідність державного устрою, специфіка національного фольклору та музичного стилю, успадкування традицій віденської класичної школи, спалах національної музичної культури в епоху Романтизму, діяльність яскравих особистостей тощо. Кожен з них певним чином позначився на формуванні та розвитку національної фортепіанної школи як питомої складової музичної культури Угорщини.

Актуальність обраної теми зумовлена відсутністю досліджень, присвячених комплексному вивченню процесів формування і тенденцій розвитку угорської фортепіанної школи в контексті педагогічних та виконавських традицій Ф. Ліста, які б ґрунтувались не лише на аналізі

положень у вже існуючих публікаціях наукового та методичного спрямування, а й на практичних спостереженнях, почерпнутих з досвіду педагогічної діяльності й виконавських традицій представників сучасної угорської фортепіанної школи. У дисертації ці спостереження були зібрані і опрацьовані автором у процесі тривалого спілкування з викладачами фортепіанної кафедри музичного факультету університету угорського міста Дебрецена (*Debrecen*), яких можна вважати продовжувачами традицій Ф. Ліста-педагога.

Вибір Дебреценської фортепіанної школи як об'єкта дослідницької уваги зумовлений тим, що це місто є одним з найпотужніших культурних і освітніх центрів сучасної Угорщини. Крім того, зараз є дуже актуальними і поширеними дослідження в руслі регіоналістики, присвячені локальним культурним осередкам.

Поняття «фортепіанна школа» є об'ємним і багаторівневим. Сутність його полягає в наявності певної системи теоретичних ідей і технологічних (виконавських) прийомів, у процесі засвоєння яких відбувається формування особистості і професійної майстерності, а складовими є домінантність традиції, зосередженість навколо лідера, спільний стиль діяльності (виконавство, педагогіка). Поняття «фортепіанна школа» включає кілька споріднених, взаємопов'язаних, але цілком самостійних напрямків – це власне виконавство на інструменті (професійне, аматорське, сольне, ансамблеве, за участю оркестру або різного роду інструментарію), композиторська діяльність, спрямована на створення фортепіанного репертуару (концертні та навчальні твори, в тому числі для дітей, п'єси для домашнього музикування), фортепіанна педагогіка (методики викладання, підручники, навчальні посібники, школи, збірники вправ та ін.), навчання фортепіанній грі у системі закладів музичної освіти (від початкового до найвищого рівня).

В угорській музичній культурі всі вказані напрямки, включаючи композиторську діяльність зі створення фортепіанного репертуару і

професійну музичну освіту, були засновані Ф. Лістом, внаслідок чого в подальшому розвиток угорської фортепіанної музики відбувався у тісній взаємодії між усіма напрямками, що еволюціонували в сторону синтезу традицій та їх оновлення. У світлі проблематики дослідження доцільним є комплексне вивчення національної специфіки розвитку сучасної угорської фортепіанної школи, враховуючи тісний зв'язок між усіма її складовими, що й було здійснене в дисертації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана в руслі мистецтвознавчої проблематики, розкриває один із наукових напрямків, передбачених планами науково-дослідницької роботи Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка і відповідає темі № 6 «Музично-виконавське мистецтво: теорія, історія, практика» перспективного плану наукової дослідницької діяльності ЛНМА ім. М. В. Лисенка на 2007-2012 рр. Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради академії (протокол № 1 від 31. 08. 2010 р.).

Об'єктом дослідження є угорська фортепіанна школа в ракурсі спадкоємності виконавських та педагогічних традицій Ференца Ліста**.**

Предмет дослідження – реалізація педагогічних та виконавських традицій Ф. Ліста на прикладі діяльності дебреценських піаністів.

Мета роботи полягає у всебічному дослідженні особливостей угорської фортепіанної школи з позицій лістівських традицій та їх втіленні представниками Дебреценської піаністики.

Для досягнення мети були поставлені наступні **завдання**:

1. Проаналізувати історичні шляхи розвитку та етапи еволюції угорської фортепіанної музики протягом XIX – XXI ст.

2. Дослідити вплив європейських традицій на формування виконавських та педагогічних засад угорської фортепіанної школи.

3. Вивчити ідейні і естетико-стильові засади виконавської та педагогічної діяльності Ф. Ліста.

4. Розглянути педагогічні настанови видатних угорських піаністів (Ф. Ліст, Б. Барток та ін.).

5. Виявити специфіку угорських навчально-педагогічних посібників, присвячених мистецтву фортепіанної гри.

6. Простежити вплив педагогічних принципів Ф. Ліста в педагогічній та виконавській діяльності сучасних угорських піаністів.

7. Проаналізувати особливості педагогічної і виконавської манери дебреценських піаністів як представників угорської фортепіанної школи.

8. Виявити особливості виконавської стилю визначних угорських піаністів в інтерпретації Першого фортепіанного концерту Ф. Ліста.

Методи дослідження. Науковою основою дисертації є історичний, комунікативний і компаративний методи, а також метод інтерв'ю.

Історичний метод використовується для дослідження процесів розвитку угорської музичної культури XIX – XXI ст. в цілому і угорської фортепіанної школи як її важливого компоненту.

Комунікативний метод застосовано при вивченні творчих контактів Ф. Ліста з представниками угорської та європейської музичних культур, також при дослідженні діяльності наступних поколінь угорських піаністів, в тому числі представників дебреценської школи.

Компаративний метод був застосований під час проведення порівняльного аналізу інтерпретаційних версій найвідоміших фортепіанних творів навчально-концертного репертуару у виконанні вихованців угорської піаністичної школи.

Метод інтерв'ю був задіяний під час спілкування з дебреценськими піаністами (див. додаток[1]) і дав можливість виявити спадкоємність традицій Ф. Ліста у подальшій угорській фортепіанній педагогіці і фортепіанному виконавстві на прикладі окремого регіонального центру сучасної угорської піаністичної культури.

Теоретичним підґрунтям дисертаційного дослідження стали:

[1] Інтерв'ю записувалися угорською мовою і подані в перекладі автора дисертації.

– праці з теорії піанізму та аналізу основних засад європейської фортепіанної педагогіки – І. Томана (*Thomán István*), Й. Гата (*Gát József*), М. Варро (*Varró Margit*), А. Корто, Й. Гофмана, А. Ніколаєва, Г. Нейгауза, С. Гринштейна, А. Малинковської, О. Шульпякова та ін.;

– роботи методичного спрямування, у яких висвітлюються основні проблеми фортепіанної педагогіки і фортепіанного виконавства – Ф. Ліста, Б. Бартока А. Фелдеша (*Földes Andor*), Л. Веспримі (*Veszprémi Lili*), І. Гаті (*Gáthy István*), К. Черні, К. Мартинсена, Ф. Бузоні, Л. Баренбойма, С. Фейнберга, М. Юдіної, І. Браудо, Г. Когана, Н. Корихалової, Л. Лібермана, О. Малова та ін.;

– публікації про угорську фортепіанну школу – Г. Сірані (*Szirányi Gábor*), Е. Цовек (*Czövek Erna*), Й. Уйфалуші (*Újfalussy József*), С. Сігітова, Б. Сабольчі (*Szabolcsi Bence*), А. Немета (*Németh Amadé*), Л. Добсаї (*Dobszay László*), Я. Бройєра (*Breuer János*), Д. Діллe (*Dill Dennis*), А. Рубінштейна, В. Стасова, Я. Мільштейна, І. Нєстьєва, М. Друскіна, Л. Гаккеля, І. Мартинова, С. Хентової, Н. Піскунової та ін.;

– публікації, присвячені особі та творчій діяльності Ференца Ліста, – Г. де Порталес (*Guillaume de Pourtales*), Т. Надора (*Nádor Tamás*), Ж. Ласло (*László Zsigmond*), Д. Легань (*Legány Dezső*), К. Хамбургер (*Hamburger Klára*), А. Будяковського, М. Друскина, Г. Краукліса, Ю. Кремльова, Я. Мільштейна та ін.;

– праці, у яких розкриваються основні положення методико-педагогічної спадщини Ф. Ліста і його послідовників (Б. Бартока, З. Кодаі, М. Варро та ін.) – Ж. Хомор (*Homor Zsuzsa*), О. Франка (*Frank Oszkár*), Ж. Важоні (*Vázsonyi Zsolt*), Я. Бреуера (*Breuer János*), К. Вагнер (*Wagner Cozima*), І. Шонколі (*Sonkoly István*), Л. Рельштаба (*Rellstab Ludwig*), Л. Раманна (*Ramann Lina*), П. Раабе (*Raabe Peter*), Р. Каппа (*Kapp Richard*), П. Беккера (*Bekker Paul*), М. Бауера (*Bauer Marion*), О. Бородіна, О. Алексєєва, А. Буасьє, Н. Кашкадамової, Є. Кирчанової, О. Меркулова та ін.;

– дослідження, що стосуються питань теорії, історії та естетики музики, проблем і головних завдань виконавської інтерпретації, – Ц. Когоутека, Ю. Кона, А. Сохора, Є. Назайкінського, М. Тараканова, Ю. Холопова, В. Холопової, К. Ручьєвської, В. Варунца, В. Медушевського, М. Михайлова, Л. Мазеля, В. Цуккермана, Н. Горюхіної, Н. Корихалової, В. Москаленка, О. Катрич та ін.

Наукова новизна отриманих результатів дисертаційного дослідження полягає в тому, що:

вперше:

– хронологічно систематизовано і визначено основні тенденції розвитку угорської фортепіанної школи крізь призму спадкоємності традицій Ф. Ліста;

– охарактеризовано визначних постатей виконавства та педагогіки угорської фортепіанної школи як «музичних нащадків» Ф. Ліста;

– досліджено дебреценську піаністику в аспекті продовження виконавсько-педагогічних традицій Ф. Ліста.

одержало подальший розвиток:

– вивчення творчої діяльності видатних представників угорської фортепіанної школи та їхнього внеску у розвиток європейської піаністики XIX-XX століть;

– висвітлення питань виконавської інтерпретації на матеріалі композиторсько-освітньо-виконавських традицій угорської фортепіанної культури.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його результатів у подальшій науковій розробці та вивченню шляхів розвитку угорської музичної культури, передусім, у галузі фортепіанної музики; у лекційних курсах з теорії та історії фортепіанного виконавства та фортепіанної педагогіки; під час викладання навчальних дисциплін «Історія фортепіанного мистецтва», «Методика викладання гри на фортепіано»,

«Історія світової музичної культури» у вищих музичних навчальних закладах.

Апробація результатів дослідження. Основні ідеї дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Окремі положення та практичні результати були оприлюднені у семи доповідях на всеукраїнських наукових конференціях: «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес» (Луганськ, 2010), «Мистецький світ С. С. Прокоф'єва» (Донецьк, 2011), Молодіжному засіданні Наукової конференції «Образи Ференца Ліста у Львівській культурі» (Львів, 2011), «Українська культура: стан і проблеми функціонування у світовому просторі» (Рівне, 2011), «Жанрово-стильові проекції музичного мистецтва в динаміці історичних змін» (Донецьк, 2013), «Василь Барвінський – видатний представник української музичної культури XX століття» (Дрогобич, 2013), «Молоде музикознавство – 2013» (Львів, 2013), міжнародній науковій конференції для студентів, аспірантів та молодих вчених «Музикознавчі студії» (Львів, 1916).

Апробація викладених у дисертації ідей та положень мала місце в педагогічній діяльності дисертантки на кафедрі фортепіано Музичного відділу Дебреценського Університету.

Особистий внесок здобувача полягає у дослідженні Дебреценської фортепіанної школи, як одного з потужних осередків сучасної фортепіанної педагогіки в Угорщині, та аналізі творчої і педагогічної діяльності її найвідоміших представників в аспекті спадкоємності виконавсько-педагогічних традицій і настанов Ф. Ліста.

Публікації. Основні положення та результати дисертаційного дослідження оприлюднено у п'яти одноосібних наукових статтях, з яких **чотири** опубліковані у фахових наукових виданнях, затверджених ДАК МОН України, одне з яких входить у міжнародні наукометричні бази, та **одна** стаття – у науковому періодичному виданні іноземної держави (Російська Федерація).

Структура дисертації. Робота складається зі Вступу, трьох розділів, (висновків до розділів та підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел і Додатків. Загальний обсяг дисертації становить 236 сторінок, з них – 155 сторінок основного тексту. Список використаних джерел нараховує 251 позицію. У додатку розміщено текст інтерв'ю з дебреценськими піаністами, фото.

РОЗДІЛ 1
ЗАСАДИ ПІАНІЗМУ ФЕРЕНЦА ЛІСТА В ПРОЕКЦІЇ НА ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО XIX-XX СТ.

1.1 Угорська фортепіанна школа у сучасних музикознавчих дослідженнях

Питання становлення і розвитку системи фортепіанної педагогіки і фортепіанного виконавства в музичному мистецтві Угорщині у другій половині XIX – XX ст. тією чи іншою мірою заторкувалися у наукових дослідженнях (монографіях, статтях, дисертаціях) і працях методичного спрямування (підручниках і навчальних посібниках) вітчизняного і зарубіжного музикознавства.

Найбільшу увагу привертала особистість Ференца Ліста – і як одного з найвідоміших представників європейської музичної культури XIX століття, у творчості якого найповніше втілилися якості митця-романтика, і як блискучого піаніста-віртуоза, що відкрив нові можливості фортепіанної гри, і як композитора-новатора, що реформував традиційні музичні жанри і форми, і як педагога, чиї погляди на виховання музикантів були значно ширшими від традиційного навчання гри на фортепіано. «Як одне, так і друге однаково гарні: у рівній мірі в них все помилкове, все недосконале, сповнене рутини, примітивне і сміхотворне. Осягти достойні і вельми складні обов’язки, покладені на навчання і на критику, з яких остання є ніщо інше, як повчання усіх і вся, надане лише небагатьом. Більшість професійних викладачів і критиків надзвичайно мало піклуються про те, що вони роблять і кажуть. Що їм до мистецтва? До його прогресу, до його соціального зростання? <…> Вони, в першу, чергу люди ремесла і торгівлі. <…> Добра третина, і зовсім не маловпливова посеред них, ледве знає ключі і ноти. Та й чи замислювалися вони більш-менш серйозно над тим, щоб зайнятися історією і філософією музики, щоб взятися за вивчення творів кращих авторів,

дослідження й порівняння партитур, що створили епоху, методів викладання тощо» (с. 51). З цієї позиції особа Ф. Ліста та його творчій внесок у розвиток світової музичної культури аналізується у двотомній монографії Я. І. Мільштейна [119-120], монографії О. Є. Левашової [93] про молоді роки Ф. Ліста, книгах М. С. Друскіна [57] і Г. В. Крауклиса [83] про фортепіанні концерти та симфонічні поеми Ф. Ліста, кандидатських дисертаціях Н. С. Золотарьової [63] і Г. О. Коваль [83] про жанр спогадів (reminiscences) і тему Данте (до питання синтезу мистецтв) у фортепіанній творчості митця, статтях Ю. А. Кремльова [87–88] про програмний симфонізм, В. Г. Сємикіна [161] про жанр одночастинної фортепіанної сонати, Н. В. Швець-Савицької [195] про епістолярну спадщину Ф. Ліста та ін.

Внесок Ф. Ліста у розвиток європейського піанізму на основі багатобічного аналізу його піаністичної діяльності досліджували Я. І. Мільштейн [118], О. Д. Алексеєв [3–4], А. Є. Будяковський [27], Н. Б. Кашкадамова [69], М. Ю. Скирта [163], І. В. Ніколаєва [142], Р. А. Островський [143] та ін.

Розділи та окремі важливі спостереження, присвячені піанізму Ф. Ліста та аналізу його унікальної виконавської манери, трапляються у працях всесвітньо відомих музикантів і фортепіанних педагогів, у тому числі учнів великого угорського маестро – А. Г. Рубінштейна [151], Ф. Бузоні [28–29], О. Гольденвейзера [46], Г. Г. Нейгауза [136–137], Й. Гата [44], Й. Гофмана [49], С. Є. Фейнберга [180–181], А. Корто [82], Г. М. Когана [74–75], Є. Я. Лібермана [95–96], К. А. Мартинсена [111], Л. А. Баренбойма [12], А. В. Малинковської [107], В. П. Сраджева [167], О. О. Ніколаєва [141], С. І. Савшинського [157–158], І. В. Лебедєва [92], А. П. Щапова [198].

У цих роботах відзначається, що піаністичні нововведення Ліста-віртуоза, пов’язані з розробкою нових прийомів фортепіанної гри та їхнім відображенням у різноманітних фортепіанних жанрах (етюди, сонати, п‘єси, парафрази та ін.) та застосуванням у концертних виступах, відкрили нові технічні горизонти для наступних поколінь виконавців і визначили напрямки

подальшої еволюції європейського піанізму. Внесок Ф. Ліста у розвиток фортепіанного виконавства порівнюється з внеском Н. Паганіні у розвиток скрипкової гри, відкриття раніше невідомих технічних можливостей скрипки як сольного інструмента. Обидва музиканта вважали свої твори недосяжними для виконавців (Ф. Ліст назвав свої етюди «трансцендентними», тобто такими, що виходять за межі розуміння), дотримувалися надзвичайно швидких темпів і бравурної манери гри, урівняли у правах різні регістри своїх інструментів і суттєво розширили технічний арсенал, вдосконалили систему нотного запису та ін.

Спогади про Ф. Ліста-педагога залишили його сучасники – видатний російський композитор О. П. Бородін [20–22], піаніст О. І. Зілоті [61], відомий російський меценат і культурно-просвітницький діяч другої половини XIX ст. В. В. Стасов [168], мати однієї з учениць Ф. Ліста Августа Буасьє [26] та ін. Ці матеріали надають цінні відомості і про фортепіанну педагогіку Ф. Ліста, і про його виконавське мистецтво – манеру гри, характер туше, постановку рук, посадку тощо, а головне – про педагогічні новації в галузі піанізму, якими була позначена діяльність Ф. Ліста вже в молоді роки. «На фоне многочисленных школ и щколок того времени, для которых основным условием успешного развития техники была необходимость многочасовой механической тренировки, предложенная Листом методика технической работы стала значительным шагом вперед, сделанным замечательным музыкантом в этой области пианизма», – зазначається у вступній статті Н. Корихалової до публікації записок А. Буасьє «Уроки Ліста» [26, с. 15].

Основні педагогічні постулати великого угорського музиканта узагальнено в книгах О. М. Меркулова «Про деякі педагогічні поради Ліста» [116] і Н. П. Корихалової «Педагогічна діяльність молодого Ліста (на матеріалах записок А. Буасье)» [84]. Значно менше висвітлена проблема участі Ф. Ліста в організації системи вищої музичної освіти в Угорщині, розуміння необхідності реформування існуючих умов підготовки музикантів.

Про необхідність такої роботи сам Ф. Ліст висловлювався публічно, в тому числі на сторінках періодичної преси. У 1835 році, у великій статті «Про стан людей мистецтва та про умови їх існування у суспільстві», що частинами публікувалася в «Паризькій музичній газеті», Ф. Ліст надає таку оцінку стану викладання музики і музичної критики: «Як одне, так і друге однаково гарні: у рівній мірі в них все помилкове, все недосконале, сповнене рутини, примітивне і сміхотворне. Осягти достойні і вельми складні обов'язки, покладені на навчання і на критику, з яких остання є ніщо інше, як повчання усіх і вся, надане лише небагатьом. Більшість професійних викладачів і критиків надзвичайно мало піклуються про те, що вони роблять і кажуть. Що їм до мистецтва? До його прогресу, до його соціального зростання? <…> Вони, в першу чергу, люди ремесла і торгівлі. <…> Добра третина, і зовсім не маловпливова посеред них, ледве знає ключі і ноти. Та й чи замислювалися вони більш-менш серйозно над тим, щоб зайнятися історією і філософією музики, щоб взятися за вивчення творів кращих авторів, дослідження й порівняння партитур, що створили епоху, методів викладання тощо» [98, с. 51]. Доволі критично оцінюючи рівень знань тогочасних вчителів, Ф. Ліст вказує на бажані для молодих музикантів напрями навчання (історія і філософія музики, вивчення творів кращих авторів, дослідження й порівняння партитур, що створили епоху, методів викладання), які, на його думку, мають стати обов'язковими у музичній освіті. З часом зазначені Ф. Лістом напрями утворили самостійні дисципліни у галузі музикології та музичної педагогіки.

Ф. Ліст, здобувши фортепіанну освіту уроками у приватних вчителів, критикував таку систему навчання і висловлювався на підтримку створення спеціалізованих навчальних закладів для музикантів. «Лише у п'яти-шести європейських столицях, – писав Ф. Ліст, – є музичні школи (йдеться про навчальні заклади системи вищої музичної освіти – консерваторії та музичні академії. – *О. Т.-В*). Всюди, яким би багатим і значним не було місто, навчання музиці відбувається випадково, без методики, без плану, без

системи» [98, с. 40]. Розуміння потреб музичної освіти, власний багаторічний досвід приватних уроків та винятковий авторитет у музичних колах привели його до ідеї заснування Угорської музичної академії та практичної реалізації цього проекту.

Доволі цікавою є ідея націотворення, яка пояснює ґенезу творчої діяльності Ф. Ліста і проливає світло на поштовх до кардинального реформування існуючої системи музичної освіти саме у XIX столітті. Як зазначає Г. Шпак, специфіка розвитку угорської нації була «багато в чому визначена її тисячолітнім статусом як центра Європи, що межував і активно взаємодіяв як із Західним, так і зі Східним християнським світом (Візантія), а також пам'яттю про свою історичну прабатьківщину – "Велику Угорщину" <…> Сукупність цих факторів визначила не тільки особливості тлумачення і еволюції поняття "*Natio Hugarica*" ("угорська нація"), але і феномен угорської національної ідеї, яка в різний час поєднувала в собі, з одного боку, прагнення до збереження національної самобутності, з іншого – тяжіння до активної взаємодії з іншими національними культурами, а також до конфесійного плюралізму» [196, с. 5]. Отже, напрям розвитку угорської музичної культури у XIX столітті, найяскравішим проявом якого є багатогранна творча місія Ф. Ліста, пояснюється генетично закладеним прагненням «до збереження національної самоідентичності та єднання нації при історично закодованій відкритості іншим національним культурам нації» [196, с. 9].

В угорськомовній літературі, частина якої опублікована в російськомовних перекладах, особі Ф. Ліста присвячено публікації Д. Ш. Гаала [38], Т. Надора [129], К. Хамбургер [218], Д. Леганя [226], Ж. Ласло [225], Я. Ханкіса [219] та ін. Внутрішній погляд на спадщину Ф. Ліста у цілому співпадає з оцінкою творчих досягнень митця в інших аналізованих нами джерелах, проте більша увага приділяється національному компоненту творчості, на якому угорські автори розуміються краще за всіх інших.

При всій важливості зазначених праць, необхідно констатувати, що в них практично не знаходить відображення обрана нами проблема визначення генетичної спорідненості і зв‘язків між творчою діяльністю Ф. Ліста як фундатора угорської фортепіанної школи та сучасною угорською піаністикою.

Значна кількість літератури посвячена особі одного з найвідоміших угорських музикантів ХХ століття – Бели Бартока, який, подібно до свого великого попередника Ф. Ліста, зробив значний внесок у розбудову угорської музичної культури та успішно поєднував композиторську і піаністичну діяльність. Внесок Б. Бартока у розвиток фортепіанної музики ХХ ст. досліджено Л. Є. Гаккелем у докторській дисертації «Бела Барток і фортепіанна музика ХХ ст.» [39], нарисах «Фортепіанна музика ХХ ст.» [42], статтях «Виконавська критика: проблеми і перспективи» [40], «”Мікрокосмос” Бели Бартока» [41]. У публікаціях А. Малинковської викладено важливі спостереження про Бартока-педагога [104], Бартока-піаніста [105] та про специфіку інтонаційного мислення Бартока як виконавця і педагога [106]. Ґрунтовне і детальне монографічне дослідження творчої діяльності Б. Бартока підготував І. В. Нестьєв [139] огляд життя і творчості митця надається у книжках Й. Уйфалуші [179], Я. Демені [53], І. І. Мартинова [111] та ін. Низка досліджень стосується окремих аспектів творчого методу композитора. Так, у дисертації І. О. Чижик [194] вивчаються ладоритмічні закономірності інструментальної музики Б. Бартока, у книжці білоруської дослідниці Р. І. Сергієнко [160] – особливості тематизму, у статті С. М. Сігітова [162] – ладова система творів Б. Бартока пізнього періоду, у статті Д. Діллe [54] – будапештський архів композитора, а в нещодавно захищеній дисертації О. О. Перепелиці [146] фортепіанна творчість Б. Бартока вивчається у контексті жанрово-стильових тенденцій сучасного фортепіанного виконавства. Особі та творчості Б. Бартока, в тому числі взаємодії його творчого методу з угорським фольклором в аспекті проблеми неофольклоризму, приділяється чимало уваги в європейських (передусім

угорськомовних) та американських виданнях, авторами яких є Е. Антоколетц [202], Д. Валкер [251], Х. Стивенс [239], Д. Шнейдер [235], А. Річі [234], Л. Лецні [227], О. Франк [215] та ін.

Окремі публікації присвячено відомим угорським піаністам XX століття; у центрі уваги – Д. Ціффра [96; 100], П. Кадош [208], Е. Дохнані [223; 249], З. Кочіш [221; 237], внесок яких у розвиток національної фортепіаної школи є найвагомішим. Відомості про угорських піаністів надаються в публікаціях Л. Г. Григор'єва, Я. М. Платека «Сучасні піаністи» [50], О. Д. Алексеєва «Творчість музиканта-виконавця: на матеріалі видатних піаністів минулого і сучасності» [7]. У працях також висвітлено особливості системи музичної освіти Угорщини і діяльність фортепіанних педагогів – цим питанням присвячено підрозділи дисертації О. Г. Кирчанової «Педагогічні погляди видатних представників західноєвропейського музичного мистецтва XIX ст. в професійній підготовці вчителя музики» [71], монографія С. Н. Гринштейн «Великі фортепіанні педагоги минулого» [51], один з розділів якої присвячено особливостям фортепіанної педагогіки М. Варро, а також вже згадувані нами праці про педагогіку Ф. Ліста і Б. Бартока.

З приводу «виконавської лістіани» в музиці XX століття цікаво висловлюється Я. Мільштейн. Пишучи про виконання фортепіанних творів Ф. Ліста найвідомішими піаністами т. зв. радянської школи, дослідник зазначає: «Они (радянські піаністи. – *О. Т.-В.*) знают, сколь велики исполнительские достижения в других странах, знают, что у пианистов разных национальностей есть великолепные образцы исполнения, достойные изучения и подражания. Им хорошо известны имена <…> Анни Фишер, Гезы Анды <…> Они знакомы также и с отдельными концертными выступлениями и записями листовских сочинений, осуществленными в разное время Д. Циффрой, Т. Вашари <…> и другими пианистами. Пусть не все в этих записях равноценно по своим художественным достоинствам. Так или иначе, в них много интересного, яркого, поучительного, раскрывающего

стилистические особенности интерпретации сочинений Листа пианистами различных школ и направлений» [120, с. 296]. У наведеній цитаті ми вказали прізвища угорських піаністів, які Я. Мільштейн подає поряд з іншими, не виділяючи їх в окрему групу. Наголошена ідея стилістичних особливостей інтерпретації творів Ф. Ліста піаністами різних шкіл і напрямків, споріднена із проблематикою нашого дослідження (де вона розкривається на матеріалі угорської фортепіанної школи), у книзі Я. Мільштейна лишилася нерозвиненою.

Вивчення літератури дозволяє зробити висновок про те, що в існуючих працях практично не одержує висвітлення Дебреценська школа піаністки, яка є питомою складовою угорського фортепіанного мистецтва другої половини XX століття і засвідчує спадкоємність традицій, що йдуть від Ф. Ліста та його угорських учнів, через наступні покоління музикантів, до сучасних нащадків. Аналіз досліджень також свідчить про відсутність цілісного погляду на розкриття проблеми становлення і розвитку угорської фортепіанної школи, оскільки більшість публікацій значною мірою обмежуються або загальними відомостями про музичне мистецтво Угорщини певного періоду, або вивченням діяльності певної яскравої особистості. Проте, вивчення специфіки сучасної угорської піаністики, що ґрунтується на спадкоємності лістівських традицій, потребує комплексного підходу, з'ясування усіх факторів взаємодії між її складовими та динаміку перетворень під впливом процесів стильової еволюції у мистецтві XX століття.

1.2 Історичні передумови виникнення угорської фортепіанної школи

Досліджуючи передумови виникнення угорської фортепіанної школи, необхідно зазначити, що початкові етапи її становлення (період до кінця XVIII ст.) були пов'язані з особливостями державного і суспільно-політичного устрою країни. У той час угорські землі входили до складу

Австрійської монархії Габсбургів, тому на цих територіях домінувала німецька мова, а найкращі музичні сили концентрувалися у Відні, при імператорському дворі. Навчання гри на клавесині відбувалося за віденською системою, а викладачі застосовували німецькомовні навчальні посібники, авторами яких були іноземні музиканти. Найбільшого поширення тоді здобули школи найвідоміших європейських майстрів клавесинної гри – Франсуа Куперена «*L'art de toucher le clavesin*» (Париж, 1716), Карла Філіпа Емануеля Баха «*Versuch über die wahre Art des Clavier zu spielen*» (Берлін, 1753) і Даніеля Готліба Тюрка «*Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen*» (Ляйпциг,1789).

Школа Ф. Куперена «*L'Art de toucher le clavecin*» («Мистецтво гри на клавесині») [91] стала першою, яка виділила клавесин з-поміж інших клавішних інструментів. За традиціями європейської музичної педагогіки XVII ст., музиканти вчилися грати на всіх клавішних інструментах, в тому числі, й на органі, за єдиною методикою. І назва, і зміст школи Ф. Куперена свідчили про появу окремої системи навчання гри на клавесині та формування спеціального педагогічного і виконавського репертуару. Після теоретичних настанов Ф. Куперен подав 8 прелюдій для клавесину.

Деякі положення, сформовані французьким клавесиністом у посібнику, заклали основи розуміння і тлумачення широкого комплексу питань, пов'язаних зі сферою виконавської специфіки музичних творів. Ф. Куперен приділяє значну увагу проблемам естетичного і творчого розвитку музиканта і вважає, що метою навчання є одухотворена і досконала гра на клавесині. У навчанні він вважає за головне постановку виконавського апарату (правильне положення рук і корпусу, посадка за інструментом), виховання правил виконавської поведінки (позбавитися зайвої міміки, не качати головою і корпусом, не відбивати такт ногою, не дивитися на публіку, триматися природньо). Для розвитку виконавської техніки і підготовки руки до виконання філігранних прикрас Ф. Куперен пропонує застосовувати різноманітні пальцеві вправи – короткі пасажі, арпеджіо та ін., які він називає

«маленькими вправами для розвитку руки» [91, с. 15], а для розвитку музичної пам‘яті радить вчити напам‘ять якомога більше п‘єс. Актуальними є нововведення у звуковидобуванні (зокрема – поради щодо м‘якості туше, для якого потрібна найменша відстань між клавішами та пальцями) та започаткування нових аплікатурних принципів (передусім – застосування великого пальця, що стало надалі загальноприйнятим) та надання численних прикладів на застосування аплікатури (у пасажах, фразах, акордах, прикрасах, репетиціях на одному звуці та ін.). У передмові до першого зошиту прелюдій для клавесину Ф. Куперен зазначив: «Досвід навчив мене, що руки, сильні і здатні виконати саму швидку й ажурну музику, не завжди будуть найкращими для ніжних п’єс, для п’єс почуттів, я щиросердечно признаюсь, що значно більше люблю те, що торкається мене, ніж те, що вражає мене» [цит. за: 2, с. 31].

Ставлення до клавесину, як до цілком самостійного інструменту, відмінного від органу, спостерігається у школах Ф. Е. Баха «*Versuch über die wahre Art des Clavier zu spielen*» («Досвід правильного способу гри на клавірі») [15] і Д. Г. Тюрка «*Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen*» («Клавірна школа або інструкції гри на клавірі») [245]. Школа Ф. Е. Баха стала головним навчальним посібником для музикантів другої половини XVIII ст. У цьому посібнику, крім традиційної теорії, були гарно розроблені практичні аспекти клавірного виконавства – від посадки за інструментом і постановки ігрового апарату музиканта до способів звуковидобування й артикуляції (з обов‘язковою вимогою співучої манери гри), від правил аплікатури та орнаментики до основ мистецтва імпровізації, а також надані методичні поради щодо навчання на клавірі.

Саме за школою «берлінського Баха» навчався Д. Г. Тюрк, який цілком перейняв клавірний стиль Ф. Е. Баха і надалі розвинув основні положення його методики у своєму навчальному посібнику. Д. Г. Тюрк цілком підтримує вимогу Ф. Е. Баха щодо співучості клавесинної гри і вважає, що вона має бути на кшталт співу, незважаючи на специфіку звуковидобування

на тогочасному інструменті. Він вимагав від музикантів гарного виконання, запорукою чого є вміння формувати красивий звук (на це звертав увагу Ф. Куперен, коли писав, що для м'якого туше необхідно тримати пальці близько до клавіш). Одним з перших Д. Г. Тюрк відзначав подібність музичної побудови і розмовної мови, наголошував на необхідності правильного фразування: «Абсолютно красивий голос має бути розумним, повним, гладким, яскравим, відмінним і приємним. Навіть при самих великих зусиллях не повинен бути жорстким, а при м'якій грі – розпливчастим. Той грає найкрасивіше, хто знаходиться найближче до звуку співу, напроти якого кожний кольоровий пасаж тільки марна маріонетка. Для цієї мети грайте (виконавець) часто довгі звуки, натисніть помірною силою клавіші, але до тих пір тримайте, як згодом звук отримує повну потужність і від подальшого тиску стане ще вищим. Це застосовується не тільки для клавесину, але і для молоточної структури фортепіано також, хоча останнє не дуже підходить для виразної гри, але вмілий виконавець зможе змінити звук різними способами доторкання до клавіш» [цит. за: 1, с. 31]. У додатку школи Д. Г. Тюрк розмістив вправи навчально-технічного характеру: гами терціями з дуже детально розписаною аплікатурою, яку і дотепер застосовують піаністи, приклади виконання багатоголосся, акордів, прикрас тощо.

Основні положення і фрагменти зі «Шкіл» Ф. Куперена, Ф. Е. Баха і Д. Г. Тюрка ще до початку XIX ст. перекладалися угорською мовою і поширювалися в рукописах на територіях Угорського королівства з навчальною метою.

Деякі музичні пам'ятки минулого засвідчують про зародження в угорській музичній культурі власних традицій клавірної гри, що мали національне підґрунтя, яскравим прикладом чому є угорська верджинальна рукописна книга кінця XVII століття «*Tabulatur Johann Jacob Starcken zugehörig, welcher den 3. Decembre Anno 1689 in Gottes Nahmen den Anfang zum schlagen gemacht*», яка зберігається в музеї Ф. Ліста в місті Шопрон (*Sopron*). Як свідчить запис на титульному аркуші, цю книгу в 1689 р.

органіст Янош Волмут (*Johann Wohlmuth*) переписав для свого учня Яноша Якоба Штарка (*Johann Jacob Starcken*). Вона містить відомості з елементарної теорії музики, поради щодо навчання і музичний матеріал для виконання – це 56 невеликих верджинальних п'єс, 4 з яких написано в манері угорських танців стилю вербункош[2]. Запис зроблено і у вигляді традиційної для того часу табулатури, і в манері, яка закріпиться у записі фортепіанної музики в наступні часи, із застосуванням подвійного нотного стану, проте з надзвичайно простою мелодією і схематично виписаним акомпанементом, який виконавцю потрібно було навчитися фактурно ускладнювати[3].

Клавішні інструменти того часу мали досить обмежені динамічні можливості, тому у п'єсах збірника не позначена виконавська динаміка. Не проставлені також типові для пізнішого нотного запису темпові вказівки – це можна пояснити тим, що музикантам були відомі темпи усіх танців і вони обирали необхідні темпи самостійно, без додаткових позначень. Деякі п'єси збірника оздоблені музичними прикрасами, виконання яких потребувало непоганої технічної підготовки, проте виконавські поради щодо цього не подаються (очевидно, укладач розраховував на практичне засвоєння необхідних виконавських прийомів).

Створена з навчальною метою, «Табулатура» Я. Волмута містить верджинальні обробки національних танців Угорщини і зараз вважається першою угорською клавірною школою. Проте ці перші паростки

[2] Щодо вербункоша, вкажемо на дослідження Г. Шпак, у якому феномен цього угорського танцю – і, ширше, стилю – пов'язується з формуванням угорської національної ідеї: «У контексті становлення угорської професійної музичної традиції у XIX ст., у відповідності з загальним напрямом угорської національної ідеї, розвиток художньої культури в цій країні в названий період здійснювався у двох напрямках. Перший з них був орієнтований на подальше засвоєння європейського музично-художнього досвіду. Інший був пов'язаний із затвердженням національної самобутності, що знайшло яскраве вираження у феномені вербункоша, який ємно фіксував багато архетипових рис угорської нації. Історія буття вербункоша на рубежі XVIII-XIX ст. свідчить про великий інтерес до нього не тільки власне угорських авторів, але і композиторів інших країн. В різний час він привертав увагу Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Г. Берліоза, І. Брамса та інших авторів, ставши, таким чином, своєрідною національною музичною емблематикою угорської культури, яка зберігаючи зв'язок з лицарською військово-релігійною ритуаликою середньовіччя і національним самоствердженням угорської нації на межі XVIII-XIX ст., була явно виділена європейськими музикантами з багатонаціонального культурного ареола імперії Габсбургів» [196, с. 6].

[3] Зразок запису див. : https://docviewer.yandex.ua/?url=ya-serp%3A%2F%2Fwww.uni-regensburg.de%2Feuropaeum%2Fmedien%2Fjahresgaben%2Fjahregabe_2011.pdf&lang=de&c=557604a53254&page=14

національної клавірної (на той час ще верджинальної) педагогічної традиції протягом XVIII ст. були витіснені більш досконалими посібниками провідних західноєвропейських музикантів.

На початку XIX ст. в угорській фортепіанній педагогіці застосовувалися і домінували декілька методичних видань, укладених австрійськими викладачами музики. Вони були більш демократичні за попередні, призначалися для навчання музикантів різного віку і різного рівня підготовки, не обмежувалися лише фортепіанною методикою, а містили поради щодо загального музичного виховання, теоретичної підготовки тощо, тобто надавали можливість здобути початкову музичну освіту. До таких посібників відноситься «*Anleitung zum Gesange, und dem Klaviere*» («Інструкції зі співу і клавіру») австрійського композитора і виконавця, викладача музики в національній школі Братислави Ф. П. Ріґлера (*F.P. Rigler,* 1779, Відень). Спираючись на основні положення школи Ф. Куперена і Ф. Е. Баха, автор керівництва не розвиває питання високого виконавського мистецтва, а подає поради щодо оволодіння загальними навичками співу і гри на клавірі (орган та фортепіано). Також у цьому посібнику викладаються відомості з основ музичної композиції, надаються поняття про цифрований бас (у сучасному розумінні – гармонію) і контрапункт, на знанні яких, за переконанням Ф. П. Ріґлера, ґрунтуються необхідні виконавцеві навички вільної імпровізації. Не менш важливим автор посібника вважає здобуття навичок виконання музичних прикрас і приділяє увагу цьому питанню. Усі теоретичні положення підкріплено власними творами Ф. П. Ріґлера і вдало підібраними творами інших авторів.

У кінці XVIII ст., через 20 років після першої, віденської публікації керівництва Ф. П. Ріґлера, доповнений німецькомовний варіант цього посібника було видано в угорському місті Буда. Подібно до інших «Шкіл», створених провідними музикантами XVIII століття, цей посібник поширювався в рукописних перекладах угорською мовою.

На початку XIX ст., у 1802 році був виданий перший угорськомовний посібник «Мистецтво гри на клавірі по нотах» («*A kottából való klavirozás mestersége»*). Його автор Іштван Гаті (*Gáthy István*) не був професійним музикантом і служив у князя Естергазі як інженер і юрист, проте, як різносторонньо розвинута людина, він приділяв увагу музичній педагогіці, розуміючи необхідність створення угорськомовного підручника для початкової музичної освіти. «...Мені відомо, що на нашій національній мові цьому не навчають. Приватних вчителів <...> багато у місті, але їх практично немає у селах», – зазначав І. Гаті у своєму посібнику [217, с. 12]. Головною метою посібника стало виховання любові до музикування, навчання основам музики і окремо гри на фортепіано. Автор спробував використати спеціальну музичну термінологію угорською мовою, а в кінці підручника додав невеличкий розділ для любителів гри на скрипці і флейті.

У посібнику подано кілька корисних порад щодо аплікатури:

§119. Пальці обидвох рук треба тримати у постійній готовності над клавішами, щоб за потребою одразу ж можна було взяти звук без усілякого спізнення.

§120. На клавіатурі слід використовувати всі пальці, де тільки можливо (За винятком 1-го та 5-го коротких пальців, якими граємо лише на половину клавіші).

§124. Слід розвивати усі пальці, щоби ними легко можна було грати трелі, дублі, морденти ... і цим від природи слабкий п’ятий палець зробити сильним і придатним, як і інші... [217, с. 63-64].

Відмітною ознакою праці І. Гаті стало застосування скрипкового ключа для нотації музичних прикладів. Як відомо, у XVIII ст. для запису клавірних творів використовувався т. зв. сопрановий ключ системи «*C*» і в такому вигляді ці ноти поширювалися надалі, в пізніші часи. Отже, І. Гаті був обізнаний у нових музичних виданнях свого часу і продемонстрував себе як педагог-новатор, хоча й не був професійним музикантом.

З початку XIX ст. до укладання навчальних посібників з метою музичного виховання і розвитку творчих навичок молодшого покоління угорських виконавців приступили музиканти Угорщини. І хоча ці посібники в основному містили поради щодо початкового етапу навчання, їхня поява свідчила про наявні потреби в галузі фортепіанної педагогіки і започаткувала формування системи національної музичної освіти. З укладених і опублікованих у той час навчальних посібників слід вказати «Керівництво до правильного користування фортепіано в 62-х вправах для вчителів та учнів» Шандора Деменя (*Dömény Sándor «Útmutató a fortepiano helyes játszására*», 1827, Пешт), самовчитель «Наука музики і фундаментальне викладання» Яноша Галі (Gály János «A muzsika tudománya, vagy fundamentumos tanítás», 1831), «Будапештський підручник з фортепіано або теоретичне і практичне введення в ґрунтовне навчання фортепіано за доступною методикою» Яноша Янотички (*Janotyckh János* «*Budapesti Zongoratanító vagy elméleti és gyakorlati bevezetés a zongorázást alapos könnyen érthető módszerrel megtanulni*», 1831, Пешт), «Спосіб для правильної гри на фортепіано» Іштвана Барталуша (*Bartalus István «Módszer a zongora helyes játszására*», 1862, Пешт) та ін. Їх переважна більшість були опубліковані у столиці Угорського королівства Пешті і саме це місто стало центром розвитку угорської національної музичної культури і фортепіанного виконавства у XIX столітті.

Остання праця – «Спосіб для правильної гри на фортепіано» І. Барталуша, написана й опублікована вже за часів Ф. Ліста, у той період за своїм змістом була найпрогресивнішою школою для виховання музикантів-початківців. Автор створив і запропонував власну систему навчання гри на фортепіано, яка в педагогічному і дидактичному плані містить цінний матеріал. Школа І. Барталуша відрізняється чіткою продуманістю педагогічних завдань, що забезпечує успішне вирішення більшості складних питань, які постають перед педагогами під час навчання і дає можливість досягти бажаних результатів у вихованні учня-піаніста. Вона розрахована на початковий рівень навчання, тому її вправи технічно не дуже складні, а твори

поступово ускладнюються і застосовується метод повторення раніше вивченого матеріалу.

Прогресивність методики І. Барталуша полягала в тому, що він, як відомий колекціонер і знавець народної музики, включив у матеріал свого посібника народні пісні різних народів (німецькі, польські, іспанські, угорські, російські та ін.). Крім того, в ньому є власні твори автора і твори з різних зарубіжних фортепіанних шкіл, деякі з них перероблені І. Барталушем відповідно до педагогічних завдань. У теоретичному розділі в постановці рук надаються поради, щоб учитель підтримував руку учня, поки той звикне. І. Барталуш був новатором і в тому, що до різних звучань застосовував різне туше. Основні практичні положення цієї роботи не втратили своєї актуальності в системі сучасної угорської початкової музичної освіти і застосовуються в Угорщині дотепер.

Отже, формування угорської фортепіанної педагогіки, як одного зі складників системи національної музичної освіти розпочалося з 20–30-х років XIX ст., тоді як у попередні часи спостерігався суттєвий вплив іноземних методик викладання, укладених відомими європейськими музикантами. Для авторів угорськомовних фортепіанних шкіл ці видання стали взірцями за змістом і методико-педагогічними принципами навчання музикантів. Розвиток фортепіанної педагогіки своєю чергою заклав основи для становлення угорської національної фортепіанної школи, яку невдовзі очолив Ференц Ліст.

Важливою передумовою формування угорської фортепіанної школи на початку XIX ст. стало зростання популярності і надзвичайно швидке розповсюдження фортепіано. У той час практично не існувало артистичного салону або концертної зали, де б не було цього інструменту. В першій половині XIX ст. в Угорщині активізувалося концертне життя і гастрольна політика, кульмінацією чого стало заснування першого постійного угорського симфонічного оркестру (1853), а заняття музикою здобули таку

популярність, що поширилися на різні соціальні верстви, з яких у майбутньому вийшли відомі угорські музиканти й композитори.

Вирішальну роль у становленні угорської фортепіанної школи в XIX ст. та її еволюції в наступні часи відіграв видатний представник угорської музичної культури Ференц Ліст.

1.3 Втілення естетико-стильових принципів виконавської манери та засад педагогіки Ф. Ліста в угорській фортепіанній школі

У другій половині XIX століття в угорській музичній культурі та музичній освіті сталися кардинальні зміни. Під впливом національно-патріотичних настроїв, які об'єднали передові верстви угорської інтелігенції, у суспільно-політичному та культурному житті Угорщини виникла і здобула усіляку підтримку ідея національного культурно-просвітницького руху. У галузі музичного мистецтва такою об'єднуючою особою став ***Ференц Ліст*** – авторитетний, європейські визнаний піаніст угорського походження. Протягом усього свого творчого життя він акумулював навколо себе кращі мистецькі сили, розкривав таємниці свого піанізму молодим музикантам, а його численні виступи в Угорщині не лише сприяли зростанню патріотичних настроїв, а й створювали особливу соціальну і духовну атмосферу, у якій формувалися підвалини національної фортепіанної школи, яка згодом подарувала угорській і світовій музичній культурі цілу низку яскравих творчих особистостей.

Вплив Ф. Ліста на музичну культуру Угорщини виявився і через його концертні виступи в усіх європейських країнах, які піднімали престиж його історичної батьківщини, і композиторська творчість, що була тісно пов'язана з угорськими пісенно-танцювальними джерелами, і педагогічна діяльність, яка велася паралельно з концертними виступами і загалом тривала більш ніж 60 років, потягом яких Ф. Ліст підготував більш ніж 400 учнів, серед котрих були й музиканти-угорці.

З Угорщиною були пов’язані важливі події життєвого і творчого шляху Ф. Ліста. Так, перший виступ у Будапешті відбувся 1 травня 1823 року, а раніше, у жовтні 1820 року 9-річний Ліст дає свій публічний концерт в угорському Шопроні. Саме в Будапешті 11 січня 1849 року Ф. Ліст вперше в житті публічно виступає в як диригент (надалі, у листопаді 1842 року музикант одержує посаду придворного капельмейстера у німецькому місті Веймарі). У жовтні 1849 року, відкликаючись на трагічні наслідки подій національно-визвольного руху в Угорщині, Ф. Ліст пише «Погребальну ходу».

У композиторській творчості постійно присутня угорська тема: влітку 1754 року Ф. Ліст пише симфонічну поему «Угорщина», у квітні 1867 року завершує роботу над «Угорською коронаційною месою», перше виконання якої відбулося в Будапешті 8 червня того ж року. У 1885 році починає працювати над циклом «Угорські історичні портрети», маючи намір присвятити його особам національного народно-визвольного руху.

Ф. Ліст постійно цікавився угорським фольклором, маючи його за одне із джерел власного натхнення, створив велику кількість обробок угорських пісень і танців (угорські рапсодії, угорські національні мелодії та ін.) і в своїх композиціях широко застосовував їхні специфічні особливості, передусім ладо-гармонічні звороти та ритміку. Подібно до Шопена, Ф. Ліст вивів пісенно-танцювальні жанри національного фольклору на новий рівень, перетворивши їх на романтичні віртуозні фортепіанні мініатюри.

Угорська аристократія та угорська публіка, що відвідувала концерти, ставилася до Ф. Ліста як до національного музичного генія. 4 січня 1840 року, в період активних концертно-гастрольних виступів, після одного з концертів у Будапешті Лісту подарували «шаблю честі» [120, с. 462], а в листопаді 1873 року в Будапешті було організоване шанування Ф. Ліста з приводу 50-річчя творчої діяльності.

Протягом 70–80-х років Ф Ліст постійно відвідує Угорщину, дає концерти у Будапешті та багатьох інших угорських містах, у листопаді 1872

року відвідує місце свого народження Доборьян (у 1881 році, на честь 70-річчя Ф. Ліста у цьому містечку на будинку, де народився Ф. Ліст, у присутності музиканта встановлюється пам'ятка дошка).

10 березня 1886 року, за чотири місяці до своєї смерті, Ф. Ліст дає свій прощальний концерт в Будапешті.

Отже, відійшовши від активного концертно-гастрольного життя і зосередившись на педагогіці, Ф. Ліст продовжував давати концерти на своїй історичній батьківщині, оскільки відчував духовний зв'язок з її культурою і мав потребу спілкування зі своїми співвітчизниками.

Дослідники поділяють педагогічну галузь діяльності митця на дві частини: першу частину (до 1850 р.), що визначила необхідність молодому музикантові заробляти на життя уроками фортепіанної гри, другу (після 1850 р.) – служіння музиці і потреба передавати свій виконавський досвід молодим музикантам.

Ф. Ліст не залишив власної «Школи фортепіанної гри», як, скажімо, його вчитель Карл Черні. Ані лістівський «Фортепіанний метод» («Méthode de piano») 1835-1836 рр., ані «Технічні вправи» 1873-74 рр., задумані як третя частина «Великої технічної фортепіанної школи» у вигляді 12 великих етюдів, не знайдено. «Технічні вправи у 12 зошитах», на яких ґрунтується лістівська методика і над створенням яких музикант працював протягом 1868-1879 рр., були видані в 1886 році, невдовзі після смерті Ф. Ліста [120, с. 338-339].

Про методи фортепіанної педагогіки Ф. Ліста, що не вичерпуються вказаним збірником вправ (вони «відповідають» за розвиток піаністичної техніки), свідчать спогади його учнів та сучасників. Із цих джерел нам відомо, що заняття проводилися за особливою педагогічною системою, яка ґрунтувалася на піаністичних новаціях самого Ф. Ліста. Вони полягали на зведеному до абсолюту знанні усіх таємниць фортепіано як музичного інструмента, що має величезний виконавський потенціал та за своїми

звуковими і тембровими можливостями вподобляється симфонічному оркестру.

Сутність піаністичної реформи Ф. Ліста полягала у принципово іншому погляді на манеру фортепіанного звуковидобування. На відміну від поширеного у першій половині XIX століття способу граціозної та філігранної гри, що наслідував традиції старої клавірної школи і якого дотримувалася переважна більшість тогочасних піаністів-віртуозів (Гуммель, Фільд, Тальберг та ін.), Ф. Ліст звів до абсолюту протилежну манеру, яка була заснована на оркестральності звучання інструмента і вважалася грубою та, почасти, вульгарною. Через зв'язок з оркестровим звучанням ця манера одержала визначення *симфонічного трактування фортепіано* і мала в основі два засоби:

1) *аль фреско* (повнозвуччя), із властивими для нього повнотою та об'ємністю звучання; характеризується застосуванням могутніх акордових комплексів, що потребують нових прийомів гри (*arpeggiato*, акордові *martellato*, підкладання і перенесення рук), і конструюванням пасажів з охопленням якомога більшої кількості клавіш; надзвичайно важливого значення здобуває педаль;

2) *колористичне збагачення* – рівномірне й повноцінне використання усіх регістрів інструмента, з урахуванням динамічної і тембрової специфіки кожного з них та контрастними зіставленнями регістрів.

Розвиваючи традицію концертно-віртуозного піанізму, Ф. Ліст наділив його оркестральністю, багатством соковитих звукових барв; в охопленні усього діапазону інструменту перевага надається крупному штриху, розрахованому на простір великих концертних зал і широку слухацьку авдиторію. У такому підході до розуміння можливостей фортепіано угорський музикант став продовжувачем Л. Бетховена, який першим виявив у фортепіано прихований оркестр і перетворив цей інструмент із салонного на концертний. На першому плані фортепіанного стилю Ф. Ліста – блиск,

могутність, декламаційний пафос, віртуозний розмах, імпровізаційний підхід до трактування матеріалу.

Особливості виконавської манери Ф. Ліста одержали безпосереднє відображення у його фортепіанних творах. Вкажемо на основні технічні прийоми:

1) повнозвучні акорди широкого розміщення, що охоплюють величезний діапазон, подібно до оркестрового tutti; тпм, де неможна взяти акорд, композитор застосовує прийом *arpeggiato*;

2) октавні пассажі, глісандо і пасажі подвійними нотами через усю клавіатуру;

3) гра акордовими трелями двома руками, що чергуються, з утворенням ефекту тремоло;

4) тривалі акордові репетиції у надзвичайно швидкому темпі і надмірній динаміці.

5) стрімке перенесення рук по різних регістрах фортепіанної клавіатури;

6) застосування «третьої» руки, запис нотного тексту на трирядковій аколаді і виконання за допомогою утримання звуків е педалі (цей прийом був уведений піаністом-віртуозом С. Тальбергом).

Переносячи ці прийоми на фортепіано, Ліст значно розширює гармонічну повноту і насиченість звукової палітри, розширює робочій діапазон клавіатури, поширює матеріал на всі регістри. Віртуозні пасажі та арпеджіо відрізняються граничним повнозвуччям – вони сконструйовані так, що охоплюють максимальну кількість клавіш фортепіано.

Новаторським винаходом Ф. Ліста став розподіл матеріалу між двома руками в акордових та октавних пасажах, стрімке перенесення рук з одного місця клавіатури до іншого та рівномірний розподіл матеріалу між обома руками, тобто повне зрівняння їхніх технічних функцій.

Стильовою ознакою концертно-віртуозної манери Ф. Ліста є прийом застосування педалі як засобу, що продовжує звук після зняття пальців з

клавіш. Нова техніка педалізації відкрила можливості для розкриття темброво-фонічних якостей фортепіано і появи нових технічних прийомів – це перехрещення і перекладання рук, швидкі перенесення рук у стрибках та інші способи досягнення повноти і об‘ємності звучання.

Формування нової концепції трактування фортепіано і кардинальні зміни у технології фортепіанної гри розпочалися після ознайомлення з виконавськими новаціями геніального італійського скрипаля Ніколо Паганіні, концерти якого Ф. Ліст вперше відвідав у 1832 році. А. Буасьє залишила про цей період наступні спогади: «Ліст сказав нам, що цілі роки грав на роялі, виблискуючи на концертах і вважаючи себе дивом; коли ж – в один чудовий день – його пальці не змогли все ж таки висловити всі почуття які охопили його, і він підвів підсумок, ретельно – пункт за пунктом – проекзаменував себе і знайшов, що не вміє грати ні трелей, ні октав, ні навіть деяких акордів. З того часу він знову взявся за роботу, взявся за гами і мало-помалу абсолютно змінив своє туше» [26, с. 9].

Концертно-віртуозний стиль Ф. Ліста формувався під впливом різної за стилістикою, авторством, національною приналежністю музики, яку він виконував як соліст. У коло уподобань Ліста-виконавця входили клавірні прелюдії і фуги Й. С. Баха, які приволікали його філософською мудрістю і чистотою голосоведіння, сонати і фортепіанні концерти Л. Бетховена, що приваблювали драматичною трактовкою фортепіано, концертні п’єси композиторів-романтиків, власні фортепіанні транскрипції відомих камерно-вокальних творів, переклади симфоній та інших творів для оркестру, парафрази на популярні опери тощо, проте не включав у свої концертні програми клавірних сонат Й. Гайдна, чию музику він не виконував взагалі, і В. А. Моцарта, творчість якого була репрезентована парафразом на теми опери «Дон Жуан».

Ф. Ліст був першим європейським піаністом, який виступив перед публікою із повноцінною сольною концертною програмою: у березні 1839 року музикант дав концерт в Палаццо Поллі – римському палаці князя

Голіцина, на якому були присутні видатні представники артистичного світу. Організатором концерту виступив відомий музикант-любитель Михайло Юрійович Вієльгорський. Це був перший історичний, публічний сольний концерт або, як говорив Ліст, «фортепіанний монолог»; він виступав один, без участі інших артистів, переважно «неминучих у той час співаків» [119, с. 28]. Незважаючи на те, що у XIX столітті практика колективних концертів фактично була єдиною формою концертного життя, Ф. Лісту вдалося подолати цю традицію. Як віртуоз і блискучий імпровізатор, митець міг одноосібно оволодіти увагою публіки, задовольняючи її смаки та забаганки. Він першим з угорських музикантів увів практику живого спілкування з глядачами, приймаючи від усіх охочих музичні теми для імпровізації. Як правило, це складало завершальну частину лістівських виступів. Маючи колосальний досвід гри в різних музичних стилях, митець з легкістю міг імпровізувати у будь-якому з відомих йому, доробити або перекласти цілі фрагменти творів інших композиторів, залишаючись в їх стилістиці, привносячи новий тип розвитку тематизму, ускладнюючи фактурні елементи. Власні твори він також піддавав неодноразовим переробкам, часто це відбувалося безпосередньо на сцені. Про імпровізаційний стиль Ліста пише А. Алексєєв в книзі «Історія фортепіанного мистецтва»: «При виконанні творів Ліста була поширена і довгий час зберігалася манера імпровізаційних змін тексту. Вона вела своє походження від практики автора, що дозволяв собі, правда, як вже говорилося, переважно в юності, вільно поводитися з текстом виконуваних творів і що дозволяло кращим своїм учням подібним же чином поступати з власними творами» [3, с. 233].

Отже, завдяки Ф. Лісту була започаткована, а надалі одержала розвиток і здобула популярність практика одноосібних сольних виступів і тематичних концертів. У концертні програми Ф. Ліста також входили його власні твори, у яких втілювалася квінтесенція лістівського піанізму, завдяки чому вони завжди справляли надзвичайне враження на публіку.

Яскрава образність і програмність його власних творів мала літературну, живописну або поетичну підоснову, що вказувалося самим композитором, наприклад, у назвах, або у передмовах до творів. Тим самим Ф. Ліст наближував виконавця до автентичної ідеї твору, а також використовував такі терміни, які шляхом низки доповнень надавали творам більш конкретного та поетичного характеру. Образна сила та прагнення до поетичного в музиці безпосередньо проявлялися у лістівській фортепіанній грі, яка створювала надзвичайне враження на слухачів, буквально зачаровувала їх.

У процесі концертної діяльності Ф. Ліст поступово ставав універсальним композитором, що вільно володів різною композиторською технікою і виконавськими прийомами. Також він впровадив безліч нових технічно-виконавських знахідок, які швидко входили в концертний ужиток піаністів. Чудово знаючи популярний у той час фортепіанний репертуар, збагачуючи його новими творами, Ф. Ліст став першим виконавцем, який сполучав у концертах різнопланову музику: від власних обробок відомих і модних у той час пісень і музичних тем до фортепіанних шедеврів класиків і сучасників. У Ф. Ліста була своя творча зацікавленість у вивченні багатьох зразків музики різних жанрів, тут відшліфовувався його композиторський почерк і майстерність в плані роботи з музичним тематизмом, фактурою. Його робота над фортепіанними перекладами оркестрової музики інших композиторів, а також діяльність на посаді капельмейстера у Веймарі були безпосередньо пов'язані з вивченням і виконанням різноманітних симфонічних та оперних партитур.

Як знавець оркестрової фактури, Ф. Ліст був обізнаний у тонкощах та індивідуальній специфіці багатьох композиторських стилів, що склало для нього школу і замінило роки навчання в консерваторії. Опановуючи техніку композиції через практичний досвід і синтезувавши її кращі здобутки у власній творчості, він досяг універсальності свого стилю і виступив як реформатор традиційних жанрів інструментальної музики. У його творчому

доробку здобула свої друге життя одночастинна фортепіанна соната, утвердилася програмність, заснована на ідеї синтезу мистецтв, одержав перевагу віртуозно-концертний стиль, а в симфонічній музиці багатобічний прояв отримали ідеї стислості форми, монотематизму і образної трансформації.

Значна увага приділялася роботі з «чужим» матеріалом. Окрім різножанрових обробок для фортепіано (транскрипції, парафрази, варіації та ін.), у яких запозичений текст ставав основою для вільної імпровізаційної обробки та яскраво розцвічувався головоломними віртуозними пасажами, Ф. Ліст зробив фортепіанний переклад цілої низки творів для оркестру, в тому числі «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза і симфоній улюбленого ним Л. Бетховена, у яких поводився з авторським текстом надзвичайно коректно і, на відміну від традиційного для того часу часткового й умовного наслідування оркестру, що вражало його своєю монотонністю й убогістю, передавав у фортепіанній фактурі усі барви повноцінного оркестрового звучання, називаючи свої переклади «фортепіанними партитурами» й остаточно руйнуючи старі погляди на цей інструмент.

Історичне значення лістівських транскрипцій полягає у новому підході до перекладу, у якому Ф. Ліст «створює сюїти картин і вражень, рельєфно розкриває художні цінності оригіналу, компенсує зміни мелодії, ритму, регістровки. <…> Нове ставлення Ліста до фортепіано як до інструменту-оркестру має наслідком зміни фортепіанної фактури перекладів. У ній переважають стрімкі октави і пасажі арпеджіо, стрибки, струмочки хроматичних гам, Відтворюючи оркестрове багатство тембрів, композитор розподіляє звуковий матеріал між усіма регістрами і максимально розширює робочий діапазон фортепіанної клавіатури» [91, с. 155].

Усі зазначені новаторські принципи лістівського піанізму сформувалися в період активної концертно-гастрольної діяльності молодого Ф. Ліста, а надалі, у зрілому віці музикант почасти переосмислив свої

переконання і практично повністю відійшов від них наприкінці життя, виступивши і творцем, і руйнівником свого фортепіано.

У процесі еволюції лістівських способів використання інструмента дослідники виділяють чотири етапи:

1) перший етап (20-ті роки) припадає на період навчання і характеризується наслідуванням загальноприйнятим зразкам, правилам і прийомам;

2) другий етап (30–40-ві роки) є періодом «бурі і натиску», що характеризується порушенням канонів і традицій, відкриттям принципів симфонічного трактування фортепіано;

3) третій етап (від 50-х років) – це період «мудрого піанізму», час панування принципу економії сил;

4) четвертий етап (70–80-ті роки) – це період кризи принципів симфонічної трактовки фортепіано, етап т. зв. імпресіоністичного піанізму, з перевагою тонких колористичних ефектів над монументальними звуковими будовами.

Фортепіанний стиль Ф. Ліста, сформований у продовження бетховенських знахідок (відкриття і широке застосування високих і низьких регістрів, широке застосування педалі, збагачення звучання тощо), сприйнятих не стільки через посередництво К. Черні, скільки через високо шановані фортепіанні сонати і концерти віденського класика, і надалі розвинений під впливом власної виконавської естетики, змінювався упродовж усієї його творчості. Блискучий і віртуозний на початку концертної діяльності і поглиблено-філософський, при якому кожній деталі надавалося особливе значення, – в пізньому періоді, – таку характеристику дають дослідники еволюції творчості музиканта. Це стосується не лише його концертно-виконавської манери, у якій стрімкість і бурхливість поступилися місцем стриманості, а зовнішні ефекти – внутрішній змістовності, а також і композиторського стилю, що не є випадковим, адже обидві ці галузі були тісно пов’язаними між собою. В той же час, не можна однозначно

стверджувати, що саме цей вектор є основним у зміні його мислення і творчих пріоритетів, адже відомо, що ефектність і гранична складність оригінально-авторських творів, рівно як і перекладень, транскрипцій та парафраз була невід'ємною ознакою лістівського почерку упродовж усього життя – і в період активної концертно-гастрольної діяльності, і в подальші часи, коли головний акцент змістився на інші сфери – фортепіанну педагогіку, капельмейстерство, громадське життя та ін.

Пройшовши тривалий шлях до вершин піаністичного мистецтва, Ф. Ліст розумів, що існуючі рутинні й багато в чому застарілі методи навчання фортепіанної гри, які застосовувалися у тогочасній європейській фортепіанній педагогіці, не сприяли навченості піаністів, особливо у сфері технічної підготовки, вимоги до якої надзвичайно зросли, і пропонував власну музично-педагогічну систему.

Педагогічні установки Ф. Ліста багато в чому спиралися на методичні положення його вчителя, відомого австрійського фортепіанного педагога першої половини XIX ст. Карла Черні. Як відомо, основні положення фортепіанної педагогіки К. Черні полягали у намаганні розкрити індивідуальність учня, надати йому різносторонній музичний розвиток, навчити різним піаністичним тонкощам (біглість пальців, транспонування, читання з аркушу тощо), дисциплінувати думки і почуття, навчитися працювати планомірно і самостійно, у прагненні систематичного і послідовного вивчення музичного твору виховати високий рівень виконавської культури. У педагогіці Ф. Ліста усі ці положення були творчо розвинуті. І хоча видатний угорський музикант і педагог не зібрав свої принципи, поради і прийоми у єдину завершену працю, все ж вони дійшли до нас у непрямому вигляді – через його композиторські опуси і виконавську діяльність, збереглися у спогадах сучасників та учнів.

К. Черні почав давати уроки юному Ф. Лісту, коли тому виповнилося 8 років. На той час він вже був доволі відомою музично обдарованою дитиною, мав успішні публічні виступи з позитивними відгуками у пресі, та,

за словами батька Адама Ліста, «з легкістю справлявся з найскладнішими місцями в творах Баха, Моцарта, Бетховена, Клементі, Гуммеля, Крамера та ін., без помилок і точно, в строгому темпі грав з листа будь-які, навіть найскладніші фортепіанні п'єси» [цит за: 119, с. 83]. Проте К. Черні під час першого знайомства був вражений не тільки природним талантом юного учня, а ще більше його музичною неосвіченістю. Під час гри той «качався на стільці, немов п'яний, <…> гра його була абсолютно неправильною, нечистою і плутаною; про аплікатуру він не мав ніякого поняття і зовсім вільно кидав свої пальці на клавіші <…> Виконання кількох пропонованих фортепіанних п'єс *a vista* було занадто натуралістичним, проте було помітно, що сама природа зробила його піаністом» [119, с. 87]. Отже, Ліста не можна було назвати музикантом-початківцем, проте йому не вистачало спеціальної музичної підготовки, тому перші публічні виступи К. Черні дозволив своєму учневі тільки через рік систематичних занять. Цього принципу – працювати не з початківцями, а з підготовленими учнями, чиї піаністичні навички потребують вдосконалення – Ліст дотримувався у власній педагогічній діяльності.

Педагогіка Ф. Ліста у цілому спиралася на його прагнення виховати таких піаністів, «які б відповідали новим його естетичним ідеалам та булі належним чином технічно оснащеними для нового "симфонічного" використання фортепіано» [69, с. 266]. Ці ідеали, передусім, повною мірою утілилися в творчості композитора, в його виконавській діяльності. Вони визначили програмний характер більшості його творів і яскраву виразність виконавського стилю, для якого були характерні єдність почуття і розуму, образної змістовності і віртуозності.

Головним естетичним постулатом фортепіанної педагогіки Ф. Ліста був пріоритет образного змісту виконуваного твору, тому вся увага педагога концентрувалася на допомозі учневі у його розкритті та адекватному втіленні. Тобто у виконавстві Ф. Ліста цікавила, насамперед, інтерпретація твору, а не механічне відтворення його нотного тексту на музичному

інструменті. У зв'язку з цим велике значення у своїх заняттях Ф. Ліст надавав розвитку інтонаційного слуху учнів, встановленню зв'язку між окремими звуками, різними голосами і розділами форми. Разом із тим, надзвичайно важливим для Ліста було висловлене ним положення, згідно з яким музикант повинен «передусім, утворювати свій дух, навчитися мислити і судити, словом, повинен мати ідеї, щоб привести у відповідність струни своєї ліри із звучанням часу» [цит. за: 3, с. 222].

Водночас, Ф. Ліст приділяв величезну увагу досягненню високого рівня технічної майстерності, як по відношенню до себе, так і до своїх учнів. Засвоївши й узагальнивши багато існуючих на той час методик вдосконалення техніки, він розробив новаторський підхід до її розвитку. Головний момент цього підходу полягав в необхідності попереднього аналізу технічних труднощів (виходячи з «духу» твору) для подальшого їх подолання. Для цього Ф. Ліст запропонував особливу систему прийомів, які складали особливий етап попередньої роботи і включали освоєння «фундаментальних формул» для досягнення технічної майстерності. Для систематизації технічних прийомів і з метою їх творчої реалізації Ф. Ліст залишив в спадщину кілька десятків найскладніших фортепіанних етюдів[4], над якими видатний музикант працював протягом 40 років, і технічні вправи[5], робота над якими допомагала його учням добитися високого рівня

[4] 12 етюдів вишої виконавської майстерності, у трьох редакціях (1826; 1836; 1851). В останній, третій редакції вони одержали назву трансцендентних («Etudes d'excution transcendante»). Під *трансцендентним* розумілася вища виконавська майстерність, вміння яскраво і блискуче виконати надзвичайно складний твір, підкорити фортепіанну техніку відображенню образу, ідеї, змісту твору. Більшість з цих етюдів мають програмні назви: №1 Прелюдія (C-dur), №2 (a-moll), №3 Пейзаж (F-dur), №4 Мазепа (d-moll), №5 Блукаючі вогні (B-dur), №6 Примара (g-moll), №7 Героїка (Es-dur), №8 Дике полювання (c-moll), №9 Спогади (As-dur), №10 (f-moll), №11 Вечірні гармонії (Des-dur), №12 Завірюха (b-moll).
Внаслідок знайомства з феноменальною скрипковою грою Н. Паганіні, яка надзвичайно вразила Ф. Ліста і багато в чому змінила його погляди на концертно-виконавську віртуозність, були створені *6 етюдів за каприсами Н. Паганини*. Відомі у двох редакціях: перша редакція – «Бравурні етюди за каприсами Паганіні («Bravourstudien nach Paganinis Capricen», 1838), друга редакція, друга редакція – «Великі етюди за каприсами Паганіні (« Grandes Etudes de Paganini Capricen», 1851). Збірник включає: № 1 Tremolo (g-moll), № 2 Octaves (Es-dur), № 3 La campanella (gis-moll), № 4 Arpeggio (E-dur), № 5 La Chasse (E-dur), № 6 Theme et variations (a-moll).
Окремо від вказаних опусів Ф. Лістом були написані три концертних етюди (1848) і два концертних етюди «Шум лісу» і «Хоровод гномів» (1862-1863).
[5] Технічні вправи у 12 зошитах, 1868–1879 рр., видані 1886 року, невдовзі після смерті Ф. Ліста [120, с. 338–339].

виконавської майстерності, а нам дозволяє уявити напрям і специфіку педагогічної діяльності митця.

Як вже зазначалося, положення педагогіки Ф. Ліста були безпосередньо пов'язані з його власними творчими знахідками в галузі фортепіанної гри. Він одним з перших пропонував не камерне, а симфонічне трактування фортепіано за рахунок колористичного збагачення звучання, повного регістрового охоплення (передусім, у пасажах) та контрастного зіставлення регістрів, відкриття нових динамічних і тембрових нюансів середнього, оригінального застосування верхнього регістру (блискучі каденції, трелі, стрибки, стрімкі пасажі, усілякі наслідування тембрів інших інструментів, позначені як *imitando il Flauto, quazi pizzicato, quazi Tromba*), посилення динаміки, прискорення темпу, абсолютного рівноправ'я правої та лівої рук, застосування педалі як засобу, що утримує звук після зняття пальців з клавіш, та ін. Ф. Ліст досконало володів оркестровістю фортепіанного звучання і втілив цей стиль у своїх фортепіанних творах.

Усі складнощі у фортепіанній грі зводилися до певного числа основних пасажів, що були «ключами» до виконавства. Ці «ключі» маестро називав «фундаментальними формулами», оскільки вони узагальнювали всі технічні комбінації, які траплялися у фортепіанній музиці. Усі технічні складнощі він поділяв на чотири великі групи:

1) октави та акорди;

2) тремоло;

3) подвійні ноти;

4) гами та арпеджіо.

Усі технічні формули кожного з чотирьох класів мали у своїй основі спільний тип руху, оволодіння яким навіть у найпростіших вправах ставало надійним «ключем» до розуміння найвищих за рівнем складності технічних форм. Так, у першому класі техніки (октави й акорди), до якого входили прості і ламані октави (побудовані як по тризвуках гами, так і по різних

консонуючих і дисонуючих поєднаннях) та усілякі акорди з трьох, чотирьох і п’яти звуків, послідовність вивчення була наступною:

1) репетиції октавами, з багаторазовими повтореннями на тих самих нотах (з обов’язковим програванням усієї гами);

2) ламані октави, так само багаторазово повторювані;

3) гами октавами (простими і ламаними), по всій клавіатурі і в усіх тональностях;

4) акордові послідовності різного типу звуками тризвуків, септакордів та ін.

Усі ці вправи Ф. Ліст радив проробляти багаторазово, з динамічними відтінками від *pp* до *ff*, запобігаючи зайвих рухів: кисть руки мала бути гнучкою та еластичною, пальці – активними й вільними, передпліччя – нерухомим.

У другому класі техніки (тремоло і трелі) угорський маестро починав вивчення з попередніх вправ на повторення одного звуку кожним з пальців, з особливою увагою четвертому пальцю. Далі слідували вправи на прості трелі, без витриманих звуків, з різними аплікатурами і перемінними акцентами, при усіляких комбінаціях білих і чорних клавіш, а також вправи в терцієвих, квартових, секстових і октавних трелях. Наступним етапом були технічні формули на усілякого роду подвійні трелі – у протилежному русі, з перемінною кількістю і перемінним ходом голосів, що сприяють поліфонічній самостійності пальців.

Ф. Ліст вимагав від своїх учнів значної уваги і зусиль задля ретельного вивчення технічних вправ, радив присвячувати таким заняттям по кілька годин на день, застерігав від зовнішньої «легкості» деяких з них. Він наполягав на тому, що вільне володіння усіма типами руху дозволить музикантові вивчати твори без зайвої трати часу на подолання технічних труднощів, а під час виконання концентруватися на творчих аспектах – втіленні музичного образу, донесенні композиторського задуму та ін. Усі

технічні складнощі, що траплялися у творах, обов’язково аналізувалися й опрацьовувалися в усіх можливих тональностях.

Основною вимогою митця до учнів була поступовість в оволодінні технічними проблемами: доки піаніст повністю не опанує певну технічну складність, недоцільно переходити до іншої. Хоча в досягненні технічної досконалості Ф. Ліст вимагав від своїх учнів багатогодинних вправ, проте ніколи не ставив техніку на перше місце.

Значну увагу Ф. Ліст приділяв вмінню читати з аркуша музичний текст будь-якої складності. Саме вмінням читати з аркуша найскладніші твори він визначав рівень віртуозності музиканта. Сам процес виконання Ф. Ліст ґрунтував на принципах творчого передбачення, інтуїтивного усвідомлення й відображення втіленого у творі і прихованого за музичними звуками художнього образу, у зв’язку з чим суттєва увага приділялася інтелектуальному розвитку музиканта-виконавця.

Як педагог Ф. Ліст вважав за потрібне, щоб під час гри виконавець не концентрував свою увагу на технічній стороні твору, тому наполягав на попередній і досить тривалій роботі над формулами, яка сприяла вдосконаленню технічно-віртуозних якостей піаністичного апарату виконавця. Тому на заняттях основна увага була спрямована не на техніку, а на точне відтворення характеру музичної п’єси, її змісту. При цьому своєї власної, особистої виконавської манери він нікому не нав'язував, проте не відмовлявся показати і роз’яснити свої прийоми, якщо в цьому виникала потреба. Це надавало можливість кожному музикантові виявити і зберегти свою індивідуальність.

Уроки проводилися у веймарському будинку-салоні Ф. Ліста[6]. Вони тривали щорічно протягом трьох місяців і приволікали величезну кількість зацікавлених музикантів з різних європейських країн. Заняття мали форму

[6]Під час концертно-гастрольної діяльності Ф. Ліста уроки не мали систематичного характеру, тоді як починаючи від 1850 року, після завершення активного гастрольного життя, педагогіка стає основним заняттям музиканта. Саме в цей період Ф. Ліст започаткував традицію проведення систематичних уроків фортепіанної гри у своєму веймарському будинку.

майстер-класів і проводилися безкоштовно, а головною особливістю було те, що Ф. Ліст не навчав музикантів-початківців, а працював тільки зі сформованими і технічно підготовленими виконавцями над художнім вдосконаленням їхньої фортепіанної гри. Заняття відбувались в пообідній, наближений до концертного час, за участі великій кількості слухачів, і мали артистичний характер [68, с. 265].

У процесі уроку Ф. Ліст розцвічував, наповнював емоційними відтінками виконання своїх учнів, висував на перший план ритміку і фразування. Замість пояснень він сідав до рояля і грав твір, розраховуючи на увагу і сприйнятливість учня. Колективний характер проведення уроків давав можливість вихованцям Ф. Ліста вчитися на помилках інших, помічати вдалі знахідки і застосовувати їх надалі у своїй грі. На уроках завжди панували сприятлива робоча атмосфера і гарний настрій завдяки особливій манері спілкування геніального музиканта зі своїми вихованцями.

Серед відвідувачів веймарського будинку були угорські музиканти, зокрема Антал Шіпош (*Sípos Antal*) та, ймовірно, інші співвітчизники. Оскільки Ф. Ліст усе своє життя був духовно пов’язаний зі своєю батьківщиною й опікувався національною культурою, саме тоді розпочався вплив на угорську виконавську школу, який з часом вилився в ідею заснування Угорської Музичної академії в Будапешті.

Потребою життя були постійні відвідування Угорщини, активна просвітницька робота і численні виступи з концертами на історичній батьківщині, творчі зв'язки з угорськими музикантами, а святкування 50-річчя творчої діяльності в Будапешті привели Ф. Ліста до розуміння необхідності зробити щось вагоме для розбудови національної музичної культури. Як зазначає Я. Мільштейн, «Він не щадив часу і сил для підйому *усієї* угорської музичної культури. Кожне молоде дарування зустрічало з його боку увагу і підтримку» [118, с. 595]. Так виникла ідея заснування Музичної академії в Будапешті, яка була заснована у 1875 році і відіграла важливу роль у становленні музичної культури Угорщини. У рік заснування Музичної

академії в Будапешті також було відкрито Народний театр, а згодом, у в 1884 році – Оперний театр, тобто національна музична культура в той час знаходилася на підйомі.

Відкриття Музичної академії відбулося при безпосередній участі Ф. Ліста (відразу після відкриття вона навіть знаходилася у будапештському будинку Ф. Ліста) і започаткувало розбудову системи професійної музичної освіти в Угорщині[7]. До того часу музиканти навчалися у приватних вчителів, прикладом чому є творчий шлях самого Ф. Ліста, який брав уроки фортепіанної гри в одного з найвідоміших віденських педагогів, учня Л. Бетховена Карла Черні, а з 16-річного віку розпочав власні приватні заняття, або здобували освіту в консерваторіях інших європейських країн. Поява вищого музично-освітнього закладу в угорській столиці посприяла тому, що в країні концентрувалися кращі музичні сили, здобувала освіту талановита молодь, яка вслід за своїми попередниками продовжувала справу формування національної музичної культури. Цією подією, можливо, пояснюється той факт, що молоді Б. Барток і Е. Дохнані після завершення своїх студентських років у Братиславі все-ж таки повернулися до Угорської музичної академії, а не пішли далі вже прокладеними шляхами в Європі. Саме завдяки взаємодії та спадкоємності поколінь і яскравим творчим особистостям Угорська музична академія надалі зайняла чільне місце у світовій музичній культурі.

Особливе значення у діяльності Академії надавалося організації фортепіанної освіти. Завдяки творчим уподобанням Ф. Ліста – засновника, президента і професора Академії, самим сильним підрозділом цього навчального закладу від перших днів його існування стало фортепіанне відділення. Кожного тижня Ф. Ліст надавав певну кількість уроків, займався організаційними питаннями.

[7]До 1919 року цей навчальний заклад мав назву Королівська Угорська академія музики (*Königlich — Ungarische Musikakademie)*, потім назву Музичний коледж, у 1925 р. отримав назву – Музична академія Ференца Ліста (*Liszt Ferenc Zeneműveszeti Egyetem*). Зараз до складу Академії входять музей і дослідницький центр Ф. Ліста, а також музичне училище імені Б. Бартока.

Особливості навчання в Академії у період її заснування і в подальший час полягали в опорі на національну специфіку угорської музики. Усі дидактичні матеріали, незалежно від етапу навчання, ґрунтувалися на зразках пісенно-танцювальних жанрів угорського фольклору, а у навчальні програми студентів фортепіанного відділення входили твори Ф. Ліста, також тісно пов'язані з угорськими фольклорними джерелами.

В Академії у Ф. Ліста навчалися багато угорських піаністів, які надалі відіграли значну роль в розвитку угорського фортепіанного мистецтва. Серед них Аладар Юхас (*Juhász Aladár*), Карой Агхазі (*Aggházy Károly*), Генрі Гоббі (*Gobbi Henry*), Геза Зічі (*Zichy Géza*) та інші. Вони успадкували і розвинули педагогічні принципи свого великого вчителя. Серед консерваторських учнів Ф. Ліста були талановиті угорські піаністи Арпад Сенді та Іштван Томан, які надалі стали професорами академії і передали духовний спадок Вчителя своїм студентам (в тому числі – Е. Дохнані, Б. Бартоку та ін.), започаткувавши тим самим кілька фортепіанних династій, що утворюють своєрідне «генеалогічне древо» угорської фортепіанної школи (схему династій див. у Додатку ***1***).

Надалі у Музичній академії здобули освіту кілька поколінь відомих угорських композиторів, виконавців і педагогів, кожен з яких зробив внесок у формування угорської національної фортепіанної школи: це Бела Барток (*Bartók Béla*), Ерно Дохнані (*Dohnányi Ernő*), Андраш Батта (*Batta András*), Денеш Ковач (*Kovács Dénes*), Петер Комлош (*Komlós Péter*), Дьордь Куртаг (*Kurtág György*), Іштван Лантош (*Lantos István*), Андраш Міхай (*Mihály András*), Золтан Рожняі (*Rozsnyai Zoltán*), Ференц Сабо (*Szabó Ferenc*), Габор Такач-Надь (*Takács Nagy Gábor*), Вілмош Татраі (*Tátrai Vilmos*), Пітер Франкл (*Frankl Péter*), Дьордь Ціфра (*Cziffra György*), Адольф Шифер (*Schiffer Adolf*), Пітер Етвеш (*Ötvös Péter*), Золтан Кочіш (*Kocsis Zoltán*), Дежьо Ранкі (*Ránki Dezső*) та ін.

Отже, вплив, який Ф. Ліст зробив як на своїх сучасників, так і на нащадків, був величезним і виявився у безлічі форм творчих проявів та їх взаємодії.

Висновки до Розділу 1

Дослідивши передумови створення угорської фортепіанної школи і порівнюючи їх з багатогранною діяльністю і творчими досягненнями Ф. Ліста, маємо всі підстави для висновку, що розвиток угорської піаністичної культури не має ознак поступового накопичення традицій, як в італійській чи німецькій музиці, де протягом кількох століть закладалися основи системи виконавства та музичної педагогіки, а навпаки, відзначається яскраво «вибуховим» характером, що було пов'язано з появою Ф. Ліста, блискучого виконавця-піаніста світового рівня, який поєднав у своїй особі різноманітні іпостасі музиканта (композитор – піаніст – педагог) і зробив для угорської музики те, що в інших національних культурах досягається кількома поколіннями музикантів.

У долістівський період угорська фортепіанна педагогіка знаходилася під впливам іноземних традицій. Провідною вважалася педагогічна система віденської школи, рівень підготовки якої був дуже високим, оскільки вона призначалася для підготовки придворних виконавців. В Угорщині перші навчальні посібники (школи) були більш демократичним і призначалися для навчання учнів-початківців.

У XIX столітті відбувся якісний прорив в організації системи музичної освіти в Угорщині. На початку XIX століття основою навчання мистецтву фортепіанної гри були напіваматорські приватні уроки, проте вже через три чверті століття, в 1875 році відбулося відкриття вищого музичного навчального закладу – Музичної академії в Будапешті, і велику роль у цьому мав авторитет Ф. Ліста та позиція цього всесвітньо відомого музиканта щодо потреб угорської національної культури у цілому і потреб національної музичної освіти зокрема.

Професійна система музичного виховання піаністів найвищого рівня була сформована в Угорщині за безпосередньою участю Ф. Ліста і під впливом духовної і соціальної атмосфери, створеної цим видатним діячем та його оточенням, у культурних і навчальних закладах, які почали функціонувати в Угорщині в XIX столітті та існують дотепер. Педагогіка і виконавство Ліста органічно поєднали національний і європейський компоненти, що стало запорукою продовження традицій і головним напрямком формування системи національної музичної освіти угорських піаністів у майбутньому.

РОЗДІЛ 2
СПАДКОЄМНІСТЬ ПЕДАГОГІЧНИХ І ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ Ф. ЛІСТА В УГОРСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ШКОЛІ XX СТ.

2.1. Внесок угорських учнів Ф. Ліста у розбудову національної системи вищої музичної освіти та фортепіанної педагогіки

Посеред угорських музикантів, що навчалися в Будапештській академії у класі Ф. Ліста і в подальшому відіграли провідну роль у розбудові угорської фортепіанної школи, слід виділити двох піаністів – Арпада Сенді (1862–1940) та Іштвана Томана (1863–1922). Обидва були надзвичайно яскравими творчими особистостями; успадкувавши педагогічні принципи свого вчителя, вони розпочали свою діяльність у стінах Академії і виховали наступне покоління угорських музикантів-піаністів.

Іштван Томан став студентом Ф. Ліста у 1883 році і, як виконавець і педагог, повністю перейняв творчу манеру свого вчителя. Саме він підхопив клас маестро після його смерті, а згодом став відомим концертуючим піаністом та одним з провідних педагогів Угорської академії музики. У фортепіанному класі І. Томана здобули освіту гранди новітньої угорської культури, в тому числі Бела Барток, Ерно Дохнані, Іван Енгел (*Engel Iván*), Дьордь Ференці (*Ferenczy György*), Імре Кийрі-Санто (*Kéri-Szántó Imre*), Арнольд Сийкеї (*Székely Arnold*), Імре Унгар (*Ungár Imre*) та багато інших відомих в Угорщині музикантів. Усім своїм студентам І. Томан передав творчі настанови Ф. Ліста, здобуті безпосередньо від великого маестро.

Продовжуючи педагогічні настанови Ф. Ліста, І. Томан вважав за потрібне збереження особистості учня. Він ніколи не намагався «переробити» особистість своїх учнів, а якщо студент мав амбіції, надавав усі можливості для їхнього розкриття. Разом із тим, І. Томан не полишав спроби тактично, запобігаючи насильницький метод, впливати на уявлення молодих піаністів щодо виконуваного ними твору. Задля цього музикант

вважав за потрібне власноруч показати приклад виконання за роялем і завжди робив це професійно та переконливо. Виконавський показ творів відбувався не лише у класі, а й у переповненій публікою концертній залі. Своїм виконанням педагог збуджував уяву молодих піаністів і тільки після цього заохочував їх наступними необхідними порадами. Цей типово лістівський педагогічний прийом допомагав студентам краще зрозуміти зміст виконуваної ними музики, що також було однією з вимог Ф. Ліста до учнів.

На заняттях І. Томан допускав творчу свободу, іноді, можливо і занадто велику. Він ніколи не підкорював учнів своїм поглядам, а якщо вони розходилися, не наполягав на правдивості власних оцінок, а підштовхував до розуміння істини через особисте пізнання, вважаючи, що саме такий підхід сприятиме формуванню індивідуальності і самостійності мислення. Тому в І. Томана навчалися дуже різні піаністи, а поява таких протилежних особистостей, як Б. Барток та Е. Дохнані, могла статися тільки в його класі.

Для розвитку творчого мислення, розширення кругозору і з метою усвідомлення учнями творчої манери композитора І. Томан вважав за необхідне обов’язкове ознайомлення з епохою, протягом якої був написаний той чи інший музичний твір, з історією написання твору та особливостями музичного стилю, тому студенти отримували від свого педагога безліч книг та нот.

Замість жорсткої дисципліни І. Томан практикував поради, чим надихав учнів, багато грав сам. Крім занять з фортепіано, він переймався психологічною стороною та духовним розвитком своїх вихованців, разом із ними відвідував концерти і різноманітні творчі вечори, обов’язково намагався не пропускати з ними гастролі знаних в Європі музикантів. Також він влаштовував концерти, у яких на одній сцені грали метри і початківці, що додавало учням творчої впевненості. З самого початку він налаштовував учнів до концертної практики, спочатку в стінах академії, потім – на інших великих сценах.

Однією з головних навчально-методичних робіт І. Томана-педагога стала «Техніка гри на фортепіано» у 6 зошитах, а основним завданням його школи було напрацювання рівномірної техніки і свободи рук. І. Томан викладав у повноті свободи творчості та піднявся над усіма методиками, спостерігаючи за індивідуальними здібностями учнів і враховуючи їхні фізичні дані.

За спогадами учнів, особистість І. Томана-вчителя виявилась у тому, що він приймав до серця проблеми студентів, часто запрошував їх на дружні бесіди за обідом, цікавився умовами життя. Б. Барток писав про свого вчителя: «Вчитися у Томана більше, ніж добре пізнати майстерність гри на фортепіано, що та освіта, яку я отримав у Томана, не лише відноситься до вуха музиканта і його рук, але і до людської душі» [139, с. 4].

Отже, завдяки педагогічній діяльності Іштвана Томана світ отримав покоління видатних угорських піаністів XX століття.

Педагогічні настанови *Арпада Сенді,* який навчався у Ф. Ліста протягом 1883-1884 років, а з 1890 року став викладачем Угорської академії музики, були протилежними, незважаючи на спільну лістівську школу, проте в історії угорського фортепіанного мистецтва та педагогіки цей музикант був одним із найяскравіших особистостей. Про кардинальну відмінність методів викладання А. Сенді від педагогічних настанов І. Томана висловлювалися сучасники. Так, у травневому номері «Музичного огляду» у 1917 році, було зазначене наступне: «Вчителів можна розділити на два класи. Перша група – ті, викладання яких вичерпається в догляді роботи студента, хто довіряють на долю студентів, не мають впливу на розвиток їх особистостей, як правило, стримані. Інша група своє власне спостереження світу, мислення, розуміння, знання і всієї особистості передають учням, яких намагаються змінити на свій смак. Арпад Сенді відноситься саме до цієї другої категорії» [цит. за: 243, с. 23]. Один з учнів Іштвана Томана – Дьордь Кальман, характеризуючи відмінності у педагогіці двох послідовників Ф. Ліста, зазначав, що педагогіка А. Сенді передбачала гру в точній відповідності до настанов педагога,

включаючи найдрібніші деталі виконання, тоді як школа І. Томана планувала лише виконавську рамку, надаючи більше місця для її заповнення миттєвим натхненням.

Дослідники вважають А. Сенді головним продовжувачем лістівських традицій фортепіанної гри і фортепіанної педагогіки. У своїй педагогічній діяльності в стінах Угорської музичної академії він цілком дотримувався методичних настанов свого вчителя і практично не залучав усього іншого, що походило не з цього джерела.

Найважливішими елементами методики А. Сенді було вдосконалення піаністичного апарату виконавця: пружність та міцність пальцевої техніки, сили звуку, яка йде від вміння досконало володіти корпусом та плечовим поясом, гнучкість кисті. Також він приділяв величезну увагу, щоб його учні могли безперешкодно орієнтуватися в надскладній музичній фактурі, одночасно охоплювати всі її компоненти, вмінню диференційовано дінамізувати кожний її голос. У вихованні він спирався на стабільність та системність занять.

Характерною рисою педагогіки А. Сенді було спартанське виховання учнів. Від них він вимагав максимальної віддачі у кількості занять, у проявленій увазі, у розвитку сили волі, у чіткому продуманому плані.

А. Сенді був надзвичайно точною і педантичною людиною, вимагав від студентів дисциплінованості, вчив долати складності. Саме з цією метою він навмисно запобігав зручних виконавських рішень і шукав у творах труднощі, навіть у тих випадках, коли в тому не було потреби. Головним завданням педагога було виховання відчуття впевненості у своїх силах і досягнення виконавської стабільності.

Найважливішими моментами методики А. Сенді були:

1) здобуття сталевої пружності пальців, їх «чоловічої» сили;

2) досягнення гнучкості кисті;

3) вміння стрімко охопити великі фрагменти тексту і орієнтуватися у значному обсязі нотних рядків;

4) намагання до урізноманітнення динаміки.

У фортепіанному класі А. Сенді здобули освіту відомі угорські музиканти – Ерно Фодор (*Fodor Ernő*), Шандор Ковач (*Kovács Sándor*), Ілона Кабош (*Kabos Ilona*), Геза Надь (*Nagy Géza*) та ін. У своїй творчій діяльності вихованці А. Сенді органічно поєднували концертно-виконавську і педагогічну сфери, а також мали успішні композиторські спроби, що було наслідком комплексного, цілеспрямованого підходу до різностороннього розвитку творчих здібностей студентів.

Як і уроки Ф. Ліста, заняття в класі А. Сенді проводилися у присутності значної кількості студентів і мали груповий характер, на зразок сучасних майстер-класів.

З метою вдосконалення і впорядкування навчального процесу на ввіреному йому фортепіанному відділі, А. Сенді, разом із педагогом академії Калманом Чованом (*Chován Kálmán*), вперше розробив систематичний навчальний план, фахові програми та викладацький матеріал для всіх курсів фортепіанного відділу Угорській академії музики, зробивши акцент на національному компоненті і визначивши тим самим подальший вектор розвитку угорської фортепіанної школи.

Звичайно, з часом навчальні програми А. Сенді потребували «осучаснення», над чим першим почав працювати *Ерно Дохнані* (вихованець фортепіанного класу І. Томана), який з осені 1916 року розпочав викладацьку діяльність в Угорській академії музики. Наступного року він запропонував реформу освіти, яку було спочатку відхилено, а в 1918 році фортепіанний відділ прийняв запропоновані поправки, які стосувалися удосконалення системи вступних іспитів. Також він наполягав на необхідності розширення студентського репертуару і пропонував більш доцільну для навчання фортепіанній грі систему індивідуальних занять.

У своїй педагогічній діяльності у стінах Будапештської академії, кульмінацією якої стало перебування на посаді директора (1919 та 1934-1943), Е. Дохнані був надзвичайно вимогливим і завжди ставив найвищу

планку, орієнтуючись на творчі здобутки фундатора Академії Ф. Ліста. В одній зі своїх промов на посаді директора Академії він зазначив: «Передусім, я хотів би відзначити, що від усіх, без винятку, я чекаю повного виконання службових обов'язків. Пропуски, недоліки, затримки на колоквіумах і іспитах не допускатимуться. Інституція названа на честь Ференца Ліста, і це не зайва помпезність, а суворе попередження. Ференц Ліст кращий із прикладів художнього і людського масштабу. З художньої точки зору нехай цінується перед нашими очима те, що чисто технічні навички лише один спосіб, щоб душа говорила, а душа просто займається красивим, піднесеним і елітним, красивим, що не лише в музиці, але і в усіх галузях мистецтва проявляє себе. Піднесеним, яке проявляється в поезії, науках і основних моральних чеснотах – у вірі. Елітним, яке проявляється в людських дружніх діях» [223, с. 8].

Е. Дохнані, продовжуючи методи свого вчителя Іштвана Томана, а разом з цим, і головні настанови школи Ф. Ліста, завжди грав для своїх учнів, не витрачаючи багато часу на пояснення. Коментуючи гру, він говорив коротко, стисло, але його поради були надзвичайно точними і ємними. Технічні труднощі, що траплялися у фортепіанних творах, учні Е. Дохнані долали самостійно. З метою розвитку техніки без зайвої втрати часу, Е. Дохнані уклав і видав збірник «Найважливіших вправ для пальців» («*A legfontosabb ujjgyakorlatok*», 1929 р.), де було вміщено 40 вправ, спрямованих на розвиток виконавських навичок, які доцільно застосовувати і для підтримання необхідного рівня вже здобутої технічної підготовки. Важливішим завданням, ніж виконання технічних вправ з розвитку фортепіанної техніки, Е. Дохнані вважав ознайомлення з величезною за обсягом фортепіанною літературою і радив присвятити цьому якомога більше часу. За його словами, «великі знання літератури можна осягнути тільки завдяки постійному регулярному читанню з аркуша» [223, с. 9].

Значний внесок у розбудову національної системи фортепіанної освіти і фортепіанної педагогіки першої третини XX століття зробив інший учень І. Томана, всесвітньо відомий угорський композитор *Бела Барток*

(*Bartók Béla*), який у 1907 році, у 26-річному віці отримав посаду професора Будапештської музичної академії по класу фортепіано. Активна викладацька діяльність Б. Бартока тривала протягом 30 років. Протягом цього часу Барток-педагог виховав чималу кількість талановитих молодих музикантів, які надалі стали відомими представниками угорської музичної культури і займалися педагогікою. Зокрема, це Дітта Пасторі (*Pásztory Ditta*) – обдарована піаністка, дружина Б. Бартока (з 1923 р.), незмінна і неперевершена виконавиця його фортепіанних творів, угорський композитор і піаніст Дьордь Коша (*Kósa György*), відомий угорський піаніст і педагог Лайош Гернаді (*Hernádi Lajos*), а також Дьордь Шандор (*Sándor György*), Дьордь Ланг (*Lang Györgyi*), Тібор Шерлі (*Serly Tibor*) та ін.

За свідченнями учнів, Б. Барток мав гарну виконавську форму і дуже багато грав на заняттях. Завдяки блискучій пам'яті він грав напам'ять усі твори навчального репертуару, які готували і приносили в клас його студенти (виняток складали лише власні фортепіанні твори Б.Бартока, які він незмінно грав по нотах). Показ за фортепіано був улюбленим методом роботи Б. Бартока-педагога з учнями, а говорив він набагато менше – все, що було необхідно донести до учня (зміст, настрій, форму твору, окремі виконавські деталі та ін.) пояснювалося не словами, а музикою, яка під руками майстра промовляла краще за будь-яких красномовних слів. На заняттях він міг по кілька десятків разів повторювати одну фразу, іноді присвячував по 10 хвилин роботі над одним-двома тактами крупного музичного твору [104, с. 11]. Барток вчив слухати, думати, приділяти увагу найдрібнішим елементам музичної тканини, відчувати найтонші градації динаміки, розумітися на відтінках тембру, відтворювати рухливість ритміки, наголошуючи на тому, що саме з цих «дрібниць» складається повноцінне, якісне виконання.

У методах навчання Б. Бартока бачимо багато індивідуального, і це не дивно, адже так проявлялася яскрава музична особистість цього

талановитого угорського музиканта. Проте чітко виявляється і першооснова – лістівська школа, сприйнята через посередництво І. Томана.

Отже, важливий етап становлення системи професійної музичної освіти в Угорщині був пов‘язаний з діяльністю двох найяскравіших угорських учнів Ф. Ліста – Іштвана Томана і Арпада Сенді, які стали його творчими спадкоємцями. Незважаючи на спільну школу, обидва музиканти мали власний погляд на процес музичного виховання, тому методи викладання кожного з них кардинально різнилися. Однак це не завадило розбудові навчального процесу, а навпаки посприяло вихованню у їхніх класах яскравих творчих особистостей, які невдовзі вивели угорську фортепіанну школу на провідні позиції.

Рубіж XIX – XX століть, як відзначають дослідники, став переломним періодом у розвитку теорії фортепіанного виконавства. Багато виконавців і педагогів відчули необхідність пошуку нових шляхів формування виконавської майстерності, які б відповідали новим художнім завданням, що ставили новітні твори. До цього часу в методиці викладання визначилися два основні напрями, які дістали назви «фізичного» (чи «фізіологічного») і «слухового» методів. Перший з них був спрямований на пошук таких форм піаністичних рухів, які були б природними, фізіологічно виправданими і спрямованими на досягнення вищої технічної майстерності.

Другий метод, започаткований Ф. Лістом, був спрямований на досягнення максимальної інтенсивності внутрішніх слухових і музично-логічних уявлень про виконуваний твір, що служило підґрунтям для пошуку і вибору технічних засобів, як основи для створення художньої цілісності. Обидва ці напрями були взаємообумовленими і доповнювали один одного, що стало фундаментом фортепіанної музичної педагогіки в XX столітті. Як зауважив О. Ф. Шульпяков: «Якщо безумовно вірне те, що справжня техніка ніколи не виробляється у відриві від художніх намірів, <…> то в рівній мірі вірно і інше – самі художні наміри не можуть складатися відособлено від техніки» [197, с. 39].

Важливою віхою в історії угорського фортепіанного виконавства стала методика М. Варро (1881-1978) – піаністки, яка в 1897 році закінчила Будапештську академію музики, в якій один семестр навчалася в учня Ф. Ліста Арпада Сенді, а згодом стала відомим музичним педагогом і до 1938 року працювала в Угорщині (надалі викладала в Університеті Рузвельта у Чикаго).

У 1921 році, маючи 15-річний педагогічний стаж, М. Варро опублікувала методичну працю «Навчання музиці і музичне виховання», а згодом випустила його перероблену версію «Живе навчання фортепіано» (*Der lebendige Klavierunterricht*, 1929; перевидання 1931, 1958). Мета цих книг полягала в прагненні допомогти педагогові створити такі умови навчання, при яких технічні труднощі не завадили б найголовнішому, – вихованню музиканта. У них знайшли відображення основні методико-педагогічні установки авторки, які стали результатом «слухового» підходу до процесу навчання музики у цілому і гри на фортепіано зокрема. Особливість цього підходу полягала в пріоритеті духовного розвитку піаністів-початківців над вдосконаленням їх технічного апарату, в наслідуванні *слухового методу* їхнього виховання**.** Цей метод, надзвичайно поширений у сучасній музичній педагогіці, передбачає важливе значення слухових уявлень музиканта, спрямовується на виховання слухового самоконтролю і розвиток музичної пам‘яті, що в кінцевому рахунку надає можливості для усвідомлення і формування вірного звукового результату.

Основні положення методики М. Варро сьогодні є очевидними і природними. Проте на початку XX століття, коли діяльність педагога була спрямована більшою мірою на виховання музиканта-віртуоза, а всі педагогічні зусилля концентрувалися навколо розвитку виконавської техніки, методичні установки М. Варро, що мали на меті формування гармонійно розвиненої особистості музиканта, стали маніфестом нової музичної педагогіки і визначили її головні завдання.

Методика М. Варро ґрунтувалася на наступних положеннях:

– пробудження творчої ініціативи, усвідомленості і свідомості виконання музичних творів;

– звернення до творчої фантазії учнів;

– побудова навчання на основі слухових уявлень;

– виконання теоретичного аналізу розучуваного твору;

– застосування психологічних основ в педагогічній діяльності.

Головні акценти у своїй педагогіці М. Варро робила на формуванні розуміння учнем виконуваної музики, на навчанні його уміння сприймати її в усьому об'ємі, на врахуванні чинників, які спираються на закони психології. У книзі «Навчання музиці і музичне виховання» вона зазначила: «Навчання грі на фортепіано в першу чергу потрібно сприймати, як навчання ***музиці***. Педагог не може досягти мети, якщо свої дії обмежить навчанням читання нот і необхідної умілості рук. Розвиток техніки пов'язаний з розвитком слуху і вихованням почуття і розуміння музики» [247, с. 85]. Тому для формування не просто піаніста, а музиканта необхідно розвивати слух, виконавські навички, світ уяви дитини. «Фортепіанне навчання тільки тоді може вважатися музичним, – уточнює своє розуміння завдань навчання авторка, – коли розвиток технічних навичок йде рука в руку з утворенням слуху і вихованням музичного розуміння. Це звучить як само собою зрозуміле положення, але це зовсім не так. У практиці навчання надто багато грішили бездушним технічним тренажем, нехтуючи перед численними любителями музики усю суть її. Настав час рішуче встановити перше і основне положення – дитина повинна розуміти усе те, що грає, вірніше було б сказати, що повинна спочатку музично сприйняти те, що потім лише передасть інструменту. Інакше це буде механічна гра на фортепіано, але не музикування» [247, с. 86].

Робота виховання слуху і розуміння музики, яка потім повинна направляти усі подальші дії виконавця, в методиці М. Варро зайняла особливе місце. Вона багато в чому перегукується з теорією Б. Асаф’єва про інтонаційну природу музики, яка з'явилася пізніше. Нині цей аспект отримав

визначення *виконавського інтонування* і зайняв засадниче місце в сучасній теорії виконавства. Під терміном *інтонування*, заснованим на положеннях концепції Б. Асаф'єва, розуміється саме «здійснення» музики, виразне і осмислене відтворення авторського задуму, прочитання нотного тексту, наповнене творчою інтерпретацією виконавця, адресоване слухачеві.

При цьому Б. Асаф'єв відзначав, що інтонаційна природа виконавства властива усім інструментам, але в кожному вона є якісно відмінною. Слідуючи його ідеями, А. Малинковська вказує: «До звуковисотного параметру інтонації додається тембровий, артикуляція, динамічний, «дихально-мускульний» (міра напруженості у виявленні звукоспіввідношень) і інші» [107, с. 10]. Тому застосування терміну «фортепіанна (виконавська) інтонація», обумовлене стильовими, жанровими особливостями музичного твору, логікою його композиції, властивостями елементів музичної мови, зобов'язує виконавця до «продуманої їх організації, приведення їх взаємодії в цілісну систему» [107, с. 11].

Слуховий метод, на якому ґрунтуються педагогічні установки М. Варро, має прямі паралелі із сучасними уявленнями про принципи фортепіанно-виконавського інтонування. Але, своєю чергою, угорська піаністка спиралася на успадковані постулати виконавської й педагогічної діяльності Ф. Ліста, який заперечував механічне відтворення нотного тексту і завжди надавав пріоритет інтерпретації образного змісту виконуваного твору, задля чого наполягав на розвитку інтонаційного слуху своїх учнів, спрямованого на відчуття зв'язків між окремими звуками, різними голосами і розділами форми.

Ці принципи цілком наслідує М. Варро. Пріоритетним завданням музичної педагогіки педагог вважала процес розвитку слуху. Під цим поняттям вона розуміла цілий спектр значень, як дрібних, тобто таких, які відносяться до деталей навчання, так і глобальних, що визначають художню цілісність виконавського процесу. Так, до «слухових» завдань відносилося формування поняття тембрового забарвлення звуків різних октав, колориту

мажорного, мінорного, збільшеного і зменшеного тризвуків, логіки тонального руху. Але до них відносилися і знання про музичне фразування, розуміння настрою і характеру твору, також розвиток естетичного сприйняття музики, формування почуття прекрасного.

Свої погляди на усвідомлене розуміння виконуваної музики молодим музикантом (в усіх аспектах цього слова) М. Варро виклала у першій главі своєї книги під заголовком: «Виховання почуття і розуміння музики».

Після роздумів про природу і види слуху, зауважень про вплив «аудитивного» (слухового) методу навчання музики на мислення і розвиток музичних навичок, автор пропонує шляхи розвитку слуху. Вони включають роботу над розвитком уяви учня, формування у нього внутрішнього або «розумового, інтелектуального» слуху і різних його сторін (тональний, ритмічний, тощо), а також виховання вміння слухати кожен звук і кожне співзвуччя виконуваної музики. Обов'язковим чинником в цьому процесі виступає освоєння основ гармонії, композиції, інших теоретичних положень (зокрема, термінології), які служать основою для музичної практики, читання з аркуша, розвитку музичної пам'яті тощо.

Розвиток слуху був пов'язаний з багатьма сторонами процесу роботи над музичним твором. Проспівування мелодичних ліній вголос або за допомогою внутрішнього слуху надавало учням можливість відчути зв'язки між звуками і спрямованість їхнього руху, допомагало скорішому вивченню твору напам'ять, ставало основою для технічної роботи. Активізація слуху була безпосередньо пов'язана з якістю звуку, а звідси – з посадкою за інструментом, з вибором технічних прийомів, з обранням зручної аплікатури, фізичним відчуттям рухового апарату.

Узагальненням і результатом усіх напрямів в розвитку слуху стає виховання музичного смаку, здібності до музичного переживання, розуміння настрою музичного твору, розвиває навички імпровізування, пробуджує хист до створення власних композицій. Таким чином, робота з розвитку слуху учня стає частиною суцільного і тривалого процесу виховання музиканта.

Важливою тезою методики М. Варро було виховання координації між написаним (нотний текст), почутим, зіграним і проспіваним, тобто наявність зв'язку аудитивного та візуально-моторного начал. Кожен з цих складників засвоювався своїми засобами, але результатом їх взаємодії було переконання педагога в тому, що учень дійсно чує те, що грає, і що у нього склалося власне уявлення про виконуваний музичний твір.

Іншим важливим компонентом музичного виховання М. Варро вважає технічну сторону навчання грі на фортепіано. У другій главі своєї книги «Технічна сторона навчання грі на фортепіано» вона зупиняється на розумінні сучасної фортепіанної техніки, пропонує основи методики початкового навчання, звертає увагу на необхідності виховання вміння розподіляти і концентрувати увагу, вказує, як виправляти ті чи інші технічні недоліки і виконавські помилки. Слід зазначити, що технічні завдання М. Варро постійно підпорядковує естетичним; саме з цієї позиції пропонується організувати роботу по засвоєнню педалі (один із розділів другої глави має назву «Використання педалі з естетичної точки зору»). Таке відношення, безумовно, ґрунтується на слухових відчуттях і розумінні творчих завдань.

Застосовуючи знання психології на практиці, М. Варро намагалася максимально пізнати і зрозуміти молодого музиканта, її цікавило, що саме відчуває учень під час заняття і, виходячи з цих спостережень, вона планувала наступний крок. У результаті спостережень і дослідів педагог отримував картину розвитку учня на певному етапі і, виходячи з цього, планував шляхи подальшого навчання. Обрання й обґрунтування певних музично-педагогічних заходів у кожному конкретному випадку, залежно від здібностей учня, було можливо лише за умов індивідуального навчання.

Міркування про психологію навчання музиці авторка розпочинає з основних положень, які стосуються психологічних типів учнів, оцінки їх музичних здібностей, особливостей засвоєння того самого матеріалу і пропонує ряд дослідів для визначення типажу. Також авторка приділяє увагу

типово дитячим особливостям мислення, колу інтересів і проблемам пубертатного періоду. Саме в ігноруванні цих проблемних питань і бачаться педагогові причини багатьох помилок, що призводять до втрати дитиною зацікавленості у навчанні і, як наслідок, до повного припинення музичних занять.

Окремий акцент М. Варро зробила на осмисленні стосунків між учителем і учнем, на роль батьків і вікові особливості учнів. Вона також подала інформацію про формування в учнів психологічних комплексів, які викликають сценічне хвилювання і негативно позначаються на навчальному процесі, а також виклала власні спостереження стосовно самооцінки учня, яка впливає на формування і співвідношення реального і ідеального *Я*.

Для досягнення найбільш ефективного результату навчання музики, М. Варро вводить у робочий процес найважливіші інструменти психологічного пізнання – спостереження та експеримент. Вона радила педагогові вести систематичне безпосереднє спостереження і запис усього, що пропонує повсякденна практика його роботи, а сама стала в цьому відношенні зразком: її книга насичена численними прикладами з щоденників різних років. Ці записи повинні допомогти учителеві спостерігати, як змінюється учень, і дати можливість правильно оцінити його психологічний стан.

На думку М. Варро, психологічний фактор безпосередньо впливає і на таку важливу складову навчального процесу, як вибір виконавського репертуару. Учневі варто вчити лише той твір, зміст якого він або інтуїтивно, або обдумано зрозумів і у виконанні зможе точно передати. Тому вибір репертуару іноді можна довіряти йому самому, але при цьому контролювати міру складності обраного твору, щоб надмірні труднощі не перешкодили досягненню позитивного творчого результату. І також не слід навантажувати учня більше, ніж він здатний витримати фізично.

Важливим елементом методики М. Варро були колективні заняття з декількома учнями одночасно, особливо на перших етапах навчання. Вони

могли бути різними за формою, але обов'язково спиралися на аналіз почутого, на слуховий досвід, або передбачення майбутнього виконання. Ці форми роботи ґрунтувалися на активності слуху учня, умінні оцінити інтонаційну роботу свого колеги. Додатковим моментом колективних занять стало завдання критичної оцінки почутого, виявлення допущених помилок і, своєю чергою, сприйняття критичних зауважень від інших. Крім того, саме групові заняття повинні були допомогти учневі відчути фортепіанну гру як музичне спілкування, виховували навички сприйняття музики, готували до різних форм академічної звітності (концертів, іспитів тощо).

Поради і пропозиції своєї методики музичного виховання М. Варро викладає в делікатній формі, постійно підтверджуючи їх посиланнями на власний досвід, тим самим передає відчуття живого процесу навчання з усіма його труднощами та індивідуальними відмінностями. Педагог посилається на багато популярних у той час психологічних праць, зокрема, на роботи одного з найяскравіших представників експериментальної педагогіки тих років Ернста Меймана (1862 – 1915). Водночас, М. Варро підкреслює необхідність зміни «колишнього, не індивідуального і недитячого» викладання. Саме поява власного методу, в якому засадничою стала вимога враховувати типові і індивідуальні особливості дітей, і стала реакцією на недосконалості тогочасної музичної педагогіки. І якщо раніше заклики «йти від дитини» залишалися переважно на папері і практично не були здійснені, то завдяки експериментальній педагогіці М. Варро, що спирається на психологічний компонент і має в основі слуховий метод, трапилися реальні зміни у побудові процесу навчання юних музикантів, з урахуванням їхніх вікових особливостей.

Оцінюючи методико-педагогічні установки М. Варро з позицій сучасної музичної педагогіки, слід зазначити, що багато з цих положень отримали розвиток не лише в угорській фортепіанній педагогіці, але в європейській музичній практиці, визначивши цілий напрямок у вихованні молодих піаністів.

Угорський педагог М. Варро не лише творчо продовжила традиції Ф. Ліста, сприйняті через посередництво І. Томана та, певною мірою, від А. Сенді. Вона, спираючись на досвід німецьких педагогів А. Шредера, Ф. Віка, Л. Келлера, Л. Раман, праці в галузі психології Е. Меймана, вивчила й узагальнила їхній досвід і розробила власну стрункy систему педагогічних принципів. Наслідуючи їх, викладач-початківець зможе виховати гармонійно розвиненого музиканта, який любить і розуміє музику, має багату уяву і широке коло знань, уміє чути і передати щонайтонші нюанси музичного змісту.

Положення методики М. Варро надалі були розвинені у роботах Г. М. Когана [76], Г. Г. Нейгауза [136], Я. І. Мільштейна [117], А. П. Щапова [198] та ін., а з плином часу засвідчили правильність підходу угорської піаністки до усвідомлення основних положень і пріоритетів музичної педагогіки. Останнє не є дивним – М. Варро спиралася на педагогічні постулати Ф. Ліста, успадковані через посередництво І. Томана, які великий маестро, за відсутністю потреби, не виклав у стрункy систему і не довів до публікування.

2.2 Розвиток засад піанізму і педагогіки Ф. Ліста в новітній угорській фортепіанній школі

Для європейської фортепіанної культури першої половини XX століття характерним став прояв двох тенденцій: поява яскравих творчих фігур у національних школах і одночасне розширення сфер їх діяльності, що розмивало межі національної приналежності. Отримавши музичну освіту у своїй країні, багато піаністів, через різні обставини, вирушали освоювати європейські аудиторії, часто потрапляли на інші континенти (американський, азіатський), продовжуючи там свою концертно-виконавську і педагогічну діяльність.

Таке подолання музикантами географічних меж приводило, з одного боку, до створення єдиного загальноєвропейського культурного простору, до переплетення характерних рис різних національних культур, з іншої – до їхнього внутрішнього взаємозбагачення за рахунок вбирання різноманітних тенденцій, викликаних єдиним процесом розвитку європейської культури.

Так, наприклад, самобутня художня обдарованість таких видатних піаністів першої половини XX ст., як С. Прокоф'єв, Б.Барток, С. Рахманінов та ін., проявилася в двох провідних галузях їхньої творчої діяльності – композиторській і піаністичній, кожна з яких значною мірою вплинула на розвиток світового музичного мистецтва. При цьому всесвітнє визнання музиканти отримали, передусім, як піаністи, які мали самобутній виконавський стиль, яскраво виражену особисту піаністичну манеру. Їх піаністичну майстерність могли належним чином оцінити слухачі і музичні критики різних країн і континентів. В результаті численних гастрольних поїздок вони постають як яскраві представники своїх національних шкіл в європейському і світовому культурному контексті. Звідси – потужний вплив і на вже існуючі фортепіанні школи, і на національні школи, які знаходилися у стадії формування.

Не можна не відмітити, що творча доля піаністів-композиторів багато в чому стала показовою для того бурхливого, насиченого драматичними подіями часу, внаслідок чого вона перетинається з долями низки творчих осіб різних національних культур, у тому числі, угорських піаністів. Творчі долі багатьох молодих музикантів цього часу – представників різних національних шкіл, певною мірою схожі за збігом життєвих колізій, прагненням отримати визнання в інших країнах, представляючи досягнення національної культури. Формування і подальші етапи еволюції угорської фортепіанної школи тісно пов'язані з традиціями європейського піанізму. Поступове розширення числа молодих піаністів привело до прояву в їх діяльності різноманіття стильових установок і, одночасно, до поглиблення індивідуальних особливостей кожного з них. У цілому ж, привело до

створення національної школи, яка має яскраву самобутність і, водночас, вражає своєю європейською відкритістю і широтою.

Процес формування системи угорської національної музичної освіти був досить тривалим і важким. Про головні проблеми – засилля вже сформованих інонаціональних методик, відсутність дидактичного матеріалу, заснованого на зразках угорського фольклору, необхідність виховання музикантів з позицій усвідомлення специфічних стильових рис угорської музичної культури, висловлювалися відомі угорські митці.

У зв'язку з цим, доцільно навести головні тези з лекції одного з найвідоміших угорських музикантів і педагогів Золтана Кодая, що була присвячена проблемам угорської музичної освіти і проголошувалася у місті Печ:

«*Можливо, є такі люди, які називають мене шовіністом. Адже мистецтво міжнародне, особливо музика. Гамма C-dur у всьому світі однакова. Постановка пальців на фортепіано або на скрипці теж не особливо відрізняється у різних народів. Тоді що таке і для чого існує окремо угорське музичне виховання?*

Справи не зовсім такі. По-перше, у різних народів світу є свої специфічні нотні системи. Але і у так званому цивілізованому світі, куди досягне однаково налагоджене фортепіано, в кожній країні інше і по-іншому грають на ньому. Якщо проведемо спостереження над творами, які грають в кожній цивілізованій країні, то помітимо, що в кожному з них сильні національні корені. Так йдуть справи і в літературі і в інших видах мистецтва... У кожній великій людині мистецтва проявляються риси, властиві його народу. Закордонних слухачів в угорському виконавцеві не те цікавить, як він грає Баха, Бетховена, а чим може підпустити ближче до таємничого йому угорського способу мислення. Від виконавця в першу чергу чекають, як він виконує музику свого народу.

У багатьох випадках спостерігаємо, що угорські виконавці, які потрапили за кордон, загубили національне коріння і швидко злилися воєдино

з країною, яка прийняла їх, оскільки немає у них досить глибоко заснованої національної культури. Абсолютно іншим є, наприклад, італійський музикант, який потрапив за кордон. Він скрізь залишається італійцем, не лише тому, що пропагує мистецтво свого народу, а й у виконанні інших творів вносить свою особливу, різко контрастну національну відмінність. Вже з цього однозначно, що угорське спеціальне музичне виховання в чомусь має недолік.

Що стосується нашої публіки, то її розуміюча частина вихована на чисто чужій музиці і немає ніякого почуття до угорського стилю. Той прошарок, який відчуває угорську музику своєю, в музичному плані повністю неосвічений, тому не здатний до сприйняття творів високого стилю. У результаті ці дві лінії нібито виключають одна одну, угорське національне і музичне виховання як би не поміщаються поруч один з одним. У цього є історичні причини, що вплинули на розвиток мистецтва Угорщини, проте зараз ми маємо багато зробити для возз'єднання цих двох протилежних шарів. Коли це остаточно трапиться, ми не знаємо наперед. Але точні ці три слова: угорська музична освіта – це програма на багато десятиліть або навіть століття.

До виконання цієї програми необхідно відправитися відразу двома паралельними, але різними шляхами. До 7-8 років ці дві дороги йдуть по одному шляху.

Вже давно і багато пропагую, як треба дитячі душі живити феноменом угорської музики відразу з материнським молоком, як потрібно в дитині побудувати і посилити своє музичне мислення. Спочатку ТІЛЬКИ це. Також як не доцільно учити іншу мову, окрім рідної, поки її свідомо не засвоїв, тобто до 10 років. Багатомовні діти у результаті жодної не знають нормально. Дитина, вихована на музичній суміші, ні в одній з них не почуває себе удома, а швидше за все, дуже чужа буде для неї саме угорська.

Минуле угорської музичної освіти рівне з громадською освітою. Ми знаємо (вже давно скаржимося на це без того, щоб допомогти собі в цьому),

що душі наших учнів поставили на чужі планки, що і підготувало трагічні події в недавньому минулому.

У музиці ми спробували допомогти. Близько 20 років стукає у ворота школи справжній голос народу. Де потрапили, де ні, але в дуже окремих випадках з офіційною підтримкою. Студентство все ж таки з великою душевністю підхопило, швидше за все, тому, що упізнали себе в цьому, відчули, що це їх життя теж, а нинішня шкільна музика потребує реформування.

Цей процес проходитиме упродовж десятиліть, поки його зміст не проникне в громадське мислення. Коли це станеться, музична спеціальна освіта отримає готову основу, на якій може будуватися. Але доти не може робити нічого, якщо не хоче чужо виховувати, окрім як навчить цим пісням, через них введе в музичне читання і письмо, на цій основі триватиме навчання гри на музичному інструменті.

Це інші народи вже дуже давно зробили. Я сам вчився на такій німецькій фортепіанній і скрипковій школі, яка була повна німецькими народними піснями, і я швидше умів грати на скрипці «Brüderlein fein», чим будь-яку угорську народну пісню.

Це зрозуміло, якщо подумаємо, що наше виховання до нових часів знаходилося в руках чужоземців, які не знали по-угорськи, як еліта жили тут, як на острові і не мали ніяких зв'язків з угорською культурою і життям. Серед їх прямих учнів лише небагато піднялися до угорського стилю музикування. Це лише для 3-4 покоління буде материнською мовою. До того ще багатьом музикантам потрібно пройти свій творчий шлях, хто тут народився і говорить угорською мовою, проте культура його чужа. Ще багато боротьби потрібно, щоб у більшості вихованих на чужому мистецтві наших музикантів прозвучала угорська струна. Навіть у чисто угорських музикантах крик світової музики притискує тихе звучання цієї струни.

Тут очевидно, що гамма C-dur, хоча скрізь однакова, не скрізь теж саме значення. У німців основна, у нас незначна. Хто виховується, виходячи з цієї системи, тобто дотримується німецького плану навчання, у бік угорської музики залишиться назавжди байдужий. Окремі великі таланти з величезною працею з багаторічною наполегливою роботою можуть досягти того, що їх слух відкриється у бік угорського звуку. Хіба не набагато легше дати виховувати цьому? Тоді усі досягнуть природно.

З угорської музики легка дорога веде до розуміння міжнародної музики, в зворотному випадку дуже важкий або ніякий.

Словом, потрібне угорське музичне виховання з національної і міжнародної точки зору. Тим більшим буде міжнародний інтерес, чим більше угорськими ми будемо. До угорського музичного виховання лише цим шляхом можемо потрапити.

Врешті-решт, потрібно вибирати: залишимося і далі лише колонією або будемо вільною країною не лише в політиці, а і в культурі і в становленні своєї особистості...

Школа вже знаходиться на правильному шляху, нехай йде до кінця послідовно, результат буде точний. Ще не настільки розроблена угорська методика інструментального навчання. Виконані тут «Дитячі танці» лише скромна спроба в цьому напрямі.

Тим, що ці твори, випередивши столицю, показую в інших містах я хочу показати те, що в розвитку угорського музичного виховання роль такого міста дуже важлива, дає приклад столиці, має початкову роль.

Відразу ж почалася тут така спроба, схожою якій в столиці немає, і важливість якої має значення в муз вихованні країни. У школі добилися курсу введення, який спочатку музиці учить, а потім інструменту, далі в загальноосвітніх школах обраним учням отримали позашкільні уроки співу. Дуже чекаю висновків, і прошу усіх, хто може, щоб цей процес усіма силами підтримували. Це посів майбутнього музичного виховання країни...» [224, с. 56-58].

Уявлення про угорську фортепіанну школу цього часу багато в чому створюється завдяки цілому ряду імен піаністів, які продовжили традиції Ф. Ліста та його учнів. Ланцюжок, який йде коренями до Л. Бетховена, який продовжився потім стараннями його учня К. Черні у виконавській і педагогічній діяльності Ф. Ліста, розширилася у кінці XIX століття завдяки таким іменами, як Аладар Юхас (*Juhász Aladár)*, Карой Агхазі (*Aggházy Károly*), Генрі Гоббі (*Gobbi Henrik*), Геза Зічі (*Zichy* Géza) Арпад Сенді, Іштван Томан. Ці піаністи, у свою чергу, виховали нове покоління угорських музикантів, серед яких найбільш відомими стали Ерно Дохнані (*Dohnányi Ernő*), Бела Барток (*Bartók Béla*), Маргіт Варро (*Varró Margit*).

У першій половині XX століття виконавська і педагогічна діяльність цих майстрів продовжилася, явивши світу нові імена: Геза Анда (*Géza Anda*), Іштван Антал (*Antal István*), Імре Унгар (*Ungár Imre*), Габор Габош (*Gabos Gábor*), Дюла Каролі (*Károlyi Gyula*), Эрвін Ніредьхазі (*Nyíregyházi Ervin*), Анні Фішер (*Fischer Annie*), Лайош Гернаді (*Hernádi Lajos*), Дьордь Ціффра (*Cziffra György*), Дьордь Шандор (*Sándor György*). Отримавши освіту в Угорщині, ці музиканти склали нове покоління угорської фортепіанної школи. Їх професійне формування відбувалося саме в першій половині XX століття, згодом кожен з них став відомим артистом, який мав індивідуальний виконавський почерк.

Зіставляючи відомості про названих піаністів за низкою параметрів, можна відзначити ряд схожих обставин, що дозволяє зробити висновок про певні закономірності в процесі розвитку угорської фортепіанної школи. Усі вони народилися в Угорщині в першій чверті XX століття і прожили досить тривале життя (майже до кінця століття), активно займались виконавською і викладацькою діяльністю. Початковий етап залучення до занять музикою майже у усіх був досить раннім, хоча проявлені досягнення відносяться до різного віку.

Так, наприклад, Ервін Ніредьхазі (1903 – 1987), з чотирьох років намагався писати музику, а в шість дав свій перший концерт, виконавши

твори Й. Гайдна, Е. Гріга, Ф. Шопена, а також власні музичні композиції. Його талант привернув до себе увагу авторитетного угорського психолога Гези Ревеса, який узяв юного музиканта під постійне багаторічне спостереження. Результатом цього був висновок: «Особистість дитини має явну подібність з особистості юного Моцарта. Його творчі здібності, ранній загальний розвиток, тонкість і легкість його дару, швидкість його художнього розвитку, примітний талант до інструментальної техніки, любов до мистецтва, а також його інтелігентність, що перевищує нормальний рівень, його розум, вдачу, ніжність, відданість батькам і, нарешті, прихильність до учителів – усі ці якості, невід'ємні від образу юного Моцарта» [цит. за: 50, с. 279].

Дьордь Ціффра (1921 – 1994) почав займатися музикою в 8 років. Геза Анда (1921 – 1976) в 13 років поступив у Будапештську академію музики імені Ф. Ліста, а Іштван Антал (1909 – 1978) до 16 років вже грав складні твори фортепіанної літератури і віртуозні перекладення. Програма першого концерту, даного Юліаном Каролі в 12 років (1914 – 1987), складалася з творів Ф. Шопена. Артистична кар'єра Анні Фішер (1914 – 1995) почалася, коли їй було всього вісім років. Саме у 1922 році вона уперше з'явилася на естраді, виконавши Перший концерт Л. Бетховена. А Дьордь Шандор (1912 – 2005) перший публічний концерт дав у 18-річному віці.

Свою музичну освіту угорські піаністи здобували в основному в Угорщині під керівництвом досвідчених педагогів, іноді продовжуючи його в інших країнах. Так, Габор Габош (1930 – 1991) закінчив Будапештську академію музики, де його педагогами були Д. Фараго і Л. Гернаді. Юліан Каролі вчився спочатку у Будапешті у М. Варро, потім в Мюнхені у видатних німецьких педагогів І. Пембаура і М. Пауера, а пізніше у А. Корто; деякий час Каролі брав уроки також у Е. Дохнані. Усе це привело до того, що виконавський стиль музиканта синтезував дуже різні впливи і принципи. У Е. Дохнані починав також вчитися Геза Анда, згодом він продовжив здобувати музичну освіту в Берліні.

Ервін Ніредьхазі теж вчився у Будапештській академії музики по композиції у Лео Вейнера і по фортепіано у І. Томана, потім брав уроки у Е. Дохнані. Він ще деякий час займався у Ф. Ламонда в Парижі. У 1917 році Е. Ніредьхазі повернувся у Будапешт і деякий час знову займався в Е. Дохнані.

Дьордь Шандор свою першу музичну освіту отримав під керівництвом Еммі Хоффман Богнар і Тібора Сатмарі. Надалі, в період навчання у Будапештській музичній академії, його учителями були Бела Барток (фортепіано) і Золтан Кодаї (композиція). Наставниками Анні Фішер в Академії музики були Арнольд Секей і Ерне Дохнані. Першим педагогом Імре Унгара (1909-1972) був професор І. Розенфельд, а потім поступив в Академію музики в клас вищої майстерності І. Томана.

Лайош Гернаді (1906 – 1986) закінчив Будапештську музичну академію під керівництвом Б. Бартока і Е. Дохнані, потім пройшов школу Вищої майстерності у А. Шнабеля у Берліні. Дьордь Ціффра також виріс і отримав освіту в Угорщині, в обстановці культу Ф. Ліста, під усебічною опікою Е. Дохнані. Лише Іштван Антал здобув професійну музичну освіту за межами Угорщини – спочатку він навчався у Віденській музичній академії, пізніше удосконалював свою виконавську майстерність у Берліні у Л. Кройцера, там само вивчав композицію і теоретичні дисципліни, що вплинуло на його підхід до проблем інтерпретації.

Таким чином, вже в першій чверті XX століття в Угорщині діяла цілком сформована система професійного навчання грі на фортепіано, яка задовольняла потреби національної музичної культури у вихованні молодих музикантів і висунула багато яскравих виконавських особистостей. Педагогічні основи угорської фортепіанної школи об'єднали досягнення вітчизняної і європейської педагогіки, а Будапештська академія музики була центром професійної музичної освіти в країні, давши можливість багатьом угорським піаністам досягти значних висот в європейській музичній культурі.

Схід до вершин професійної майстерності для багатьох угорських піаністів був відмічений схожими моментами. Особливе значення на початку творчого шляху мали перемоги на різних національних виконавських конкурсах. Участь в них, окрім перемог, приносила популярність, звертала увагу на досягнення і можливості молодих музикантів.

Так, отримання премії імені Ф. Ліста для Гези Анда надало право дебютувати з концертом у Будапешті, де він виконав Другий фортепіанний концерт Й. Брамса у супроводі оркестру під орудою В. Менгельберга. Успіх цього виступу, у свою чергу, спонукав групу видатних музикантів на чолі із З. Кодаї клопотати про виділення талановитому піаністові стипендії для продовження навчання у Берліні.

Імена Іштвана Антала і Лайоша Гернаді сталі відомі після першого конкурсу імені Ф. Ліста (1933), організованого і проведеного за ініціативою Е. Дохнані, де молоді піаністи стали лауреатами. Цей же конкурс висвітив ім'я Анні Фішер, яка отримала на ньому першу премію. Імре Унгар в 16 років уперше привернув до себе увагу, ставши переможцем «Конкурсу молодих талантів» у Будапешті (1925). Ця нагорода спричинила ряд концертів молодого піаніста в Угорщині і за кордоном, в результаті яких про нього заговорили як про нову зірку угорської піаністичної школи. Трохи пізніше І. Унгар став володарем другої премії на Другому конкурсі піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві (1932), а потім високі художні досягнення піаніста були в тому ж році удостоєні державної премії «*Signum Laudis*».

Габор Габош в 1955 році взяв участь в Міжнародному конкурсі імені Маргарити Лонг – Жака Тібо і був удостоєний третьої премії. У 1960 році на Брюссельському конкурсі він знову зайняв одне з призових місць, а на конкурсі імені Ф. Ліста і Б. Бартока в Угорщині (1961) його майстерність була увінчана вищою нагородою.

Отже, виконавська діяльність багатьох угорських піаністів на ранніх етапах була відмічена визнанням на різних конкурсах, що стало для них важливим імпульсом до подальшого вдосконалення майстерності. Але,

отримавши цей імпульс, кожен з угорських піаністів своє справжнє визнання отримав завдяки концертним виступам і записам, а згодом – проявив себе в успішній педагогічній діяльності.

Подальше життя кожного з цих піаністів склалося по-різному. Не усі залишилися на батьківщині. Складні соціально-історичні події середини XX століття спонукали музикантів шукати сприятливіші умови для життя.

Геза Анда розпочав свій творчий шлях у Берліні, проте швидко відчував гнітючу атмосферу фашистської столиці. Він зумів виїхати до Швейцарії, де завершив музичну освіту і отримав громадянство цієї країни. Імре Унгар, який з успіхом виступав в різних концертних залах Європи, країн Близького Сходу, США, пережив Другу світову війну в Голландії, в 1943 р. повернувся в Угорщину, де продовжив свою концертну і педагогічну діяльність. Анні Фішер також вимушена була під час війни поїхати до Швеції, але в 1946 році повернулася у Будапешт, де з величезним успіхом продовжила виступати, виїжджаючи на гастролі у багато країн світу: Англію, Голландію, Францію, Швейцарію, СРСР, Японію.

Драматичною є доля Ервіна Ніредьхазі, який почав виконавську діяльність в Угорщині, надалі з успіхом гастролював країнами Європи, блискуче виступав у США, але, за його власними словами, не зумів «здолати брудний світ музичної комерції» і був вимушений поступити ілюстратором в американську кінокомпанію «***United Artists***». У подальші роки музикант мандрував країнами Європи й Америки, зрідка виступав, отримував випадкові заробітки, і не мав ані постійного будинку, ані власного інструменту. Про нього швидко забули, а невеличка кількість записаних платівок стала рідкістю. У 1973 році друзі влаштували йому сольний концерт у Сан-Франциско, щоб дати можливість нагадати про себе публіці і отримати гонорар за концертний виступ. В. Григор'єв і Я. Платек у книзі «Сучасні піаністи» вказують на те, що «запис цього концерту склав одну сторону платівки, а іншу він награв в одній з приватних студій у Лос-Анджелесі через декілька місяців, записавши Баладу № 2, Ноктюрн, Прощання, дві Легенди і

ще декілька п'єс Ліста. Платівка несподівано перетворилася на сенсацію, мала широкий резонанс» [50, с. 279-280].

Дьордь Ціффра справжню європейську популярність здобув у 1956 році, після сенсаційних виступів у Відні та Парижі. Відтоді він оселився у Франції, змінив ім‘я із Дьордя на Жоржа і відкрив у Версалі власну школу, у якій відомі педагоги проводили заняття з молодими музикантами різних виконавських спеціалізацій, а раз на рік проводився конкурс піаністів, названий його ім'ям. При цьому свої зв'язки з Угорщиною музикант не втратив, регулярно відвідував Будапешт, виступав з концертними програмами, давав уроки молодим угорським піаністам. У 180 кілометрах від Парижу, в містечку Сенліз, він придбав старовинну напівзруйновану готичну церкву і вклав усі свої кошти в її реставрацію. У цьому приміщенні Д. Ціффра створив «Аудиторію імені Ф. Ліста» – музичний центр, де проходили концерти, виставки, майстер-класи, а нині працює постійна музична школа.

Дьордь Шандор також не повернувся в Угорщину. Напередодні Другої світової війни піаніст гастролював країнами Північної Європи і США, потім опинився у Південній Америці, а після завершення військових подій вирішив перебратися у США; виступав на багатьох концертних майданчиках світу.

Проте, незважаючи на розосередження угорських піаністів в першій половині та середині XX століття по багатьох країнах світу, внесок кожного з них у розвиток новітньої угорської музичної культури та розбудову угорської піаністичної школи є надзвичайно вагомим. Кожен з них був вихованцем цієї школи і спадкоємцем національних освітніх традицій; у їхніх концертних програмах провідне місце належало творам угорських композиторів, які здобували оригінальне трактування, а своїм учням вони передавали досвід, сприйнятий від угорських вчителів.

Виконавська манера кожного із згаданих піаністів складалася під впливом багатьох чинників і зазнавала еволюції упродовж усього творчого

шляху. Значною мірою це проявився у зацікавленості творчістю певного композитора, у тяжінні до певного музично-історичного стилю.

Так, Геза Анда в юності «звертав на себе увагу передусім “мануальною” обдарованістю, і аж до середини 50-х років його репертуар мав виразно виражений віртуозний ухил. Рідко хто з його однолітків виконував з такою бравурністю і упевненістю складні Варіації на тему Паганіні Й. Брамса або ефектні п'єси Ліста» [50, с. 13]. Але поступово виконавські зацікавлення піаніста переміщуються у бік творчості В. А. Моцарта. Він багаторазово виконує і записує усі моцартівські концерти, отримуючи за ці записи міжнародні премії. До багатьох концертів В. А. Моцарта Г. Анда написав власні каденції, які поєднують стилістичну органічність з віртуозним блиском і майстерністю. У своєму виконанні піаніст прагнув донести до слухачів те, що було йому найближче в творчості цього геніального композитора – рельєфність мелодії, ясність і чистоту фортепіанної фактури, невимушену витонченість, оптимістичну спрямованість. Але в той же час критики відмічали, що мистецтву Г. Анди довгий час не вистачало тремтливого живого почуття, глибини емоцій, особливо в моменти драматичних нагнітань і кульмінацій. Йому не безпідставно докоряли в холодній віртуозності, невиправданому прискоренні темпів, манірності фразування, надмірної обачності, покликаної приховати недолік справжньої змістовності.

Проте, цей піаніст став значною фігурою в історії угорської фортепіанної школи. Він першим зіграв за один вечір усі три фортепіанні концерти Б. Бартока і згодом зробив їх записи. В останні роки виконавської діяльності Г. Анда значно розширив свій репертуар. Він все частіше став звертатися до фортепіанних творів Л. Бетховена (якого раніше майже не виконував), Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Ліста, записав на платівки обидва фортепіанні концерти Й. Брамса (з Г. Караяном), концерт Е. Гріга, Варіації на тему вальсу Діабеллі Л. Бетховена, Фантазію до мажор, «Крейслеріану» і «Танці Давідсбюндлерів» Р. Шумана.

Виконавська діяльність Дьордя Шандора була пов'язана з інтерпретацією угорської музики. Йому належать інтерпретації практично усіх фортепіанних творів Б. Бартока, З. Кодаї, учнями яких був цей музикант. Критики після його перших виступів в США відзначали: «Молодий угорський піаніст показав не лише бездоганну і гнучку технічну майстерність; більше важливо, що він привніс у виконання поетичний темперамент і глибину почуття, які отримали вираження в дивовижно красивому звуці. Барток навряд чи міг мріяти про більш проникливого інтерпретатора, ніж містер Шандор» [50, с. 446]. Інтерпретація піаністом музики цих двох авторів принесла йому світову популярність, а на батьківщині артиста була визнана еталоном стилістичної точності і достовірності в передачі самої сутності і національного духу музики. На початку 30-х років за порадою Гези Молнара піаніст звернув увагу на фортепіанну творчість С. Прокоф‘єва, який у той час був мало відомим в Угорщині. У середині 60-х років Д. Шандор записав усі фортепіанні твори С. Прокоф‘єва, що на той час стало (і досі залишається) унікальним фактом в історії угорського фортепіанного виконавства.

У виконавській діяльності Д. Шандор не обмежувався музикою XX століття. У його репертуар входили концерти з оркестром Л. Бетховена, Й. Брамса, Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова, сонати Й. Гайдна і В. А. Моцарта, фортепіанні мініатюри романтиків. У зверненні до музики різних стилів проявлялися такі риси виконавського стилю, як досконале почуття конструкції, розуміння і відтворення індивідуальних стильових рис. У одній з рецензій відзначається: «Артист в кожному випадку уміє підібрати засоби, які відповідають вимогам самої музики, – техніку, динаміку, колористику. Так, Італійський концерт Баха він грає суворо і швидше об'єктивно, звуком густим і повновагим, а потім дивує усіх виконанням “Ундіни” Дебюссі, в якій трохи торкається клавіатури; Соната Бетховена (ор. 111) передається їм з максимальною стриманістю, яка в зіставленні з вулканічною силою, закладеною в цьому творі, дає приголомшуючий ефект;

услід звучить з істинно демонічною силою і розкутістю «Мефісто-вальс» Ліста» [50, с. 447].

Подібне дбайливе відношення до авторського тексту було властиве і Іштвану Анталу, репертуар якого складали переважно твори композиторів XIX століття. Вступивши в період зрілості, артист здолав властиве йому раніше панування віртуозного початку у виконавській манері. Його трактування ряду творів ставало з роками більш натхненним і витонченим. У останній період життя репертуар І. Антала збагатився творами сучасної музики. Так, він відважився на виконання Другого фортепіанного концерту Б. Бартока після свого 60-ліття, і виконав його, на думку критиків, яскраво і своєрідно.

Для Габора Габоша пріоритет у виборі репертуару належав творам Ф. Ліста і Б. Бартока. У трактуванні цих творів піаніст досягав виняткової віртуозності і дієвості.

Дюла Каролі (*Károlyi Gyula*), навпаки, з однаковим успіхом брався за виконання творів, найрізноманітніших за стилем, характером і технічними завданнями. Дослідники відзначають, що виконавський стиль цього піаніста відрізняють елегантність інтерпретаторської манери, прекрасна дрібна техніка, тонке почуття колориту, уміння досягати яскравих контрастних зіставлень динаміки, звуку. Ці особливості і визначили художні результати в тому або іншому репертуарі. При цьому іноді відбувалося деяке зміщення загальноприйнятих стильових акцентів. Так, Ф. Шопен у Каролі був близький до Ф. Ліста за масштабною віртуозністю і барвистістю: по-лістівськи, у блискучому віртуозному стилі, звучали у піаніста обидва концерти Ф. Шопена, де на перший план висувався не м'який ліризм, а романтична піднесеність. Водночас, інтерпретація творів Ф. Ліста за імпресіоністським колоритом трактування фортепіано і ліричною прозорістю фактури наближався до манери К. Дебюссі.

Ранній період творчої діяльності Ервіна Ніредьхазі (*Nyíregyházi Ervin*) викликав вкрай палкі оцінки. Його порівнювали з В. А. Моцартом,

відзначали найвищий рівень технічної майстерності, особливу інтелігентність виконавської манери, тонке розуміння виконуваної музики. Повернення його на концертну естраду після тривалої перерви показало інші риси. І хоча виконання піаністом творів Ф. Ліста було небездоганним у технічному відношенні, все ж воно вразило слухачів своєю масштабністю і природністю.

Основою програм Імре Унгара (*Ungár Imre*) були твори Ф. Шопена і Л. Бетховена, але він також звертався до творчості багатьох інших композиторів, що творили в різні епохи – від Й. С. Баха і Й. Гайдна до своїх сучасників. І. Унгар був чудовим виконавцем «Угорських селянських пісень» і «Нічної музики» Б. Бартока, «Танців з Марошсека» З. Кодаї. У повоєнні роки І. Унгар концертував з особливою інтенсивністю, демонструючи глибоку зосередженість, проникливість і справжню самовіддачу у виконанні таких творів, як сонати і концерти Л. Бетховена, сонати і експромти Ф. Шуберта, Фантазія до мажор Р. Шумана, фортепіанні концерти Р. Шумана і Й. Брамса. Іноді критики висловлювали незадоволення занадто вільними темпами, надмірними *rubato*, зайвою педалізацією артиста, але усі віддавали належне ґрунтовності і переконливої упевненості його гри.

Характерними рисами виконавського портрету Анні Фішер (*Fischer Annie*) були особлива глибина і пристрасність переживання, висока напруженість думки, які вона вкладала у свою гру. Критики також відзначали благородну поетичність і безпосередність почуття, вражаюче уміння просто, без будь-якої зовнішньої афектації досягати рідкісної виразності виконання. Нарешті, легендарною є надзвичайна цілеспрямованість, динамічна енергія і мужня сила її виконавської манери.

Піаністична майстерність Анні Фішер була бездоганною. Для неї характерна не стільки технічна досконалість, скільки здатність артистки без зусиль утілювати в звуках свої задуми. «Точні, завжди вивірені темпи, гостре почуття ритму, розуміння внутрішньої динаміки і логіки розвитку музики, здатність “ліпити форму” виконуваного твору – ось достоїнства, властиві їй

повною мірою. Додамо сюди повнокровний, “відкритий” звук, який як би підкреслює простоту і природність її виконавської манери, багатство динамічних градацій, темброву барвистість, м'якість туше і педалізації» [50, с. 400].

Дуже точно виразив властивості піанізму А. Фішер К. Аджемов, який відтворив такий портрет угорської піаністки: «Романтичне за своєю природою мистецтво Анні Фішер глибоко самобутнє і в той же час пов'язане з традиціями, що посходять до Ф. Ліста. Відчуженість – не її стиль виконання, хоча його основу складає глибоко і усебічно вивчений авторський текст. Різнобічно і прекрасно розроблений піанізм А. Фішер вражає артикульованою дрібною і акордовою технікою. Піаністка ще до дотику до клавіатури відчуває звуковий образ, а потім немов ліпить звук, досягаючи виразного тембрового різноманіття. Безпосередньо, чуйно відгукується вона на кожну значну інтонацію, модуляцію, зміни ритмічного дихання, причому частковості трактування у неї нерозривно пов'язані з цілим. У виконанні А. Фішер притягає і чарівлива кантилена, і ораторська патетика. З особливою силою талант артистки проявляється в творах, насичених пафосом великих почуттів. У її інтерпретації виявляється сокровенна сутність музики. Тому ті самі твори кожного разу звучать по-новому» [50, с. 402-403].

Репертуар А. Фішер був не занадто широкий, якщо аналізувати його за іменами виконуваних композиторів. Вона обмежувала себе майже виключно творами композиторів класиків і романтиків. Виняток становили лише деякі творів К. Дебюссі і музика її співвітчизника Б. Бартока. Проте в обраній сфері вона грала практично все. Особливо їй вдавалися твори великої форми – концерти, сонати і варіаційні цикли.

Ще один представник угорської фортепіанної школи першої половини XX століття, Лайош Гернаді (*Hernádi Lajos*) – піаніст своєрідний і тонкий, справжній майстер малої форми. Найкраще йому вдавалися класичні мініатюри домоцартівської епохи та музика угорських композиторів,

особливо твори Б. Бартока і З. Кодаї. Неабияку віртуозність піаніст проявляв і в улюблених ним п'єсах Ф. Ліста.

Дьордя Ціффру (*Cziffra György*) музичні критики називали «фанатом точності», «віртуозом педалі», «акробатом рояля» і т. п. Йому за життя нерідко доводилося читати або чути докори в поганому смаку і беззмістовній віртуозності заради віртуозності. Але ці якості оберталися достоїнствами в його інтерпретації творів Ф. Ліста, виконання яких відрізнялося особливою емоційною напругою, нестримністю і віртуозним блиском. Тому кращими досягненнями Д. Ціффри вважають інтерпретацію лістівських романтичних мініатюр – етюдів, угорських рапсодій, мефісто-вальсів, оперних транскрипцій.

Менше вдавалися піаністові великі полотна Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена, у виконання яких іноді привносилися елементи несподіваної і не завжди виправданої імпровізаційності (нерідко ніби то формально, відсторонено, а подекуди й недбало). Найбільш близькими артистичній манері Д. Ціффри виявилися моцартівські і бетховенські мініатюри, які виконувалися ним із надзвичайною витонченістю і смаком, старовинна музика (Ж.-Б. Люллі, Ж.-Ф. Рамо, Д. Скарлатті, Ф.-Е. Бах, І. Гуммель), а також твори, наближені до лістівської концертно-віртуозної фортепіанної манери, наприклад, «Ісламей» М. Балакірєва, двічі записаний на платівку в оригінальній версії та у власній транскрипції.

Поряд із активною концертно-гастрольною діяльністю, угорські піаністи присвячували значну частину свого життя музичній педагогіці. Тим самим вони розвивали традиції національної фортепіанної школи, збагачуючи їх власним виконавським досвідом і досягненнями інших національних культур. Частина музикантів викладала в Угорщині, головним чином у Будапештській академії музики, інші працювали там, де опинилися за волею долі. Так, Геза Анда (*Géza Anda*) вів заняття з молодими музикантами в Зальцбурзі, Цюріху, Люцерні, допомагаючи своїм учням знаходити свій шлях в музиці. Дьордь Шандор (*Sándor György*) починав

викладати ще в Угорщині, після війни, потім, оселившись в США, працював у ряді університетів, а з 1981 року став професором Джульярдської школи в Нью-Йорку. Велике визнання отримала його книга «Про фортепіанну гру» («*On Piano Playing»)*, в якій музикант виклав своє розуміння суті виконання музики і сформулював основні завдання виконавської діяльності піаніста.

Іштван Антал (*Antal István*) декілька десятиліть займав пост професора Будапештської музичної академії і виховав у своєму класі чимало лауреатів міжнародних конкурсів. Професором Будапештської музичної академії з 1945 року був Лайош Гернаді (*Hernádi Lajos*); він проводив заняття на багатьох семінарах і курсах для молодих артистів, унаслідок чого у виконавському мистецтві цілої низки представників угорської піаністичної молоді був помітний вплив його індивідуальності. Багато учнів Л. Гернаді завоювали конкурсні лаври.

Немало сил віддавав музичній педагогіці Д. Ціффра. Він відкрив свою школу у Версалі, де навчав молодих угорських піаністів, а також постійно давав роки фортепіанної гри під час відвідування Угорщини.

Практично усі угорські піаністи першої половини XX століття отримали початкову освіту на Батьківщині, деякі продовжували навчання за кордоном. Початок їх виконавського шляху був відмічений перемогами на різних конкурсах. Кожен з них упродовж усього життя вів активну концертну діяльність, яка охопила багато країн Європи, Америки, Азії. Після Другої світової війни деякі артисти повернулися в Угорщину, інші залишилися в інших країнах, але не втрачали тісного зв'язку з національною культурою. Багато хто з них успішно займався викладацькою діяльністю. У концертному репертуарі угорських піаністів незмінною константою були твори угорських композиторів Ф. Ліста, Б. Бартока, З. Кодаї та ін. Практично кожен з піаністів мав власну виконавську манеру, якою підкреслювалася їх неповторна творча індивідуальність.

Значним є внесок вихованців угорської фортепіанної школи у сучасне світове музичне виконавство та педагогіку. Ціла низка нині відомих

музикантів (А. Фішер, З. Кочіш, Д. Ранкі, А. Шіфф, Г. Богані та ін.), здобувши освіту в Угорщині, надалі продовжила свою творчу діяльність у країнах Західної Європи та Америки, збагачуючи їхні музичні традиції досягненнями національної школи, здобутими безпосередньо від учнів і творчих нащадків Ф. Ліста.

Особлива роль в становленні угорської фортепіанної педагогіки має бути відведена національній композиторській школі, представники якої упродовж першої половини XX століття і в наступні часи створювали власний навчальний репертуар, заснований на фольклорних джерелах. Сьогодні ми маємо чудові зразки педагогічної фортепіанної літератури в творчості Б. Бартока, П. Кадоша, З. Кодаї, Й. Шарі, А. Бозаї, Д. Лігеті, Д. Куртага та ін.

Значний внесок у розвиток сучасного фортепіанного виконавства зробили такі відомі композитори, як Б. Барток, П. Кадоша, Д. Куртаг та багато інших. «Мікрокосмос» Б. Бартока на сьогоднішній день став невід'ємною частиною фортепіанного навчання. Це серія 153 прогресивних фортепіанних творів у 6-ти томах, яку Б. Барток написав між 1926 та 1939 роками. Прогресія цього циклу проявляється у головній тенденції побудови: п'єси розташовані в порядку поступового зростання рівня труднощів, від етюдів для початківців до віртуозних п'єс, а в цілому ідея твору полягає у синтезі музичних і технічних проблем, які, за словами автора, «у дотеперішніх музичних творах не були вирішені». На думку дослідника фортепіанної творчості Б. Бартока Леоніда Гаккеля, у цьому творі «намічен *принцип спіралі*, як основний принцип побудови не тільки трьох перших, переважно "педагогічних" зошитів, а й усього циклу (як і всієї творчоті Бартока загалом)» [41, с. 150].

«Мікрокосмос» вчить юних піаністів зрозуміти музику і відчувати специфічні нюанси музичної мови, які практично не траплялися у класично-романтичній фортепіанній літературі, – наприклад, бітональність,

асиметричні ритми, цілотонову гаму, мелодичну поспівковість і ритміку народних пісень, тощо.

Написані з педагогічною метою, цикли створюють практичну школу для багатьох поколінь піаністів. Так автор фортепіанного циклу «Ігри» Д. Куртаг намагався створити такі фортепіанні п'єси, які не закривають дитину строгими рамками правил, не ставлять учня на початку навчання перед обмеженням «Лише так, а не інакше!», але дозволяють спробувати все те, що дитина сама б хотіла спробувати. Цикл складається з чотирьох зошитів, розміщення музичного матеріалу якого багато в чому схожі на попередній зразок – «Мікрокосмос». Обидві серії мають характер прогресивності в плані зростання складності. Опус Д. Куртага залишився відкритим, не запланованим наперед, тобто непередбачуваним та може безкінечно продовжуватися. Як і цикли Б. Бартока («Мікрокосмос», «Для дітей»), «Ігри» Д. Куртага – це безперечно новаторська робота у сфері педагогіки фортепіанної гри. Навіть піаніст-початківець, який поки що не володіє пальцевою технікою, може насолоджуватися грою по клавішах фортепіано іншим, цікавим і природним для нього способом (гра ліктями, долонями). Тим самим він одразу знайомиться з новим, сучасним світом музичних звуків, що надалі полегшує сприйняття незвичайного звукоутворення.

Основним педагогічним завданням фортепіанних творів Б. Бартока і Д. Куртага є розвиток образного мислення юних музикантів. Кожна п'єса має програмну назву, у якій слова і поняття поєднуються з оригінальними образними уявленнями та гумором, а фантазію учня повинен розбудити педагог. Окремі п'єси циклів також сприяють розвитку в учнів різних видів фортепіанної техніки.

Не менш важливого значення у навчальному репертуарі здобув чотиритомний цикл Б. Бартока «Для дітей», спрямований на ознайомлення учнів з народною музикою. Цей цикл композитор писав у 1908-1909 роках, здійснивши в них деякі зміни у 1945 році. П'єси циклу короткі, але

виконавські труднощі постійно зростають. Кожна з них є обробкою певної народної пісні. Звертаючись до фольклорних джерел (в основному, угорських і румунських) Б. Барток намагається знайти нові технічні, фактурні та темброві рішення для їхнього опрацювання, щоб відобразити неповторність мелодико-ритмічної і ладової будови. Сьогодні ця серія використовується у педагогічній роботі, хоча деякі знані виконавці (як для прикладу, Імре Унгар) дали їм життя на концертній естраді.

Угорські композитори, окрім написання творів, активно займалися концертною діяльністю і тим самим поступово знайомили світову громаду з унікальною угорської музичною культурою. У цьому також яскраво проявляється спадкоємність творчих традицій Ф. Ліста, діяльність якого, як і діяльність угорських композиторів новітнього періоду, поєднувала три різні, але цілком взаємопов'язані галузі – композиторську творчість, концертне виконавство і фортепіанну педагогіку.

2.3 Традиції Ф. Ліста у системі сучасної угорської фортепіанної освіти (на прикладі діяльності педагогів фортепіанної кафедри Дебреценського університету)

Фортепіанна кафедра Дебреценського університету, поряд із Академіїєю музики у Будапешті, є одним із центрів підготовки піаністів у сучасній Угорщині. Практично всі викладачі кафедри є прямими творчими нащадками Ф. Ліста по лінії одного з його угорських учнів – Іштвана Томана (див. Додаток 1). Цей факт є унікальним, а діяльність кафедри відображує тенденції розвитку угорської фортепіанної школи на сучасному етапі її існування.

Фортепіанний відділ у Дебреценському університеті було засновано у 1966 році як філію Будапештської академії музики, згодом вона перетворилася на самостійне утворення і увійшла у структуру університету як один з кафедральних підрозділів музичного факультету. Відділ зі

специфічними традиціями очолює декан факультету доктор Міхай Дуффек (*Dr. Duffek Mihály*).

Протягом цього періоду на фортепіанній кафедрі у Дебрецені викладали такі педагоги, як Калман Іллийш (*Illés Kálmán *1930*), Ілона П. Надь (*P. Nagy Ilona *1918*), Кальман Ірмаі (*Irmai Kálmán *1942*), пізніше Ержибет Хейеш (*Helyes Erzsébet *1943*), на короткий час Марта Рубін (*Rubin Márta*), Ілона Хорват (*Horváth Ilona*), Марта Серенчийш (*Szerencsés Márta*).

З 80-х років відділ має постійний діючий колектив: завідуючий кафедрою та декан доктор Міхай Дуффек (*Dr.Duffek Mihály *1952*), Аттіла Плешш (*Pless Attila *1964*), Бела Грюнвалд (*Grünwald Béla *1965*), Жужанна Б. Кіш (В.*Kiss Zsuzsanna *1958*), Пітер Лакатош (*Lakatos Péter *1971*).

Вищезгадані члени цього колективу та один з старіших засновників кафедри Калман Іллийш, (який вже не викладає) – за обдаруванням, індивідуальним виконавським почерком і репертуарними пріоритетами справді є дуже різними музикантами. Водночас, усі вони належать до однієї виконавської школи, але представляють різні її покоління. Творчій діяльності кожного із згаданих піаністів-викладачів нажаль ще не присвячено спеціальної літератури, є лише відгуки, рецензії, тому автором робиться особливий акцент на їх особистості, на індивідуальному досвіді, чим збільшується цінність запропонованих ними міркувань про угорську фортепіанну школу.

Оскільки всі вищеназвані митці професійно формувались саме в Дебрецені, частково здобули освіту (за винятком Пітера Лакатоша), тут реалізувались як творчі особистості, неодмінно слід врахувати ряд обставин, пов’язаних із функціонуванням фортепіанних традицій Угорщини у цьому місті.

Вища музична освіта в Дебрецені була заснована у 1966 році: саме тоді в Дебрецені відкрилося музичне відділення, як регіональна філія Будапештської музичної академії ім. Ференца Ліста. Першим її директором був професор, диригент премії Ф. Ліста Доьрдь Гуляш (*Gulyas György*). За

його ініціативою, у 1974 році поруч з головною будівлею Дебреценського Університету був збудований корпус для музичного відділення, в якому факультет працює і досі, великий концертний зал ім. Ф. Ліста та гуртожиток ім. Вайнера для студентів-музикантів. Після виходу Дьордя Гуляша на пенсію посаду директора музичного факультету (тоді ще інституту) зайняв професор Кальман Іллийш (*Illés Kálmán*), а в 1976 році – професор, віолончеліст Томаш Кедвеш (*Kedves Tamás*). З 1992 року як директор, а з 2007 року як декан музичний факультет Університета очолює професор, піаніст Др. Міхай Дуффек (*Dr. Duffek Mihály*).

Дебреценський музичний факультет відіграє важливу роль у розвитку мистецьких і культурних традицій регіону. Він є місцем для різних національних музичних конкурсів та творчих зустрічей. Ці зустрічі регулярно проводяться в рамках академічної програми угорської музики. У Дебрецені кожного року, вже більш аніж 10 поспіль, оголошується і проводиться національний конкурс піаністів.

Оскільки діяльність фортепіанної кафедри Дебреценського університету досі не була висвітлена у літературі, про особливості системи навчання в аспекті успадкування національних освітньо-виконавських традицій ми дізнавалися шляхом інтерв‘ю з провідними викладачами кафедри. Питання, які були сформульовані перед розмовою з дебреценськими музикантами, включали висвітлення доволі широкого спектру понять – від розуміння концепту *угорська фортепіанна школа* як цілісного явища до тлумачення його окремих компонентів (організація занять,принципи викладання, виконавські пріоритети та ін.) в аспекті спадковості традицій, що йдуть від Ф. Ліста.

Отже, сформульовані нами питання були об‘єднані у три групи:

1. Основні педагогічні принципи, засади методики викладання угорських піаністів, репертуарні уподобання**,** засади фортепіанної гри, перейняті від своїх викладачів, принципи проведення занять (перевага показу чи пояснення), специфічні особливості виконавської манери.

2. У чому піаністи – педагоги продовжують традиції Ф. Ліста, в чому найбільше полягає його вплив, в чому полягає спадкоємність фортепіанних традицій, як угорські виконавці відображають основні принципи Угорської фортепіанної школи.
3. У чому полягає різниця між колишнім та теперішнім рівнем фортепіанної освіти в Угорщині, зокрема, в Дебрецені, якими є особливості Дебреценської школи піанізму, які лістівські традиції отримали своє найяскравіше продовження у Дебрецені.

Деканом факультету вже протягом майже 20-ти років є Міхай Дуффек (нар. 1952), уродженець міста Годолло (*Gödöllő*), вихованець Дебреценської вищої школи в класі Ілони П. Надь (*P. Nagy Ilona*), потім – Корнеля Земплийні (*Zempléni Kornél*) у Музичній академії у Будапешті. Консультувався також у видатного румунського піаніста і педагога Дьордя Галмоша (*Halmos György*), у Веймарі.

«Цікаво те, що той шлях, який я пройшов разом з усіма трьома вчителями з різними звичками і з різних місць – насправді надали мені свого роду однорідні музичні знання, що було дуже цікавим явищем, тому що вважається, що якщо вчителі знаходяться в різних місцях – у них мають бути різні підходи до викладання. Наприклад, всі троє педагогів вчили мене, що фортепіано – співучий інструмент, хоча у відповідності зі структурою – ударний, але не можна дозволити почути, що ударний, якщо тільки твір так не написаний, наприклад “Остінато” Б. Бартока. Немає ніякої самостійної фортепіанної техніки. Тільки тоді є фортепіанна техніка, якщо ви хочете досягти звучання, і ту техніку треба вивчити, щоб дізнатися, як це можна зробити».

У висловлюваннях М. Дуффека про суть угорської фортепіанної школи виразно помітна абсолютна перевага музичної виразності, вміння досягти дуже чутливими кінчиками пальців барвистого звучання фортепіано і планування гри наперед, створення виконавської установки, максимально адекватної до задуму композитора. Такий спосіб виконання вимагає повного

осмислення твору ще до першого дотику музиканта до інструменту, досконалого знання тексту, усвідомлення змістовного рівня твору, який необхідно передати у музичних звуках. Для цього дуже важливим є рівень музично-естетичної освіченості виконавця, знання образної природи і мови музики. Щоб цей процес був повноцінним, потрібно мати необхідну технічну підготовку, вчити гами та етюди. Так само, як і більшість опитаних музикантів, піаніст пригадує, що жоден з його вчителів не вважав технічну сторону головною складовою підготовки музиканта, але, разом із тим, вимагав досконалого технічного вишколу як основи для осмисленого й змістовного виконання. М. Дуффек переконаний, що цей метод є властивим для угорської піаністичної школи від часів Ф. Ліста.

«Мене вчили, що гра на фортепіано не технічний подвиг, але подія, яка надає музичну насолоду, для якої звичайно потрібна технічна підготовка, не дидактична. Ця школа була сильна не у питаннях методики, але за технічною культурою музики, чим і відрізнялася від інших шкіл (школи А. Корто, російської школи)».

Як педагог, Міхай Дуффек продовжив традиції Ф. Ліста, в тому, що на першому плані мав музичну виразність. Хоча Ф. Ліст не виклав власного розуміння цього поняття у конкретних формулюваннях, ми можемо дізнатися про його сутність через покоління його учнів: інтелектуальні, емоційні, настроєві та душевні моменти у навчанні гри та фортепіанному виконавстві він вважав не менш важливими, ніж логіку побудови тексту та свідоме використання раціональних елементів.

Як відомо, існують деякі протиріччя в оцінці технічного арсеналу фортепіанної гри Ф. Ліста. Ми не можемо сказати однозначно, якою саме була його виконавська манера, за допомогою яких рухів відбувався процес видобування звуку – за рахунок удару чи легкого торкання до клавіш, чи застосовував він т. зв. вагову гру на фортепіано. Останнє переконання виникло з висловлювання самого Ф. Ліста стосовно того, «у грі на фортепіано має використовуватися все тіло». Але це не означає, що все тіло

завжди активно використовується: пальці будуть менш розвинутими, якщо цю плутанину будемо брати за основу. Дійсно, такі виконавці існували, були здатні лише на велику монументальну гру, але не на гнучку віртуозність. На жаль це нерозуміння створило *школу в школі*, але досить скоро вона зупинилась, тому що виконавці такого стилю опинилися в глухому куті. Їх майстерність не охоплювала всі навички гри на фортепіано, тільки деякі з них: фіксована повна рука, рух всього тіла. Пан Міхай Дуффек каже про це:

«Цікава була така гра на фортепіано ... Одного разу я бачив своїми очима цю техніку гри у піаніста, який ймовірно був останнім учнем такої "школи". Непорушною була постановка руки, відчувалося, що швидкість у його руках є не контрольованою, а стабільно зафіксованою, у всього звуку була вага. Не було спритності і гнучкості».

Учні Ф. Ліста та їхні послідовники дійсно завжди дуже зосереджувалися на музичному наповненні, не опускаючи звичайно музичної техніки, яку спостерігали у грі Маестро. Функціонально високо диференційоване використання тіла характеризує фортепіанну гру Ф. Ліста, що передбачає високий рівень швидкісних навиків та дуже чутливий звуковий світ, як це також бачимо у творах угорського митця, іноді дуже близьких до естетики імпресіоністів. «Насправді через його учнів передавалася ця школа, і я насправді отримав її у тій формі на час другої половини XX. століття. У Корнеля Земплийні гра на фортепіано була повністю усвідомленою, про яку я можу сказати, що саме така манера і виражає угорську фортепіанну школу, головним принципом якої було те, що все треба грати дуже простим способом, використовуючи найменшу кількість енергії, не надто прикрашати такими прикрасами, які не підходять, не афішувати свої фортепіанні навички, але дуже добре подати вивчений музичний твір, щоб слухацька авдиторія могла насолодитися результатом. Це вимагає роботи багатьох, багатьох років».

Представником вже наступного покоління є Пітер Лакатош (*Lakatos Péter*, нар. 1967). Він розпочав спеціальну музичну освіту у музичній школі

міста Калоча (*Kalocsa*), де його вчителем був Ференц Фукс (*Fuchs Ferenc*), в училищі навчався у Марії Краузер (*Krauser Mária*), а в Будапештській музичній академії, як і М. Дуффек, вдосконалював свою виконавську майстерність у класі Корнеля Земплийні (ці обидва викладачі-піаністи були моїми вчителями у Дебрецені – *О.Т.-В.*).

Основними педагогічними принципами та методикою викладання вчителів П. Лакатоша були вірність нотам, знання стилю, вони максимально підтримували, допомагали, якщо музикант звертався, наприклад, до старовинного репертуару:

«Обидва мої викладачі підтримували вірність до нотного тексту. Це смирення і повага до композитора. Дійсно не давали велику художню свободу, яку отримує нинішнє покоління. Інша сторона, в якій вони були дуже вимогливі – вивчення напам’ять: як запам'ятати, як підготуватися, на що звертати увагу (гармонія, ритм). Ми повинні були напам’ять приносити на урок все і відразу. З того часу, як навчився називати речі своїми іменами, я знав, що там було в нотах – на той момент я володів частиною. Завжди майте карту в голові!».

Як педагог, Пітер Лакатош продовжує традиції Ф. Ліста, в тому, що намагається дотримуватися людських якостей цієї Великої людини, яка не цікавилася інтригами і дрібницями, а була дуже щедрою і дбала про інших людей. Пітер теж такий: дбає про студентів! З тих пір, як він почав викладати, набагато більш поважно ставиться до вивчення творів, проводячи серйозну роз‘яснювальну роботу, грає студентам на уроках якщо й не цілі твори, то окремі розділи, які викликають виконавські проблеми у студентів.

Серед опитаних колег кафедри найстаршим за віком є Калман Іллийш (*Illés Kálmán*) (нар.1930) – видатний угорський педагог, професор.

Калман Іллийш походить з угорського містечка Пийцел (*Pécel*). Свою музичну освіту розпочав у віці 8 років під керівництвом Емми Ниймет (*Németh Emma*). Завдяки відмінному викладанню він швидко зростав у грі на фортепіано. Далі його вчителькою була Єва Чіпкаі (*Csipkay Éva*) з

Будапешта, за сприянням якої у вересні 1944 року він був прийнятий на ІІ курс підготовчого відділення фортепіанного факультету Будапештської музичної академії у клас Ерно Даніеля (*Dániel Ernő*). Роки, проведені з вчителем, стали домінуючими у майбутній мистецькій та освітній діяльності. Калман Іллийш згадує:

«У Ерно Даніеля я провів чудові два роки. Він вплинув на мене як людина, як вчитель, як виконавець, і будь-які ранні чи пізніші враження були переможені його особистістю».

Через еміграцію свого вчителя до Америки, де одним з його учнів став Ван Кліберн, К. Іллийш перейшов у клас Тібора Венера (*Wehner Tibor*).

Крім пріоритетів серед викладачів, які склались в роки юності, К. Іллийш визначає для себе ті цінності, які він отримав протягом навчання, постійно наголошує, що фортепіано не є мануально-регістровим інструментом, як орган чи гармоніка, а є інструментом туше, тому його опанування потребує чутливості до клавіатури і великих зусиль, спрямованих на урізноманітнення і вдосконалення процесу видобування звуку. Саме від звукоутворення залежатиме покращення техніки піаніста, відбудеться природне прискорення швидкості руху. Але відштовхуватися і розпочинати потрібно все ж таки з розуміння змістовної сторони музичного твору.

«Якщо хтось грає красиву повільну частину і кажуть, що це є “технічно”, то всі сміються, бо це не було віртуозно, вірно? Не вважають важливим говорити про техніку таким чином. Ви повинні відчувати музику і все стане на місця! І все ж багато речей можна навчити!».

Невдовзі після завершення Другої світової війни К. Іллийш поступив у Будапештську музичну академію і почав серйозно займатися грою на фортепіано. Його мама та бабуся звернули його увагу на той факт, що він має тітку на ім‘я Вільма Варга (*Varga Vilma*), яка була ученицею Ф. Ліста. Бомбардування їхнього будинку зруйновало рояль, тому протягом тривалого часу Калман ходив до тітки Вільми займатися. Вона весь час вчила: «Не бий фортепіано». Ця порада йшла прямо від Ф. Ліста, який казав таке саме своїй

учениці: він дістав величезний кишеньковий золотий годинник і, помістивши той на рояль, вимагав займатися так тихо, щоб можна було почути цокання годинника.

Для Калмана Іллийша існує принцип Й. Гьоте: «Привести до руху те, що рушить Тебе!» За його словами, він це відчуває скрізь: ми не «рухаємо» фортепіано (образно кажучи), а фортепіано рухає нас, ми не рухаємо музику, а музика зворушує нас.

«Наприклад, ви хочете грати твір – ви хочете висловити свої почуття, а не допитуєте музику, що вона хоче сказати! Тому, якщо я не розумію, що музика хоче сказати, я не можу сказати нічого, крім того, що хоче сказати музика. Багато разів треба слухати твір, уважно прочитати весь записаний нотами текст, розібрати кожну гармонію, виявити усі кульмінації, щоб знайти ключ до необхідного виконавського рішення. Виконавцю потрібно розуміти, що він хоче зробити на музичному інструменті. Наприклад, на роялі є неможливою вібрація звуку, він не підходить для вібрації. Але для чого підходить? Музикант повинен це шукати!».

Виконання кожного музичного твору несе відбиток індивідуальності того чи іншого піаніста. В процесі вивчення твору інтерпретатор крок за кроком формує власне поняття про його музичний зміст. Майже всі опитані піаністи стверджували, що їх вчителі, а тепер й вони самі, слухають твір, який приносить на урок їх учень, не більше 3-4 разів. Це дійсно жорсткі умови для молодих виконавців, особливо у великомасштабних творах. Але, за їх словами, робота педагога має складати не більше 25%, а 75% займає самостійна праця. Учень повинен вчити себе сам, тому що зовсім скоро він залишиться без вчителя. Звичайно, педагог мусить точно спрямувати свого учня на самостійну роботу, закласти підґрунтя для формування музичного смаку. З вчителем завжди треба знайти причину проблеми, але ніколи не можна займатися лише пошуком симптомів. Звичайно для цього угорські піаністи мали й мають величезний досвід педагогічної роботи.

За їхніми словами, покоління викладачів, які становили угорську фортепіанну школу, викладали не лише музику. По-перше, вони мали величезну ерудицію. Наприклад, деякі з них до всіх видів музичних композицій могли навести літературний приклад – вірш, частину прози, новели, який розповідали напам’ять прямо на уроці. В угорській школі гра музичного твору полягає не лише у вивченні музики, але й у доброму розумінні твору: перш, ніж приступити до вивчання, людина повинна цікавитися тим, про що у ньому йдеться, епохою, коли народився і жив композитор, музичним стилем, у якому написано твір. На уроках у Корнеля Земплийні завжди обговорювалися окремі епізоди твору: як їх уявляє студент і якими вони мають бути насправді. Жоден з вчителів угорської фортепіанної школи не любив, якщо були перебільшування музичних жестів, або якщо характеристики більш пізнього стилю використовувалися стосовно творів раннішого стилю. Всі вони були дуже чутливим на те, щоби все, що стосується музики, не сприймалось учнем легковажно. Навіть гра 4-х звуків має мати сенс, мету, характер і певне забарвлення.

Отже, покоління вчителів, спадкоємців Ф. Ліста завжди вимагало дуже точної інтелектуальної праці від учнів. Головною ідеєю було викладання музики, а не фортепіано, звичайно, з необхідними технічними засобами, але вони ніколи не починали з цього. Завжди розмовляли про те, як виконавець повинен думати, рухатися і як поєднати музику, текст і логіку, були дуже чутливими що до того, як індивідуальне мислення не виходить за межі стилю, наполягали на відданості тексту.

Як відомо, Ф. Ліст давав уроки у присутності великої кількості своїх учнів, які разом були у класі. Багато угорських піаністів-викладачів користувалися цим методом, в тому числі Ерно Даніель і Корнель Земплийні. Е. Даніель давав уроки у вівторок та п'ятницю з другої години. Протягом двох годин усі його учні, що були записані у той день, передували на занятті і слухали гру один одного. Порядок гри не встановлювався заздалегідь і тому ніхто не знав, коли розпочне грати. Унаслідок подібного способу навчання

учні здобували досвід гри на публіці та отримували багато інформації, яку могли використовувати у подальших самостійних заняттях.

К. Іллийш багато часу присвячував спільним програмам в межах кафедри. Його вчитель Даніель Ерно прищепив йому любов до цього, в кінці кожного навчального року робив спільні екскурсії, коли, розстеливши карту на великому килимі, всі разом переглядали маршрути своїх майбутніх подорожей. К. Іллийш продовжив цю традицію і в Дебрецені протягом десятки років.

Одним з учнів Калмана Іллийша був Бела Грюнвалд (*Grünwald Béla*), (нар. 1965), який вже протягом майже 20-ти років є членом фортепіанної кафедри Дебреценського Університету. Його першим вчителем була Ковач Белане Ельвіра (*Kovács Béláné Elvira*) а потім Кальман Іллийш, а в Академії Кальман Драфі (*Dráfi Kálmán*). На щастя, вони представляли не однаковий підхід, що було кращим для отримання різних напрямків. Про всіх його вчителів Грюнвалд згадує, що як люди вони були для нього зразковими:

«Я зобов'язаний Ельвірі Ковач тим, що насправді вона надала мені любов до інструменту, тому що я хотів грати на скрипці. Я був з нею у віці 7-13 років. Я любив її, як другу улюблену мати. У музичній школі досконаліть, дисципліну вона змогла передати мені - я впевнений, що я це й отримав. У віці 13 років так званий підготовчий клас почався у Вищій школі куди я потрапив до Калмана Іллийша. Калман майже був моїм другим татом і донині вельми авторитетна людина, був дуже доброзичливим і з певною строгістю вів нас: від культури одягу до поведінки – був на мене враженням також. Звертаючись до музики, він намагався виховувати лояльність до нот, смиренність з задумом композитора та вчив нас до свого роду організованої гри. До Калмана Драфі я потрапив вже відносно дорослим, і від нього я отримав те, що він побачив мої помилки, засвітив їх. Від технічних елементів через барвистість мислення до цікавої гри – знайшов багато речей і привернув до них мою увагу. Обидва Кальмани у творі дуже суттєвими

речами вважали гармонійну структуру твору, відносини, зв'язки і структуру. Крім того, звичайно, фантазія».

Також він згадує свого «неофіційного» вчителя Дьордя Ціффру, на курсах якого він активно брав участь кілька разів. Від нього Б. Грюнвальд отримав нескінченно вільну гру, яка завжди залишається в межах смаку. За його словами Д. Ціффра був людиною, чия гра не потребує представлення, хто надавав більше свободи, але завжди залишався скромним і смиренним. На запрошення фонду Ціффри Бела Грюнвальд дав ряд концертів у Франції. Як соліст і камерний музикант виступав у Німеччині, Австрії, Італії, Словаччині та Литві.

Вищезгаданий вчитель Бели Грюнвальда – Калман Драфі, як і Ф. Ліст та кілька поколінь його учнів, грав дуже багато, показував різні речі. Досить вичерпно міг виступати у зв’язку з однією частиною, багато розказати про неї, але наступні частини твору студент мав опановувати самостійно. Тим самим педагог намагався активізувати розум і мобілізувати фантазію учня, з її реалізацією на інструменті. Він говорив про походження частини, про композиторів, у досить прямому стилі надавав необхідний коментар до твору і ставився до студентів, як до партнерів.

Коли Калман Драфі ще навчався в музичній Академії, майже весь викладацький склад фортепіанної кафедри Дебреценського університету складався з колишніх студентів Е. Дохнані та їхніх учнів. К. Драфі був його «правнуком» в цьому відношенні, а з іншого боку також його «онуком»: Анні Фішер (*Fischer Annie*), яка ніколи не займалась викладацькою діяльністю, у його випадку зробила виняток і з шістнадцяти років регулярно раз на два тижні займалася з ним. Це трапилось тому, що вона чула гру Д. Калмана у віці п'ятнадцяти років в півфіналі на конкурсі імені Ф. Ліста. Це був великий подарунок у житті молодого піаніста. І як Анні Фішер була одною з улюблених учениць Е. Дохнані, через неї абсолютно прямим шляхом Д. Калман отримав вже дуже молодим дохнанівський підхід, який намагався відродити та доповнити на кафедрі в Будапешті. Це двосторонній підхід. З

одного боку абсолютно виконавсько-центричний, щедрий, елегантний підхід з вчительською допомогою. Це реальне виховання молодих виконавців, тому, що в Академії в основному виховують саме виконавців. Але ніколи не треба забувати про потреби в підготовці вчителів, що в нинішній системі стало дуже розділеним. Академія завжди виховувала собі свою гвардію вчителів, так як це було від Ф. Ліста і є до нашого часу: високий рівень професіоналізму - справедливий, суворий і невтомний на рішення завдань. К. Драфі намагається організувати дію кафедри фортепіано таким чином, щоби Академія була здатна виконувати свої функції, щоб ця строгість служила вихованню художника. Спадок Ліста говорить сам за себе - дуже важливо це продовжувати!

Калман Драфі згадує: «Такий підхід, що ми дістали від Ліста, був збагачений Бартоком, Дохнані, Лігеті і Куртагом. Такі традиції жоден інший університет не має. Крім того Академія Ліста знаходиться в Будапешті, Будапешт є в центрі Європи, і це дуже важливо, тому що віденський класицизм, російська, німецька, французька музикальність потрапили до нас. Подумайте про угорських скрипалів, диригентів і піаністів ... один з найцінніших особливістей є в тому, що не тільки прекрасно себе почувають в угорській музиці, але відчувають й австрійську та російську школи, таких, як Чайковський, Рахманінов, Прокоф'єв)».

За словами Бели Грюнвалда, типовим для угорської фортепіанної школи є поєднання виконавця високого рівня і педагога-аналітика, де останній домінує. Такий синтез породжує підхід до викладання з більш наукової сторони, не обмежуючись лише добрим володінням інструментом. За його думкою не дуже добре починати це занадто рано (це не добре, те не добре) – діти втратять настрій, будуть сумні, що в кінці кінців виросте у проблему. Грюнвальд вважає, що нажаль те, що угорські діти в багатьох випадках не грають з радістю, але хвилюються за іспит, мають надмірне бажання показати вмілість, страх помилитися – це є вже масовим явищем в Угорщині.

«Від нас на Схід чи Захід це вже не спостерігається. Я був би вдячний, якби було більше професійно щасливих музикантів!».

Угорські піаністи-виконавці дуже уважно ставляться до передачі національного духу творів угорських композиторів, постійно підкреслюючи важливість народних пісень, їх своєрідну художню образність. Це вимагає від виконавців глибокого розуміння духовного світу угорського народу. На питання: «На Вашу думку, як угорські виконавці відображають основні принципи Угорської фортепіанної школи?» всі опитані піаністи кафедри дали одностайну відповідь: в угорському виконанні обов'язково упізнається угорська музика. Угорці мають ідеї для вирішення питання автентичності виконання, бо це їх національна музика з угорськими ритмами, розмірами і музичними корінням.

Про національне угорське начало у Ф. Ліста Я. Мільштейн зазначав наступне: «Тепер, знаходячись в Угорщині, він намагався використати кожху вільну хвилину, щоб поглибити і розширите те, що він називав своїм "національним навчанням". Він записував пісні, уважно прислуховувався до гри угорсько-циганських оркестрів, знайомився з рукописними збірками народних мелодій, отже, готував себе до того, щоб йти шляхом створення угорської національної музики» [119, с. 327]. Тому у виконанні творів Ф. Ліста, пов'язаних з Угорщиною, можна відчути, що це є суто угорське виконання, адже іноземним музикантам складніше передати національне. Але існує свого роду універсальність в угорських виконавців: наприклад, Андраш Шіфф дуже добре грає твори Й. С. Баха.

Наступним, з ким велась бесіда, був Аттіла Плешш (*Pless Attila*) (нар. 1964), який почав вчитися музиці у дуже маленькому віці, у спеціалізованому дитячому музичному садочку. Його перша вчителька Єва Рімоці (*Rimóczy Éva*) вела заняття за власною прогресивною методикою, сповненою цікавими ідеями, унаслідок чого на все життя прищепила дітям любов до музики. Навчання основам фортепіанної гри й опанування музичної грамоти ґрунтувалося на дитячих асоціаціях. Так, педагог порівнювала ноти з

ластівками, розміщувала їх на п‘яти різних лініях-проводах, і діти легко засвоювали назви і висотне положення нотних знаків.

У подальшому А. Плешш вчився фортепіанній грі у викладача Дереценської музичної школи Іріні Тамашний (*Dr. Irinyi Tamásné*). Вона навчала його протягом шести років, розвивала навички читання музики, вимагала активного туше, дотримання аплікатури, чіткості ритму. А. Плешш отримав гарну підготовку для того, щоб стабільно рухатися далі. В училищі він потрапив до класу Калмана Ірмаі (*Irmai Kálmán*), який, на жаль, залишив країну в 1989 р. і переїхав до Німеччини. К. Ірмаі будував навчання по тому принципу, що учень вивчав і твори, що відповідали рівню його музичних навичок, і складніші твори, що було необхідно для музичного та технічного зростання.

Аттіла Плешш вступив до Академії з першого разу - це було дивом, тому, що як правило студентів з Дебрецена приймали мінімум з другої спроби. Там по-перше попав до Ерно Сегеді (*Szegedi Ernő*). Йому було тоді 72 роки і різниця між ним та його студентами складала кілька кілька поколінь.18-річні молоді люди були сповнені амбіцій та ентузіазму, і кожен з них збирався довести свій статус віртуоза. А. Плешш згадує:

«До речі, мій викладач Ерно Сегеді був також великим віртуозом: неймовірно супроводжував Третій концерт С. Рахманінова у віці 72 років, я слухав це моїми власними вухами! Це для мене було велике враження. Уроки проводилися по суботах. Він не вів групових занять, але завжди мав подвійні уроки в суботу. Я завжди залишався, щоб слухати наступного студента».

Навчатися у Е. Сегеді було непросто: прослухавши вивчений студентом твір один раз, педагог не повертався до нього аж до звітного виконання, але постійно, практично на кожне наступне заняття, вимагав приносити і показувати інші твори, розділи яких вже мали бути вивчені напам‘ять.

У зв’язку з хворобою Е. Сегеді, А. Плешш перейшов до класу Едіт Хамбалко (*Hambalkó Edit*). Вона також була прекрасним педагогом, добре

знала, чому треба вчити і чого добитися від учня. Вона багато часу викладала в училищі і добре розуміла психологію музикантів-підлітків, тому надавала своїм учням більше часу на те, щоб вивчити твір, прослуховувала й обговорювала його виконання протягом наступних 4-5 занять. При роботі над твором вона завжди очікувала від своїх учнів дуже точну кількість матеріалу, пам’ятала, на чому вони зупинилися в останній раз і звідти продовжувала роботу на наступному уроці, що було дуже важливим для студента. Е. Хамбалко була дуже збалансованою людиною, вміла чітко організувати урок і спланувати роботу учня, що впливало на його самоорганізацію і благоприємно позначалося на якості навчання. Її учні вчили великі програми і багато грали на концертах, що було дуже корисним для професійного зростання, але планувалося заздалегідь. Репертуар студентів Е. Хамбалко був надзвичайно широким, вона вчила з ними все – від Й. С. Баха до Б. Бартока. Улюбленим композитором ще з часів конкурсу ім. Ф. Ліста, у якому піаністка брала участь у 1961 році, був Ференц Ліст, до того ж її чоловік Імре Мезо (*Mező Imre*) досліджував творчість великого угорського музиканта, тому своїм студентам при вивченні ними лістівських фортепіанних творів вона розповідала значно більше, ніж було написано у звичайних підручниках.

На своїх заняттях Е. Хамбалко завжди застосовувала метод показу матеріалу, вважаючи його найвпливовішим на учні. У цьому можна прослідкувати зв‘язок з виконавською кар‘єрою піаністки – у 60–70-х роках вона була солісткою Національної філармонії, а потім перенесла центр ваги на музичну педагогіку, зберігши при цьому власні виконавські пріоритети. Вона була завідувачем фортепіанної кафедри в училищі протягом 12 років. Найбільш проблемні діти завжди потрапляли до неї, тому, що вона брала на себе зобов'язання робити все можливе задля їхнього виховання і розвитку. А. Плешш в цьому схожий до неї:

«Я люблю представляти лінію Едіт таким чином, що я намагаюся як найдетальніше звертати увагу на моїх студентів. Іноді я відчуваю, що через

інші проблеми, пов'язаних з життям, можливо повинен приділяти їм ще більше уваги, ще більше повинен думати кого і в якому напрямку повинен допомагати розвиватися. Я думаю, як заохочувати їх до занять. Звичайно, простіше тим, хто має світлу голову, гарний розум і хорошу пам'ять, але і цим студентам треба багато сидіти за роялем!».

Як педагог, А. Плешш завжди намагається зрозуміти душу своїх студентів, дізнатися про те, з якими проблемами вони борються зараз, виявити їхні захоплення, намагаючись у навчанні спиратися на інтереси і позитивні сторони життя. Дуже делікатним вважає процес критичного оцінювання роботи студента, пам‘ятаючи про те, що навіть справедливі зауваження, висловлені у принизливій манері, псують студентові настрій й іноді надовго позбавляють його інтересу до занять, тоді як намір педагога полягає у тому, щоб пробудити у студента інтерес до подальших занять, допомогти йому вийти з авдиторії з великим ентузіазмом. За словами А. Плешш, найважче у фортепіанній педагогіці – підтримувати мотивацію, оскільки в кожному випадку це вирішується індивідуально. Найкращим методом традиційно вважається похвала, але якщо обдарований студент розвивається повільно, не рухаючись уперед, то за що його слід хвалити?

Подібно до інших своїх колег по фортепіанному відділенню Дебреценського університету, А. Плешш вважає найголовнішим навчити студентів чистоті й співучості звуку, точності фразування, чіткості й ясності голосоведіння.

На уроках камерної музики А. Плешш багато вчився у Дьордя Куртага (*Kurtág György*):

«Він був неймовірною людиною для мене, тому що мав грандіозні знання, яке було абсолютно унікальним в Угорщині. Він був також граючим піаністом, але й добре навчав, а також присвятив життя композиції. Він вчився у Пала Кадоші (*Kadosa Pál*) в одному класі з Золтаном Кочішом, Андрашом Шіффом і Дежо Ранкі (*Kocsis – Ránki – Schiff*). Завдяки тому, що Кадоша був композитором, він добре розбирав з нами частини творів за

структурою і приділяв багато уваги аналізу агогіки. Проте технічною частиною практично не займався, а лише говорив про це своє коротке резюме в якості поради. Я мав колись у Д. Куртага 1,5-годинний урок, протягом якого він дав мені надзвичайно багато інформації про фортепіанну гру. Він просто фантастично вчив! Ім'я Дьордя Куртага слід внести у золотий фонд угорської фортепіанної педагогіки!».

А. Плешш брав активну участь у майстер-класах Рудольфа Керера (*Rudolf Kehrer*), Дьордя Шебока (*Sebők György*), Дмитра Башкірова.

На Міжнародному конкурсі піаністів імені Ференца Ліста у Будапешті (1986) він потрапив до півфіналу. Грав концерти у багатьох містах Угорщини, на Радіо Нові-Сад, в Італії, Німеччині, Фінляндії, Литви, Данії, Греції, США і Канади.

Як педагог, А. Плешш намагається продовжити традиції лістівської школи у віртуозності фортепіанної гри, поширюючи це поняття не лише на швидкість, а й на тон, динаміку та ін. Надзвичайно важливим для нього є вплив на свідомість від самого процесу виконання. Насолоджуючись музикою, він може прийняти несподіване виконавське рішення. Все залежить від музичних талантів, від почутого, від того, що винесено з музики. (Звичайно, існують деякі основні традиції, наприклад твори Й. С. Баха завжди граємо в одному темпі. Але музика, як мова, має більш об’єднані і більш розібрані частини. В музиці бароко розташування дуже важливо). На вражаючий виступ дуже багато треба працювати. Звичайно кожний виступ має свою власну красу, або помилки. Дуже цікаво, коли хтось екстравагантно виконує твір – тут можна сперечатися, чи подобається така інтерпретація, чи ні. З одного боку, це справа смаку, про що не повинні сперечатися, з іншого боку – це є питання таланту і навченості. Складним завданням для учня є опанування мислення такої швидкості, на яку була здатна гра Ф. Ліста (див., наприклад, його Трансцендентні етюди).

А. Плешш ввів на кафедрі практику прослуховування один раз на рік самостійно вивченого твору, на якому можна грати будь-яку музику за

власним вибором, і жоден з присутніх викладачів не запитає, скільки часу було витрачено на його підготовку. Головною умовою участі у такому прослуховуванні є якісне виконання. На таких концертах-прослуховуваннях студенти виявляють свою самостійність в опануванні нових творів і вирішенні виконавських проблем.

Як і його колега К. Іллийш, А. Плешш вважає корисними спільні заходи педагогів і студентів кафедри – гастрольні поїздки, семінари, звітні концерти та ін.

Останнім, з ким велась бесіда, був Томаш Вашарі (*Vásáry Tamás*) всесвітньо відомий піаніст і диригент, який починав свою кар'єру як вундеркінд і свій перший сольний концерт дав у віці восьми років. Т. Вашарі згадує: «Першою моєю вчителькою була Маргит Ковач (*Kovács Margit*) у Дебрецені. Вона приходила до моєї сестри, бо шляхетним дівчаткам треба було вміти трохи грати на фортепіано, та вчила з нею популярні в той час хіти. Моїй сестрі було 15 років, мені – 5, коли я почув по радіо «Менует» Боккеріні. Мені сподобалася мелодія, після першого прослуховування я спробував її запам’ятати і повторити, а коли я почув вдруге, то знайшов на фортепіано гармонії. Коли прийшла вчителька, я заграв їй, і вона сказала: «Я не знала, Томаш, що ти можеш читати ноти». Я сказав: «Ну, я й не можу, просто так на слух граю».

Вже протягом навчання в Академії музики Томаш Вашарі завоював престижні нагороди: у 1947 році Першу премію Товариства ім. Ф. Ліста, у 1949/50 навчальному році – академічну ювілейну нагороду Ференца Ліста за гру на фортепіано. На його художній розвиток справила великий вплив гра Анні Фішер (*Fischer Annie*), а також вчительські вказівки та майже батьківська турбота Золтана Кодая. Т. Вашарі згадує: «Я пішов на концерт Анні Фішер. Там я був дуже зачарованим, бо вона грала сонати Бетховена, з тими амбіціями, якими я насолоджувався симфоніями! … Після того, як я зіграв мій «революційний» концерт, який викликав велику сенсацію, Анні Фішер відправила мені повідомлення, щоб я відвідав її. Вони були разом з

великим піаністом Імре Унгаром. Коли я прийшов, вона сказала: "Я покликала Вас, щоб сказати – Ви ідеальні!" Це було для мене великою честю. З того часу з Анні Фішер розпочалась велика людська дружба. Я не кажу, що вона мене вчила, тому що вона зовсім не вчила, але іноді я грав їй! Тоді ми заграли концерт Моцарта для двох фортепіано... на фестивалі грали ансамблі для двох фортепіано – і ніхто інший не грав з нею, єдиним партнером по фортепіано був я!»

Т. Вашарі є лауреатом чотирьох міжнародних конкурсів. Виступав з провідними оркестрами світу, співпрацював з шістьма великими звукозаписуючими компаніями, диригував більш ніж сотнею оркестрів. «15 років я мандрував світом, мав понад ста концертів з найвідомішими оркестрами і видатними диригентами майже на всіх музичних фестивалях", - згадує Томаш Вашарі. З 1971 року він стає на подіум у якості диригента, або, подібно до музикантів епохи бароко і раннього класицизму, диригує за фортепіано: головний диригент «*Bournemouth Sinfonietta*», з 1979 по 1982 рік музичний керівник «*Northern Sinfonia*». Одночасно також виступає як запрошений диригент Лондонського філармонічного оркестру, Лондонського симфонічного оркестру, Нью-Йоркської філармонії, італійського, французького, іспанського і шотландського оркестрів. З 1993 року в основному живе в Угорщині, в той же час є громадянином Швейцарії та мешканцем Лондона. Довічний головний диригент Симфонічного оркестру угорського радіо. У 2006 році заснував Всесвітній юнацький оркестр ім. Золтана Кодаї, який кожен рік має інший склад і приймає участь у міжнародній літній академії, яку проводить музичний факультет Дебреценського університету.

У своїх аудіозаписах зосереджується на рідко виконуваних творах угорських композиторів, прагне показати роботи сучасних угорських майстрів, серед них – Еміль Петрович (*Petrovics Emil*), Дьордь Лігеті (*Ligeti György*), Жолт Дурко (*Durkó Zsolt*) та ін. Його багатогранна творча діяльність була визнана багатьма нагородами – премією Кошута, Хрестом офіцера

Угорської Республіки, Золотою медаллю Президента. У 1999 році він був обраний Людиною Року.

У музичній школі Дебрецена Т. Вашарі вчився у Маргіт Хохл (*Höhl Margit*). Маргіт Хохл була музичною «онукою» Ф. Ліста, оскільки навчалася у його учня Арпада Сенді (*Szendi Árpád*). Отже, Т. Вашарі вже у юному віці став «правнуком» великого угорського піаніста. М. Хохл була дуже відомою піаністкою, мала фантастичну пам‘ять і музичний слух, тому грала чимало творів, ноти яких ніколи не бачила. «З нею ми стали хорошими друзями, і я багато вчився від неї, –- згадує Т. Вашарі. – У неї були дуже м'які руки. Вона вимагала грати втягнутими пальцями, що я потім зовсім забув, бо це була її техніка. Вона завжди говорила, що потрібно грати «з вагою», що я згодом не дуже робив. Але можливості довіриться іншому я навчився саме від неї. Вона була концертуючою піаністкою, мала величезний репертуар, грала надзвичайно точно, а коли потрібно – то дуже обережно і м'яко, мала дуже м'яку й пластичну руку і дуже любила мене, а я відчував себе біля неї в абсолютній безпеці». Єдиним, у чому юний Т. Вашарі ослухався своєї вчительки, було її прохання не вивчати дуже складні твори. Але він вивчав, наприклад у 9-річному віці самостійно вивчив «*Waldstein*»-сонату Л. Бетховена та Експромт cis-moll Ф. Шопена, який вона не хотіла з ним грати. Цікаво, що Б. Барток також не дозволяв студентам грати занадто складні, на його думку твори, отже, у такому підході можна прослідкувати певну тенденцію в угорській фортепіанній педагогіці. Т. Вашарі зазначає, що він «не згоден з цим і має власний погляд – це надихає і дає крила, якщо хтось хоче вивчити твір, щоб здолати технічні труднощі, тому що любить твір і хоче слухати, тоді йому й інші частини легше підуть. Просто підтягнеться на більш високий рівень, який раніше для нього був недосяжним».

У 8-річному віці Т. Вашарі вперше зустрівся з великим Е. Дохнані. Той прослухав Вальс *cis-moll* Ф. Шопена, потім дав ноти для гри з аркушу, поцікавився, чи пише юний піаніст для фортепіано. «Для мене було б дуже

високою нагородою, якщо батьки зрозуміють, що було поставлено на карту, тому що Дохнані не вчив у школі дітей, тільки дорослих. Він сказав, щоб я приїхав до Будапешту і тоді він навчав би мене, хоча він і не працював з дітьми, так що я стану винятком. Але мій батько сказав, що й мови не може бути про переїзд. Ми домовилися, що принаймні іноді будемо приїжджати і грати йому. Так воно і сталося! Я пам'ятаю перший раз, коли ми приїхали до Будапешта і у 14 авдиторії Академії, де свого часу викладали Іштван Томан, Бела Барток, а зараз працював Лайош Гернаді, у якого я згодом став навчатися, – саме там мене прослухав Дохнані. Він стояв біля вікна з моїм батьком, і, коли я грав сонату Гайдна соль мажор, тихо розмовляв із ним. Мені від цього було дуже незручно! Коли я зіграв першу частину, він попросив зіграти її знову. Я грав знову. Коли ми виїхали, я запитав батька, про що саме вони говорили, він сказав: "Ми говорили про те, що йому не подобається, якщо талановита дитина, цілком здатна на власну думку, грає так, як пояснив вчитель**.** Другий раз, коли ми приїхали до Е. Дохнані на урок, я грав по-іншому - виявилося, що це не було заучено, але я так відчував! Він сказав, що це так чудово!». Е. Дохнані дуже опікувався тим, щоб юний музикант не перевантажував себе зайвими годинами занять і не втратив через це своє здоров‘я. Дізнавшись, що Томаш займається по три години, він сказав, що це забагато і порадив займатися по півтори години, а вивільнений час присвятити грі у футбол.

У Будапештській академії музики, Т. Вашарі потрапив у клас Лайоша Гернаді (*Hernádi Lajos*), який свого часу навчався у Б. Бартока. Педагог розпочав навчання за власною методикою – детально розписував аплікатуру, роз’яснював, як потрібно її використовувати, надавав попередній аналіз форми, тому процес опанування нових фортепіанних творів став цілком свідомим, хоча Т. Вашарі від природи інтуїтивно відчував музику. Свій урок Т. Вашарі відвідував разом з іншими студентами класу Л. Гернаді, отже викладач дотримувався лістівської манери проведення занять. Л. Гернаді був великим піаністом і наприкінці кожного заняття, коли всі учні вже відіграли,

він сідав за рояль і грав для своїх студентів, і цей очікуваний момент уроку ставав для них і справжньою насолодою, і цінною школою.

Величезний вплив на формування творчої особистості Т. Вашарі спричинило знайомство і подальші творчі контакти з Д. Ціффрою. «Анні Фішер була моїм художнім ідеалом, Дьордь Ціффра імпровізаційним генієм, який імпровізував фантастично, скільки б хотіли з неймовірною технікою, також був дуже, дуже доброю людиною!», – зазначає музикант.

Коли Т. Вашарі дає майстер-класи, він завжди каже, що кожному музикантові треба знайти природній спосіб гри на фортепіано і що на ранніх етапах навчання негативну роль у псуванні природної дитячої манери виконання відіграє вчитель. Протягом усього життя людина розвивається у трьох площинах – духовній, психічній та фізичній. Духовне походить від Бога, фізичне тіло споріднює нас зі світом тварин, а психічний компонент, що відображається через мислення, є суто людською властивістю. Саме мислення здатне зіпсувати все, тому що тіло саме по собі знає, що треба робити. «Вчитель не може навчити техніці! Навіть птахів не можна навчити літати! Найдивовижніші віртуози - тварини, якщо ми подивимося на те, як лізуть вгору на дерева мавпи або тигри. Якщо у вас є ідея, то ваше тіло знайде рішення. Проте приходить вчитель і говорить вам, що треба робити по-іншому! У зв'язку з цим я цілковитий анти-вчитель. Водночас, без вчителя не обійтися, бо людина, яка вчиться певній справі, має знати, що може завжди довіритися людині, яка знаходиться поруч і бажає допомогти. Скажімо, є три художники, яким довіряє дитина, і кожен із них скаже інакше! То який з них був правий? Головне, щоб був хтось, хто з любов’ю стояв би за ним, це дуже важливо! Це ключ до всього у викладанні – мати друга!».

Як бачимо, кожен із опитуваних дебреценських піаністів та педагогів представив достатньо схожу, але позначену особливими емоційно-смисловими характеристиками візію поняття угорська фортепіанна школа. Разом з тим при всій індивідуальності тлумачень, сутність розуміння цього поняття безсумнівно ґрунтується на тих основних засадах, що були

народжені діяльністю Ф. Ліста і розвинуті його угорськими учнями та їхніми послідовниками.

В оцінці лістівських традицій, які отримали своє продовження у Дебрецені, істотну роль відіграли кілька факторів:

– по-перше, геніальність Ф. Ліста, як композитора, образно-смислова різноманітність його творчості, синтез різних видів мистецтва, еволюція від зовнішньої бравурності до внутрішньої філософічності, передбачення стильових горизонтів музики XX століття;

– по-друге, те, що він сам був геніальним піаністом-віртуозом і багато виступав як піаніст, виконуючи, в тому числі, і власні твори;

– по-третє, його педагогічна геніальність, унікальна здатність передати свої знання і віртуозність учням, винайдена форма проведення занять, що відродилася в подальшому у майстер-класах і лекціях-концертах.

На кафедрі фортепіано у Дебрецені не проводиться жодного іспиту, де би не виконувалися твори Ф. Ліста. Світ звучання, вміння використовувати інструмент дійсно інтегрується в повсякденну практику. Ф. Ліст мав неймовірні імпровізаційні навички, але в той же час його творчому методу була властива монотематичність, яку він міг виявити тисяча різними способами. Тому кожен угорський піаніст шукає свою манеру в інтерпретації лістівської фортепіанної спадщини. Важливою складовою їхнього репертуару є фортепіанна музика угорських композиторів XX століття, виконання якої потребує глибокого розуміння її національної сутності і природи, з чим вихованці угорської фортепіанної школи справляються дуже добре.

Висновки до Розділу 2

Отже, системні процеси формування і розвитку угорської фортепіанної школи, розпочаті у XIX столітті при безпосередній участі її фундатора Ф. Ліста, були продовжені учнями і «музичними онуками» великого митця, а надалі розвинуті наступними поколіннями музикантів, діяльність яких склала новітній етап історії угорських піаністичних традицій.

Високий потенціал та яскраву індивідуальність угорської фортепіанної школи визначили напрями творчої діяльності Ф. Ліста (композиторський, виконавський, педагогічний) і методи викладання фортепіанної гри, що базувалися на творчо розвинутих положеннях методиці його вчителя К. Черні (розкриття творчих здібностей та індивідуального потенціалу учнів, підкорення технічної сторони образному художньому змісту твору, концентрація уваги на інтерпретаторських завданнях, розвиток слуху і пам'яті та ін.). Суттєвим поштовхом в організації системи фортепіанного навчання стало відкриття Угорської академії музики, поява якої істотно та якісно змінила музичне життя та культурний розвиток Угорщини в цілому. Заснована за ініціативою Ф. Ліста, академія дуже швидко стала центром культурного і концертного життя країни і незабаром одержала визнання в Європі. Також суттєво змінився рівень фортепіанного мистецтва Угорщини, яке вийшло на європейський рівень. У стінах академії був вихований авангард угорського фортепіанного мистецтва, а педагогічні настанови її засновника Ф. Ліста стали основою навчання.

Важливим періодом у розвитку угорського фортепіанного виконавства став рубіж XIX і XX століть. Назріла необхідність у нових підходах у виконавській та педагогічній практиці, з'явилися нові художні завдання, які потребували саме свіжих поглядів у їх вирішенні, це було пов'язано зі зміною композиторської стилістики, появою нових течій, творчих експериментів, нової музичної мови. В Угорській академії музики закріпилися два основних підходу в методиці фортепіанної педагогіки: фізичний (фізіологічний) та слуховий. Перший, більш традиційний, був спрямований на природні форми у розвитку виконавського апарату, другий, новітній, підкорявся художнім завданням музики і обґрунтовував нові педагогічні установки – пробудження творчої ініціативи, усвідомленості і свідомості виконання музичних творів, звернення до творчої фантазії учнів, побудова навчання на основі слухових уявлень, виконання теоретичного аналізу розучуваного твору, застосування в педагогічній діяльності

психологічних основ та ін. Слуховий метод, що продовжував педагогічні ідеї Ф. Ліста, був узагальнений у фортепіанній методиці М. Варро.

Вже на початку ХХ століття в Угорщині було створено системну професійну фортепіанну школу виконавського мистецтва, яка заяскравіла видатними своїми представниками, які, в свою чергу, отримали мистецьке виховання в стінах Угорської академії музики. У фортепіанній педагогіці поєднувалися європейські надбання у цій галузі, а також вітчизняний досвід угорських педагогів, Будапештська академія остаточно закріпила за собою роль центру музичної освіти в країні, відкрила шлях багатьом піаністам, згодом визнаним у світі.

У першій половині ХХ століття в угорському фортепіанному виконавстві з'явилися нові особистості, концертна діяльність яких вийшла на новий рівень. Угорські піаністи почали завойовувати спочатку європейські, а згодом американські та азіатські концертні сцени, усуваючи кордони та позиціонуючи універсальність та певну космополітичність у поглядах виконавців (цей феномен продовжує розвиватися і в наш час). Отримавши освіту в Угорщині, ці музиканти склали нове покоління угорської фортепіанної школи, ставши у свою чергу основою наступного, сучасного покоління виконавців-піаністів. Їх професійне формування відбувалося на основі педагогічних настанов Ф. Ліста, а згодом кожен з музикантів став відомим артистом, з індивідуальною виконавською манерою.

Спадкоємність традицій засновника національної фортепіанної школи, видатного угорського піаніста та композитора епохи Романтизму Ф. Ліста виявляється в етапності розвитку угорської піаністики, де кожен з наступних етапів породжує нові гілки династичного древа, могутній стовбур якого уходить корінням в угорську національну культуру. Аналіз основних творчих здобутків представників угорської фортепіанної школи на кожному етапі її розвитку вказує нам на перспективи подальшого розвитку сучасної угорської фортепіанної школи.

Відображенням спадкоємності творчих настанов, педагогічних і виконавських традицій Ф. Ліста, переданих через його учнів, а також досягнень угорської фортепіанної школи, цілком сформованої до середини XX століття, є діяльність педагогів музичного факультету Дебреценського університету, що був відкритий у 1966 році як відділ музичної академії ім. Ф. Ліста, а згодом одержав статус самостійного навчального закладу. Аналіз системи виховання, навчальних програм, методів роботи над музичними творами, особливостей навчального і концертно-виконавського репертуару довели, наскільки міцними є сформовані традиції і якою важливою є роль національних засад у кожному із зазначених складників навчального і творчого процесу.

РОЗДІЛ 3
РОЗВИТОК ТРАДИЦІЙ ПІАНІЗМУ Ф. ЛІСТА У ВИКОНАВСЬКІЙ МАНЕРІ УГОРСЬКИХ ПІАНІСТІВ
(на прикладі інтерпретації Першого фортепіанного концерту)

3.1. Угорська «виконавська лістіана»: аналіз інтерпретаційних версій Першого фортепіанного концерту Ф. Ліста

Концерти для фортепіано з оркестром Ференца Ліста – новий виток в історії розвитку жанру. Два фортепіанні концерти, задумані майже одночасно, при певній різниці в образно-тематичному та драматургічному змісті, репрезентують провідні художні ідеї композитора: монотематичний принцип, симфонічність мислення, цілісність одночастинної композиції, героїко-драматичний пафос висловлювання.

Розглянемо особливості інтерпретації I частини Концерту для фортепіано з оркестром № 1 *Es-dur*. Для порівняння було обрано виконання трьох відомих угорських піаністів – З. Кочіша, Г. Анди, Д. Ціффри. Вибір саме цих інтерпретацій продиктований не тільки високою професійною майстерністю та приналежністю до однієї національної школи, а й безперечною художньою цінністю виконань, своєрідністю трактувань та високим ступенем їх різниці, що дозволяє з особливою рельєфністю розкрити глибину композиторської ідеї.

Одна з обраних інтерпретацій належить Золтану Кочішу, який виконує концерт Ф. Ліста з Будапештським фестивальним оркестром під керівництвом Івана Фішера – відомого угорського диригента. Музиканти були співзасновниками даного колективу, 14 років разом керували ним та багато виступали в тандемі, можливо, саме тому їх виконання відрізняється вражаючою злагодженістю та бездоганним почуттям ансамблю. Музиканти чудово відчувають один одного, і ця єдність абсолютно невимушено передається оркестру та справляє незабутнє враження на слухачів.

Друга інтерпретація належить Дьордю Ціффрі та його сину – диригенту Дьордю Ціффрі-молодшому (з Паризьким оркестром). Нерідко вони виступали та записувалися разом[8]. За життя їх творчому сімейному тандему пророкували велике майбутнє, їх виступи відрізнялися блискучою віртуозністю та емоційністю.

Не менш вдалу та переконливу інтерпретацію концерту Ф. Ліста створив Геза Анда з Філармонічним оркестром під керівництвом Отто Аккермана. Обидва музиканти зробили успішну кар'єру вдалині від Батьківщини – в Швейцарії[9], оскільки вони працювали в одній країні, їх творчі установки були стилістично близькими.

Пропонується порівняння трьох інтерпретаційних версій Концерту для фортепіано з оркестром № 1 Ф. Ліста на прикладі музичного матеріалу першого розділу. Для цього спочатку обґрунтуємо деякі положення відносно форми твору.

Перші згадки стосовно початку роботи над створенням фортепіанного концерту № 1 відносяться до 1830 р. У 1849 р. твір був завершений у першій редакції, окремі коректування вносив до 1853 року. Вперше Концерт для фортепіано з оркестром № 1 *Es-dur* прозвучав у Веймарі, в 1855 році, у виконанні автора (диригент – Г. Берліоз), після чого Ф. Ліст ще переробляв музичний текст твору. В остаточній редакції Перший концерт був завершений у 1856 році.

Композиційно-драматургічний профіль твору поєднує принципи одночастинної композиції, типової лістівської поемності («поемна форма» – В. Цукерман) та сонатно-симфонічного циклу. Фактично фортепіанний концерт *Es-dur* – одночастинний, але в його будові явно виділяються чотири розділи, які умовно можна вважати частинами циклу. Трактування функцій частин та визначення їх внутрішньої структури одночасно відповідає як сонатній, так і циклічній формі. Так, перший розділ *Allegro maestoso* відіграє

[8] До 1981 р., коли в результаті нещасного випадку Д. Ціффра-молодший загинув у пожежі. Відтоді його батько-піаніст ніколи не виступав з оркестрами.
[9] О. Аккерман – румун за походженням, народився в Бухаресті, працював в Берні, Цюріху, Кельні.

роль активної та дійової першої частини симфонічного циклу, другий розділ *Quasi adagio* – це ліричний центр циклу, третій розділ *Allegretto vivace-Allegro animato* – своєрідне скерцо, а замикає весь цикл урочистий фінал – останній розділ *Allegro marziale animato*. Функції частин за сонатною концепцією дуже чітко сформулював В. Бобровський, вважаючи першу частину циклу швидкою головною партією, другу – повільною побічною партією, третю – заміною сонатної розробки скерцозним епізодом, а фінал – синтетичною сонатною репризою, що базується на темі побічної партії [18, с. 234]. На думку дослідника, місцеві композиційні функції усіх частин виявлені слабо, тому їх форми мають нестійкий характер та насичені композиційними відхиленнями.

В такому контексті перша частина, яка нас цікавить в рамках даного дослідження, отримує в В. Бобровського визначення еліптично перерваної сонатної форми – фактично її експозиції: «*Allegro maestoso, Es-dur* – головна партія; *Slargando, E-dur* – проміжна тема; три бемолі у ключі, тема *c-moll* <…> – побічна партія зі зламом та проривом мотивів головної партії (три бекари в ключі); два дієзи в ключі, тема *Fis-dur* – заключна партія» [18, с. 234]. Завершується перша частина повторенням сполучної теми та кодою. Згідно цієї будови першої частини, будемо розглядати її структуру під час порівняння різних виконань Першого фортепіанного концерту Ф. Ліста.

Перший розділ І-ї частини Концерту для фортепіано з оркестром *Es-dur* Ф. Ліста – зона активної, дієвої, закличної головної партії (*Allegro maestoso. Tempo giusto*). Вона починається з рішучих декламаційних унісонних зворотів в оркестрі, що відмежовуються один від одного акцентованими ямбічно-загостреними акордами – це своєрідна лейт-інтонація, провідний інтонаційний зворот всього твору. Після нього вступає соліст, лавиноподібними пасажами завойовуючи широкий регістровий охват клавіатури, але не відступаючи від опорного домінантового звуку (*V*-го щабля в низькому регістрі, від якого «відштовхується» кожен пасаж).

За скандованими туттійними акордами слідує коротка віртуозна фортепіанна каденція, що спирається на стійке просвітлене звучання до-мажорного тризвуку (нагадуючи початок «Прелюдів» Ф. Ліста) і поступово призводить до ще одного проведення лейт-інтонації концерту в низькому регістрі та раптового злету до гранично високих звуків інструменту. Тут композитор застосовує декілька своїх улюблених віртуозних прийомів – своєрідну трель акордами на сусідніх щаблях, бісерні пасажі, виразну агогіку, ущільнену фортепіанну фактуру. Завершується цей розділ ще одним проведенням основного мотиву в оркестрі, в стриманому приглушеному звучанні.

Зона головної партії в інтерпретації З. Кочіша та І. Фішера набуває вольового, неквапливого, навіть грізного характеру: перші інтонації лейтмотиву в оркестрі звучать впевнено, чітко, дуже голосно, подвійний пунктирний ритм виконується максимально точно за часом, підкреслено загострено. Іван Фішер трактує темпові авторські позначення *Allegro maestoso, tempo giusto* (швидко, скоро та велично, урочисто; а також чітко за темпом) в приблизному діапазоні показників М. М. ♩ = 94-96, при цьому він явно надає перевагу втіленню ремарки *maestoso*, ніж *allegro*.

За темпом звучання головної партії це виконання – найбільш повільне зі всіх трьох версій. Чіткість темпоритму, утримання внутрішньої пульсації (*tempo giusto*) розповсюджується на усі аспекти музичного часу, як, власне, на звучання тривалостей, так і на моменти пауз. У І. Фішера спостерігається унікальне відчуття музичного часу, бо навіть фермати над акордами (2, 4 такти) тривають саме стільки, що «вкладаються» в задану метричну пульсацію (акорд звучить рівно на дві чвертки довше, наступна унісонна лейт-інтонація вступає чітко в «долю»).

В даній інтерпретаційній версії відчувається більша увага виконавців до авторських вказівок, які позначають саме характер звучання: наприклад, початкове *marc. e deciso* (підкреслено і рішуче) передається в звучанні і оркестрової, і фортепіанної партії. Вступ соліста з віртуозним розмахом

демонструє міць і силу тематичного матеріалу, що викладається в партії фортепіано. Усі пасажі виконані З. Кочішем ніби на одній хвилі розвитку, при цьому кожна висхідна ланка спрямована до акцентованої октави, з якої починається наступна ланка (позначена **Λ**). В межах кожного пасажу відбувається гнучке *rubato* – спочатку стискання, а потім розширення музичного часу, що співпадає з одночасним підсиленням динаміки. Другий пасаж більш стислий та прискорений, ніж перший, таким чином смислове устремління за допомогою усіх виконавських засобів спрямовується до останнього акорду в 9 такті (перед треллю в оркестрі, яка виконую функцію цезури перед сольним наступним розділом).

Cadenza grandioso виконується З. Кочішем велично та дійсно грандіозно, з внутрішнім розширенням та романтичним, образно кажучи «рахманінівським» розмахом. Музичний розвиток спрямовується до звуку «g» в октавному дублюванні (13 такт), піаніст настільки виразно підкреслює цей кульмінаційний звук, що навіть нівелює його стаккатність до рівня 𝅗𝅥 (tenuto). Завдяки цьому логічно готується вступ лейтмотиву в партії соліста, що звучить дуже підкреслено та загрозливо в нюансі ***ff***. Авторська ремарка *marcatissimo* уважно витримується піаністом, співпадаючи з уповільненням, але *molto rinforz.* (підсилюючи) не відчувається в даному виконанні, перетворюючись на стихаюче, таємниче та загрозливе звучання.

До точності дотримання композиторських вказівок З. Кочіш повертається в наступному розділі, що веде до акордової трелі, віртуозно виконуючи найскладніші пасажі саме так, як вказав Ф. Ліст – *strepitoso e stringendo* (неймовірно прискорюючи), і поступово нагнітаючи напругу та динаміку. В момент вступу оркестру тепер вже І. Фішер перебільшує авторський задум в аспекті динамічного рівня звучання короткої пунктирної теми (за вказівкою – ***p***, в аудіо-запису – щонайменше ***mf***). Легкий та невагомий висхідний пасаж соліста та приглушене, ліризоване проведення лейтмотиву в оркестрі дивовижно переконливо та логічно підводять до вступу наступної, сполучної теми. Грань між цими двома розділами першої

частини Концерту в інтерпретації З. Кочіша – І. Фішера майже непомітна, що, безумовно, сприяє більш чіткому і вірному розумінню форми, бо не дає відчути різкого контрасту між головною та сполучною темою і помилково сприйняти їх як головну та побічну партії.

В інтерпретаційній версії Дьордя Ціффри та Дьордя Ціффри-молодшого спостерігаються деякі інші виконавські прийоми та, отже, й образно-змістовні нюанси. Темп звучання початкової теми в оркестрі більш жвавий, в приблизному діапазоні показників М. М. ♩ = 102-104, проте гостроритмічні фігури подвійного пунктиру більш згладжені, пом'якшені; фермати у 2 та 4 тактах перебільшують фактичну тривалість акорду на чотири чвертки (тобто цілий такт), що нівелює ритмічну чіткість, закладену в самій темі. І загальний колорит оркестрового звучання дещо м'якіший, з перевагою тембрів струнних інструментів, навіть здається, що динаміка не сягає рівня ***ff***, зазначеного автором.

Вступ соліста явно виділяється на тлі оркестрового звучання, його пасажі чітко відокремлені від першого фортепіанного акорду паузою, внутрішнє *rubato* значно більш вільне і виразне, ніж в попередній інтерпретаційній версії: темпове стискання на початку пасажної хвилі більш інтенсивне, а наступне розширення музичного часу сягає такого рівня, при якому вісімки майже дорівнюють за реальною тривалістю чверткам. За вибором виконавських засобів обидва пасажі абсолютно ідентичні, що в комплексі з відсутністю цезури перед розділом *Cadenza grandioso* призводить до відчуття цілісності зони головної партії.

Сама каденція звучить ритмічно чітко, майже баз *rubato*, з різкуватими акцентами на сильних долях (що не передбачено авторським текстом), нагадуючи «прокоф'євський» піанізм у порівнянні з більш «рахманінівським» романтичним розмахом виконання З. Кочіша (звичайно, ці стильові аналогії – лише суб'єктивні відчуття автора даного дослідження, які використані з метою уточнити виконавський задум у кожній з порівняних інтерпретацій).

Октавне «*g*» в 13 такті виконується Д. Ціффрою з уповільненням темпу й переосмисленням штриху стаккато на тенуто (як і у З. Кочіша) та відіграє роль цезури перед появою нового розділу – провідної теми концерту в партії соліста. Таким чином, в даній інтерпретації підкреслюються грані сонатної форми, типової саме для концерту – з подвійною експозицією.

Різке, акцентоване звучання лейтмотиву в партії соліста та наступного за ним розділу зберігається аж до появи акордових пасажів та трелі, що виконуються неймовірно швидко, блискуче, вражаюче-віртуозно (*strepitoso e stringendo*). На тлі такого експресивного «злету» (і трелі на ***ff*** в партії фортепіано) пунктирний мотив в оркестровому викладі сприймається ніби відлуння музичних подій: ідеальний баланс між солістом і оркестром з точністю передає авторський задум полідинамічного нашарування в цьому епізоді (***ff*** у фортепіано та одночасне ***p*** в оркестрі). Висхідний пасаж-зв'язка перед сполучною темою звучить у Д. Ціффри також легко та невагомо, як і у виконанні З. Кочіша, але в даному випадку цілісність пасажу роздрібнюється на окремі фрагменти, межами яких стають долі такту. Поява сполучної теми вирішена аналогічно до попередньої виконавської версії.

Нарешті, в інтерпретації Г. Анди – О. Аккермана характер головної партії набуває вольових, активних рис. Темп звучання відповідає приблизному діапазону показників М. М. ♩ = 100-101, ритмічні малюнки зберігають свою чіткість, подвійні пунктири загострені та виразні, лише художнє рішення фермат у 2 та 4 тактах трохи порушує основну метроритмічну пульсацію. Вони збільшують фактичне звучання акордів трохи більше, ніж на одну чвертку, що формально є найбільш точним виконанням фермати (за традиційним визначенням 𝄐 – це символ довільного подовження тривалості приблизно в 1,5-2 рази), але в художньому сенсі – порушує композиторську ідею темпоритмічної чіткості (*tempo giusto*).

Пасажі соліста починаються впевнено і голосно, прийом *rubato* в даному виконанні сягає крайніх меж розширення музичного часу, а активне використання педалі нівелює наявність пауз між початковим акордом та

наступною октавою в пасажах. Звучність, гучність, повнокровність тембру фортепіано в комплексі з тотальною педалізацією призводять до «дзвонового» трактування головної партії. Ритмічно вільно виконаний розділ *Cadenza grandioso,* а октавне «*g*» артикулюється на стаккато. В цьому Г. Анда чітко дотримується авторського штриха, на відміну від попередніх піаністів. Крім того, він і в трактовці лейтмотиву (14-16 такти) найточніше відтворює динамічні нюанси і ремарки *marcatissimo* та *molto rinforz.*

Стрімкі пасажі та блискуче виконання акордів тремоло закінчуються помітним уповільненням темпу, що виділяє інтерпретацію Г. Анди з поміж інших. Останній висхідний пасаж перед сполучною темою вибудований в єдину хвилю розвитку та плавно переходить в оркестровий лейтмотив. Динамічний баланс між солістом і оркестром чудовий, він з точністю відповідає авторським вказівкам. Початок сполучної теми у Г. Анди свідомо підкреслений агогічними та артикуляційними виконавськими прийомами, що створює відчуття початку розділу побічної партії. Проте це не так, і насправді побічна тема з’явиться трохи пізніше.

Проміжна тема (*E-dur, Slargando il tempo a piacere*) вносить певний контраст по відношенню до сфери головної партії, як на тонально-гармонічному, так і на тематичному рівні. Виразна мелодія соліста, поєднуючи наспівні висхідні інтонації з декламаційними зворотами та віртуозними пасажами інструментального плану, звучить на тлі акордового акомпанементу, який вносить елемент танцювальності, вишуканості, «салонного» звучання. Про це свідчать авторські вказівки *slargando il tempo a piacere* (розширюючи, у довільному темпі) та *quasi improvisato* (ніби імпровізуючи). В подальшому, за провідним мотивом першої частини, що викладається в партії оркестру, проміжна тема повторюється, але наразі інтонаційно змінюється та модулює в бемольну сферу, поступово готуючи тональність побічної партії (*c-moll*). Згодом вона перетворюється на низку секвентних ланок, завершуючись треллю та нисхідним каскадом

хроматизованих пасажів. Два останні такти цього розділу фактурно підготовлюють початок побічної партії.

В інтерпретації З. Кочіша та Д. Ціффри проміжна тема невимушено і плавно виникає на тлі провідного лейтмотиву в оркестрі, у версії Г. Анди – навпаки, чітко відокремлюється від попереднього розділу. Чудовий ансамбль відчувається між солістом і оркестром у виконавській версії З. Кочіша – І. Фішера, темпова свобода та імпровізаційний характер звучання фортепіано підхоплюється та навіть передчувається оркестром. Легко та переливчасто, лірично і трохи «салонно», підкреслюючи вальсову природу акомпанементу, виконує З. Кочіш проміжну тему, використовуючи темпи в приблизному діапазоні показників М. М. ♩ = 50-52. За другим разом, коли тема роздрібнюється на секвентні повторення, піаніст об'єднує їх в цілісну хвилю розвитку, поступово прискорюючи темп та підсилюючи динаміку у кожній ланці секвенції, що в результаті цілковито закономірно призводить до кульмінаційної точки *lungo trillo*.

Проникливе ***pp*** та кришталльне звучання високого регістру провокує піаністів на підкреслення цього моменту – віртуозне *lungo trillo* (довга трель) звучить у З. Кочіша майже 4 секунди та перетворюється на каскад бісерних пасажів. Перед останнім звуком пасажу Ф. Ліст виписує шістнадцяту паузу, яка є ніби межею між сферою сполучної теми та побічною партією, але не супроводжує її позначеннями уповільнення темпу чи ферматою. Для З. Кочіша цей момент – очевидна цезура перед побічною темою, тому він свідомо підкреслює паузу, артикуляційно виділяючи звуки перед та після неї.

Д. Ціффра так само трактує значення паузи, але акцентує на ній увагу лише за допомогою її значного часового подовження. Стосовно ж сполучної теми в його інтерпретації зауважимо, що імпровізаційний характер звучання досягається за рахунок більш повільних темпів, довгих пауз і фермат, а також помірної динаміки. Його проміжна тема – це тихе, віддалене інструментальне награвання. Темп звучання М. М. ♩ = 42-44, окремі звуки інтонуються ніби

«з відтяжкою», в тріольно-пунктирних мотивах (другий такт сполучної теми, і подібно до нього – 9-й та 11-й) останні звуки виконуються з ефектом луни чи своєрідного криштального «відбиття» найвищої ноти початкової фрази. При повторенні сполучної теми ланки секвенції за кожним разом уповільнюються та накопичують гучність, готуючи появу каденційного елемента (пасажів). Цікаво, що *lungo trillo* у Д. Ціффри майже немає – це звичайна коротка трель.

Г. Анда інтерпретує проміжну тему як осередок ліричних образів концерту. Темп також досить повільний (М. М. ♩ = 34-36), вільна агогіка, виконання прийому арпеджіато у вигляді дуже уповільненого чергування звуків акорду та фермата на кожній октаві в нижньому регістрі (основа гармонії) призводить до нівелювання танцювальної жанрової основи акомпанементу. Подекуди виникає навіть зайва манірність виконання, проте зберігається і підкреслюється ефект імпровізаційності. Бісерним пасажам передує грандіозна за часом звучання *lungo trillo* – більше 5 секунд, крім того, з уповільненням наприкінці трелі. Трактування паузи наближене до її розуміння Д. Ціффрою.

Незважаючи на такі помітні відмінності в інтерпретації сполучної теми, в усіх трьох виконаннях солістам вдається логічно підвести музичний виклад до появи побічної партії. Цей розділ демонструє сферу проникливої лірики. В партії фортепіано викладається фігураційний акомпанемент ноктюрнового типу, виразні хвилеподібні мелодії звучать в м’якому тембрі кларнету, потім – також у соліста. Ідилічний колорит теми поступово напружується, темп прискорюється, фактура ущільнюється, що призводить до «прориву» в побічній партії (*poco a poco cresc. e string. a tempo*). Бурхливі висхідні пасажі в партії фортепіано доповнюються окремими мотивами з попередніх тем – в партії оркестру. Динамічний рівень звучання значно підсилюється, підкреслюючи кульмінаційну зону першої частини твору.

В інтерпретаційній версії З. Кочіша – І. Фішера побічна партія починається в темповому діапазоні показників М. М. ♩ = 74-76. Вона вкрай лірична, проникліва та експресивна. В трактуванні образного плану відчувається протиставлення цієї теми не стільки попередній (проміжній темі), скільки тематичній сфері головної партії. Піаніст чітко дотримується вказівок щодо паузування в партії лівої руки, на тлі якого виникають імпровізаційні пасажі, типові для ноктюрнової кантиленно-декламаційної мелодики. Іноді соліст свідомо використовує неспівпадіння сильних долей такту в правій і лівій руці (зазвичай, фігурація в партії лівої руки ніби випереджає мелодію), що демонструє наслідування романтичних традицій фортепіанного виконавства.

В подальшому розвитку між партією піаніста та сольними тембрами оркестру виникає своєрідний діалог. Спочатку виразна кантиленна мелодія побічної партії проводиться у верхньому пласті гомофонно-гармонічної фактури на тлі «ноктюрнових» фігурацій в середньому пласті та глибоких оксамитових басів – в нижньому пласті. За фортепіанним проведенням теми слідує її імітація у кларнета соло (надалі – у скрипки) з поміткою *espressivo* (виразно).

В партії фортепіано ремарка *accentata la melodia e rubato,* пов’язана з особливими прийомами звуковидобування та артикуляції, вимагає від піаніста акцентування звуків мелодії, але при цьому – збереження легатного та кантиленного звучання. З. Кочіш віртуозно справляється з завданням, не тільки акцентуючи мелодичний «рельєф», а й підкреслюючи його неспівпадіння з моноритмічним погойдуванням акомпанементу. Значимість цього розділу підсилюється і прискоренням темпу до показника М. М. ♩ = 80. Поступове підвищення емоційного тонусу, нагнітання напруги, характер музичного висловлювання *appassionato* (пристрасно) підготовлюють появу «прориву» в сфері побічної партії. Цей розділ позначений зміною ключових знаків, типу викладу, ущільненням фактури, а також ремарками в партії

піаніста *ben accentato* (добре акцентовано) та *marcato* (підкреслено). Їх повністю дотримується З. Кочіш, продовжуючи виконавську «лінію» чіткого артикулювання, закладену ним раніше.

У виконанні Д. Ціффри – Д. Ціффри-молодшого розділ побічної партії починається значно повільніше, в приблизному діапазоні показників М. М. ♩ = 60-62. Піаніст трохи згладжує артикуляцію мелодії, робить її більш ліричною та м'якою за звуковидобуванням, ніж того вимагає автор. Подекуди зустрічається прийом неспівпадіння долей в партії правої та лівої руки (як і в З. Кочіша), але в цілому виконання Д. Ціффри більше нагадує ліричний ноктюрн з ностальгічним мрійливим звучанням. Впродовж розгортання побічної теми темп майже не змінюється: в момент появи імітацій в партії кларнета соло значення темпу сягає показника М. М. ♩ = 60. Прискорення відбувається лише в «прориві», що обумовлене вибудовуванням кульмінаційної зони першої частини.

Г. Анда та О. Аккерман починають побічну партію найбільш повільно – в межах показників М. М. ♩ = 58-60. Показово, що в даному виконанні темп і надалі поступово уповільнюється і сягає в імітаційному розділі позначки М. М. ♩ = 56. Проте таке темпове рішення компенсується за допомогою вільної, розвиненої та вкрай гнучкої агогіки. Крім того, це підкреслює темповий та образний контраст в момент «прориву».

На гребні кульмінаційної хвилі в повнозвучному потужному оркестровому викладі виникає початкова тема Концерту. З її першого мотиву вибудовується заключна партія, яка спирається на низхідні октавні пасажі соліста та акордовий виклад оркестрового супроводу. Подібно до початку твору, цей розділ завершується проведенням головного мотиву в оркестрі, в стриманому приглушеному звучанні, за яким так само буде слідувати проміжна тема. У всіх трьох інтерпретаційних версіях саме цей розділ є кульмінацією першої частини.

Авторські вказівки щодо звучання заключної партії обмежуються лише ремаркою *con impeto* (нестримно). У виконанні З. Кочіша – І. Фішера вона трактується, перш за все, як прискорення темпу. Воно починається іще з останніх тактів побічної партії. Крім того, кульмінаційна зона підкреслена значним підсиленням динаміки та більш різким, чітким, акцентованим артикулюванням. Нарощування інтенсивності засобів виразності відбувається поступово, що призводить до єдиної великої кульмінаційної хвилі. В партії оркестру особливо виразно виділяються лейт-інтонації початкової теми концерту. За задумом виконавців, тембр роялю трактується в якості додаткового оркестрового тембру, ущільнюючи та збагачуючи загальне звучання. Закінчення кульмінаційної хвилі співпадає з поверненням акордової теми (йдеться про *C-dur*'ну тему, що нагадує початок «Прелюдів»), але тут вона викладається в тональності *Fis-dur*. За стрімкістю та нестримністю (авторське *con impeto*) інтерпретація З. Кочіша – І. Фішера найбільш вражаюча та захоплююча.

Кульмінація у інтерпретаційній версії Д. Ціффри та Д. Ціффри-молодшого підготовлюється поступовим прискоренням темпу іще наприкінці побічної партії, а згодом – ще й контрастним зіставленням теми «прориву», яка в даному виконанні набуває рис скерцозності. За умов такого жанрового контрасту цей невеличкий розділ не є частиною єдиної кульмінаційної хвилі (як в попередній версії), а виявляється окремим блоком-епізодом в послідовності щаблів, що ведуть до кульмінації. Її найвища точка припадає на гучні лавиноподібні пасажі в партії фортепіано, що передують *Fis-dur'*ній акордовій темі. Сама ж тема демонструє момент гальмування, післякульмінаційне осмислення минулих музичних подій. Вона звучить значно повільніше, кожен її зворот ніби декламується, чітко промовляється піаністом, поступово завойовуючи весь діапазон інструменту, та наприкінці знов уповільнюється. До цієї теми за характером і колоритом звучання примикає наступне оркестрове проведення головного лейтмотиву.

У виконанні Г. Анди та О. Аккермана прискорення темпу відбувається найпізніше – лише в момент появи заключної партії. Драматургічний принцип вибудовування кульмінації тут дещо інший: на тлі дуже повільної побічної партії тема заключної сприймається як образно-темповий контраст. Сама ж зона кульмінації в даному випадку – найкоротша та найнапруженіша, лавиноподібна та нестримна. *Fis-dur*'на тема звучить так само, як в експозиції – повільно, урочисто, з особливим «дзвоновим» колоритом.

За заключною партією слідує проміжна тема, яка викладається в новому тональному рішенні (*G-dur*), нагадуючи про сонатну тональну драматургію. Завершення сполучної теми також відрізняється за типом пасажів, які призводять до коди. На початку цього розділу з'являється ремарка *slargando il tempo largamente* – вона подібна до експозиційної, але тут автор підкреслює «широту» та узагальненість висловлювання. Тим не менш, вже знайоме *a piacere* повертається в наступному такті, а згодом доповнюється ще й лірично-проникливим *dolcissimo*.

У З. Кочіша ця тема звучить досить жваво, грайливо, з підкресленням жанрово-танцювальної основи. Лейт-інтонації в партії оркестру також набувають більш легковажного та життєрадісного характеру. На їх тлі яскравим контрастом «вриваються» драматичні, декламаційно-експресивні пасажі соліста, що нагадують звороти сполучної теми. В даній інтерпретаційній версії цей розділ сприймається як друга хвиля кульмінації – коротка та інтенсивна, вона є своєрідним відлунням першої.

У версії Д. Ціффри проміжна тема зберігає у недоторканому вигляді свій експозиційний колорит – вона повільна, «салонна» та імпровізаційна за характером, і майже не виділяється на тлі пом'якшених, ліризованих інтонацій провідного лейтмотиву. Експресивні пасажі в партії фортепіано ненадовго драматизують музичний виклад (хоч і не так яскраво, як це відбувається в інтерпретації З. Кочіша) та готують появу коди.

Провідний образ сполучної теми, який був експонований на початку частини, зберігається і в виконанні Г. Анди. Звучання характеризується

повільним темпом, вільною агогікою та виконанням арпеджіато у вигляді уповільненого чергування звуків акорду. На тлі такого неквапливого, «застиглого» музичного розгортання максимально яскраво сприймається повернення експресивно-декламаційних інтонацій сполучної теми. В даному випадку така контрастна та сповнена інтенсивних музичних подій побудова здається чи не найголовнішою кульмінацією першої частини. Підсилюючи це враження, соліст ще й значно уповільнює закінчення сполучної теми.

Але найбільш вражає у виконанні Г. Анди наступна каденційна зв'язка, що призводить до коди. Тільки він уважно дотримується вказівки Ф. Ліста над гронами віртуозних пасажів, яких було немало протягом першої частини концерту, але лише тут вони мають дещо інший зміст: *non troppo presto* (не занадто швидко), зауважує автор, і такі типові бісерні переливи перетворюються на розгорнутий післякульмінаційний спад та момент психологічно-заглибленого, майже філософського узагальнення.

Кода першої частини Концерту № 1 Ф. Ліста підсумовує усі музично-драматургічні події та відокремлює цей розділ від наступної, другої частини. За типом тематичного матеріалу – це кода-ствердження, яка узагальнює провідні інтонації лейтмотиву. Але за драматургією – це кода-розчинення, в стихаючих висхідних хроматизованих пасажах якої ненадовго розчиняється конфліктне зіткнення провідних тем першої частини, щоб згодом повернутися у наступних розділах концерту. Це кода, яка передбачає (попереджає) грандіозні симфонічні концепції XX сторіччя с новим типом конфлікту та його розкриття.

Провідний лейтмотив звучить в оркестровому викладі, але не надто рішуче і зовсім не в експозиційному характері (згодом навіть з'являється вказівка *sempre piano*), в той час як в партії соліста один за іншим чергуються віртуозні пасажі з ремаркою *quasi arpa* (а пізніше – *sempre dolce*).

У виконанні З. Кочіша – І. Фішера звучання оркестру і соліста демонструє ідеальний динамічний баланс. Піаніст дуже вдало імітує легке та колористичне темброве забарвлення арфи. Останні звуки ніби завмирають в

тиші. В інтерпретації Д. Ціффри – Д. Ціффри-молодшого мелодичні звороти в партії оркестру виступають на перший план, а соліст виконує більш фонові за значенням віртуозні пасажі. Підсилює цей ефект швидкий темп коди. Г. Анда близький за трактовкою до Д. Ціффри, а також найбільш точний у відтворенні авторських динамічних відтінків ***pp***, а потім і ***ppp***, яких вимагає композитор.

В цілому, можна стверджувати, що усі три виконавські версії, які було порівняно, відрізняються дуже високим професійним рівнем, майстерністю, переконливістю, а також, при загальному дотриманні авторських вказівок, все ж демонструють індивідуальність художньої концепції. Поєднання загальноєвропейських виконавських традицій, зокрема романтичного типу піанізму, з характерними особливостями угорської фортепіанної школи та індивідуальним творчим мисленням виконавців і диригентів зробило можливим існування трьох таких різних, і водночас багато в чому схожих, інтерпретаційних версій.

Так, вже на перший погляд помітна різниця у виборі темпів, що вплинуло на загальний хронометраж записів: перша частина Концерту для фортепіано з оркестром № 1 Ференца Ліста у виконанні Золтана Кочіша – Івана Фішера звучить 5 хвилин 4 секунди, у виконанні Дьордя Ціффри – Дьордя Ціффри-молодшого 5 хвилин 35 секунд, у виконанні Гези Анди та Отто Аккермана – аж 6 хвилин 30 секунд. Якщо темп головної партії майже не відрізняється у останніх двох творчих тандемів, а у З. Кочіша – І. Фішера лише трохи повільніший, то відмінність в трактовці побічної партії дуже помітна: найбільш жваво її виконують Золтан Кочіш та Іван Фішер, значно повільніше – Дьордь Ціффра та Дьордь Ціффра-молодший, і дуже повільно – Геза Анда та Отто Аккерман.

Різні виконавці по-різному трактують формотворчі та драматургічні особливості першої частини концерту. Так, у виконавській версії Золтана Кочіша – Івана Фішера підкреслено цезуру між умовним розділом вступу (лейтмотив в оркестрі та початкові пасажі соліста) і власне головною партією

(розділ *Cadenza grandioso*), в даному випадку форм сприймається саме так. Але, на наш погляд, більш точною є версія Дьордя Ціффри – Дьордя Ціффри-молодшого, які всі початкові побудови першої частини виконують без цезур і смислових зупинок, розділяючи лише акордовий розділ та звороти головної партії в *Cadenza grandioso.* Така цезура підкреслює грані сонатної форми, типової саме для концерту – з подвійною експозицією, а саме – відділяє зону головної партії в оркестрі (до неї примикають початкові пасажі соліста) від зони головної партії у піаніста. Але при цьому обидва творчі тандеми солідарні в іншому композиційному рішенні: вони свідомо завуальовують цезуру перед ліричною сполучною темою, що не дає помилково сприйняти її як побічну партію та сприяє більш чіткому і вірному розумінню форми. На відміну від цього, Геза Анда та Отто Аккерман відділяють проміжну тему трохи зайвою цезурою.

В драматургічному значенні найбільш показовим є кульмінаційний розділ першої частини концерту: він співпадає за місцеположенням у формі (початок заключної партії), але відрізняється за засобами виразності та типом вибудовування кульмінації. Так, у версії Золтана Кочіша – Івана Фішера підготовка кульмінації починається ще з останніх тактів побічної партії, значно підсилюється динамічний рівень та темп звучання у «прориві», і нарешті – на верхівці єдиної невпинної кульмінаційної хвилі з’являється заключна партія. Така кульмінація – це результат крещендуючої драматургічної лінії розвитку. Своєрідним відголоском (відлунням) головної кульмінації є драматизація викладу перед кодою.

В інтерпретації Дьордя Ціффри – Дьордя Ціффри-молодшого кульмінація досягається завдяки поетапному руху, поступовому нагнітанню напруги в чергуванні окремих контрастних розділів: експресивне закінчення побічної партії, прискорений драматизований початок «прориву», його жанрово-контрастне скерцозне звучання, стрімкий початок заключної партії, і, нарешті, акордова тема піаніста. На тлі таких насичених музичних подій

драматичний розділ перед кодою майже не визиває асоціацій з другою кульмінацією.

У виконавській версії Гези Анди та Отто Аккермана обидві кульмінації сприймаються яскраво та переконливо завдяки своїй раптовості й інтенсивності: перша спирається на принцип контрастного зіставлення повільної побічної партії та швидкої заключної, друга – на суттєву драматизацію викладу та виразну агогіку.

У виборі окремих виконавських засобів виразності також можна простежити певні закономірності. Найбільш точне дотримання авторських вказівок щодо характеру звучання та артикуляції спостерігається у виконанні Золтана Кочіша – Івана Фішера. Крім того, виконавці явно намагалися проникнути вглиб композиторського задуму та відтворити його у всіх можливих аспектах, наприклад у виконанні фермат, які тривають саме стільки, що «вкладаються» в основну метричну пульсацію. Стосовно агогіки – найбільш сміливими та переконливими виявляються Геза Анда та Отто Аккерман, демонструючи романтично-психологічний тип мислення. Найтрадиційніше виконання та навіть дещо «прагматичне» відтворення авторського тексту показове для виконавської версії Дьордя Ціффри.

3.2 Теоретичні спостереження щодо принципів інтерпретації на основі аналізу виконавських версій

Для оцінки якості музичної інтерпретації В. Москаленко в «Лекціях з музичної інтерпретації» [124] вводить поняття «музичного задуму» та «музичної ідеї», які вважає базовими для мислення інтерпретатора факторами умовного моделювання творчого процесу композитора (і, в свою чергу, виконавця музичного твору). Під *музичним задумом* він має на увазі «попередній план побудови та ведучих смислових орієнтирів майбутнього музичного твору» [124, с. 169], який включає реальну, умовно-реальну та гіпотетичну складову. Реальна складова музичного задуму представлена

достовірними свідоцтвами про процес створення того чи іншого опусу – це вказівки, програмні назви та присвячення, зафіксовані в нотному тексті, опубліковані висловлення про твір, різноманітні інтерв'ю, листи, спогади композитора чи його друзів.

Стосовно цієї складової зазначимо, що Ф. Ліст дуже докладно фіксує в тексті рекомендації щодо характеру виконання, агогіки, динаміки, лише темп композитор позначає приблизно – за допомогою традиційних італійських слів (показники метроному відсутні). Крім того, з записів Ф. Ліста достовірно відомо, скільки редакцій та переробок «витримав» музичний текст Концерту для фортепіано з оркестром № 1, що свідчить про особливу логічність, продуманість, досконалість втілення задуму. Тому найбільш досконалими інтерпретаціями можна вважати ті, які демонструють не стільки точне дотримання, скільки творче осмислення та найглибше проникнення в надра авторського задуму. Вдалим прикладом можна вважати ритмічну чіткість у тривалості фермат у виконавській версії Золтана Кочіша та Івана Фішера. Спираючись на авторську ремарку *tempo giusto*, вони реалізують цю специфічну витриманість метро ритму і на рівні агогіки.

Умовно-реальна складова музичного задуму пов'язана з такими особливостями твору, які не міг не усвідомлювати, «не планувати композитор, але це не підкріплено вираженими в слові достовірними свідоцтвами» [124, с. 170]. В Концерті Ф. Ліста умовно-реальна складова проявляє себе в композиційній будові циклу: очевидно, що одночастинна поемна форма не є типовою для зазвичай циклічного інструментального концерту, але вона є показовою для творчості Ф. Ліста. І хоча композитор не пояснив та не зазначив, які розділи концерту вважати частинами традиційного сонатно-симфонічного циклу чи розділами сонатної форми – він не міг не усвідомлювати, що створює нестандартну музичну композицію і «приховує» в її надрах усім відомі, але переосмислені структурні закономірності.

Визначаючи особливості композиційної будови Концерту для фортепіано з оркестром № 1, ми спиралися на думку В. Бобровського, але виконавці, чиї інтерпретації було порівняно, продемонстрували різне ставлення до трактовки форми, або підкреслюючи подвійну експозицію концертної сонатної форми (версія Дьордя Ціффри – Дьордя Ціффри-молодшого), або порушуючи її (версія Гези Анди – Отто Аккермана).

Гіпотетична складова музичного задуму «формується як припущення, породжене творчою думкою інтерпретатора» [124, с. 171]. В даному випадку найбільш цінним буде індивідуально-неповторне бачення концепції твору, але яке не виходить за межі зафіксованих в тексті об'єктивних закономірностей. Можна припустити, що гіпотетична складова пов'язана в кожному з виконань з особливою трактовкою кульмінації. В усіх випадках вибудовування кульмінаційної зони першої частини концерту спирається на деякі інтонаційно-тематичні, жанрові чи мовні особливості музичного тексту, але кожен з інтерпретаторів обирає індивідуальну, власну провідну ідею для реалізації найвищої драматургічної точки твору. У З. Кочіша та І. Фішера цим провідним принципом виявляється розповсюджена в музичному мистецтві та легка для сприйняття крещендуюча драматургія, у Д. Ціффри та його сина – ідея поетапного досягнення кульмінаційної зони, що підтверджується контрастним тематичним наповненням першої частини, в Г. Анди та О. Аккермана – виникає принцип несподіваності, неочікуваності та пов'язаний з ним виразний ефект, а також типове для композиторів-романтиків розосередження кульмінаційної зони.

Музична ідея в розумінні В. Москаленка – це «провідна закономірність в звучанні майбутнього твору, яка представлена в узагальнених музичних значеннях і відіграє роль визначеної музично-інтонаційної установки» [124, с. 173]. Вона проявляє себе в двох аспектах: композиційно-драматургічному та семантичному. Композиційно-драматургічна ідея – це «сфокусований в симультанному слуховому уявленні ведучий конструктивний принцип» будови твору [124, с. 174], тобто його структурні закономірності.

Як вже зазначалося вище, принципи побудови Концерту для фортепіано з оркестром № 1 Ф. Ліста пов'язані з реалізацією особливостей сонатної форми та контрастних розділів циклічної композиції в рамках одночастинної поемної форми. Вважаємо, що усі виконавці концерту рівною мірою усвідомлювали нетиповість його будови та необхідність відтворити в одночастинній композиції риси частин сонатно-симфонічного циклу, а в першій частині – особливості сонатної форми та пов'язаного із сонатною драматургією конфлікту.

Власне, усім виконавцям вдалося переконливо реалізувати цей музичний задум, а відмінності в їх трактовках тільки доказують індивідуальність творчого мислення піаністів і диригентів. Так, послідовність втілення драматургічного конфлікту більш властива версії З. Кочіша та І. Фішера, принцип зіставлення контрастних епізодів та діалогічність викладу характеризують інтерпретацію Д. Ціффри та Д. Ціффри-молодшого, а для виконавської концепції Г. Анди та О. Аккермана провідною виявилася романтична поемність та монотематичні риси.

З поняттям семантичної ідеї пов'язаний іще не конкретизований музично-інтонаційний передвісник майбутнього твору. Це своєрідний інтонаційно-тематичний концентрат твору, який відчувається композитором як певна протоінтонація, що в умовах лістівського монотематичного принципу набуває особливого значення. Безумовно, цю проблему не можливо докладно розглянути на прикладі лише першої частини концерту, бо монотематичні процеси розгортаються саме в масштабах усього твору. Але навіть на рівні цієї частини помітно, що З. Кочіш з І. Фішером акцентують увагу на зіткненні образно-тематичної сфери головної партії (вона навіть в найбільш ліричних чи таємничих розділах не втрачає свого вольового, рішучого декламаційного характеру) – та наспівно-ноктюрнових, подекуди інструментально-імпровізаційних інтонацій сфери сполучної і побічної партій. Це підкреслюється і вибором виконавських засобів, динамічними контрастами, послідовністю агогічних змін.

В інтерпретаціях батька і сина Д. Ціффри та Г. Анди з О. Аккерманом помітна опора на жанровий контраст тематичних осередків першої частини концерту. Якщо за головною партією закріплене декламаційне начало, а за побічною – кантиленне, то воно зберігається на протязі усієї частини, лише урізноманітнюючись скерцозністю заключної партії та хоральністю акордових побудов головної та сполучної теми.

Подібні відмінності у трактуванні Концерту Ф. Ліста спостерігається не тільки у першій, а й у наступних частинах твору. Друга частина *Quasi adagio* усіма трьома піаністами трактована як типовий ліричний центр циклу, але у виконанні З. Кочіша продовжується чітке наслідування авторським вказівкам та віртуозне трактування фортепіанної партії твору, при цьому виконавець обирає не дуже повільний темп (М.М. = 65), чим згладжує контраст між частинами; Д. Ціффра обирає значно більш повільний темп (М.М. = 55) та підкреслює лірико-романтичну спрямованість другої частини; Г. Анда обирає «золоту середину» в темпі (М.М. = 60) і сповнює частину романтично-піднесеним, поемним колоритом. Провідна тема другої частини, що поєднує речитативно-розмовні звороти з плинністю кантиленного звучання, виявляється в З. Кочіша справжнім гімном кохання, в якому піаніст підкреслює мовну природу зворотів, емоційність вислову – використовує rubato на межах фраз, трохи загострює звучання пунктирних ритмічних груп, уповільнює темп перед яскравими гармонічними «фарбами» (наприклад, перед мінорним *VI*-им щаблем у другому реченні теми). Виразне звучання теми-ноктюрну спирається в нього на виразне, криштально-прозоре інтонування мелодії у верхньому пласті фактури та «оксамитове», ритмічно чітке відтворення типового ноктюрнового акомпанементу, в якому відсутність сильної долі компенсується м’яким акцентом початку наступної долі. Тему середнього розділу (*L’istesso Tempo*) піаніст трактує в такому ж речитативно-мовному ключі, але зі значним напруженням та тривожністю (як це й задумано автором). Прийом навмисного загострення пунктирних груп набуває тут провідного значення, а тривалості наближаються до «подвійного

пунктиру» (тобто до нот з двома крапками) – так виконавець ідейно пов’язує першу і другу частини, пронизуючи їх наскрізними речитативно-героїчними, тривожними ритмами. До репризи логічно підводить низхідний пасаж, який дуже помітно уповільнюється за темпом впродовж свого розгортання (знов нагадуючи мовні, оповідальні звороти), а сама реприза звучить просвітлено, майже пасторально, вільно за ритмікою та агогікою, дуже емоційно та відверто.

У Д. Ціффри ноктюрновий акомпанемент провідної теми другої частини майже зливається з мелодією в єдине фактурне ціле; сама тема звучить дуже опукло, виразно, трохи мрійливо та сентиментально. Таке враження підсилюється і завдяки своєрідному нівелюванню сильних долей в пасажах лівої руки (замість першого звуку там паузи, що створює певну легкість, політність, «невпевненість» звучання – а піаніст підкреслює це невеличкою розбіжністю лівої та правої руки в часі, коли мелодія вступає на долю миті пізніше – ніби відповідний до неї «бас» є «форшлагом» до звуку теми). Як різкий контраст вривається тема середнього розділу, дуже яскрава, пристрасна, з загостреними до «подвійних пунктирів» ритмічними групами. Речитативно-декламаційна тема, викладена в октаву, трактується грізно, різко, загрозливо, майже на кожному її звуці зроблено виразний «міцний» акцент. А низхідний пасаж перед репризою поступово приборкує ці емоційні образи, звучить не тільки на уповільненні, а й на diminuendo. Реприза – осередок типових мрійливо-граціозних тем Ф. Ліста, що підкреслено піаністом блискучою віртуозною технікою та навмисно «полегшеним», бісерним звучанням.

Нарешті, в Г. Анди перша тема виконана найбільш рівно, ритмічно чітко, з чітким динамічно-артикуляційним розмежуванням сильних та слабких долей в ноктюрнових пасажах лівої руки. Але тут відчувається романтична трактовка образу, що виражається у виразних динамічних хвилях та дуже помітних уповільненнях закінчень фраз. Тривожність середньої частини виявляється більш стриманою, благородною, «шляхетною», не з

такими драматично-загостреними пунктирами. Тут тема скоріш змістовно поєднана з «ноктюрновою», ніж з героїчними темами першої частини. Низхідний акордовий пасаж перед репризою звучить у речитативному ключі. Тема репризи все така ж повнозвучна, шляхетна (а не «полегшена», пасторальна), емоційно-романтична, що завершує повноцінне враження від даного виконання як від типового романтично-психологічного трактування лістовських образів. Таким чином, в другій частині Концерту її типовий ліричний зміст забарвлений певними індивідуальними рисами виконавців: З. Кочіш намагається її інтонаційно та образно поєднати з героїчною першою частиною, підкреслює лірично-чуттєву сторону образу; Д. Ціффра вибудовує драматургію другої частини на основі гри контрастів між кантиленністю теми-ноктюрну, тривожним напруженням теми середнього розділу та мрійливою пасторальністю репризи, яка ніби передбачає легкість та грайливість наступного скерцо; Г. Анда концентрується лише на романтично-благородній трактовці ліричної теми, яка підпорядковує собі усі розділи, теми, пасажі, виразні засоби.

Третій розділ Концерту *Allegretto vivace-Allegro animato* – своєрідне скерцо в структурі циклічної форми, яке органічно вбудоване в загальну одночастинну композицію твору, починаючись ніби з останніх акордів ліричного другого розділу. Скерцо основане на варіаційному розвитку двох тематичних елементів: перший – capriccioso scherzando (йому передує невеличкий вступ) втілює типові скерцозні жанрові риси, він жвавий, гострохарактерний, примхливий за мелодикою та ритмікою, прикрашений форшлагами та має мінливу метричну основу (записаний в розмірі 3/4, складається з трьох тактів та має своєрідну неквадратну будову, але водночас особливе розташування провідних чотиризвучних мотивів в тактах створює відчуття дводольної пульсації та традиційної квадратної будови, за винятком останнього оркестрового акорду, який ніби порушує її, додаючи «зайву» долю). Другий тематичний елемент має більш грайливий, пасторальний колорит, фортепіанна партія сповнена віртуозних «блискучих» ефектів,

оркестрова – нагадує звукозображальні моменти. В процесі варіювання тематичні елементи набувають більш щільної фактури, ритмічного дроблення, мотивного розвитку тощо. Завершується розділ невеличкою каденцією соліста, основаною на початковій темі першої частини Концерту.

Основну тему скерцо З. Кочіш грає дуже чітко, рішуче, швидко (М. М. = 140), за характером звучання – подібно до героїчних тем першої частини Концерту. В метричній будові відчувається прагнення піаніста акцентувати увагу на прихованій дводольності. Друга тема звучить в нього більш пасторально, приглушено, навіть дещо таємничо. У виконанні цього елементу цікавим та незвичним є прийом вибудовування ніби «зворотних» фразувально-динамічних хвиль: від помірного початку фраз – до більш гучного їх закінчення. Останнє проведення теми виконується З. Кочішем впевнено, масивно, міцно, а слідом за ним на контрасті звучить сольна каденція – дуже стримано, таємничо, ніби у передчутті тем останньої частини Концерту.

У Д. Ціффри друга та третя частини логічно пов’язані між собою: після «бісерного» звучання репризи попередньої частини скерцо починається дуже органічно і невимушено, в тому самому емоційному ключі. Піаніст акцентує дводольну пульсацію в темі, обирає досить швидкий темп (трохи швидше за З. Кочіша, біля М. М. = 144) та значно уповільнює його перед початком другого тематичного елементу. Образний зміст двох тем не так яскраво контрастує, як в попередньому виконанні: перша тема не тільки грайлива, гострохарактерна, а й трохи рішуча, друга тема – підкреслено-загострена, жвава, більш грайлива. Каденція трактується як образно-тематичне передчуття фіналу.

Г. Анда обирає лише трохи повільніший темп (М. М. = 138), проте намагається підкреслити тридольність теми. В образному плані обидві теми третьої частини близькі між собою, як і в трактуванні Д. Ціффри, але ця близькість досягається не лише рішуче-драматичними елементами (які, до речі, яскравіше проявляються саме в Г. Анди), а й завдяки підкреслено чіткій

акцентній ритміці, якої дотримується піаніст в обох темах. Сольній каденції передує виразне темпове уповільнення.

Останній розділ Концерту *Allegro marziale animato* є яскраво-віртуозним, стрімким, політематичним фіналом, який приводить усі інтонаційно-тематичні зв'язки твору до єдиного завершення музичних подій. Починається фінал з повернення провідної теми першої частини в монолітному звучанні оркестрового tutti, плинні тематичні переходи пов'язують між собою її лейтінтонації з іншими темами: першим елементом теми другої частини у прискореному маршовому дусі, другим її елементом в більш танцювальному звучанні, темою скерцо у варійованому вигляді та згодом – навіть в мажорному викладі. Весь стрімкий потік мінливих тем призводить до великої кульмінаційної хвилі та заключного проведення теми-епіграфу. Саме вона, ніби розчерк автора, урочисто завершує концерт.

З. Кочіш демонструє впевнене повернення до героїчного настрою та тем першої частини Концерту, інтенсивність розгортання музичних подій підсилюється більш виразною та гучною динамікою та певним зрушенням темпу (М. М. = 100). Усі теми попередніх частин твору здебільшого зберігають свій початковий образний зміст, але у більш яскравому проявленні, і в загальному підпорядкуванні дуже виразним кульмінаціям. Тобто, драматургія фіналу сприймається як повторення попередніх тем з домінуванням урочисто-рішучого колориту першої частини, але це повторення на більш високому рівні змістовних узагальнень, на новому «витку спіралі» форми. Така трактовка дуже близька за драматургічним змістом до функції сонатної репризи. Цілковито традиційним прийомом є невеличке уповільнення темпу під час виконання останніх акордів твору, що сприяє врівноваженню форми, відчуттю завершеності.

У Д. Ціффри темп фіналу значно прискорюється у порівнянні з першою частиною (М. М. = 130). В даній інтерпретації панує ідея урочисто-стрімкого, феєричного фіналу-«вихору», зі швидкими темпами майже всіх тем, за випадком двох: на тлі стрімкого потоку віртуозних зворотів відрізняється

чітким маршовим звучанням та помірним темпом перша тема другої частини, а своїм міцним, помпезним колоритом – друга тема другої частини. В цілому, в трактуванні Д. Ціффри домінує блискучо-віртуозне начало, у драматургії фіналу вибудовується єдина лінія розвитку, без детальної «хвильової» драматургії, ніби суцільний потік, вилив емоцій. Навіть останні акорди Концерту виконуються майже без уповільнення, скріплюючи усю чотири частинну композицію в єдиний монолітний одночастинний твір.

Г. Анда виконує фінал в найбільш повільному темпі (М. М. = 90-92) – це урочистий, піднесено-патетичний, оптимістичний фінал, в якому переважає речитативне начало, пафос висловлювання. Звертає на себе увагу і віртуозна, ударно-«токатна» техніка фортепіанного виконання. Всі теми яскраво контрастні між собою, що підкреслено особливо вільною агогікою та виразними кульмінаційними хвилями на етапі розвитку кожної теми. Остання така хвиля спрямовується до закінчення твору, і останні акорди звучать у прискоренні, принципово відрізняючись від інших виконань.

Таким чином, фінал отримує драматургічно самостійне значення, сповнюється власними закономірностями розвитку, що в цілому призводить до його сприйняття в якості завершуючої частини циклічної форми.

В результаті порівняння трьох інтерпретацій Концерту Ф. Ліста доходимо наступних висновків: виконання З. Кочіша найбільш наближене до авторських вказівок щодо характеру звучання, динаміки та артикуляції, трактовка форми Концерту підпорядкована ідеї сонатності (1 ч. – експозиція, сфера ГП, 2 ч. – експозиція, сфера ПП, 3 ч. скерцозний епізод замість розробки, 4 ч. – політематична реприза). Д. Ціффра грає найбільш «класично», традиційно, спираючись на жанрові контрасти між темами, але органічно пов’язуючи розділи між собою – тобто намагається в цілому відтворити монотематичну структуру Концерту та його одночастинну («поемну») форму. В Г. Анди провідною ідеєю стає підкреслення контрастів між частинами та їх внутрішня драматургічна самостійність, а отже – домінує циклічність форми (чотиричастинність симфонічного типу). За емоційним

рівнем та вільністю засобів виразності він найбільш вільно, в «романтичному» дусі трактує теми Концерту.

Таким чином, в кожній з трьох інтерпретацій є свої вдалі творчі знахідки та індивідуальні переконливі моменти осмислення художньої концепції Ф. Ліста, що спираються на об'єктивні закономірності музичного тексту і демонструють репродуктивно-інтерпретаційний підхід до авторського задуму. Тому всі вони мають право на існування, дослідження і, можливо, відтворення у діяльності учнів чи послідовників цих видатних піаністів та диригентів сучасності. Усі виконавські версії Концерту для фортепіано з оркестром № 1 демонструють унікальне творче взаєморозуміння між солістом і диригентом, єдність їх задумів і втілень, досконалий і гнучкий ансамбль, що є запорукою якісних та художньо-цінних інтерпретацій будь-якого твору в жанрі концерту.

Подібні відмінності у трактуванні Концерту Ф. Ліста спостерігається не тільки у першій, а й у наступних частинах твору. Друга частина Quasi adagio усіма трьома піаністами трактована як типовий ліричний центр циклу, але у виконанні З. Кочіша продовжується чітке наслідування авторським вказівкам та віртуозне трактування фортепіанної партії твору, при цьому виконавець обирає не дуже повільний темп (M.M. = 65), чим згладжує контраст між частинами; Д. Ціффра обирає значно більш повільний темп (M.M. = 55) та підкреслює лірико-романтичну спрямованість другої частини; Г. Анда обирає «золоту середину» в темпі (M.M. = 60) і сповнює частину романтично-піднесеним, поемним колоритом. Провідна тема другої частини, що поєднує речитативно-розмовні звороти з плинністю кантиленного звучання, виявляється в З. Кочіша справжнім гімном кохання, в якому піаніст підкреслює мовну природу зворотів, емоційність вислову – використовує rubato на межах фраз, трохи загострює звучання пунктирних ритмічних груп, уповільнює темп перед яскравими гармонічними «фарбами» (наприклад, перед мінорним VI щаблем у другому реченні теми).

Виразне звучання теми-ноктюрну спирається в нього на виразне, криштально-прозоре інтонування мелодії у верхньому пласті фактури та «оксамитове», ритмічно чітке відтворення типово-ноктюрнового акомпанементу, в якому відсутність сильної долі компенсується м'яким акцентом початку наступної долі.

Тему середнього розділу (L'istesso Tempo) піаніст трактує в такому ж речитативно-мовному ключі, але зі значним напруженням та тривожністю (як це й задумано автором). Прийом навмисного загострення пунктирних груп набуває тут провідного значення, а тривалості наближаються до «подвійного пунктиру» (тобто до нот з двома крапками) – так виконавець ідейно пов'язує першу і другу частини, пронизуючи їх наскрізними речитативно-героїчними, тривожними ритмами. До репризи логічно підводить низхідний пасаж, який дуже помітно уповільнюється за темпом впродовж свого розгортання (знов нагадуючи мовні, оповідальні звороти), а сама реприза звучить просвітлено, майже пасторально, вільно за ритмікою та агогікою, дуже емоційно та відверто.

У Д. Ціффри ноктюрновий акомпанемент провідної теми другої частини майже зливається з мелодією в єдине фактурне ціле; сама тема звучить дуже опукло, виразно, трохи мрійливо та сентиментально. Таке враження підсилюється і завдяки своєрідному нівелюванню сильних долей в пасажах лівої руки (замість першого звуку там паузи, що створює певну легкість, політність, «невпевненість» звучання – а піаніст підкреслює це невеличкою розбіжністю лівої та правої руки в часі, коли мелодія вступає на долю миті пізніше – ніби відповідний до неї «бас» є «форшлагом» до звуку теми). Як різкий контраст вривається тема середнього розділу, дуже яскрава, пристрасна, з загостреними до «подвійних пунктирів» ритмічними групами. Речитативно-декламаційна тема, викладена в октаву, трактується грізно, різко, загрозливо, майже на кожному її звуці зроблено виразний «міцний» акцент. А низхідний пасаж перед репризою поступово приборкує ці емоційні образи, звучить не тільки на уповільненні, а й на diminuendo.

Реприза – осередок типових мрійливо-граціозних тем Ф. Ліста, що підкреслено піаністом блискучою віртуозною технікою та навмисно «полегшеним», бісерним звучанням.

Нарешті, в Г. Анди перша тема виконана найбільш рівно, ритмічно чітко, з чітким динамічно-артикуляційним розмежуванням сильних та слабких долей в ноктюрнових пасажах лівої руки. Але тут відчувається романтична трактовка образу, що виражається у виразних динамічних хвилях та дуже помітних уповільненнях закінчень фраз. Тривожність середньої частини виявляється більш стриманою, благородною, «шляхетною», не з такими драматично-загостреними пунктирами. Тут тема скоріш змістовно поєднана з «ноктюрновою», ніж з героїчними темами першої частини. Низхідний акордовий пасаж перед репризою звучить у речитативному ключі.

Тема репризи все така ж повнозвучна, шляхетна (а не «полегшена», пасторальна), емоційно-романтична, що завершує повноцінне враження від даного виконання як від типового романтично-психологічного трактування лістовських образів.

Таким чином, в другій частині Концерту її типовий ліричний зміст забарвлений певними індивідуальними рисами виконавців: З. Кочіш намагається її інтонаційно та образно поєднати з героїчною першою частиною, підкреслює лірично-чуттєву сторону образу; Д. Ціффра вибудовує драматургію другої частини на основі гри контрастів між кантиленністю теми-ноктюрну, тривожним напруженням теми середнього розділу та мрійливою пасторальністю репризи, яка ніби передбачає легкість та грайливість наступного скерцо; Г. Анда концентрується лише на романтично-благородній трактовці ліричної теми, яка підпорядковує собі усі розділи, теми, пасажі, виразні засоби.

Третій розділ Концерту Allegretto vivace-Allegro animato – своєрідне скерцо в структурі циклічної форми, яке органічно вбудоване в загальну одночастинну композицію твору, починаючись ніби з останніх акордів ліричного другого розділу. Скерцо основане на варіаційному розвитку двох

тематичних елементів: перший – capriccioso scherzando (йому передує невеличкий вступ) втілює типові скерцозні жанрові риси, він жвавий, гострохарактерний, примхливий за мелодикою та ритмікою, прикрашений форшлагами та має мінливу метричну основу (записаний в розмірі 3/4, складається з трьох тактів та має своєрідну неквадратну будову, але водночас особливе розташування провідних чотиризвучних мотивів в тактах створює відчуття дводольної пульсації та традиційної квадратної будови, за винятком останнього оркестрового акорду, який ніби порушує її, додаючи «зайву» долю).

Другий тематичний елемент має більш грайливий, пасторальний колорит, фортепіанна партія сповнена віртуозних «блискучих» ефектів, оркестрова – нагадує звукозображальні моменти. В процесі варіювання тематичні елементи набувають більш щільної фактури, ритмічного дроблення, мотивного розвитку тощо. Завершується розділ невеличкою каденцією соліста, основаною на початковій темі першої частини Концерту.

Основну тему скерцо З. Кочіш грає дуже чітко, рішуче, швидко (М. М. = 140), за характером звучання – подібно до героїчних тем першої частини Концерту. В метричній будові відчувається прагнення піаніста акцентувати увагу на прихованій дводольності. Друга тема звучить в нього більш пасторально, приглушено, навіть дещо таємничо. У виконанні цього елементу цікавим та незвичним є прийом вибудовування ніби «зворотних» фразувально-динамічних хвиль: від помірного початку фраз – до більш гучного їх закінчення. Останнє проведення теми виконується З. Кочішем впевнено, масивно, міцно, а слідом за ним на контрасті звучить сольна каденція – дуже стримано, таємничо, ніби у передчутті тем останньої частини Концерту.

У Д. Ціффри друга та третя частини логічно пов’язані між собою: після «бісерного» звучання репризи попередньої частини скерцо починається дуже органічно і невимушено, в тому самому емоційному ключі. Піаніст акцентує дводольну пульсацію в темі, обирає досить швидкий темп (трохи швидше за

З. Кочіша, біля М. М. = 144) та значно уповільнює його перед початком другого тематичного елементу. Образний зміст двох тем не так яскраво контрастує, як в попередньому виконанні: перша тема не тільки грайлива, гострохарактерна, а й трохи рішуча, друга тема – підкреслено-загострена, жвава, більш грайлива. Каденція трактується як образно-тематичне передчуття фіналу.

Г. Анда обирає лише трохи повільніший темп (М. М. = 138), проте намагається підкреслити тридольність теми. В образному плані обидві теми третьої частини близькі між собою, як і в трактуванні Д. Ціффри, але ця близькість досягається не лише рішуче-драматичними елементами (які, до речі, яскравіше проявляються саме в Г. Анди), а й завдяки підкреслено чіткій акцентній ритміці, якої дотримується піаніст в обох темах. Сольній каденції передує виразне темпове уповільнення.

Останній розділ Концерту *Allegro marziale animato* є яскраво-віртуозним, стрімким, політематичним фіналом, який приводить усі інтонаційно-тематичні зв’язки твору до єдиного завершення музичних подій. Починається фінал з повернення провідної теми першої частини в монолітному звучанні оркестрового tutti, плинні тематичні переходи пов’язують між собою її лейтінтонації з іншими темами: першим елементом теми другої частини у прискореному маршовому дусі, другим її елементом в більш танцювальному звучанні, темою скерцо у варійованому вигляді та згодом – навіть в мажорному викладі. Весь стрімкий потік мінливих тем призводить до великої кульмінаційної хвилі та заключного проведення теми-епіграфу. Саме вона, ніби розчерк автора, урочисто завершує концерт.

З. Кочіш демонструє впевнене повернення до героїчного настрою та тем першої частини Концерту, інтенсивність розгортання музичних подій підсилюється більш виразною та гучною динамікою та певним зрушенням темпу (М. М. = 100). Усі теми попередніх частин твору здебільшого зберігають свій початковий образний зміст, але у більш яскравому проявленні, і в загальному підпорядкуванні дуже виразним кульмінаціям.

Тобто, драматургія фіналу сприймається як повторення попередніх тем з домінуванням урочисто-рішучого колориту першої частини, але це повторення на більш високому рівні змістовних узагальнень, на новому «витку спіралі» форми. Така трактовка дуже близька за драматургічним змістом до функції сонатної репризи. Цілковито традиційним прийомом є невеличке уповільнення темпу під час виконання останніх акордів твору, що сприяє врівноваженню форми, відчуттю завершеності.

У Д. Ціффри темп фіналу значно прискорюється у порівнянні з першою частиною (М. М. = 130). В даній інтерпретації панує ідея урочисто-стрімкого, феєричного фіналу-«вихору», зі швидкими темпами майже всіх тем, за випадком двох: на тлі стрімкого потоку віртуозних зворотів відрізняється чітким маршовим звучанням та помірним темпом перша тема другої частини, а своїм міцним, помпезним колоритом – друга тема другої частини. В цілому, в трактуванні Д. Ціффри домінує блискучо-віртуозне начало, у драматургії фіналу вибудовується єдина лінія розвитку, без детальної «хвильової» драматургії, ніби суцільний потік, вилив емоцій. Навіть останні акорди Концерту виконуються майже без уповільнення, скріплюючи усю чотири частинну композицію в єдиний монолітний одночастинний твір.

Г. Анда виконує фінал в найбільш повільному темпі (М. М. = 90-92) – це урочистий, піднесено-патетичний, оптимістичний фінал, в якому переважає речитативне начало, пафос висловлювання. Звертає на себе увагу і віртуозна, ударно-«токатна» техніка фортепіанного виконання. Всі теми яскраво контрастні між собою, що підкреслено особливо вільною агогікою та виразними кульмінаційними хвилями на етапі розвитку кожної теми. Остання така хвиля спрямовується до закінчення твору, і останні акорди звучать у прискоренні, принципово відрізняючись від інших виконань. Таким чином, фінал отримує драматургічно самостійне значення, сповнюється власними закономірностями розвитку, що в цілому призводить до його сприйняття в якості завершуючої частини циклічної форми.

Отже, досліджуючи природу індивідуальних відмінностей інтерпретаційних версій Концерту для фортепіано з оркестром № 1 Ф. Ліста на основі базових понять теорії інтерпретації (музичний задум, музична ідея, композиційно-драматургічна ідея, семантична ідея та ін.), ми дійшли висновків про те, що принципи побудови Концерту пов'язані з реалізацією особливостей сонатної форми та контрастних розділів сонатно-симфонічного циклу в рамках одночастинної поемної форми. Усі виконавці рівною мірою усвідомлювали нетиповість такої структури та необхідність відтворити в одночастинній композиції риси частин сонатно-симфонічного циклу та особливості сонатної форми й конфлікту, пов'язаного із сонатною драматургією, в першій частині Концерту. Усім виконавцям вдалося переконливо реалізувати цей музичний задум, а відмінності в їх трактовках доводять індивідуальність творчого мислення піаністів і диригентів. Так, послідовність втілення драматургічного конфлікту більш властива версії З. Кочіша та І. Фішера, принцип зіставлення контрастних епізодів та діалогічність викладу характеризують інтерпретацію Д. Ціффри та Д. Ціффри-молодшого, а для виконавської концепції Г. Анди та О. Аккермана провідною виявилася романтична поемність та монотематичні риси.

Гіпотетична складова музичного задуму, на думку В. Москаленка, формується як припущення, породжене творчою думкою інтерпретатора. У випадку інтерпретаційних версій Першого фортепіанного концерту Ф. Ліста угорськими виконавцями, найбільш цінним є індивідуально-неповторне бачення концепції твору, яке, попри намагання піаністів пропонувати власне розуміння цієї музики, не виходить за межі зафіксованих в нотному тексті об'єктивних закономірностей. У кожному з досліджених виконань гіпотетична складова пов'язана з особливою трактовкою кульмінації в першій частині Концерту. В усіх випадках вибудовування кульмінаційної зони спирається на певні інтонаційно-тематичні, жанрові чи мовні особливості музичного тексту, але кожен з інтерпретаторів обирає

індивідуальну, власну провідну ідею для реалізації моменту найвищого емоційного піднесення у загальній драматургії твору. У З. Кочіша та І. Фішера цим провідним принципом виявляється розповсюджена в музичному мистецтві й легка для сприйняття крещендуюча динаміка, що виразно підкреслює емоційне нагнітання, у Д. Ціффри – ідея поетапного досягнення кульмінаційної зони, що підтверджується контрастним тематичним наповненням першої частини, в Г. Анди та О. Аккермана – виникає принцип несподіваності, неочікуваності та пов'язаний з ним виразний ефект, а також типове для композиторів-романтиків розосередження кульмінаційної зони.

В результаті порівняльного аналізу трьох інтерпретаційних версій Першого фортепіанного концерту Ф. Ліста і теоретичного узагальнення його результатів, доходимо наступних висновків:

1) виконання З. Кочіша найбільш наближене до авторських вказівок щодо характеру звучання, динаміки та артикуляції, трактовка форми Концерту підпорядкована ідеї сонатності (1 ч. – експозиція, сфера ГП, 2 ч. – експозиція, сфера ПП, 3 ч. скерцозний епізод замість розробки, 4 ч. – політематична реприза);

2) Д. Ціффра грає найбільш «класично», традиційно, спираючись на жанрові контрасти між темами, але органічно пов'язуючи розділи між собою – тобто намагається в цілому відтворити монотематичну структуру Концерту та його одночастинну («поемну») форму;

3) у Г. Анди провідною ідеєю стає підкреслення контрастів між частинами та їх внутрішня драматургічна самостійність, а отже – домінує циклічність форми (чотиричастинність симфонічного типу); за емоційним рівнем та вільністю засобів виразності він найбільш вільно, в «романтичному» дусі трактує теми Концерту.

Висновки до Розділу 3

Національна самобутність угорської фортепіанної школи найяскравіше виявляється у виконанні її представниками творів національного репертуару.

Виконавський портрет кожного з угорських піаністів, чиї інтерпретаційні версії одного з найвідоміших фортепіанних творів Ф. Ліста – засновника сучасної композиторської школи Угорщини – були проаналізовані в третьому розділі дисертації, складався під впливом різних чинників, а також зазнавав певну еволюцію упродовж творчого шляху. Значною мірою він проявився в тяжінні до творів того чи іншого композитора, певного музично-історичного стилю. Проте концертно-віртуозні твори Ф. Ліста займають провідне місце в репертуарі кожного з цих виконавців.

В аналізованих виконавських версіях Першого фортепіанного фортепіанного концерту Ф. Ліста були виявлені різні підходи до виконавського трактування твору, чому посприяла багаторівневість концертного жанру, до якого звернувся композитор, а також його власний індивідуально-авторський погляд на втілення жанрово-стильових та структурно-семантичних ознак концертної циклічності, збагаченої типовими для композиторської манери Ф. Ліста принципами монотематизму, тяжінням до поемності, до стискання крупної циклічної форми в межі одночастинної композиції.

Всі аналізовані виконавські версії засновані на чіткому розумінні й відображенні внутрішнього змісту твору, чому приділяється велика увага в угорській фортепіанній педагогіці, починаючи від настанов її засновника Ф. Ліста.

Угорські піаністи абсолютно природно відчувають і відображають рух кожної мелодичної лінії у складній і надзвичайно насиченій, багатокомпонентній фортепінній фактурі, по-справжньому оркестровий

блиск стрімких, яскравих і повнозвучних *tutti* в партії соліста (пригадаємо, що Ф. Ліст, оцінюючи виконавські можливості фортепіано, порівнював цей інструмент з оркестром), примхливу, змінену ритміку, природа якої органічно пов’язана з фольклорними джерелами.

І хоча до досягнення поставленої мети кожен з виконавців рухається своїм шляхом, іноді – у протилежному напрямку (особливо це виявляється у виконавських темпах), у результаті створюється надзвичайно органічна цілісність сприйняття, розуміння та відображення, народжена в симбіозі митця-композитора і митця-виконавця, і втілена в дивовижних музичних гармоніях.

ВИСНОВКИ

Усебічне дослідження угорської фортепіанної школи в аспекті історичної ретроспекції спадкоємності традицій та з позицій розвитку основних педагогічних засад і теорії виконавського мистецтва показало, що національне фортепіанне мистецтво в Угорщині, як цілком сформоване явище, ґрунтується на педагогічних і виконавських засадах її засновника Ф. Ліста, діяльність якого була продовжена через посередництво його угорських учнів І. Томана й А. Сенді, які виховали плеяду видатних виконавців і заклали основи фортепіанних династій.

Аналіз історичних шляхів розвитку та етапів еволюції угорської фортепіанної музики, починаючи від XIX століття і до сьогодення, дозволяє зробити висновок про неперевершений внесок Ф. Ліста у цей процес, а також про тяглість традицій великого угорського маестро від часів його педагогічної діяльності у стінах Будапештської академії музики і до сьогодення.

1. Узагальнюючи результати наших спостережень, вважаємо за потрібне визначити етапи розвитку угорської фортепіанної школи:

1) перший етап ми визначаємо як ***долістівський***, протягом цього етапу фортепіанна освіта і виконавство в Угорщині знаходилося на початковій стадії і мало характер аматорства. Метою навчання було салонне музикування, вчителі не мали професійної музичної освіти, не існувало спеціалізованих навчальних закладів, застосовувалися іноземні фортепіанні школи. Кращі музичні сили Австро-Угорської імперії, до складу якої належала Угорщина, сконцентрувалися у Відні: музиканти їхали у столицю у пошуках високооплачуваного місця, а угорська аристократія вважалася провінційним прошарком, що в умовах бездержавності тяжіла до наслідування традицій австрійського імператорського двору.

2) другий етап, пов‘язаний з творчістю Ф. Ліста та його впливом на музичну культуру й освіту в Угорщині, ми визначаємо як ***лістівський***. У цей

період триває розвиток романтичного піанізму, виникають спеціалізовані освітні заклади, заняття здобувають професійне спрямування і методологічне підґрунтя.

3) третій етап ми визначаємо як ***постлістівський*** і пов‘язуємо з діяльністю двох найталановитіших угорських учнів Ф. Ліста – Іштвана Томана і Айрпада Сенді, які стали викладачами фортепіанних класів Будапештської музичної академії і, ґрунтуючись на виконавських і педагогічних традиціях свого вчителя, виховали цілу плеяду яскравих піаністів (Ерно Дохнані, Бела Барток, Золтан Кодай, Маргіт Варро та ін.). Саме в цей час були укладені спеціальні навчальні програми (Е. Дохнані), написані прогресивні методики (М. Варро), основою для яких стали педагогічні настанови Ф. Ліста.

4) четвертий етап визначається нами ***новітній*** і припадає на першу половину ХХ століття. У цей час розгорнулася виконавська і педагогічна діяльність угорських учнів І. Томана і А. Сенді, які здобули професійну музичну освіту у Будапештській академії музики і вивели угорську національну фортепіанну школу на найвищий європейський рівень.

5) п‘ятий період ми визначаємо як ***сучасний***, його хронологічні межі – друга половина ХХ століття (від 60-х років) до сьогодення. У цей період система професійної фортепіанної освіти поширилася іншими містами Угорщини, зокрема – у місті Дебрецені, де в 1966 році було відкрито філію Будапештської академії музики, яка згодом перетворилася на самостійний музичний підрозділ у структурі Дебреценського університету. Викладачами фортепіанної кафедри Дебреценського університету є творчі нащадки Ференца Ліста по лінії одного з його угорських учнів – Іштвана Томана. Сприйняті традиції викладачі кафедри передають сучасному поколінню угорських піаністів.

2. Вплив європейських традицій на формування виконавських та педагогічних засад угорської фортепіанної школи виявляється в долістівському етапі, коли фортепіанне викладання і музикування

знаходилися на аматорському рівні, й тому педагоги користувалися навчальними посібниками найвідоміших європейських майстрів клавесинної гри (Ф. Куперен, Ф. Е. Бах, Д. Г. Тюрк), і частково заторкує лістівський період на етапі навчання великого угорського маестро у вихованця Л. Бетховена Карла Черні. У постлістівський період рецепція європейських традицій відбувається на засадах рівноправного партнерського міжкультурного діалогу.

3. Естетико-стильові засади педагогічної й виконавської діяльності Ф. Ліста, на яких ґрунтується сучасна система угорської фортепіанної освіти утворюють багаторівневу систему.

1) На першому плані – нерозривний зв'язок із угорською національною культурою, яка стала питомим джерелом усієї лістівської творчості, що проходила під знаком історичної Батьківщини: зацікавленнями історією, культурою, фольклором, традиціями, опікуванням проблемами і негараздами. Ф. Ліст, попри постійне життя за межами Угорщини, неодноразово відвідував угорські міста і давав велику кількість концертів, які з ентузіазмом сприймалися угорською інтелігенцією і сприяли піднесенню національної культури. І хоча музикант не володів угорською мовою, його фортепіанні твори свідчать про глибоке знання і тонке відчуття мови національного музичного мистецтва, специфіка якої одержала блискуче відображення у мелодико-ритмічних зворотах, інтонаційна будова яких чітко виявляє національне начало, у неповторній звуко-тембровій колористиці, у піднесенні побутових жанрів угорського фольклору до рівня професійного мистецтва.

2) Важливою стороною творчості Ф. Ліста було поєднання кількох видів діяльності, з перевагою якогось з них у певний період. Так, у молоді роки Ф. Ліста цікавило передусім фортепіанне виконавство, тому в цей період музикант надавав перевагу концертній діяльності, під час якої був сформований його власний неповторний виконавський стиль, заснований на принципах трактування фортепіано як повноцінного оркестру, з

максимальним охопленням усіх регістрів інструмента та урахуванням специфічних можливостей кожного з них, на принципах колористичної гри з новаціями в галузі піаністичної техніки, що полягають у множенні уже відомих технічних прийомів.

У зрілі роки, коли Ф. Ліст частково відійшов, а згодом остаточно відмовився від активного гастролювання, важливе місце у його творчості посідає композиторська діяльність і фортепіанна педагогіка, а також заняття оркестровим диригуванням (тут він виступає як організатор культурного життя).

3) Попри те, що Ф. Ліст надавав уроки гри на фортепіано ще з юнацьких років, саме тоді його педагогіка набула цілеспрямованого характеру і перетворилася на певну систему, у якій втілилися його власні музичні пріоритети і погляди на фортепіанне виконавство.

4) Ф. Ліст ніколи не працював з музикантами-початківцями, які не мали попередньої підготовки, принцип проведення занять був наближений до сучасних майстер-класів, а головним постулатом у вивченні фортепіанних творів, незалежно від рівня їхньої технічної складності, була обов‘язкова перевага змістовності над технікою. Задля цього застосовувався метод усного роз‘яснення і метод показу. Водночас, Ф. Ліст вважав за необхідне технічне оснащення піаніста і радив вдосконалювати його через оволодіння спеціальним комплексом технічних вправ.

5) Серед найбільших заслуг Ф. Ліста – заснування Музичної академії в Будапешті (1875), яка започаткувала систему вищої музичної освіти в Угорщині і нині є одним з провідних європейських професійно-освітніх центрів, у якому продовжуються викладацькі традиції великого угорського маестро.

4. У сучасних освітніх програмах навчання піаністів в Угорщині продовжується започаткована Ф. Лістом традиція обов‘язкового вичення угорської музики – від обробок народнопісенних зразків, на яких побудовано початковий етап занять, до опанування складних віртуозних фортепіанних

полотен найвідоміших угорських композиторів (Ф. Ліст, Б. Барток, З. Кодай, Д. Лігеті та ін.), багато з яких також мають зв‘язки фольклорними джерелами.

5. Специфіка методичного забезпечення навчального процесу в закладах угорської фортепіанної школи полягає в орієнтації на прогресивні методики навчання, передусім – на слуховий метод, узагальнений в навчально-методичних працях М. Варро. Цей метод виростає з багатобічної взаємодії між співом та інструментальним виконавством на основі слухової координації, сприяє розвитку музичної пам‘яті, розумінню специфіки музичного інтонування та, через усвідомлення інтонаційної природи звукотворення, – розумінню змісту виконуваних творів. У цій методиці безпосередньо відображаються і продовжуються педагогічні принципи Ф. Ліста, які великий угорський маестро не виклав у стрункy систему і не опублікував як школу фортепіанної гри, але про які згадується у мемуарах його найвідоміших учнів.

6. Лістівські традиції також продовжуються у виконавській манері сучасних угорських піаністів. У численних рецензіях на виступи найвідоміших з них (Е. Дохнані, Д. Ціффра, З. Кочіш та ін.) зазначається, що найкраще їм вдаються саме композиції угорських митців, передусім концертні мініатюри та інші фортепіанні твори Ф. Ліста. Романтична естетика у поєднанні з національною природою музичної мови – ось ті компоненти, що відчуваються угорськими музикантами на генетичному рівні і становлять основу для створення очікуваних і неперевершених інтерпретаційних версій.

Вихованці школи угорської піаністики XX століття через певні історичні події (Друга світова війна, занепад ідеології соціалізму та ін.) не лише перебували на своїй історичній Батьківщині, а й у інших країнах. Незважаючи на процеси асиміляції, що супроводжували подібну міжкультурну інтеграцію, угорські піаністи зберігали свою виконавську індивідуальність, що було найкращим свідченням педагогічних і

виконавських традицій угорської фортепіанної школи. Сучасники високо оцінили внесок угорських музикантів у розвиток європейського і світового піанізму.

7. Фортепіанна кафедра Дебреценського університету, поряд із Академіїєю музики у Будапешті, є одним із центрів підготовки піаністів у сучасній Угорщині, а її викладачі є прямими творчими нащадками Ф. Ліста по лінії Іштвана Томана. Вони представляють різні покоління однієї виконавської школи, тому за обдаруванням, індивідуальним виконавським почерком і репертуарними пріоритетами є доволі різними музикантами. Проте вони дотримуються спільних методів навчання і постають колективом однодумців.

8. Особливості виконавської стилю угорських піаністів в інтерпретації Першого фортепіанного концерту Ф. Ліста полягають у поєднанні загальноєвропейських виконавських традицій романтичного типу піанізму, властивого манері Ф. Ліста і втіленого у специфіці побудови фортепіанної партії Першого концерту для фортепіано з оркестром, з характерними особливостями угорської піаністичної школи, що йдуть від самого Ф. Ліста, посиленими індивідуальним творчим мисленням виконавців.

Отже, системні процеси у формуванні угорської фортепіанної школи, що розпочалися у XIX ст., здобули суттєвого прискорення завдяки творчій діяльності Ф. Ліста і під її впливом привели до якісного результату – організації національної системи музичної освіти, у якій провідне місце зайняла фортепіанна педагогіка, і продовження яскраво запроваджених Ф. Лістом традицій фортепіанного виконавства.

XX століття і початок XXI століття виявили необхідність нових підходів до фортепіанної педагогіки і фортепіанного виконавства. Це було пов‘язане з новими художніми завдання, які виникли перед музикантами і які потребували свіжих поглядів у вирішенні. Певні впливи спричинили зміни у стилістиці композиторської творчості, що вимагало нових виконавських підходів. Такі самі процеси відбувалися у музичній культурі багатьох

європейських країн і в цьому плані школа угорської піаністки складовою світової культурної спільноти. Проте незмінною лишилася її основа, що була пов‘язані з лістівськими традиціями, яка свого часу відобразила кардинальні зміни у розумінні естетичної основи мистецтва, що вплинуло на специфіку музичного мислення і спричинило новації виконавського і композиторського стилю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Как устаревает новая музыка / Теодор Адорно // Современное буржуазное искусство. Критика и размышления. – М. : Сов. композитор, 1975. – С. 276–288.
2. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики: Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века): Хрестоматия / Александр Дмитриевич Алексеев. – К.: Муз. Україна, 1974. – 164 с.
3. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства / Александр Дмитриевич Алексеев. – М. : Музыка, 1988. – Ч. 1–2. – 415 с.
4. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства / Александр Дмитриевич Алексеев. – М.: Музыка, 1988. – Ч. 3. – 782 с.
5. Алексеев А. Д. Клавирное искусство / Александр Дмитриевич Алексеев. – М.-Л.: Музгиз, 1952. – 252 с.
6. Алексеев А. Д. Педагогика творческого поиска / Александр Дмитриевич Алексеев // Советская музыка. – 1981. – № 3. – С. 72–76.
7. Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя: на материале выдающихся пианистов прошлого и современности / Александр Дмитриевич Алексеев. – М. : Музыка, 1991. – 104 с., ил., ноты.
8. Алексеева Л. Н., Григорьев В. Ю. Зарубежная музыка XX века / Людмила Николаевна Алексеева, Владимир Юрьевич Григорьев. – М.: Знание, 1986. – 188 с.
9. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Борис Владимирович Асафьев. – Л. : Музыка, 1973. – 143 с.
10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процес. Книги первая и вторая: [2-е изд.] / Борис Владимирович Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
11. Асафьев Б. В. О музыке XX века / Борис Владимирович Асафьев. – Л. : Музыка, 1982. – 199 с.

12. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Лев Аронович Баренбойм. – Л. : Музыка, 1969. – 288 с.
13. Баренбойм Л. Путь к музицированию / Лев Аронович Баренбойм. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 351 с.
14. Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку / Бела Барток. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1959. – 48 с.Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов / Бела Барток. – М. : Музыка, 1966. – 80 с.
15. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая, 1753 / Карл Филипп Эммануэль Бах: [пер. и комментарии Е.Юшкевич]. – СПб.: Earlymusic, 2005. – 169 с. (Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Teile 1, 2. – Berlin : George Ludewig Winter, 1753, 1762. – 341 s.).
16. Березовчук Л. Интерпретатор и анализ / Лариса Березовчук // Музыкальная академия. – 1993. – № 2. – С. 138–145.
17. Березовчук Л. О восприятии элементов стиля прошлого в современном произведении / Лариса Березовчук // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности. – Л. : ЛГИТМК, 1981. – С. 60–79.
18. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы / Виктор Петрович Бобровский. – М. : Музыка, 1977. – 332 с.
19. Бонфельд М. О специфике воплощения конкретного в содержании музыки / Морис Бонфельд // Критика и музыкознание. – Л.: Музыка, 1975. – С. 93–105.
20. Бородин А. П. Лист у себя дома в Веймаре / Александр Порфирьевич Бородин // Бородин А. П. Критические статьи : [2-е изд., доп. ; сост. В. В. Протопопов]. – М.: Музыка, 1982. – С. 72-79.

21. Бородин А. П. Мои воспоминания о Листе / Александр Порфирьевич Бородин // Бородин А. П. Критические статьи : [2-е изд., доп. ; сост. В. В. Протопопов]. – М. : Музыка, 1982. – С. 37–59.
22. Бородин А. П. Продолжение Листиады / Александр Порфирьевич Бородин // Бородин А. П. Критические статьи : [2-е изд., доп. ; сост. В. В. Протопопов]. – М. : Музыка, 1982. – С. 62–71.
23. Браудо И. А. Артикуляция: О произношении мелодики / Исайя Александрович Браудо. – Л. : Музыка, 1973. – 198 с.
24. Бройер Я. Современные венгерские композиторы и их творчество / Янош Бройер // Музыка Венгрии. – М.: Музыка, 1968. – С. 215–268.
25. Бронфин Е. Ф. О современной музыкальной критике / Елена Филипповна Бронфин. – М. : Музыка, 1977. – 320 с.
26. Буасье А. Уроки Листа / Августа Буасье; [пер. с фр. Н. П. Корыхаловой]. – СПб. : Композитор, 2006. – 77 с.
27. Будяковский А. Е. Пианистическая деятельность Листа / Андрей Евгеньевич Будяковский. – Л. : Музыка, 1986. – 178 с.
28. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания / Ферруччо Бузони // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Музгиз, 1967. – Вып. 1. – С. 141–175.
29. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / Ферруччо Бузони. – СПб.: Изд-во Юргенсона, 1912. – 55 с.
30. Вальтер Б. О музыке и музицировании / Бруно Вальтер // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М.: Музыка, 1962. – Вып. 1. – С. 3–118.
31. Вальтер Б. Тема с вариациями : Воспоминания и размышления / Бруно Вальтер. – М. : Музыка, 1969. – 362 с. – [Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 4].
32. Ванслов В.В. Об отражении действительности в музыке / Виктор Владимирович Ванслов. – М. : Музгиз, 1953. – 235 с.

33. Ванслов В.В. Содержание и форма в искусстве / Виктор Владимирович Ванслов. – М.: Искусство, 1956. – 366 с.
34. Варламов Д. И., Виноградова Е. С. Теоретические и методологические основы исследования исполнительской школы в музыкальном искусстве [Электронный ресурс] / Д. И. Варламов, Е. С. Виноградова // Фундаментальные исследования. Научный журнал. – 2013. – № 11. – Режим доступа: http://www.rae.ru/fs/?article_id=10002623&op=show_article&section=content
35. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки / Виктор Павлович Варунц. – М. : Музыка, 1988. – 80 с.
36. Вермайер А. Континиум, звук и двенадцатизвучие / Андреас Вермайер // Музыкальная академия. – 1992. – № 2. – С. 156–159.
37. Выготский Л. С. Психология искусства / Лев Семенович Выготский. – М. : Педагогика, 1987. – 341 с.
38. Гаал Д. Ш. Лист / Дьердь Шандор Гаал. – М.: Молодая гвардия, 1977. – 320 с.
39. Гаккель Л. Е. Бела Барток и фортепианная музыка XX века : автореф. дисс. … доктора искусствоведения ; спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Леонид Евгеньевич Гаккель. – М., 1979. – 51 с.
40. Гаккель Л. Е. Исполнительская критика: проблемы и перспективы / Леонид Евгеньевич Гаккель // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – М. : Музыка, 1969. – Вып. 5. – С. 33–64.
41. Гаккель Л. Е. «Микрокосмос» Белы Бартока / Леонид Евгеньевич Гаккель // Вопросы фортепианной педагогики. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 4. – С. 147–170.
42. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки / Леонид Евгеньевич Гаккель. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.
43. Галиева Ю. Н. Венгерская инструментальная музыка второй половины XX века: вопросы музыкального языка, формы и жанра : автореф. дисс.

… канд. искусствоведения ; спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Юлия Нилевна Галиева. – М., 1995. – 22 с.

44. Гат Й. Техника фортепианной игры / Йожеф Гат. – Будапешт : Корвина, 1967. – 226 с.
45. Генкін А. Оволодіння музичним професіоналізмом через формування технічної бездоганності. Методична спадщина К. Черні / Антон Генкін // Вісник ХДАДМ. – Харків, 2012. – № 9. – С. 137–140.
46. Гольденвейзер А. Об исполнительстве / Александр Борисович Гольденвейзер // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи, воспоминания. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1965. – С. 35–71.
47. Горюхина Н. А. Методика анализа национального стиля / Надежда Александровна Горюхина // Н.А.Горюхина Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. – К. : Муз. Україна, 1985. – С. 81–100.
48. Горюхина Н. А. Национальный стиль: понятие и опыт анализа / Надежда Александровна Горюхина // Проблемы музыкальной культуры. – К.: Муз. Україна, 1989. – Вып. 2. – С. 52–65.
49. Гофман Й. Фортепиянная игра: Ответы на вопросы о фортепьянной игре / Йозеф Гофман. – М. : Класика-XXI, 1998. – 224 с.
50. Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Современные пианисты / Лев Григорьевич Григорьев, Яков Моисеевич Платек. – М. : Сов. композитор, 1990. – 490 с.
51. Гринштейн С. Н. Великие фортепианные педагоги пришлого : Иоганн Бернгард Ложье (1777–1846), Фридрих Вик (1785–1873), Лина Раман (1833–1912), Магрит Варро (1881–1978) / Светлана Нахимовна Гринштейн. – СПб.: Композитор, 2004. – 143 с.
52. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. … канд. мист. : спец. 17.00.01 – Теорія та історія культури / Жанна Вікторівна Дедусенко. – К., 2002. – 20 с.
53. Демени Я. Бела Барток. Краткий обзор жизни и деятельности / Янош Демени. – Будапешт : Корвина, 1958. – 175 с.

54. Дилле Д. Будапештский архив Бартока / Денис Дилле // Советская музыка. – 1965. – № 2. – С. 13–17.
55. Добсаи Л. Венгерская история музыки / Ласло Добсаи. – Будапешт: Корвина, 1998. – 249 с.
56. Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века / Михаил Семенович Друскин. – М. : Сов. композитор, 1973. – 271 с.
57. Друскин М. С. Фортепианные концерты Листа / Михаил Семенович Друскин. – Л. : Ленинградская филармония, 1927. – 32 с.
58. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры / Евгений Викторович Дуков. – М. : Классика-XXI, 2003. – 169 с.
59. Дуков Е. В. У истоков публичного концерта Нового времени / Евгений Викторович Дуков // Концерт в истории западноевропейской культуры. – М. : Классика-XXI, 2003. – С. 151–168.
60. Житомирский Д. В., Леонтьева О. П., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны / Даниэль Владимирович Житомирский, Оксана Тимофеевна Леонтьева, Ксения Григорьевна Мяло. – М. : Музыка, 1984. – 303 с.
61. Зилоти А. И. Мои воспоминания о Ф. Листе / Александр Иванович Зилоти // Наука и жизнь. – 1970. – № 11. – С. 114–128.
62. Зимин П. Н. История фортепиано и его предшественников / Петр Николаевич Зимин. – М.: Музыка, 1968. – 215 с.
63. Золотарьова Н. С. Reminiscences Ф. Ліста: теорія жанру: автореф. дис. … канд. мист.; спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Наталя Сергіївна Золотарьова. – Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2013. – 20 с.
64. Интонация и музыкальный образ / под ред. Б. Ярустовского. – М. : Музыка, 1965. – 354 с.
65. История венгерской музыки. Факты о Венгрии. – Будапешт : Министерство иностранных дел, 2001. – № 1. – 24 с.

66. История Венгрии: в трех томах / [ред. коллегия: Т. М. Исламов, А. И. Пушкаш, В. П. Шушарин ; АН СССР, Институт славяноведения и баланистики]. – М. : Наука, 1971. – Т. 1. – 642 с.
67. История Венгрии: в трех томах / [ред. Кол. : Т.М.Исламов, А.И.Пушкаш, В.П.Шушарин ; АН СССР, Институт славяноведения и баланистики]. – М. : Наука, 1972. – Т. 2. – 596 с.
68. Катрич О. Т. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації / Ольга Тарасівна Катрич // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – Вип. 5. – Кн. 4 . – С. 59–65.
69. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя: підручник / Наталія Борисівна Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с.
70. Кечхуашвили Г. Н. К проблеме восприятия музыки / Георгий Николаевич Кечхуашвили // Вопросы музыкознания. – М. : Музгиз, 1960. – Вып. 3. – С. 302–323.
71. Кирчанова Е. Г. Педагогические воззрения выдающихся представителей западноевропейского музыкального искусства XIX века в профессиональной подготовке учителя музыки : автореф. дисс. … канд. пед. наук ; спец. 13.00.08 – Теория и методика профессионального образования (музыкальное образование) / Елена Георгиевна Кирчанова. – Екатеринбург : Уральский гос. пед. ун-т, 2003. – 28 с.
72. Кланицаи Т., Саудер Й., Сабольчи М. Краткая история венгерской литературы / Тибор Кланицаи, Йожеф Саудер, Миклош Сабольчи. – Будапешт: Корвина, 1962. – 404 с.
73. Коваль Г. О. Ліст і Данте: до проблеми синтезу мистецтв : автореферат дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Ганна Олександрівна Коваль. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – 20 с.
74. Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи / Григорий Михайлович Коган. – М. : Сов. композитор, 1968. – 462 с.

75. Коган Г. М. Избранные статьи / Григорий Михайлович Коган. – М. : Сов. композитор, 1972. – 266 с.
76. Коган Г. М. У врат мастерства / Григорий Михайлович Коган. – М. : Музыка, 1961. – 115 с.
77. Когоутек Ц. Техника композиции XX века / Цтирад Когоутек; [пер. с чеш. К. Н. Иванова]. – М. : Музыка, 1976. — 367 с.
78. Кодай З. Венгерская народная музыка / Золтан Кодай. – Будапешт : Корвина, 1961. – 186 с.
79. Кодай З. Избранные статьи / Золтан Кодай. – М. : Сов. композитор, 1982. – 288 с.
80. Кон Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки : Статьи и исследования / Юзеф Гейманович Кон. – Л. : Сов. композитор, 1982. – 152 с.
81. Контлер Л. История Венгрии. Тысячелетие в центре Европы / Ласло Контлер. – М. : Весь мир, 2002. – 656 с.
82. Корто А. О фортепианном искусстве / Альфред Корто. – М. : Музыка, 1965. – 363 с.
83. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки / Наталья Платоновна Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
84. Корыхалова Н. П. Педагогическая деятельность молодого Листа (на материалах записок А. Буасье) / Наталья Платоновна Корыхалова. – Л., 1965. – 440 с.
85. Котляревская Е. И. В поисках смысла музыкального произведения / Елена Ивановна Котляревская // Философская и социологическая мисль: Украинский научно-теоретический журнал. – 1994. – № 7–8. – С. 191–209.
86. Крауклис Г. В. Симфонические поэмы Ф. Листа / Георгий Вильгельмович Крауклис. – М. : Музыка, 1974. – 144 с.
87. Кремлев Ю. А. Программный симфонизм Листа / Юлий Анатольевич Кремлев // Советская музыка. – 1952. – № 8. – С. 47–53.

88. Кремлев Ю. А. Черты романтического облика / Юлий Анатольевич Кремлев // Советская музыка. – 1961. – № 10. – С. 57–63.
89. Кулікова В. Інтерпретаторська техніка солістів-інструменталістів: алгоритм роботи з музичним твором / В. Кулікова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 21. – С. 221–230.
90. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Ф. Куперен [пер. с франц. О.А.Серовой-Хортик, вступ. очерк, коммент. и общ. ред. Я.И.Мильштейна]. – М. : Музыка, 1973. – 152 с.
91. Лаврик Н. И., Строчан Н. Н. Фортепианные транскрипции в музыкально-просветительской деятельности Ференца Листа / Наталья Измайловна Лаврик, Наталья Николаевна Строчан // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. – Харьков: РА Каравелла, 2002. – С. 151–155.
92. Лебедев И. В. К вопросу о техническом развитии пианиста (Методические рекомендации) / Игорь Викторович Лебедев // Фортепианное искусство на рубеже XX–XXI веков. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – С. 53–84.
93. Левашева О. Е. Ференц Лист. Молодые годы / Ольга Евгеньевна Левашова. – М. : Музыка, 1998. – 334 с.
94. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой / Евгений Яковлевич Либерман. – М.: Музыка, 1985. – 136 с.
95. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Евгений Яковлевич Либерман. – М.: Музыка, 1988. – 234 с.
96. Ливиа А. Пианист-виртуоз Дьёрдь Циффра [Электронный ресурс] / Анна Ливиа. – Режим доступа: http://www.liveinternet.ru/community/2281209/post118953314
97. Лисса З. Проблема времени в музыкальном произведении / Зофья Лисса // Интонация и музыкальный образ. – М.: Сов. композитор, 1965. – С. 321–353.

98. Лист Ф. Избранные статьи / Ференц Лист; [пер. А. С. Бобовича и Н. В. Мамуны; предисл. и общ. ред. Я. Мильштейна] / Ференц Лист. – М.: Музгиз, 1959. – 165 с.
99. Лист Ф. Фридерик Шопен / Ференц Лист; [пер. с фр. С. А. Семеновского]. – М.: Музгиз, 1956. – 429 с.
100. Лицо цыганской национальности: Дьердь Циффра [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://gipsylilya.livejournal.com/ 247807.html.
101. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / Алексей Федорович Лосев // Лосев А. Ф. Избранные труды. – М. : Мысль, 1995. – С. 405–602.
102. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки / Лео Абрамович Мазель. – М.: Музыка, 1978. – 352 с.
103. Мазель Л. Метод анализа и современное творчество / Лео Абрамович Мазель // Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 307–324.
104. Малинковская А. В. Бела Барток – педагог / Августа Викторовна Малинковская. – М. : Музыка, 1985. – 102 с.
105. Малиновская А. В. Бела Барток – пианист / Августа Викторовна Малиновская // Труды Государственного музыкального института им. Гнесиных. – М., 1973. – Вып. XI. – С. 25–52.
106. Малиновская А. В. Интонационное мышление Бартока – исполнителя и педагога / Августа Викторовна Малиновская // Труды Государственного музыкального института им. Гнесиных. – М., 1973. – Вып. XI. – С. 53–73.
107. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование. Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI-XX веков : Очерки / Августа Викторовна Малинковская. – М.: Музыка, 1990. – 191 с.

108. Малов О. Ю. Педагогические рекомендации к освоению нотного текста в фортепианной музыке XX века / Олег Юрьевич Малов. – Л.: ЛОЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1984. – 62 с.
109. Мароти Я. Творческие проблемы народной музыки / Янош Мароти // Советская музыка. – 1955. – № 2. – С. 120–127.
110. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / Карл Адольфович Мартинсен. – М.: Музыка, 1966. – 220 с.
111. Мартынов И. И. Бела Барток. Очерк жизни и творчества / Иван Иванович Мартынов. – М.: Сов. композитор, 1956. – 168 с.
112. Мартынов И. И. Золтан Кодай / Иван Иванович Мартынов. – М. : Сов. композитор, 1970. – 252 с.
113. Мартынов И. И. История зарубежной музыки первой половины XX века. Очерки / Иван Иванович Мартынов. – М.: МУЗГИЗ, 1963. – 304 с.
114. Мартынов И. И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века / Иван Иванович Мартынов. – М.: Музыка, 1972. – 504 с.
115. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / Вячеслав Вячеславович Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
116. Меркулов А. М. О некоторых педагогических советах Листа / Александр Михайлович Меркулов. – М. : Музыка, 1984. – 134 с.
117. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства / Яков Исаакович Мильштейн. – М. : Сов. композитор, 1983. – 262 с.
118. Мильштейн Я. И. Пианистическое искусство Ф. Листа / Яков Исаакович Мильштейн. – М. : Музыка, 1970. – 128 с.
119. Мильштейн Я. И. Ф. Лист: монография. – Изд. 2-е, доп. и перераб. / Яков Исаакович Мильштейн. – М. : Музыка, 1971. – Т. 1. – 862 с.
120. Мильштейн Я. И. Ф. Лист : монография. Изд. 2-е, доп. и перераб. / Яков Исаакович Мильштейн. – М. : Музыка, 1971. – Т. 2. – 597 с.

121. Михайлов М. К. Стиль в музыке. Исследование / Михаил Кесаревич Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
122. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке / Михаил Кесаревич Михайлов. – Л. : Музыка, 1990. – 283 с.
123. Монсенжон Б. Рихтер. Дневники. Диалоги / Бруно Монженсон. – М. : Классика-XXI, 2003. – 479 с.
124. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие / Виктор Гигорьевич Москаленко. – К. : Клякса, 2012. – 272 с.
125. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : Исследование / Виктор Григорьевич Москаленко. – К., 1994. – 157 с.
126. Музыка XX века. Очерки / [ред. Д. Житомирский]. – М. : Музыка, 1976. – Часть 1. – Книга 1. – 367 с.
127. Музыкальное воспитание в странах социализма [сб. ст. ; сост. А.Л.Островский]. – Л. : Музыка, 1975. – 247 с.
128. Музыкальные культуры народов. Традиции и современность [сб. ст. ; ред.-сост. Г. Шнеерсон]. – М. : Сов. композитор, 1973. – 370 с.
129. Надор Т. Если бы Лист вел дневник / Тамаш Надор. – Будапешт: Корвина, 1988. – 117 с.
130. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Евгений Владимирович Назайкинский // Советская музыка. – 1986. – № 12. – С. 75–82.
131. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Евгений Владимирович Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
132. Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе / Евгений Владимирович Назайкинский. – М. : Музыка, 1965. – 95 с.
133. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Евгений Владимирович Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 363 с.
134. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / Евгений Владимирович Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

135. Назаров И. Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод её совершенствования / Иван Тимофеевич Назаров. – Л.: Музыка, 1969. – 132 с.
136. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Генрих Густавович Нейгауз. – М.: Музыка, 1982. – 300 с.
137. Нейгауз Г. Г. Размышления. Воспоминания. Дневники. Избранные статьи. Письма к родителям: [общ. ред. С.Г.Нейгауза, Д.В.Житомирского, Я.И.Мильштейна] / Генрих Густавович Нейгауз. – М. : Сов. композитор, 1983. – 526 с.
138. Немет А. Ференц Эркель / Амаде Немет. – Л. : Музыка, 1980. – 157 с.
139. Нестьев И. В. Бела Барток / Израиль Владимирович Нестьев. – М.: Музыка, 1969. – 800 с.
140. Нестьев И. В. О выразительности музыкального образа / Израиль Владимирович Нестьев // Советская музыка. – 1952. – № 11. – С. 24–39.
141. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: учеб. пособие / Александр Александрович Николаев. – М. : Музыка, 1980. – 112 с.
142. Николаева И. В. Пианизм Ф. Листа как феномен музыкальной культуры XIX века / Ирина Вадимовна Николаева // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. – Харьков : РА Каравелла, 2002. – С. 143–150.
143. Островский Р. А. Ференц Лист и русское фортепианное исполнительство XIX столетия : автореф. дис. ... канд. иск. : спец. 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / Рувим Аронович Островский. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1995. – 24 с.
144. Павлишин С. С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития, тенденции / Стефания Стефановна Павлишин. – К.: Муз. Украина, 1980. – 212 с.
145. Переверзев Н. К. Проблемы музыкального интонирования / Н. К. Переверзев. – М. : Музыка, 1966. – 224 с.
146. Перепелиця О. О. Актуальні жанрово-стильові тенденції сучасного фортепіанного виконавства (на матеріалі творів Б. Бартока, В. Рунчака,

В. Сильверстова, К. Цепколенко): автореферат дис. … канд. мист.; спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Олександр Олександрович Перепелиця. – Одеса : ОНМА імені А. В. Нежданової, 2014. – 16 с.

147. Пискунова Н. М. Роль венгерской музыкальной критики 20-30-х годов XX века в формировании эстетических и педагогических принципов национальной фортепианной школы : Автореф. дисс. … канд. искусствоведения ; спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Наталья Михайловна Пискунова. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – 24 с.
148. Рабинович Д. А. Ани Фишер / Давид Абрамович Рабинович // Исполнитель и стиль. – М. : Сов. композитор, 1981. – Вып. 2. – С. 22–51.
149. Ражников В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике / Владимир Григорьевич Ражников. – М. : Музыка, 1994. – 141 с.
150. Розанов И. В. От клавира к фортепиано: Из истории клавишных инструментов / Иван Васильевич Розанов. – СПб. : Лань, 2001. – 448 с.
151. Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. Разговор о музыке / Антон Григорьевич Рубинштейн. – М.: Изд-во П. Юргенсона, 1891. – 185 с.
152. Ручьевская Е. А. Об анализе содержания музыкального произведения / Екатерина Александровна Ручьевская // Критика и музыкознание. – Л. : Музыка, 1987. – Вып. 3. – С. 69 – 96.
153. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма / Екатерина Александровна Ручьевская. – СПб. : Композитор, 1998. – 267 с.
154. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы / Екатерина Александровна Ручьевская. – Л. : Музыка, 1977. – 159 с.
155. Сабольчи Б. Гайдн и венгерская музыка / Бенце Сабольчи // Советская музыка. – 1959. – № 6. – С. 77–84.
156. Сабольчи Б., Бониш Ф. Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях / Бенце Сабольчи, Ференц Бониш. – Будапешт: Корвина, 1963. – 160 с.
157. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / Самарий Ильич Савшинский. – М.: Классика-XXI, 2004. – 192 с.

158. Савшинский С. Работа пианиста над техникой / Самарий Ильич Савшинский. – Л.: Музыка, 1968. – 109 с.
159. Сени Э. Некоторые стороны метода Кодая / Эржебет Сени // Музыкальное воспитание в Венгрии. – М. : Сов. композитор, 1983. – С. 64–139.
160. Сергиенко Р. И. Из наблюдений над тематизмом произведений Белы Бартока / Раиса Ивановна Сергиенко. – Минск: Мастацкая литература, 1977. – 154 с.
161. Сємикін В. Г. Формування композиційно-драматургічних принципів сонатної одночастинності в фантазії-сонаті «Після прочитання Данте» Ф. Ліста / Валерій Григорович Сємикін // Музичне мистецтво. – Донецьк – Львів : Юго-Восток, 2013. – Вип. 13. – С. 40–49.
162. Сигитов С. М. Ладовая система Белы Бартока позднего периода творчества / Сергей Михайлович Сигитов // Проблемы лада. – М.: Музыка, 1972. – С. 252–287.
163. Скирта М. Ю. «Партитуры для фортепиано» Ф. Листа / Мария Юрьевна Скирта // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. – Харьков: РА Каравелла, 2002. – С. 137–142.
164. Смирнов М. А. Эмоциональный мир музыки / Мстислав Анатольевич Смирнов. – М. : Музыка, 1990. – 320 с.
165. Смирнова М. В. Сопоставляя интерпретации. Размышления педагога-пианиста над страницами классической музыки / Марина Вениаминовна Смирнова. – СПб. : Сударыня, 2003. – 227 с.
166. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / Арнольд Наумович Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 103 с.
167. Сраджев В. П. Закономерности управления моторикой пианиста / Виктор Пулатович Сраджев. – М. : КОНТЕНАНТ, 2004. – 178 с.
168. Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах / Владимир Васильевич Стасов. – М. : Искусство, 1952. – Т. 3. – 886 с.

169. Стоянов А. Искусство пианиста / Андрей Стоянов [сокращ. пер. с болгар., предисл. и примеч. С.М.Хентовой]. – М. : Гос. муз. изд-во, 1958. – 148 с.
170. Тараканов М. Е. Замысел композитора и пути его воплощения / Михаил Евгеньевич Тараканов // Психология процессов художественного творчества. – Л., 1980. – С. 127–138.
171. Тараканов М. Е. Инструментальный концерт / Михаил Евгеньевич Тараканов. – М. : Знание, 1986 – 56 с.
172. Тараканов М. Е. Психология процессов художественного творчества / Михаил Евгеньевич Тараканов. – М. : Сов. композитор, 1980. – 237 с.
173. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Борис Михайлович Теплов. – М. : Наука, 2003. – 335 с.
174. Тонхаизер-Воеводина О. В. Лист-педагог и его творческие наследники / Ольга Вячеславовна Тонхаизер-Воеводина // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. – Луганськ, 2010. – Вип. 13. – С. 292–300.
175. Тонхаізер-Воеводіна О. В. О роли интонационно-слухового метода в воспитании пианистов в системе педагогических установок Маргит Варро / Ольга Вячеславовна Тонхаизер-Воеводина // Музичне мистецтво : зб. наук. статей [гол. ред. І. М. Пилатюк]. – Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2010. – Вип. 10. – С. 276–284.
176. Тонхаизер-Воеводина О. В. О творческой деятельности венгерских пианистов – младших современников С. Прокофьева / Ольга Вячеславовна Тонхаизер-Воеводина // Музичне мистецтво : [зб. наук. статей / гол. ред. І. М. Пилатюк]. – Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2011. – Вип. 11. – С. 153–165.
177. Тонхаизер-Воеводина О. В. Методические принципы педагога-пианистки Маргит Варро / Ольга Вячеславовна Тонхаизер-Воеводина // Культурная жизнь Юга России: Региональный научный журнал /

[Краснодарский государственный университет культуры и искусств]. – 2013. – № 3 (50). – С. 72–76.

178. Тонхаізер-Воеводіна О. В. Етапи розвитку угорської фортепіанної школи / Ольга В'ячеславівна Тонхаізер-Воєводіна // Вісник Львівського університету: Серія мистецтвознавство. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2014. – Вип. 14. – С. 194 – 199.
179. Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество / Йожеф Уйфалуши. – Будапешт: Корвина, 1971. – 392 с.
180. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста / Самуил Евгеньевич Фейнберг. – М. : Музыка, 1978. – 207 с.
181. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / Самуил Евгеньевич Фейнберг. – М. : Музыка, 1969. – 598 с.
182. Хамбургер К. Книга Листа о цыганской музыке [Электронный ресурс] / Клара Хамбургер // Звезда. – 2011. – № 3. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/zvezda/2011/3/ha20.html.
183. Хентова С. М. Пианисты XX века / Софья Михайловна Хентова. – СПб. : Музыка, 1997. – 44 с.
184. Холопов Ю. Н. Венская классическая школа / Юрий Николаевич Холопов // Музыкальная энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – Том 1. – С. 728–734.
185. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Юрий Николаевич Холопов // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. – М. : Сов. композитор, 1982. – С. 52–104.
186. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / Валентина Николаевна Холопова. – М. : Музыка, 1971. – 303 с.
187. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства / Валентина Николаевна Холопова. – Ч. 1 : Музыкальное произведение как феномен. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1990. – 140 с.

188. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства / Валентина Николаевна Холопова. – Ч. 2: Содержание музыкального произведения. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1991. – 122 с.
189. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке / Виктор Абрамович Цуккерман. – М. : Музыка, 1980. – 296 с.
190. Цыпин Г. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества / Геннадий Цыпин. – М. : Сов. композитор, 1988. –Кн. 1. – 384 с.
191. Черни К. Малая теоретико-практическая фортепианная школа / Карл Черни; [пер. с нем. К. Арнольда]. – СПб.: Гольц, 1842. – 234 с.
192. Черни К. Письма, или Руководство к изучению игры на фортепиано / Карл Черни. – СПб.: Тип. Экспедиции заготовления Гос. бумаг, 1842. – 98 с.
193. Черни К. Полная теоретическая и практическая фортепианная школа / Карл Черни // Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века): хрестоматия. – К.: Муз. Україна, 1974. – С. 98–126.
194. Чижик И. А. Ладоритмические закономерности музыки Б. Бартока (на материале инструментальных сочинений) : автореферат дисс. . канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / Ирина Алексеевна Чижик. – К. : ИМФЭ им. М. Ф. Рыльского, 1981. – 23 с.
195. Швець-Савицька Н. Декілька рефлексій до епістолярія Ференца Ліста / Наталія Владиславівна Швець-Савицька // Українська музика. Науковий часопис ЛНМА імені М. В. Лисенка [гол. ред. І. Пилатюк]. – Львів, 2012. – Число 1 (3). – С. 30–37.
196. Шпак Г. С. Угорська національно-релігійна ідея в хоровій творчості Ф. Ліста : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Галина Сергіївна Шпак. – Одеса : ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2012. – 16 с.

197. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / Олег Федорович Шульпяков. – Л. : Музыка, 1986. – 124 с.
198. Щапов А. П. Некоторые вопросы фортепианной техники / Арсений Петрович Щапов. – М.: Музыка, 1968. – 248 с.
199. Юдина М. В. Лучи божественной любви / Мария Вениаминовна Юдина. – М.-СПб.: Университетская книга, 1999. – 816 с.
200. Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка / Болеслав Леопольдович Яворский. – М. : Сов. композитор, 1972. – 711 с.
201. Aszalós Tünde. Stilusismeret és technikaképzés / Tünde Aszalós. –Parlando. – 2009. – №1. – Old. 13–21.
202. Antokoletz E. The music of Bela Bartok: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music / Elliot Antokoletz. – Los-Angeles : University of California Press, 1984. – 342 p.
203. Bartok B. Essays // Bela Bartok. – N.-Y.: St. Martin’s press, 1976. – 575 p.
204. Bartók B. Studies in Ethnomusicology / Béla Bartók. – Lincoln : University of Nebraska Press, 1997. – 301 p.
205. Bauer M. The Literary Liszt / Marion Bauer // The Musical Quarterly. – 1936. – № 3. – P. 293–298.
206. Bekker P. Liszt and his critics / Paul Bekker // The Musical Quarterly. – 1936. – № 3. – P. 277–283.
207. Bratuz D. Bela Bartok – A Centenary Homage [Електроний ресурс] / Damjana Bratuz. – Режим доступу : http://www.damjanabratuz.ca/essays/bartok/bartok_centenary.htm.
208. Breuer J. 13 óra Kadosa Pállal / János Breuer. – Budapest: Zeneműkiadó, 1978. – 173 old.
209. Cziffra G. Ágyúk és virágok / György Cziffra. – Budapest: Zeneműkiadó, 1977. – 241 old.
210. Czövek E. Korszerű zongoraiskola tervezete / Erna Czövek // Parlando. – 1963. – № 3. – Old. 7–10; 1963 – № 4. – Old. 9–12.

211. Demény J. Bartók Béla a zongoraműnész / János Demény. – Budapest : Zeneműkiadó, 1973. – 71 old.
212. D'Ortigue J. Franz Liszt / Joseph D'Ortigue // Gazette musicale de Paris. – 1835. – P. 200.
213. Földes A. Emlékeim / Andor Földes. – Budapest: Osiris, 1995. – 238 old.
214. Földes A. Zongoristák kézikönyve / Andor Földes. – Budapest : Zeneműkiadó, 1970. – 145 old.
215. Frank O. Bevezető Bartók Mikrokozmoszának világába / Oszkár Frank. – Budapest : Zeneműkiadó, 1977. – 205 old.
216. Gál Z. Az én zeneszerzőm Kodály / Zsuzsanna Gál. – Budapest: Zeneműkiadó, 1982. – 197 old.
217. Gáti I. A' kótából való klavirozás mestersége, Mellyet készített az abban gyönyörködők kedvéért / István Gáti. – Budán: Királyi Universitásnak Betűivel, 1802. – 107 p. [Reprint – Budapest: Állami Könyvterjesztő Vállalat, 1987].
218. Hamburger K. Liszt kalauz / Klára Hamburger. – Budapest: Zeneműkiadó, 1986. – 423 old.
219. Hankiss J. Wenn Liszt ein Tagebuch Geführt Hätte / Janos Hankiss. – Budapest : Corvina, 1957. – 221 old.
220. Homor Zs. Magyar zongoraművészet a 20 század első felében. / Zsuzsanna Homor. – Budapest: Academy of Music. – 2009. – 92 old.
221. Juhász E. Kocsis Zoltán / Előd Juhász. – Budapest : Nap kiadó, 2011. – 189 old.
222. Kapp R. Liszt: Eine Biographie / Richard Kapp. – Berlin : Schuster–Loeffler in Berlin, 1919. – 307 s.
223. Kelemen É. Dohnányi Ernő családi levelei / Éva Kelemen. – Budapest : Gondolat kiadó, 2011. – 327 old.
224. Kodály Z. A zene mindenkié / Zoltán Kodály. – Budapest : Zeneműkiadó, 1975. – 286 old.

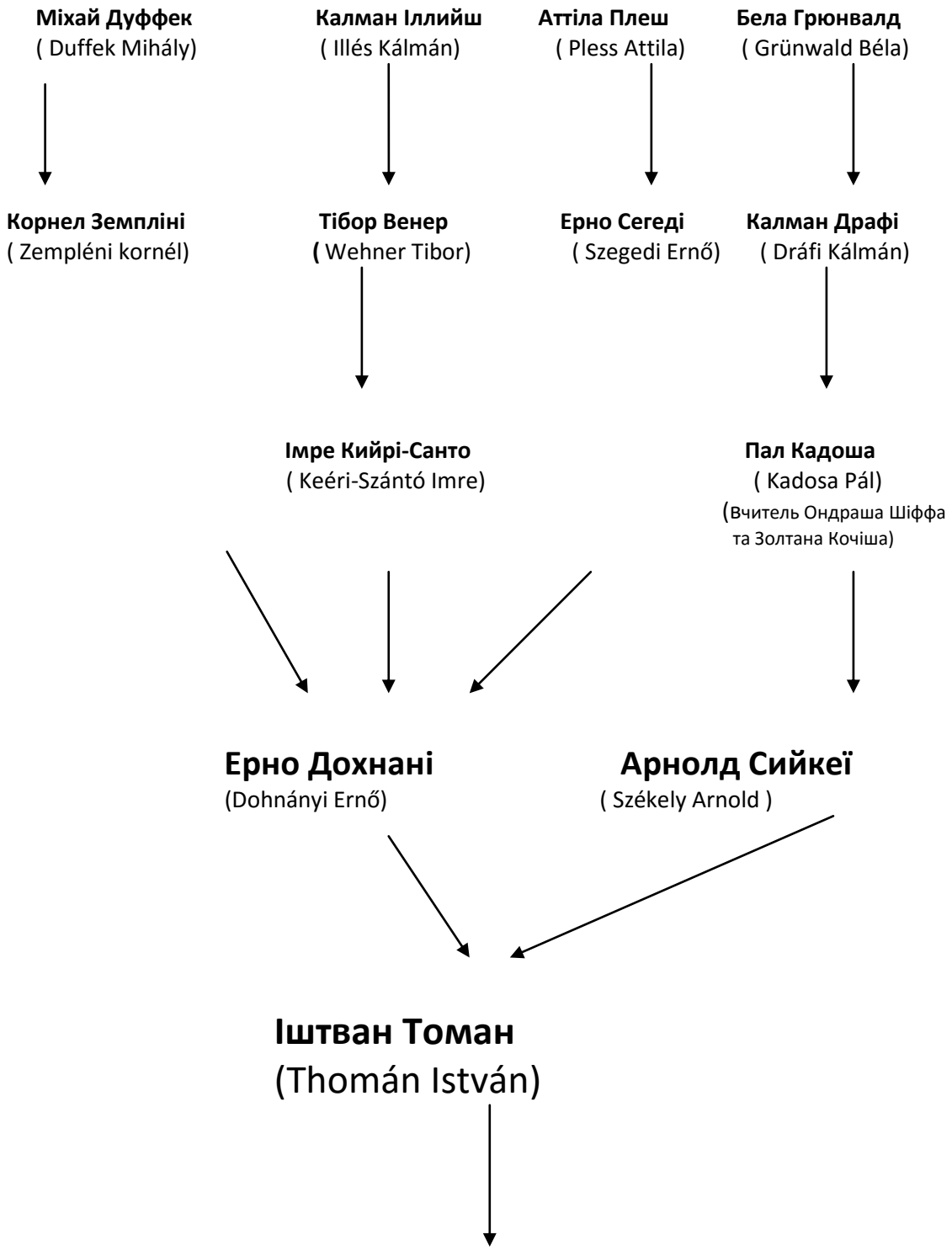
225. László Z. Liszt Ferenc és az orosz zene / Zsigmond László. – Budapest : Magyar-szovjet társaság, 1955. – 120 old.
226. Legány D. Liszt Ferenc Magyarországon 1869 – 1873 / Dezső Legány. – Budapest : Zeneműkiadó, 1976. – 310 old.
227. Lesznai L. Bela Bartok / Lajos Lesznai. – Leipzig: Verlag fur Muzik, 1961. – 212 s.
228. Liszt F. Des Bohemiens et de leur musique en Hongrie / Franz Liszt. – Paris: Libr. Nouvelle, 1859. – 348 p.
229. Pourtales G. de La vie de Franz Liszt / Guillaume de Pourtales. – Paris: Librairie Gallimard, 1928. – 304 p.
230. Raabe P. Die Entstehungsgeschichte der erstcn Orchesterwerke Franz Liszts / Peter Raabe. – Leipzig, 1916. – 54 s.
231. Raabe P. Franz Liszt, Erstes Buch, Liszts Leben / Peter Raabe. – Stuttgart-Berlin, 1931. – 325 s.
232. Ramann L. Franz Liszt. Als Kunstler und Mensch / Lina Ramann. – Leipzig, 1880–1894. – 159 s.
233. Rellstab L. Franz Liszt : Beurtheilungen, Berichte, Lebensskizze / Ludwig Rellstab. – Berlin, 1842. – 76 s.
234. Ritchie A. D. The Influence of Folk Music in Three Works by Bela Bartok / Anthony Damian Ritchie. – Christchurch: of Canterbury University, 1986. – 269 p.
235. Schneider D. E. Bartok, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality / David E. Schneider. – Los-Angeles : University of California Press, 2006. – 319 p.
236. Scotting R. Back to Basics: The Social and Cultural Implications of Hungarian Modern Classical Composers and Their Music / Scotting Randall // University of Colorado at Boulder. – P. 197–210.
237. Simon E. Beszélgetés Kocsis Zoltánnal / Erika Simon. – Budapest : Kairosz kiadó, 2011. – 105 old.

238. Sonkoly I. Liszt Ferenc szerepe, jelentősége a Magyar zenepedagógiában / István Sonkoly // Parlando. – 1961. – № 4. – Old. 1–3.
239. Stevens H. The life and music of Bela Bartok / Halsey Stevens. – Oxford: Clarendon Press, 1993. – 358 p.
240. Straky T. Kodály Zoltán és Debrecen / Tibor Straky. – Debrecen, 2003. – 100 old.
241. Szabolcsi B. A XVIII szazad Magyar kollegiumi zeneje [Електроний ресурс] / Bence Szabolcsi. – Budapest, 1930. – Режим доступу: http://mek.oszk.hu/02000/02044/html/2kotet/13.html.
242. Szabolcsi B. A concise history of Hungarian music / Bence Szabolcsi. – Budapest : Corvina Press, 1974. – 256 p.
243. Szirányi G. Szendy Árpád avagy a magyar zongoraiskola / Gábor Szirányi. – Budapest : Neuma zeneműkiadó, 2012. – 137 old.
244. Szőllősy A. Bartók Béla válogatott írásai / András Szőllősy. – Budapest: Művelt Nép, 1956. – 426 old.
245. Szőnyi E. Kodály Zoltán zenepedagógiai elvei és munkássága / Erzsébet Szőnyi. – Budapest : A tudományos Ismeretterjesztő társulat országos kiadványa, 1982. – 15 old.
246. Türk D. G. Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen / Daniel Gottlob Türk. – Leipzig, 1789. – 408 s.
247. Varró M. Két világrész tanára / Margit Varró. – Budapest: Zeneműnyomda, 1991. – 586 old.
248. Varró M. Zongoratanítás és zenei nevelés / Margit Varró. – Budapest: Editio Musica, 1989. – 200 old.
249. Vázsonyi Z. Dohnányi Ernő / Zsolt Vázsonyi. – Budapest : Zeneműkiadó, 1971. – 249 old.
250. Wagner C. Franz Liszt. Ein Gedenkblatt von seiner Tochter / Cozima Wagner. – Munhen : F. Bruckmann A.-G., 1911. – 126 s.

251. Walker D. R. Bartok Analysis: A Critical Examination and Application / David Robert Walker. – Hamilton : McMaster University, 1996. – 175 p.

Додаток 1

Династія угорських піаністів



ДОДАТОК 2

ІНТЕРВ'Ю З ДЕБРЕЦЕНСЬКИМИ ПІАНІСТАМИ

Інтерв'ю з Міхаєм Дуффеком (Duffek Mihály) 26.04.2013

1. Скажіть, будь ласка, в кого Ви навчались і під чиїм впливом знаходились в період студій?

- Моє навчання почалося не у Дебрецені (я народився в місті Gödöllő). Мене вчив грати на піаніно один з членів такої сім'ї, яка від живопису через ремесла до літератури і музики - все вміли. Головою сім'ї був художник Євген Ремшеи (Remsey Jenő), у якого було три сини і одна дочка. Один з хлопців – Габор вчився грі на фортепіано в Академії музики протягом декількох років, але пізніше він зупинив свої дослідження. Але він був дуже хороший талановитий музикант і почав вчити мене грі на фортепіано перші два роки. Але пізніше він був не в змозі стежити за моїм ходом, тому він сказав, що я повинен піти до більш серйознішого місця. Це було у Будапешті на землі Маттіаса, де я став учнем Яноша Кметько (Kmetykó János), який тоді був ще молодим чоловіком, закінчив навчання у Сегеді. Його вчительку звали Маргіт Хёхтл (Höhtl Margit), яка у свою чергу походить по лінії Ліста (вона була студенткою Арпада Сенді). Але не тільки ця лінія відносить мене до Ф. Ліста, але й пізніша, яка буде контролюватися в Академії музики.

Наступним вчителем фортепіано, яка викладав на більш вищому рівні у Дебрецені, була Илона П. Надь (P. Nagy Ilona). Вона була з того ж покоління, як і Корнель Земплийні (Zemplényi Kornél) музичні смаки яких були дуже схожі. Коли я закінчив тут у Дебрецені педагогічний інститут, який у той час був 3-річним, тоді я попав до Академії музики, в класс Корнеля Земплийні, з яким ми працювали разом 4 роки. Про нього знаємо, що він був студентом Е. Дохнані (у цьому випадку ми досягаємо до Ліста протягом 2-3 поколінь). Цікаво те, що той шлях, який я пройшов разом з всіма трьома вчителями з різними звичками і з різних місць- насправді надали мені свого роду однорідні музичні знання, що було дуже цікавим явищем, тому що

вважається, що якщо вчителі знаходяться в різних місцях - у них мають бути різні підходи до викладання. Наприклад, всі три вчителі навчили мені, що фортепіано – співуючий інструмент, хоча у відповідності зі структурою - ударний, але не можна дозволити почути, що ударний, якщо тільки твір так не написан, наприклад "Остінато" Бартока. Немає ніякої самостійної фортепіанної техніки. Тільки тоді є фортепіанна техніка, якщо ви хочете досягти звучання, і ту техніку треба вивчити, щоб дізнатися, як ми це можна зробити.

На жаль у зв'язку з Лістом є велике противоріччя, що один з його учнів каже про нього це, інший каже зовсім інше. Дійсно не можна сказати ясно, наскільки Ліст використовував пальці як молоточки і наскільки гладив клавіши, тому що обидві інформації існують: довгими руками з тонкими пальцями скоріше доторкався, гладив інструмент. Проте гра пассажів з сотні звуків не йде, якщо я буду пестити фортепіано! Як піаніст Ліст був дуже відомий, що він може грати роялі по-диявольськи, саме тому це викликає суперечки. Це, звичайно, зрозуміло, що його учні та учні учнів дійсно зосередилися на музичному наповненні, звичайно, не опускаючи музичної техніки, яку спостерігали у грі Ліста: використання всього тіла, але функціонально високо диференційоване використання тіла характеризує фортепіанну гру Ліста, що передбачає високу ступінь швидкостних навиків та дуже чутливий звуковий світ, як це також бачимо у творах Ліста, які іноді дуже близькі до світа імпрессіоністів. Тому, насправді через його учнів передавалася ця школа, і я насправді отримав її у формі на час другої половини XX століття. У Корнеля Земплийні була самою усвідомленною гра на фортепіано, про яку я можу сказати, що виражає угорську фортепіанну школу! Він намагався навчити досягти дуже чутливими кінчиками пальців, вміле і дуже кольорове звучання фортепіано і дуже планувати те, що я граю. Так що, перш ніж покласти руку на фортепіано – треба обдумати твір, познайомитися з ним, розібрати і знову скласти, тестувати нові звуки, отримати для нього потрібну технічну підготовку через відповідні етюди. Це

була типова річ, що про техніку не говорив ні один з моїх вчителів! Тільки тоді, коли це було необхідно. Мене вчили, що гра на фортепіано не технічний подвиг, але подія, яка надає музичну насолоду, для якої звичайно потрібна технічна підготівка: не дидактична. Ця школа була сильна не у питаннях методики, але технічною культурою музики, чим і відрізнялася від інших шкіл (школа Корто, російська школа).

Лист був також композитором, що було винятковим, тому що міг бути виконавцем а також композитором. Його розум працював зовсім інакше, ніж у зазвичного піаніста, який не був композитором.

Головним принципом є те, що все треба грати дуже простим способом, використовуючи найменшу кількість енергії, не надто прикрашати такими прикрасами, які не підходять, не афішувати свої фортепіанні навички, але дуже добре зробити музичний твір, який вивчаємо і перш за все оказати насолоду для аудиторії слухачів. Це вимагає роботи багатьох, багатьох років.

- Довгий час Ви мали справу з одним твором?

- Взагалі-то ні. Він сказав, що хоче слухати цей твір 3-4 рази, а не більше. Це були дійсно жорсткі умови, особливо у великомасштабних творах. Він сказав, що його робота тут не більше 25%. 75% - моя!

Я повинен вчити себе сам, тому що найближчим часом я буду без вчителя. Кількома речами формування смаку настільки добре міг показати суттєві речі! З ним завжди знайшли причину проблеми, але він ніколи не займався лише симптомом. Звичайно він мав величезну рутинність навчання і він міг таке робити.

- Він також проводив спільні навчання?

- Те, що всі сидять на уроці іншого учня - це було звичайною справою у пана Вчителя. Ця навчає людину і на уроці грати на публіку, що було нелегко, тому що робити більш непідготований урок не було великою радістю. Саме тому був більше мотивованим учень, щоб не бовтався і знехтував заняття на фортепіано!

2. Ваш педагог вважався одним з кращих педагогів свого часу, з його класу вийшло багато визначних угорських піаністів XX століття. Назвіть, будь ласка, його основні педагогічні принципи, засади методики викладання.

- Мій вчитель вчив не тільки музику! Поперше до всіх видів музичних композицій і нього був літературний приклад, який там напамять і розповів - вірш, частину прози, новелли – він мав жахливо широку ерудицію! Гра музичного твору полягає не лише у вивченні музики, але у доброму розумінні твору: перш ніж приступити до вивчання, дюдина повинна цікавитися навколо, про що ідеться мова, коли народився, яка ситуація була у житті автора, про музичний стиль. На уроках у Корнеля Земплийні ми завжди обговорювали наданне місце, як воно має бути насправді, як я думаю про це, або спробували піти трохи глибше: наприклад: чим відрізняється Брамс від Шумана, їх музична мова. Постійно було проведено розслідування, яке мало той результат: виявилося, що у деяких стилв музики є об'єктивні критерії, якими кожний художник і автор характеризується: є однакові речі, які відрізняються лише тим, хто якого менталітету людина була. Проте в цьому існують значні відмінності. Отже, жоден з моїх учителів не любив, якщо я перебільшував музичні жести, або якщо характеристики більш пізнього стилю використовую у ранішому стилю. Наприклад, якщо я граю Баха романтично, це не означає, що погано, але це означає, що Баха звичайно не так думав, як композитор-романтик 19 століття, інше було його ставлення до музики. У цьому ій професор був дуже ерудован. Він був дуже чутливим на те, щоби я не приймав нічого не всерйоз, що стосується музики. Це не просто гра 4 звуків - має сенс, мета, характер і колір. Тому він попросив, і він міг приймати тільки дуже ретельне і сумлінне ставлення. Що було ще більш цікаво: йому не подобалося, коли хтось скаржиться на свої проблеми. Він казав: "З кожним скарженним реченням ти ослаблюеш себе. Ось переступичерез це і працюй! Завжди з роботи буде той результат, від якого зникнуть всі проблеми! " За цим була дуже сильна любов, я відчував! Саме

тому він був таким жорстким, щоб після цього я не лишився незахищеним, коли не буде парасольки над моєю головою. Він надав такий виконавський і музичний підхід до культури, в якому до цих пір я не був розчарований! І хоч скільки мої вхласних студентів слухав пізніше – не мав відчуття, що, можливо, я неправильно щось сказав або вів їх в іншу сторону, тому що ця дорога навіть після багатьох поколінь не стала неправильною.

- Він розповідав про свого вчителя?

- Так, так про Дохнаньі! Дохнаньї був добре відомий тим, що йому навряд потрібно було багато заніматися для того, щоб дати концерт, він мав страшенно високий рівень свідомості і мислення. Одного разу на літаку з Америки він вивчив Фортепіанний концерт Бетховена Мі-бемоль мажор і на вечірньому концерті заграв з одною репетицією! Звичайно, якщо сьогодні ми чуємо сатрі записи Дохнаньі – які вже не молоді записи, а в пізніші часи , ті, де є багато цікавих речей, але сам Дохнаньї казав, що якщо більше 2,5 години повинен хтось займатися в день - повинен вибрати іншу професію ... тому що для фізичної культури того достатньо. Багато чього треба вчити у голові.

3. В чому Ви вбачаєте особливості угорської фортепіанної школи?

Бачимо, що покоління вчителів по лінії Ліста завжди вимагали дуже точну інтелектуальну працю від учнів, всі з них мали головну ідею: викладати музику, а не фортепіано, звичайно з необхідними технічними засобами, але вони ніколи не починали з цього. Завжди розмовляли про те, як я повинен думати, думати як рухатися і як поєднати музику і текст і логіку. Завжди є психологічний фон у грі, бо не має сенсу пустій грі - це не мистецтво! У цьому сенсі мабуть дуже спеціальна школа була Угорська фортепіанна школа Ліста!

Був також поганий бік: інша гілка, такзвана грузова технічкна гра на фортепіано. Звичайно виникла від нерозуміння, коли Ліст сказав: "У грі на фортепіано має використовуватися все тіло" Так, але це не означає, що все тіло завжди активно використовується. Пальці будуть менш розвинутими, якщо ми вважаємо цю плутанину, за основу, такі виконавці були здатні лише

на велику багатоблочну гру, але не на гнучку.віртуозність. На жаль це нерозуміння створило школу в школі, але досить скоро це зупинилось, тому що вони опинилися в глухому куті, оскільки не охоплює усі навички гри на фортепіано, тільки деякі з них. Фіксована, повна рука, рух всього тіла - цікава була така гра на фортепіано ... Одного разу я бачив своїми очима цю техніку гри у піаніста, який був ймовірно останнім учнем такої "школі". Безперервна постановка руки, відчувалося, що не є неконтрольована швидкість в його руках, а зафіксована стабільна, у всього була вага. Не було спритності і гнучкості.

4. Якими були репертуарні уподобання Вашого викладача, як відбувались заняття, він швидше показував чи пояснював? В чому полягала особливість його гри?

- Наступне казав: "Синку, до Пркоф'єва я добрий. Якщо хочеш дізнатися більше, йди до іншого ". Це на першому уроці сказав нам, так і було. Він можете навчити, що знає. Звичайно він досяг успіху і в сучасній музиці, він просто сказав, що він був не найкращим в тому. Багато разів він вивчав твір перед нашими очима за 1 хвилину і показав, яким повинен бути. Ми дивилися на той метод, який він використовував для вивчення і показу. Багато було сказано про ту ж саму музику, іноді говорив зовсім інше рішення, ніж на попередньому уроці, але я був щасливий, тому що завжди було нове рішення. Він був дуже чутливим, щодо тог як індивідуальне мислення не виходять за межі стилю і відданість до тексту! Він сказав, що у нотах бачимо інформацію про те, що автор тримав важливим записати у нотах. Ви повинні завжди вибирати з якого видання ви граєте. Якщо маємо мало інформації про автора, вам доведеться зробити те, що послухаємо багато робіт цього автора і вивчимо його мову. Таким чином ви можете зрозуміти частину. Що було всередині стилю – там дозволяв відносно вільно переміщатися. Ілона П. Надь також вчила дуже схоже.

Мій вчитель ще гастролював, коли я потрапив до нього, і на уроках від нього я міг отримати дивовижне враження, коли я сказав, що більше не сяду

за рояь, тому що це було так красиво! На дуже високому рівні він грав маленькі форми. Прелюди Дебюссі, фортепіанні твори Кодая - всі заграв на дисках. Він так доторкався до інструмента, що ніхто не думав, що це ударний інструмент! Багато разів я повинен був з'ясувати на уроці, що я робив не так-цим вчив слухати самого себе, що дуже важливо при самостійних заняттях. Він був здібен на великий мізичний аналіз, в той час це була педагогія тому що перейняв його спосіб життя. У нього були високі стандарти, що я вірю він отримав прямим шляхом від Ліста. Він казав, що ритм є таким носієм музики, як і мелодія, якщо мова йде про традиційну музику зневага будь-якого є «злочин». Він казав, що, якщо ви виступаєте перед аудиторією на концерті, ви не можете брехати! Знай настільки твір, тому що це може бути, що ти даєш перший досвід людині, що сидить в залі, яка буде вірити, що це так є, але це не так! Так що дуже довелося боротися з ним, щоб він дозволив мені грати взагалі на концерті.

5. Якою була Ваша перша «зустріч» з Ференцом Лістом?

- 2. Consolation у Мі -мажорі у сьомому класі початкової школи у Gödöllő. Це був концерт на День Матері в актовому залі. Було багато вчителів зі школи, людей і т.д. У мене тоді виник особистий ментальний звязок з Лістом, особливо з його ліризмом. Багато людей, як правило, дуже вражала захоплююча віртуозність Ліста. А я дійсно полюбив іншу сторінку, яка схожа на Ноктюрни та Прелюдії Шопена, де є глибокі думки Ліста, дуже унікальним і не схожим на нікого, навіть на Шопена, хоча вони були друзями і перебували під впливом стилів один на одного. Він людина дуже іншої мові. Той стиль Східньої Європи, яким характеризується Ліст: той факт, що він відвідав багато міст у Європі, зустрічався з музичною атмосферою багатьох країн - надав Лісту спеціальний ліризм, який може вплинути на інших людей дуже глибоко, коли хтось добре грає.

Звичайно з розширенням знань фортепіанної гри, очевидно я грав складніші твори. Наприкінці я зміг прийняти захоплюючу віртуозність Ліста, так як він був тим виконавцем, який створив стиль повного сольного

концерта. Звичайно була і така музика, яка змушує всіх знепритомніти, тому що так по-диявольськи і так вміло грає! Та віртуозність, яка зображена в ранній творчості - не обов'язково частина мови музики, а скоріше імпровізаційний елемент, який до речі показує, який молодець і щоби знову покликали дати концерт. Сьогодні це називаємо маркетингом. За багатими технічними елементами завжди є музичний контекст, який ви ніколи не повинні випустити з уваги, тому що це дійсно буде тільки зовнішність. Моя зустріч з Лістом мені була такою. Може бути у більшості люди не були такими, як я, бо для всіх зовнішні речі були важливі, а я думав , як може Ліст створити таку атмосферу з 4 гармоній коли холод пробігає по спині - так красиво!

6. В чому Ви, як педагог, продовжили традиції Ф. Ліста, в чому найбільше полягає його вплив?

- Завжди першим є музична виразність. Все йде з цього наступним чином. Природжений талант організує мозог. Таким чином, безсвідома гра на піаніно не буде музичну насолоду, як і тільки свідома гра! Ліст не сформулював це точно, ми можемо дізнатися про це від поколінь його учнів, що викладання інтелектуальних, емоційних, настроєвих та душевних моментів або участь їх у навчанні так само важливо, як хорошіа побудова текстової логіки, свідоме використання раціональних елементів. Наприклад: Я усвідомленно можу грати щось таке, що моя аудиторія вважає, що мені лише в той час спало на думку. Я вже знав це за 4 такта раніше, що я збираюся зробити це. Мені потрібно знати заздалегідь, бо легко ковзати в напрямку поганого смаку, що може бути зовнішньо симпатично, але це не правда! Що сугестивно - не впевнено, що це правда, велика відповідальність, що я говорю, тому що що мої слухачі мені вірять. Тому вчитель повинен зберігати рівновагу в інтелектуальних речах, у розвитку культури емоцій а також мислення. Лояльність до тексту, залишити свободу виконання, якщо я можу залишитися в стилі музики і в рамках нот. Жоден з моїх учителів не підтримував свободу без обмежень, я теж не такий.

7. На Вашу думку, як угорські виконавці відображають основні принципи Угорської фортепіанної школи?

- Я впевнений, що людина, хто зустрілася з духом та інтелектом угорської фортепіанної школи, той інакше сприймає музику, ніж інші. Мені пощастило бачити інші школи, де я бачив більш жорсткі технічні тренінги з набагато меншою музикою. Не можна не враховувати, що значення способу мислення данної вехи мистецтва як сконцентровані з покоління в покоління і як окремі вчителі передають це учням. У Классичній порі дуже сильна школа була угорська фортепіанна школа, особливо в періоді після Другої світової війни була вельма поширена. Майбутній педагогії треба рахуватися з тим, що необхідно роз'яснювати орієнтації цінності, тому що завдяки інтернету можна отримати доступ до всього без розбору і конкретного професійного контролю.

8. У чому полягає різниця між колишнім та теперішнім рівнем фортепіанної освіти в Угорщині, зокрема, в Дебрецені? Чи змінилося за останні десятиліття викладання фортепіано в Угорщині загалом?

- У 70-80 роках ще жило то велике покоління, яке було засновником угорської фортепіанної педагогіки: Пал Кадоша, Питер Шоймош, Ерно Сегеди, Каталин Немеш, Иштван Антал, Корнель Земплийні (він звичайно і дотепер живий). Це було дуже різноманітне, але відносно музичної педагогії дуже одноріднепокоління піаністів і педагогів, учнями яких потім стали ми а також свіжі молоді колеги - вчителі. То покоління було дуже однорідним в системі цінностей але дуже різного менталітету. А також у методах навчання. Існував такий мінімум фортепіанної педагогіки, з яким кожен з них повністю був згодний, і це було питанням дискусій. Наприклад, музичний розвиток не вчитель має робити, але звичайно я повинен вичавити себе під натхненням вчителя та його очікувань. Індивідуальність треба поважати! Очевидно, що молоде покоління народжене в іншому світі, іншому соціалізованрму суспільстві. Змінилося відносення до викладання фортепіано та рівень якості у школах та училищах. Стало багатьо шкіл , але не всі вони

працюють на тому ж рівні. У цьому присутні і сім'ї – їм важко миритися з тим, що дитина повинна багато працювати. І яка від цього користь? Це питання грошей, що почасти зрозуміло, але частинно є джерелом небезпеки нашої культури. В музичній академії завжди є молоді вчителі, які дуже талановиті виконавці, але тепер дуже гетерогенне викладання фортепіано по всій країні, що не є доброю річчю. Це пов'язано з тим, що Академія музики, як організація розкололася: не столичні вищі школи приєдналися до комплексних університетів, так що більше не стало своєї професійної громади. Таким чином у кожному культурному центрі був створений своєрідний розвиток, який часто дуже відрізняються один від одного не тільки в смаку. У навчанні, якісті музичному мисленні. Це є соціальна реальність. Та фортепіанна школа з конкретним рофілем, яка була характерна для першої половини 20-го століття, навіть до 60-70-их років- так повільно трансформується. Не зникла, тому що багато людей там є і тепер. Обєднання музичних шкіл з початковими школами або їх закриття підірвало всю музичну педагогію.

У Дебрецені Ірен Дарку була одним з останніх вчителів цього типу, як ті великі з фантастичною майстерністю і дуже високим ступіньом музичної інтелигенції. Коли була заснована Вища школа, в 1966 році, там викладали Ілиш Калман, Илона Надь Кальман Ірмаі, пізніше Ержибет Хейеш, на короткий час Марта Рубін, Ілона Хорват, Марта Серенчийш. З 80-х років маємо постійний діючий колектив: крім мене Аттила Плеш, Бела Грюнвалд, Жужанна Кіш, Пітер Лакатош. Є періодично хороші пори викладання, бувають і складніші. На жаль, по правді кажучи, ми багато в чому залежимо від рівнів нижче нас, від якісті підготовки дітей. З кінця 90-х років швидко зростає в якості місцевий рівень викладання фортепіано. В останні кілька років мало негативне, але це не є однорідним – є, що дуже хороші фахівці приходять, є і гірше підростаюче покоління ... Багато залежить від грошей: школа підтримується державою не за поточними витратами, але з точки зору кількості студентів. Таким чином, наш інтерес попрощатися хоч з яким

піаністом, тому що ми не отримаємо достатньо грошей для школи. Ці дві речі, які ніколи не поєднуються один з одним в моїй голові. Серед якостю вчителя і грошами в навчанні не повинен бути зв'язок!

У Дебрецені більше ніж 10 років кожен рік ми оголошуємо конкурс піаністів, який дав можливість почути та подивитися, як ще відбувається в житті. Наш основний принцип: для наших студентів завжди має бути можливість для порівняння, тому що якщо хтось є добрим у данному мікросередовищі, це не означає, що буде хорошим у макросередовищі.

Протягом останніх трьох років є ці побоювання, про які я говорю. Вимоги до вступників на перший курс нічого не змінилися, але рівень всупних іспитів змінився. Раніше ми легко визначали, кого прийняти чи ні: якщо не вирішено твір- не пройшов. Сьогодні ми не спостерігаємо на те, що послизнувся чи ні, але позаду послизнення ми виявляємо здібності учня. Це означає, що покоління, яке зараз приходить набагато в чому не має такий високий рівень освіти, може бути дуже талановитим, але не кваліфікованим. Це приводить нас далеко, тому що з наших колишніх студентів вийшли теперішні вчителі музичних шкіл та училищ. На жаль, багато залежить від батьків, і від молодих колег, які змушені взяти на себе кілька робочих місць, щоб мати можливість створити сім'ю. Ні для кого не залишилося сил, щоб сконцентруватися на максимальній робиті. Радістно було би говорити тільки про талант і здатність, але звідси все перекручено. Число абітурієнтів почалося знижуватися в останні два роки. Я боюся, що якщо ми не будемо ініціювати в області заходи просування фортепіано і фортепіанного мистецтва, де можна показати дорогу, яка веде до отримання диплома - доступна тут, немає необхідності їхати на кінець світу. І знову говоримо про маркетинг!

- Чому ви думаєте, що студенти часто приїздять до Дебрецена?

- Майже завжди приходять на ім'я.

Інтерв’ю з Калманом Іллійшем (Illés Kálmán) 26.04.2013

1. Скажіть, будь ласка, в кого Ви навчались, і під чиїм впливом знаходились в період студій?

- Я відразу після війни потрапив до академії і тоді я почав серйозно займатися грою на фортепіано. Моя мама та бабуся звернули мою увагу на той факт, що у нас є родичка Вільма Варга (Varga Vilma). Я не знаю, як ми були родичами, але вона дуже люб'язно прийняла мене, коли я прийшов до неї. Вона була ученицею Ліста.

Бомбардировка нашого будинку зруйнована мій рояль, я лишився без інструменту протягом довгого часу. Я ходив до тітки Вільми заніматися. На сьогоднішній день я дуже жалію, що не достатньою розпитував її, можливо я був дуже молодий, щоб оцінити значення того, що вона була ученицею Ліста і що я напряму отримував би новини про Ліста. Я таки отримав кілька речей. Вона весь час була в біді: "Не бий піаніно". Іншим було те, що Ліст пару раз робив таке з тіткою Вільмою, що дістав величезний кишеньковий золотий годинник і помістив на рояль і сказав, щоб так тихо займалася, щоби можна було почути цокання годинника. В цьому є дуже глибока мудрість. Тепер, після того, як я закінчив активне навчання, я зрозумів багато речей, і я знайшов перевагу цього дуже тихого заняття. Дійсно відчув, а тепер ще і можу пояснити. Але моє найбільше горе в тому, що я зрозумів ті речі, про які я перше говорив, коли я вже не був активним вчителем.

- А чому важлива ця тиха практика?

- Тоді людина змушена не бити свій інструмент. Щось інше повинна робити. Це дуже, дуже важливий момент.

- Ерно Даніель склав найбільш істотний вплив на мене. Він був деканом факультету мистецтв університету в Далласі. Раніше він зовсім молодим попав до Академії і ми були його першими учнями. 5-6 студентів його початкового викладання. У той час ще досить важко було виїхати за кордон. Він був концертним піаністом і був запрошен до Італії на італійський тур. Він отримав дозвіл на виїзд за кордон. В Італії був менеджер, хто

організував йому тур по США, але угорська влада не дозволила. "Будь ласка, приходьте додому!" Але це було так заманливо для нього, необхідно для майбутнього, незважаючи на те, що він не мав право, він не міг вже потім повернутися додому. Таким чином, після цього туру він залишилися там постійно, залишивши дружину і двох дітей. Там він оселився, він був змушений, тому що, якщо він повернувся би додому, він був би замкнений. Тоді ми потрапил до Тібора Венера.

- Скільки років ходили до Ерно Даніеля?

- Ну, близько двох років. Але він був визначальний фактор для мене: як людина, як вчитель, як виконавець - будь-які ранні і більш пізні враження перемогла його особа.

- Ви хотіли попасти до нього чи так вицшло?

- Це так вийшло, тому що мене вчила молода леді, яка подорожувала з Будапешта до школи в Секешфехерварі, Єва Чіпкаі (Csipkai Éva. Вона через півтора-два рока сказала моїм батькам, що "дітина повинна дізнатися більше про це", і що вона підготує мене на прослуховування. Так що для мене буде встановлено, що раз на тиждень з Секешфехервара я їздив до академії на уроки. Але потім ... це було в той рік, коли фронт вже дуже просунувся вперед біля Будапешту. Таким чином той рік насправді не дуже зміг почати в Будапешті. На вступний іспит я пішов в 1943 або 1944 році, Дохнаньї був тоді головою приймальної комісії. Таким чинов я потрапив до академії.

Це були чудові два роки, які я провів у Ерно Даніеля. Ми так ходили на уроки скажімо у вівторок-п'ятницю, тоді він вчив з двох годин. Тоді на дві всім його учням, які були у той день записані там повинні були сидіти. Коли він прийшов: "Отже, хто що приніс?" І всі перерахували, що було взято. "Ну, дивіться, приходьте Кальман" Всі лишилися і з двох до вечьора всі сиділи навколо, всі прослухали всіх, і порядок гри не було встановлено, я не знав, що я буду першим або шостим. Багато речей я дізнався у викладання всіх інших, багато таких речей, які я вивчав пізніше, але було і таке, що я просто вчив те ж саме, що й більш старший учень. Пам'ятаю він сказав: "Давай,

Кальман, покажи мені цей шматок, ти так добре зробив його!", - і я грав дуже гордо, тому що він мене привів в приклад. Звичайно, тоді і він грав, очевидно набагато краще.

На кінець року наш вчитель Ерно Даніель робив серйозну оцінку, до самих дрібниць розбирав людину: в чьому рушив вперед, те, що не в змозі був зробити ... Він також вручив нам нагороди: хто 2-тижневу відпустку на озері Балатон. Я отримав ломане золото, тому в мене що не було фортепіано - це був невеликий внесок. В той час золото дуже процвітало, якщо у когось була така можливість. Так трошки доповнили - вдалося купити піаніно. Врешті-решт, ми домовилися про спільну екскурсією, коли на великому килимі розстелив карту і переглядали, де ми збираємося до походу, і так ми закінчили рік.

Одного разу він зумів повернутися до Угорщини та ми могли побачити його. Він помер відносно молодим. Він був учителем також Вана Кліберна.

- Ерно Даніеля вважаєте своїм справжнім вчителєм?

- Він був самим великим! Я був і віці 15 років, коли для молодої людини це було досить рішуче.

- А зміна вчителя не зламала Вас?

- Ні, але назавжди залишилось незабутнім спогадом для мене.

- Чи вдалося прийняти іншого вчителя? Він викладав в подібній манері?

- Так, так! Але зовсім по-іншому вчив мене, він був менш говірким і показував багато речей. Не пояснив, як це зробити, але показував. Так що я завжди біг додому: "Яким це було, коли він показав, як це виглядало, яке туше він використовував». Так що я завжди намагався зрозуміти, що він показав :звук, зображення.

Після того як я закінчив педагогічну діяльність, я багато думав про те, як зробити більш ефективним навчання, тому що наше навчання не дуже добре, ми не даємо досить точні завдання, не зовсім точно їх описуємо. Дуже погана новина в тому, що Йожеф Гат (Gát József) дуже заплутав викладання

фортепіано. Є багато помилок у нього. Це не добре. Неигауз - це добре! Я читав його принаймні десять разів. Дуже точно!

- За досвідом багато людей "покладалося" на методику Гата?

- Єдиний ключ в угорському навчанні! Коли я потрапив до Академії музики - було два вчителі, які мали справу з методологією. Одна із них Гат, другий Лайош Хернаді (Hernádi Lajos). Хернаді граючий піаніст був і між ними постійно обговорювався момент, навіть громадські дебати були у Великому залі Академії: Гат наполягав, що для звучання інструменту необхідно завжди піднімати пальці, Хернаді говорив про тиску. Нарешті Гат написав книгу і Хернаді зупинився. Проте, на практиці Гат ніколи не грав на піаніно!

Для мене існує принцип, отриманий від Гете: «Привести до руха те, що рушить Тебе!" Тепер я відчуваю повсюди. Це абсурд, хоча: не я рухаю фортепіано (образно кажу), але фортепіано рухає мене. не я рухаю музику, але музика зворушили мене. Коли я виховую дітей, це не те, що я хочу, але малюк робить дорослих. Наприклад, пов'язане з музикою: ви хочете грати твір - ви хочете висловити свої почуття, а не допитуєте музику, що вона хоче сказати! Тому, що якщо я не розумію, що музика хоче сказати - я не можу сказати нічого, крім того, що хоче сказати музика. Багато разів треба лухати, розібрати всі гармонії, все існуюче, яке описується у нотах, і що можна описати і можна зрозуміти замисл, де є кульмінації. Я ніколи не забуду: ми були в класі Бардша і коли він робив аналіз народної пісні, казав, що без кінеця від ванни до туалету- завжди співав собі, щоб дізнатися, де ви знайти ключ і що є остаточне рішення аналізу. Отже, ми повинні допитати, насправді треба допитати інструмент, якщо хочете добре грати на піаніно. Що я хочу зробити на музичному інструменті? Я не можу змінити те, що рояль не може вібрувати, не підходить для вібрації. Але для чього підходить? Я повинен це шукати!.

Мій словник не тримає слова (один раз мені це згадали), що " Кальман Іллийш грає на Фортепіано." Ніхто не грає на фортепіано, але гра з

фортепіано! Це здається непотрібною надмірностю, але якщо ви думаєте про це, це дуже вірно, що вам не потрібно грати на піаніно. Не такі рухи треба робити, які нагадують гру на фортепіано, але насправді треба використовувати фортепіано, так що треба щось робити з інструментом, а не з моєю рукою, моїми пальцями. Іноді дійсно робиться жест, ніби гратють на піаніно, але не з піаніно робить, але це лише рух! Може бути це не навмисно, а погана привичка.

2. **Ваш педагог вважався одним з кращих педагогів свого часу, з його класу вийшло багато визначних угорських піаністів XX століття. Назвіть, будь ласка, його основні педагогічні принципи, засади методики викладання.**

- Можливо, той факт, що ми були разом у класі, був дуже визначним. Пізніше цього не було, коли ми потрапили до Венера, якось це не пройшло у його стиль викладання, було далеко від нього.

Поряд з Академією я ходив до гімназії, де був з 8 до14 годин. У вівторок-п'ятницю був фортепіанний день, це коштувало мені цілий день, тому що я був там в академії до кінця, в інші дні була народна музика, теорія музики, сольфеджіо, хор та всі необхідні елементи. Вже 4 дні пішло! Була школа і в суботу. Коли я займався? Я не знаю ... ну у всі інші часи, часто і потроху, особливо у вихідні. Але цього було недостатньо, я добре це відчував. У мене був колега, який вчився приватно, щоб мати можливість на заняття.

3. **Якими були репертуарні уподобання Вашого викладача, як відбувались заняття: він швидше показував чи пояснював? В чому полягала особливість його гри?**

- Ерно Данієль намагався привчити нас до вправ пальців, але ми не зрозуміли цього тоді. Він особливо не пояснював ці вправи. Так як ми не відчували важливість того, що він показував, насправді не дуже робили. Тепер головою опісля 80 років я знаю, чому він це робив. Це було дуже проста вправа. Насправді, це була така вправа, здається ... піаніно! *(Ми пішли*

до рояля і він грав) саму клавішу треба відпустити, я б не сказав, що це стаккато. Якщо ви хочете відштовхнути щось, ви не можете піти за ним, тільки, здається, що граю на вихід! По книзі Гата повинно бути з разгоном, НІ! Ви повинні зловити піаніно! Піднятими пальцями теж можна так грати, що не ударите піаніно. Дуже сильний зв'язок має бути між вами і піаніно. Цьому можна навчитися, це вчити! Я це казав самому собі і іншим, що фортепіано не клавіатурний інструмент. Клавіатурним є акордеон, але не фортепіано, клавіатурний клавесин, але це не так, як на піаніно, орган - це клавіатурний, але фортепіано інструмент туше. Це дуже важлива річ, тому що хто працює з туше - дуже чутливим інструментом, з яким можна грати від максимального форте до найбільш піанісимо, навіть ударяючи не можна виявити більш сильніше звучання, ніж я даю безпосередньо ключовим стимулом для молотка який потім йде вгору. Інструмент треба дуже добре знати, не те, які рухи має бути зроблено, але інструмент, який я використовую. Як я сказав: «Привести до руха те, що рушить Тебе!" - ця ідея і тут не по-перше мої почуття, а скоріше аналізувати музику, співати, грати на роялі.

Для мене ці речі настільки ясні, що я правий, я правий! Я сам на власному досвіді зрозумів, як важливо, що так треба думати і так ставитися до гри на фортепіано. Чим більше чутливо ви можете використовувати рояль, тим краща буде техніка, швидкістна і інша техніка також. Якщо хтось грає красиву повільну частину і кажуть, що "технічно" всі сміються, бо це не було віртуозно, вірно? Не вважають важливим говорити про техніку таким чином. Ви повинні відчувати музику і все стане на місця! І все ж багато речей можна навчити! Багато до чього можна привести дитину.

- Я пам'ятаю, що Тібор Венер грав нам багато, насправді, не існувало шматка, що він не грав би або не знав. Швидше за все він давив на здатність повтору студентів, як студент може перейняти, зрозуміти музично, так що він не пояснював багато. Він грав і ми повинні були звернути увагу, як це звучить. Ерно Даніель також грав, але також абагато краще пояснював

словами, що він хотів сказати. Т. Венер зупинився на деякий час на великій сцені та досить боровся з цим, коли знову повернувся на подіум. Важко повернувся на подіум, хоча був чудовим піаністом. Наприклад, С. Ріхтер просив у Т. Венера поради до Першого Концерту Бартока для фортепіано, коли грав в Угорщині, тому що Венер представив першим цю роботу Бартока в Угорщині! Це знав Ріхтер. У більш пізні часи дуже багато грав камерну музику.

4. **Якою була Ваша перша «зустріч» з Ференцом Лістом?**

- Дуже рано. В Академії музики працювала музична школа. Я не вчився там. Було чотири підготовчих класу, потім чотири академічних курсів, а потім у нас було 2 роки або 3 роки мистецтва педагогічної освіти. І пізніше було навчання вчителя мистецтва. Я потрапив до Академії в якості 3-го підготовчого класу. Мені було 15 років. Коли мені було 16 років, до відїзду Даніеля він дав мені як матеріал Ліста « Танок смерті». Перед тим я не грав багато Ліста. Але врешті-решт я не зробив цього, бо він не повернувся, а Венер дав інший матеріал. Тим не менш, я зробив Мефісто-вальс.. Етюди Ліста також грав з етюдів Паганіні 1-2. Трансцендентальні етюди до тих пір ще не грав.

5. У **чому Ви, як педагог, продовжили традиції Ф. Ліста, в чому найбільше полягає його вплив?**

- Свідомо я не можу сказати. Я би просив у студентів, щоб були там на всіх уроках разом, але це не можливо сьогодні, не мають часу ... Я теж не мав часу, але завжди був там, тому що це чекав від нас мій вчитель. В цьому був дуже суворим. Ще важливі поїздки разом, мій вчитель робив, я теж.

6. **На ваш погляд, якою є взаємодія між педагогічною та виконавчою діяльностю?**

- У першу чергу, що, коли ви граєте на уроці для стунтів, ви намагаєтеся грати зразково. Для компенсації виконавські заходи треба пояснити. Хоча дуже часто корисні вчителі, які грають зразково. Якщо ви

хороший студент, і маєте чутливі вуха, почуєте. І досить часто буває корисно мати можливість встановити приклад прямого вирішення проблем, просто треба, щоб були студенти, які можуть це почути.

7. У чому полягає різниця між колишнім та теперішнім рівнем фортепіанної освіти в Угорщині, зокрема, в Дебрецені? Чи змінилося за останні десятиліття викладання фортепіано в Угорщині загалом?

- Набагато більш високий рівень студентів в даний час в школі. Я був там кілька разів на іспитах, концертах - набагато краще підготовлені студенти, навіть у перші роки. Недавно булв фортепіанний національний конкурс в Ньїредьхазі для музичних шкіл. Я там не,був але мій колега повідомив, що фантастично, якої труднощі музику грали досить добре на тому рівні. Може бути давно у вищій школі не був такий рівень складності. Коли я згадую 30 років на якому рівні потрапляли до нас діти, в порівнянні з тим тепер рівень дуже високий. Очевидно, що набагато більш ефективне навчання в музичних школах.

8. **У чому ви бачите основні особливості угорської фортепіанної школи?**

- Є дуже багато хороших піаністів у світі, що це не правда! Можливо, народного надихну твори можуть бути кращими для угорських піаністів, тому що текст був доданий музичним діалектом. Рапсодії Ліста були написані під враженням угорської циганської музики, що ми угорці відчуваємо краще, ніж іноді грають дуже з дивним акцентом.

Добре було вчити ...

Інтерв’ю з Белою Грюнвальдом (Grünwald Béla) 08.05.2013

1. Скажіть, будь ласка, в кого Ви навчались і під чиїм впливом знаходились в період студій?

- Першим вчителем була Ковач Белане Ельвіра а потім Кальман Іллийш а потім Кальман Драфі. На щастя вони представляли не однаковий підхід, що було краще, коли ви отримуєте більше напрямків.

Про всіх моїх вчителів можу сказати, що як люди вони були зразковими. Я зобов'язаний тітці Ельвірі те, що насправді вона надала мені любов до інструменту, тому що я хотів грати на скрипці. Я був з нею у віці 7-13 років. Я любив її, як другу улюблену мати. У музичній школі досконаліть, дисципліну вона змогла передати мені - я впевнений, що я це й отримав.

У віці 13 років так званий підготовчий клас почався у вищій школі куди я потрапив до Калмана Іллийша. Кальман майже був моїм другим татом і донині вельма авторитетна людина, був дуже доброзичливим і свого роду строгостю вів нас: від культури одягу до поведінки – був на мене враженням мене також. Звертаючись до музики він намагався виховувати лояльність до нот, смиренність з задумом композитора та вчив нас до свого роду організованої гри.

Дуже типове в Угорщині аналітичним способом бачення або навчання. Мої вчителі не були такими, але є деякі, що на протязі одного уроку займаються зв'язком двух звуків, шукають до цього відповідний жест. Є вчителі, які скоріше грають - і так треба! Так угорська шлола досить складна.

До Калмана Драфі я попав вже відносно дорослим, і від нього я отримав те, що він побачив мої помилки, засвітив їх. Від технічних елементів через барвистість мислення до цікавої гри - знайшов багато речей і привернув до них мою увагу. Обидва Кальмани у творі дуже суттєвими речами вважали гармонійну структуру твору, відносини, зв'язки і структуру. Крім того, звичайно, фантазія!

Я також повинен згадати мого неофіційного вчителя, але я був присутній на його курсах кілька разів – це Дьордь Ціффра, який тоді був живою легендою. Від нього я отримав нескінченно вільну гру, яка завжди залишається в межах зі смаком. Він був людиною, яка надала більше свободи, чия гра не потребує представлення, але він завжди залишався скромним і смиренним.

- Ваш вчитель також проводив спільні навчання?

- Таке бувало, коли декілька студентів сиділи в класі, але це не був свого роду спільний урок, він займався лише з одним студентом. Ця звичка зберігалася десь до 70-тих років, мені шкода, що ця звичка закінчилася. Напевно, тому, що є дуже багато предметів на даний час, що діти не можуть нікуди встигнути, це не добре ...

2. Ваш педагог вважався одним з кращих педагогів свого часу, з його класу вийшло багато визначних угорських піаністів XX століття. Назвіть, будь ласка, його основні педагогічні принципи, засади методики викладання.

- Я не можу сказати, що Калман Драфі грав дуже багато, але показав кілька речей. Досить вичерпно міг виступати у зв'язку з однією частиною, тобто особливо говорив. Він є такою людиною, яка намагається мобілізувати фантазію людей, як реалізувати наміри на інструменті - це намагався навчити мені. Він говорив про походження частини, про композиторів, змогли надати потрібний фон у зв'язку з твором. Досить у прямому стилі, я ніколи не відчував, що я нахадився на холодному професорському уроці, він ставився до нас, як до партнерів.

3. Він розповідав про свого вчителя? (уривок з інтерв'ю з Калманом Драфі)

- Коли ми ходили до Академії - майже весь викладацький склад був студентом Дохнаньї або його «онукою». Я був його «правнуком» в цьому відношенні .. Тим не менш з іншого боку в той же час я також його «онук». Анні Фішер – яка ніколи не вчила - в моєму випадку зробила виняток і з шістнадцяти років регулярно раз на два тижні займалася зі мною. Це тому трапилося, що вона чула мене грати у віці п'ятнадцяти років в півфіналі на конкурсі Ліста. Я відчував, що я попав дійсно до її серця, і цим я справедливо пишаюся. Це великий подарунок у моєму житті. І як Анні Фішер була одною з улюблених учениць Дохнаньї, через неї абсолютно прямим шляхом я

отримав дуже молодим Дохнаньївський підхід. Я хочу це зараз на кафедрі відродити та доповнити. Це двосторонній підхід. З одного боку абсолютно виконавсько центрічний, щедрий, елегантний підхід від вчителя з допомогою. Це реальне виховання молодих художників, як в Академії ми в основному ростимо художників з самого початку. Але ніколи не забудемо проте, що є потреби підготовки вчителів, що в нинішній системі дуже пластично розділено. Цей заклад завжди виховував собі свою гарду вчителів, так як це було від Ліста і так є і до цих пір. Високий рівень професіоналізму справедливий, суворий і невтомний на рішення завданнь. Треба організувати таким чином, щоби Академія була здатна виконувати свої функції, щоб ця строгість служила вихованню художника, допомогав ту якість, яка завжди характеризувала академію Ліста. Спадок Ліста говорить сам за себе, дуже важливо це продовжити. Такий підхід, що ми дістали від Ліста, був збагачений Бартоком, Дохнаньї, Лігеті і моїм колишнім камерним вчителем Дьордем Куртагом. Такі традиції жоден інший університет не має. Крім того Академія Ліста знадодиться в Будапешті, Будапешт є в центрі Європи, і це дуже важливо, тому що віденський класицизм, російська, німецька, французька музикальність потрапили до нас. Подумайте про угорських скрипалів, диригентів і піаністів ... один з найцінніших особливістей є в тому, що не тільки прекрасно себе почувають в угорській музиці, але відчувають й австрійську та російську школи, таких, як Чайковський, Рахманінов, Прокоф'єв.)

4. Якими були репертуарні уподобання Вашого викладача, як відбувались заняття, він швидше показував чи пояснював? В чому полягала особливість його гри?

- Романтичні твори а також Бартока. Особливо Ліста, Шопена. Він у віці 16 років брав учась на конкурс піаністів Ліста - Бартока, де він отримав нагороду за найкращє виконання Бартока. Його записи також здебільшого складаються з творів Ліста.

У нього була дуже серйозна аварія, де він пошкодив руку. Після 20-ти річної перерви він почав грати знову.

5. Якою була Ваша перша «зустріч» з Ференцом Лістом?

- Мені було десь 10-11 років, коли я отримав маленькі етюди Ліста. За описами можна знати, якою людиною був Ліст: величезний громадянин світу з жахливо багатим життям і характером, як розвиток людського потенціалу був не щоденний. Та мобільна сила, яка працювала в ньому весь час, щоб завжди щось нове, щось інше, те юнацьке завзяття вундеркінда, потім як доросла людина, яка захоплювалася мистецтвом, жінками, весь світ був у його ніг. І там є старий Ліст, хот став чистим і зовсім іншою людиною, його роботи також звернулися до релігії. Завжди було характерно для нього, що допомогав іншим і зміг залишитися до кінця людиною! Дуже вражає його зміна, кар'єра, яку він подорожував.

Роботи його таож: є бравурні твори, є глибокі порізи, є твори старого віку, в яких вже з’явилася музика 20-го століття.

6. В чому Ви, як педагог, продовжили традиції Ф. Ліста, в чому найбільше полягає його вплив?

- Те, чим ми зобов'язані Лісту в якості піаніста це вагова техніка, можливість пізнати інструмент. В його роботах та роботах його послідовників також є завдання, де ці речі не можна уникнути (Чайковський, Рахманінов), повинні бути визнані і передані.

7. Як, на Вашу думку, проявляється взаємовплив виконавської та педагогічної діяльностей?

- Я думаю, що це питання попиту. Хто хороший виконавець і відчуває потребу це передати, що він пережив- можливо він буде хорошим вчителем. Якщо хтось є хорошим виконавцем і не дбає, щоб це передати іншим –він не буде хорошим вчителем, але ви можете дізнатися багато з його мистецтва. Коли я викладаю, теж дізнаюся багато нового: вже було таке, що студент показав хороше рішення, і мені дуже сподобалося, і буває на уроці знаходимо нові рішення.

8. На Вашу думку, як угорські виконавці відображають основні принципи Угорської фортепіанної школи?

- В роботах Ліста, Бартока можна почути, що угорське виконання, що народне – те складніше для іноземних музикантів. У Бартока ви можете зловити чужорідність, у його концертах вже важче. Якщо згадаю- є свого роду універсальність в угорцях: наприклад, Андраш Шіфф грає Баха дуже добре, його виступ можна впізнати.

Багато людей не живуть і працюють у рідній країні, відкрилися кордони, проводяться курси. Ця область раніше була більш закритою, інформація і записи доходили сюди пізніше з заходу.

Дуже хороший виконавець і педагог аналітик - це типово в угорській школі, також вважає важливою більш наукові стороні, що для формування структури моделі, а не тільки добре подорожувати на інструменті. Не дуже добре починати це занадто рано (це не добре, те не добре) – діти втратять настрій, будуть сумні- ось у чому проблема! Це масове явище, що угорські діти не грають з радістю, але мають хвилюватися за іспит, надмірне бажання, страх зустрітися з помилкою. Якщо не вийде, ви теж можете вчитися від цього! Від нас на Схід чи Захід це вже не спостерігається. Я був би вдячний, якби було більше професійно щасливих музикантів!

9. У чому полягає різниця між колишнім та теперішнім рівнем фортепіанної освіти в Угорщині, зокрема, в Дебрецені? Чи змінилося за останні десятиліття викладання фортепіано в Угорщині загалом?

- І тепер дуже хороший «Матеріал», рівень піаністів є сильним, був слабшим, це неможливо знати, що готує нам майбутнє. З академізацією рівня освіти в Дебрецені, до нас теж прибувають хороші, а не тільки до Будапешту. Тепер дла багато речей немає часу. Студенти змушені працювати, багатьм предметів, багато зайвих кредитних уроків. Тим не менш багато корисних речей не є в освіті: читка з листа, імпровізація, яка є в кожному, ви просто

повинні це розвивати. Але є математика ... немає що коментувати. Я відчував ще в свої часи, що доводиться мати справу з великою кількістю непотрібних предметів.

- Як Ви думаєте, чьому студенти часто їдуть до Дебрецена?

- Часто їдуть на ім'я.

Інтерв'ю з Пітером Лакатошем (Lakatos Péter) 2013.05.10.

1. Скажіть, будь ласка, в кого Ви навчались і під чиїм впливом знаходились в період студій?

- Я почав музичну школу в місті Калоча (Kalocsa), де моїм вчителем був Ференц Фукс(Fuchs Ferenc). Тоді тітка Маріка Краузер (Krauser Marika) прослухала мене і сказала, щоб я йшов на вступні іспити. В Академії Корнель Земплийні (Zempléni Kornél) був мій вчитель. Іноземці також ходили до нього, він викладав на чотирьох мовах. Популярно було те, що він був дуже цинічним, часто плакавши виходили з класу студенти.

Краузер Маріка і Корнель Земплийні були дуже освічені освічені люди, а це означало, що, якщо я хотів грати історичну музику, тому що я вже вчився грі на клавесині в училищі, вони максимально підтримували, допомогали. На кожного з двох правда, що обидва підтримували вірність до нот! Це смирення і повага до композитора. Дійсно не давали велику художню свободу, яку отримує нинішнє покоління. Інша справа, в якій були дуже добрі – вчення на пам'ять. Ми повинні були напам'ять приносити все на кожний урок відразу: як запам'ятати, як підготуватися, на що звертати увагу (гармонія, ритм). З тих пір, як навчився називати речі своїми іменами, я знав, що там було в нотах – на той момент я володів частиною. Завжди майте карту в голові!

2. Ваш педагог вважався одним з кращих педагогів свого часу, з його класу вийшло багато визначних угорських піаністів XX століття. Назвіть, будь ласка, його основні педагогічні принципи, засади методики викладання.

- Наприклад вірність нотам, знання стилю. Такі фонові знання були у мого вчителя, що я пив протягом годин його слова, я багато чому навчився з цього. Про все!

Для техніки придумав, як він міг би навчити людину не надто талановиту (наприклад трель змінними пальцями, як доторкнутися до інструменту, щоб краща була гра ...) Наприклад, прикраси ми повинні були грати негайно, не в кінці вивчення твору.

Він розповідав про свого вчителя?

- Про Дохнані-звичайно! Він розповідав мені, що, коли він почав вчитися у нього і приносив великі твори на урок, щоб справити враження: Дохнаньі казав: "Мій маленький хлопчик, дуже добре! Але я хочу почути мазурки Шопена." Насправді тоді виявилося, як важко ... Через півроку йшла рапсодія Ліста.

Вся фортепіанна література була у нього в голові. Було таке, що він перед концером запитав чергового на посту, що буде грати сьогодні по афіші. Потім він йшов на сцену. Колись на сільському концерті фортепіано було растроєне і він грав на півтону вгору на пам'ять концерт Моцарта.

3. Якими були репертуарні уподобання Вашого викладача, як відбувались заняття, він швидше показував чи пояснював? В чому полягала особливість його гри?

- Дебюссі він дуже любив. Я теж полюбив. Шуберта, Брамса, але він нічого не відхиляв, він був відкритий для всього.

4. Якою була Ваша перша «зустріч» з Ференцом Лістом?

- В музичній школи були етюди Ліста, тоді в училищі Вальс - експромт. Мені дуже сподобалося те, як віла за собою музика. В іншому випадку я не був великим гравцем Ліста. Скоріше вдумливий світ Ліста був ближчим до мене, не віртуозний. Величезна історія розвитку є в його роботах, неймовірне поглибленя протягом багатьох років.

Я люблю вчити Ліста, все, залежно від студента.

5. В чому Ви, як педагог, продовжили традиції Ф. Ліста, в чому найбільше полягає його вплив?

- Свідомо я не знаю, але я дотримуюся людських якостей Ліста, тому що це була Велика людина, і не дбав про інтриги, дрібниці, він був дуже щедрий. Він дбав про людей! Я теж такий, я дбаю про студентів!

6. Як, на Вашу думку, проявляється взаємовплив виконавської та педагогічної діяльностей?

- З тих пір, як я почав вчити, набагато більш вдумливо гратю твори, я зрозумів, що це важливо, це також важливо. При вивченні твору проводжу серйозну роботу. На уроці також важливо грати, якщо не цілі твори, а частину. Прикраси Барокко особливо, я більше розуміюсь в них

7. В чому Ви вбачаєте особливості угорської фортепіанної школи?

- Можливо в угорському виконанні впізнається угорська музика. У нас є деякі ідеї, це наша музика, угорські ритми, розміри і музичні коріння.

8. У чому полягає різниця між колишнім та теперішнім рівнем фортепіанної освіти в Угорщині, зокрема, в Дебрецені? Чи змінилося за останні десятиліття викладання фортепіано в Угорщині загалом?

- Я не обов'язково відчуваю величезну різницю. Існує завжди 1-2 курси, коли вважаємо, що ситуація гірше. Потім йде сильний 1-2 рік ... Що дає мені відчуття недостатку, це знання гри історичної та сучасної музики. Дві крайніх речі, але в світі дуже важливо, ми не впевнені, що не історичну гру Баха ще приймають в світі.

9. Які особливості Дебреценської школи піанізму?

- У нас дуже хороші відносини з колегами, якщо виникають суперечки, то в кінцевому рахунку ми думаємо однаково, особливо в значенні музики, що є найбільш важливим для нас.

Інтерв’ю з Аттілою Плеш (Pless Attila)

Розмова з паном Аттілою Плеш 2013.04.26.

1. Скажіть, будь ласка, в кого Ви навчались і під чиїм впливом знаходились в період студій?

- Якщо почати з дуже маленького віку, з дитинства я назву дитячий музичний садок, де Єва Рімоці (Rimóczy Éva) з великою любов'ю і ідеями розробила методику викладання, яка навчила дітей читати ноти. Вона пов'язала з ластівками: ластівки сидять на 5ти проводах і садила їх у різних місцях. Ми повинні були називати ту лінію, на якій сиділи Е або G і т.д. ластівка. Це було дуже орієнтовано на дитину. Вона залишла у мене у віці 3-4 років дуже глибокий слід у музиці, на який я побудував іншу частину мого життя, тому що так грайливо та орієнтовано на вокальність намагадася вчити. Дуже багато дітей ходило до неї, любили, реальною "квочкою" була, випромінювала з неї любов до музики і дітей.

По лінії фортепіано я можу вам назвати Тамашний Іріні (Dr. Irinyi Tamásné), яка викладала в музичній школі в Дебрецені. Вона навчала мене протягом 6 років і дуже вимагала від мене для мене акктивне туше, аплікатуру, ритм і вміння читати музику - я отримав хорошу підготовку в практиці, для того, щоб рухатися далі. Потім в училищі потрапив до Калмана Ірмаи (Irmai Kálmán), на жаль він залишив країну в 1989 році і живе в Німеччині. Його також любив, тому що він будуваввчення на певній концепції, я отримав дійсно хороші твори, завжди відповідні моєму рівню знань, але трохи більш складніші, щоб я міг музично та технічно зростати. Він дійсно бачив, як мені треба розвиватися. Потім я вступив до Академії з першого разу - це було дивом, тому що, з Дебрецена студентів приймали з другої спроби. Там по-перше попав до Ерно Сегеді (Szegedi Ernő). Йому було тоді 72 років, і різниця між нами була два покоління, тому що я був 18-річний хлопчик, який був повний амбіцій та ентузіазму, і я збирався грати багато віртуозних п'єс. (До речі він був також великим віртуозом: неймовірно супроводжував III. концерт Рахманінова у віці 72 років, я слухав це моїми власними вухами! Це

для мене було велике враження ..!) Завжди в суботу були уроки. Він не вів групові заняття, але завжди тримав подвійні уроки в суботу. Звичайно я завжди залишався трохи довше, щоб слухати наступну студента. Потім, після хвороби Ерно я почав ходити до Едіт Хамбалко (Hambalkó Edit). Вона також представляла серйозну професійну педагогічну лінію і дуже дидактично вчила : дуде добре знала, що і чому треба вчити, що хотіла почути від мене. Вона була дуже терплячою і не була того академічного типу вчитель музики, хто один раз слухав твір, а потім на наступному тижні чекав інший. Наприклад, Ерно був таким: прослухав твір один раз і наступного тижня я повинен був нести інший шматок без нот! Матеріал треба було їсти ... Едіт багато часу викладала в училищі і була з досвідом темпу розвитку дітей-підростків, розуміла краще і залишала час, щоб я зрозумів твір, добре вивчив, 4-5 разів послухала і завжди мала будований обсяг роботи, завжди було щось дуже цікаве. До камерної музики брав участь на уроках у Дьордя Куртага. Він був неймовірною людиною для мене, тому що мав грандіозні знання, яке було абсолютно унікальним в Угорщині. Він був також граючим піаністом, але й добре навчав, а також поклав життя на композицію. (він вчився у Пала Кадоші (Kadosa Pál) в одному класі з Золтаном Кочішом, Андрашом Шіффом і Дежо Ранкі (Kocsis – Ránki – Schiff). Завдяки тому, що Кадоша був композитором, він за допомогою структури розбирав частини і займався агогікою. Практично, технічною частиною не займався. Кадоша, як правило, говорив тільки коротке резюме про це. У мене колись був з Куртагом 1,5-годинний урок фортепіано. Він дав мені так багато інформації про гру, він фантастично вчив! Ім'я Дьордя Куртага ви можете вкласти в золото! Так що це були мої вчителі. Навіть тут можна розповісти ще про мастер класи. Рудольф Керер, Дьордь Шебок, Дмитро Башкіров, яким я грав – один був краще, ніж інший.

- Той факт, що Ви мали два різних вчителів - як це відбилося на Вас? Яку лінію краще продовжуєте?

- Я люблю представляти лінію Едіт таким чином, що я намагаюся дивитися, як найдетальніше на моїх студентів. Іноді я відчуваю, що через інші проблеми, пов'язаних з життям, можливо повинен приділяти їм ще більше уваги, ще більше повинен думати про те, що кого і в якому напрямку повинен допомогти розвиватися. Я думаю треба заохочувати їх до занять, тому що, якщо не мають у руках достатньо кіломитерів, це не так добре. Звичайно можна бути покращено багато у голові, якщо хтось розумний і має хорошу пам'ять, але треба сидіти там, немає казки.

2. Ваш педагог вважався одним з кращих педагогів свого часу, з його класу вийшло багато визначних угорських піаністів XX століття. Назвіть, будь ласка, його основні педагогічні принципи, засади методики викладання.

- Якщо у фокусі Едіт - вона завжди очікувала дуже точну кількість матеріалу, завжди пам’ятала, де ми зупинилися в останній раз і звідти продовжувала наступний урок. Я думаю, що це дуже важливо для студента. Вона завжди була дуже збалансований людина, у неї завжди можна було знати, що чекатиме на нас, не була людиною бурхливог духу. Завжди свідомо спрямовувала освіту.

- Вона також віла групові заняття?

- Ні, але багато треба було грати на концертах. Ми грали великі програми, це було завжди дуже добре сплановано. Було з чього вибирати. Це дуже хороші спогади для мене!

3. Якими були репертуарні уподобання Вашого викладача, як відбувались заняття, він швидше показував чи пояснював? В чому полягала особливість його гри?

- Я думаю, що вона любила вчити все, від Баха до Бартока-все. Вона також приймала участь на конкурсі Ліста в 1961 році, не кажучи про те, що її чоловік - дослідник в області Ліста Імре Мезо (Mező Imre). Тому вона дуже багато робіт Ліста вивчила і знала від свого чоловіка і з любов’ю викладала їх. Дуже любила Бетховена, Бартока.

- Ерно завжди грав і говорив, це було збалансованим. Едіт також грала, завжди показувала матеріал. Вона була солісткою Національної філармоніїв 60-х і 70-х роках. Потім вона переклала центр уваги на діяльність вчителя. Вона була завідувачем кафедрою в училищі протягом 12 років. Найбільш проблемні діти потрапляли завжди до неї, тому, що вона брала на себе зобов'язання робити все можливе з проблемими дітьми.

4. Якою була Ваша перша «зустріч» з Ференцом Лістом?

- Я грав серію етюдів Op.1. - Я думаю, що це була перша зустріч з Лістом. Потім все більше і більше зустрічався з мистецтвом Ліста. Я думаю, що життя людини дуже мало, щоб познаьомитися і добре вчити ті шари, що він зробив і знав. Таку кількість матеріалу треба переробити людині, дійсно дуже багато можно мати справу з цим.

- Ви любите вчити Ліста?

- Я люблю, дуже люблю! Я думаю, що все залежить від того, яку музичну тему грає студент (залежить від того, що віртуозний етюд або релігійну частину, або любовний твір грає).

5. В чому Ви, як педагог, продовжили традиції Ф. Ліста, в чому найбільше полягає його вплив?

- Ліст був великим віртуозом. Вплив самого виконання - було дуже важливо для нього. Мені дуже подобається музика і я насолоджуюся музикою завжди прийму будь-яке рішення, яке вражає. Я знаю таких музикантів, які якщо не почують частину так, як вони уявили собі, то їм не подобається. Я думаю, що існує 100 істин. Я думаю, що все залежить від ваших музичних талантів, що ви чуєте, і те, що виносите з музики. (Звичайно, є деякі традиції, наприклад Баха завжди граємо в одному темпі. Але музика, як мова, де є більш обєднані частини і є більш розібрані. В музиці бароко розташування дуже важливо.) У Ліста ефект дуже важливий, називається віртуозним використанням інструмента, але це стосується не тільки швидкості, але і тону, динаміки і т.д.. - Я думаю, це дуже важливо! Ліст був здатний на таку

швидкість (див. трансцендентні етюди), що для кожного учня однієї велике завдання підключення до мислення такої швидкості.

6. Як, на Вашу думку, проявляється взаємовплив виконавської та педагогічної діяльностей?

- Я думаю, що якщо вчитель грає на концерті – то для визнання студентів, що дійсно про ці речі говоримо на уроках. Таким чином, якщо вчитель вміє грати це на концерті і його студенти це чують - дуже важливо! На жаль набагато більше треб грати, але щоб була рутина подіума - не достатньо, щоб грати один твір на концерті. В різних ситуаціях треба виконувати музиканту на різних інструментах. Цей досвід дуже важливий для студентів. Вчитель теж людина, він теж може помилятися, грати слабкіше бо менш в змозі підготуватися , бо життя має тисячі проблем і у кожного є особисте життя. Звичайно на концертному подіумі ніхто не спросить, що які проблеми має виконувач. Я ввів на кафедрі прослуховування самостійно вивченого твору у лютому місяці, де можна грати хоч що і ніхто не спитє як багато часу було використано, щоб твір був у відмінній формі.

- Ви також граєте на уроках?

- Так. Важливо! Якщо й не весь шматок, але деталі або вказую на гарячі точки, показую їм, як я думаю. Не тільки я задаю твори для студентів, але вони можуть вибрати для себе, що хочуть грати.

- Про що розповідаєте у класі?

- Я абсолютно намагаюсь з'ясувати душу студента, з якими проблемами вони борються зараз, або те, що саме добре для нього, намагаюсь спиратися на позитивні сторони. Якщо добре вивчив і заграв, то знаю, що буде наступним кроком, що ще не було досить добре. Це дуже чутливе питання, коли ми хвалимо студента? Якщо хтось розвивається повільно, не рухаючись, то чим похваліти його? Важливо, щоб вчитель представляв свої зауваження,

критику, щоб у студента не відняти настрій, щоб вийшов з класу з ентузіазмом. Мотивацію підтримувати - найважче!

- Ви також робите групові заняття?

- Так, це дуже важливо, студенти просять це! Не часто, але буває.

7. В чому Ви вбачаєте особливості угорської фортепіанної школи?

- Це входить також у політику. Раніше інформація входила з Радянського Союзу і міцно впливала на якість освітньої політики, політики мистецтва. Коли мені було двадцять років я це зовсім не відчував, що така річ існує, що таким чином формували мислення людей, що навіть не помічають. Це було не випадково, що, коли я вчився в училищі, то Баха грати треба було легато і Ріхтер теж грав легато, який був генієм 20-го сторіччя, був самим затребуваним радянським піаністом. Таким чином ці речі тоді були під впливом. Якщо в Російській фортепіанній школі Баха грали легато, тоді в соціалістичних країнах також. Потім був інший протитабор, який представляв історичне виконання (артикуляція, і т.д.). У сучасному світі у зв'язку з глобалізацією кордони розмиті. Може бути раніше було таке, що угорська або російська фортепіанна школа, але тепер дуже присутній рух взаємодій. Я думаю, що співучий звук - найголовніше! На вражаючий виступ дуже треба багато працювати. Звичайно, кожний виступ має свою власну красу, або помілки. Це дуже цікаво, якщо хтось дуже екстравагантно виконує твір – можна сперичатися, що подобається вам це чи ні. З одного боку справа смаку, про що не повинні сперечатися, з іншого боку це питання таланту і навчання.

- Ви використовуєте будь-які письмові методіки?

- Я не вибирав одну конкретну, яка найкраща, але намагався тут і там зібрати в комплекс речі, які я вважаю важливими. Наприклад, звук повинен бути чистий, формулювання виконавця має бути чистим, зрозумілим, що він гратє,

поліфонічно має грати на фортепіано, на кольори та функції має бути чутливим. Це найбільш важливо для мене. Я не злюся, якщо студент застрягне в одній частин, це може трапитися з кожним, це не проблема! Якщо з належним і адекватним почуттям і впливом на колір грає те, шо написано в нотах, інтерпретує як істинне і належним чином - то це 50% успіх, думаю, що він перебуває на правильному шляху. Тоді є трудне завдання, коли немає нічого написано в нотах, тоді є багато можливостей, залежить від музичної уяви. Я завжди починаю з позначеннь у нотах, якщо цього не чую, тоді зверну увагу студента на це.

8. У чому полягає різниця між колишнім та теперішнім рівнем фортепіанної освіти в Угорщині, зокрема, в Дебрецені? Чи змінилося за останні десятиліття викладання фортепіано в Угорщині загалом?

- Це дуже цікаво, тому що мені здається, що у 90-ті роки було дуже високе підвищення рівня якості завдяки запуску кафедри університетського ступеню. Академія музики вже не представляла монополію і у Сегеді і Дебрецені стало можливим запустити цю освіту мистецтва, що дало можливість студентам, які мали зовсім інший рівень гри на фортепіано. Потім я відчув навколо 2000 року, що більше не було такого підьома. Я не знаю, що було причиною: можливо це також залежить від удачі, що саме такі абітуріенти йшли в Дебрецен. Може бути набагато кращі піаністи не дойшли до нас. Зараз для мене це період хаосу, бо дуже багато рівнів освіти існує водночас: бакалавр, магістр, викладач іскуства... Тепер всі повинні однаково грати Баха і на вчительскому і на іншому ступені також. Тому у кому є вена виконавця і він багато краще може заграти або просто більш талановитий – грають туж саму Прелюдію і фугу абсолютно по-іншому. В даний час заяви абітуріентів все ще в 4-5 рази перевищюють місця. Це вже менше, ніж раніше, але все ж є з кого вибірати. На консультації приїздять менше, часто це просто помилка зв'язку, відсутність інформації.

9 . Які особливості Дебреценської школи піанізму?

- Я думаю, що в національному плані, з урахуванням парку інструментів тут не так уже й погано. Це може бути краще, могло би бути замінено інструменти на нові, але тепер це не так легко. Гуртожиток, який є в одному будинку, жити і вчитися в умовах Дебрецена думаю, що це набагато краще, ніж в інших містах. Десь. 240 студентів навчаються, хоча всього разраховано на110-120 місць. Тоді булт би можливості для занятть студентів, якщо менш студентів вчилося би, але багато приїздять да нас. Часто йдуть на і'мя вчителів.

Важливим вважаю поїздки кафедри, які на даний час діють, як семінари. Це дуже важливий спосіб формування спільноти.

10. Які лістівські традиції отримали своє найяскравіше продовження у Дебрецені?

- Тут нема такого іспиту, де би не грали Ліста. Його звучання, вмілість використовувати інструмент дійсно інтегрується в повсякденну практику, це не можна не враховувати. Маючи великий репертуар, який лишив нам Ліст, і єдність всіх його творів - повсякденне завдання для нас. Для вивчення нової частини, які ми ще не грали - все ще великий виклик для нас. Ліст мав неймовірні імпровізаційні навички, в той час його монотематичність, яку тисяча різними способами міг виявити. Як виконавець- всія Європа лежала біля його ніг.

Інтерв'ю з Томашом Вашарі (Vásáry Tamás) 24.07.2013.

1. Скажіть, будь ласка, в кого Ви навчались і під чиїм впливом знаходились в період студій?

Першим моїм вчителем була вчителька на дому Тітка Маргит Ковач (Kovács Margit) у Дебрецені, яка приходила до моєї сестри та навчала їй лише хіти, благорідним дівчинкам треба було навчитися трохи фортепіано. Моїй сестрі було 15 років, мені тоді 5 років. коли я почув по радіо «Менует»

Боккеріні. Мені сподобалася мелодія, після першого слухання я спробував запам’ятати, коли я чув вдруге, то знайшов гармонії на фортепіано. Коли прийшла тітка Маргит я заграв їй, і вона сказала: "Я не знала, Томаш, що ти можеш читати ноти". Я сказав: "Ну, я й не можу, просто так на слух граю." Потім вона почала мене вчити, а ще через рік, коли мені було 6 років, сказала, що тепер треба записатися до музичної школи. Ми пішли з моїм батьком до Яноша Бараньі (Baranyi János), який був учителем фортепіано і директор установи. Бараньі сказав, що він не може мене прийняти, тому що семи-річних могли тільки брати (сьогодні я думаю, що вже записують і ембріонів ...). І ось тоді я підійшов до рояля, тоді я вже вивчив 2. Угорську рапсодію Ліста в полегшеному виді, і заграв йому. Тоді він сказав, що бере але з умовою, що я повинен був вчитися у Тітки Маргіт Хохл (Höhl Margit). Маргіт Хохл була дуже відомою піаністкою, в іншому випадку студенткою Арпада Сенді (Szendi Árpád), який був учнем Ференца Ліста. Насправді, вона була «онукою» Франца Ліста, і я став «правнуком». Я засмутився, тому що я чув багато страшного про тітку Маргіт, що вона є надзвичайно сувора та б’є студентів тощо. Вона була дійсно страшним явищем з головою Бетховена, і в будь-якому випадку це було дуже рідкісним в той час, щоб хтось грав всі сонати для фортепіано Бетховена, у неї була фантастична пам'ять: багато таких творів грала, ноти яких ніколи не бачила або лише вчила, і всеж була в змозі зіграти . Я згадую таким був Вальс-експромт, який вона не вчила, лише викладала, і так запам’ятала. З Тіткою Марго ми стали хорошими друзями, і я багато вчився від неї. У неї були дуже м'які руки. Треба було втягнутими пальцями грати, що я потім зовсім забув, бо це була її техніка. Вона завжди говорила, що "з грузом", що я згодом не дуже робив. Але ту функцію, що хтось довіриться іншому, то я від неї навчився. Вона була концертуючою піаністкою, мала величезний репертуар, надзвичайно точно грала і була в змозі грати дуже обережно, м'яко, мала дуже м'яку руку і дуже любла мене, і я відчував себе дуже безпечно біля неї. Прийшов перший концерт, на який вона мене підготувала. Я пам'ятаю, коли я пішов на першу репетицію (я був

дуже нервовим і тепер також біля фортепіано) не було все в порядку, я був настільки жорстким, а потім на концерті було все гаразд. Я вчився у неї до12 років. Що вона просила від мене, що мені не дуже подобалося, що я й не робив, щоб не вивчав дуже складні твори. Але я робив, наприклад *Waldstein* сонату Бетховена вивчив, коли мені було 9 років, а також «Експромт» Шопена до-дієз мінор, що вона не хотіла зі мною грати. Барток також не дозволяв студентам грати, що було занадто важким за його рахунками. Я не згоден з цим, у мене є теорія, що це дає крила, що хтось хоче вивчити твір, щоб здолати технічні труднощі, тому що любить твір і хоче слухати, йому і інші частини легше підуть. Просто підтягне на більш високий рівень, яких для нього був високим.

Після концерту (мені було 8 років) я мав аудиторію, з цього моменту я став зіркою Дебрецена, чергова дитина-чудо. Я пам'ятаю мою першу критику Йожеф Уйфалуші (Újfalussy József)написав про мене, я був розпещеним маленьким крапеком. Насправді я інстинктивно грав, хоча мене вчила Тітка Марго, але так чи інакше я грав, як я відчував і коли мене показали Дохнаньї, коли він приїхав з концертом у Дебрецен (8-9 років було мені), я грав cisz - moll вальс Шопена, він сказав, що це було занадто сумна частина. Я сказав: "Не така сумна", "Так, але не настільки маленькому хлопчику!" Дохнаньї дуже слідкував за тим, щоб я лишався здоровою дитиною. Він запитав мене, скільки годин я займаюсь. Я сказав, що три години. "Це занадто багато! Займайся півтори, а останній час грай у футбол! "

Потім дав мені ноти, мені треба було грати з листа, також його цікавило, що я компоную. Так що він намагався на більш широку точку зору, щоб дітина могла навчатися. Для мене було б дуже високою нагородою, якщо батьки зрозуміють, що було поставлено на карту, тому що Дохнаньї не вчив у школі дітей, тільки дорослих. Він сказав, щоб мі приїхали до Будапешту і він навчав би мене, хоча він і не вчив дітей, так що я був би винятком. Але мій батько сказав, що й мови не може бути про переїзд. Ми домовилися, що принаймні іноді будемо приїзджати і грати йому. Так воно і

сталося! Я пам'ятаю перший раз, коли ми пішли до Будапешта і у 14. класі, де Іштван Томан викладав а також і Барток, де пізніше я став учнем Лайоша Хернаді – там мене прослухав Дохнаньї. Він стояв біл вікна з моїм батьком, і коли я грав сонату Гайдна соль- мажор- тихо розмовляв з моїм батьком. Мені це було дуже погано! Коли я зіграв першу частину, він попросив зіграти її знову. Я грав знову. Коли ми виїхали, я запитав мого тата, про що вони говорли, він сказав: "Ми говорили про те, що йому не подобається, якщо дитину настільки перевантажена, що багато нюансів навчить йому вчитель, ті, що я грав. Другий раз, коли я грав, я грав по-іншому - виявилося, що це не було заучено, але я так відчував! Він сказав, що це так чудово!» Ми були в нього знову, а потім він відправився з країни, на жаль. Це така фатальна річ, бо зовсім інакше будувалося би моє життя, якби я вчився від нього. Тим не менш, я вчився у Хернаді, на чьому настаював Затурецький(Zaturecky) (відомий скрипаль), тому що він вважав його нгай методичним. Ми одразу не вийшли друг з другом. Вперше, коли був концерт у Дебрецені, де всі місні знаменитості грали, запросили і його. Я також був у програмі, але Хернаді сказав, що він не буде грати разом з вундеркіндом, так що я був знятий з показу. Це не було хорошим введенням. Потім, після страшної облоги в холодині (не було ніякого опалення), з авітамінозом через погане харчування, у всіх були фурункули, я мав на моїй руці, тому я не міг належним чином підготуватися - мені треба було йому грати! І тоді величезний Хернаді, спираючись на холодний камін, ніж коли жарко було, критикував з дуже неприємним тоном, що моя гра надто солодка, і показав потрібні рухи, щоб не здавалося штучним ... Так у мене абсолютно не було ніякого бажання вчитися в нього, але дуже настаювали ... Я хотів би навчатися у Бели Бесермині-Надь (Böszörményi Nagy Bélá), хто був дуже симпатичним, але у треба було у Хернаді.

Тоді одразу він сказав мені, що закінчилося моє чудо - дитинство, кінець інтуїції, будемо обдумані. Він мав дуже упереджувальний підхід: граючи думати заздалегідь, що збираєтеся грати. Ну мені це дуже не

сподобалося. Він також сказав, що кінець концертому життю, навіть на студентських концертах я не грав протягом багатьох років! Я повністю втратив контакт з світом, аудиторією, зі мною, і я тільки так грав, як то від мене чекав Хернаді! Цьому був дуже цікавий результат: він був вчитель методики (викладач фортепіано номер один в академії), він знав найкраще системи. Коли я вступив до академії в перший рік був тест(тому що нас було занадто багато (200) піаністів) за шторами, де журі не бачило, що хто грає. Я один отримав 10 балів (9,7, з яких 0,3 пункту Хернаді знизив, знаючи, що я граю). На наступному іспиті через рік я отримав лише 7 балів! Так багато я опустився: не було в мені більше ніякої музики, не було насолоди. Якщо би моїх батьків на початку п'ятдесятих років не вислали з країни, я не знаю, що сталося би зі мною, але також треба було вижити. Кодай допоміг мені, щоу колишній філармонії дав мені роботу. Я почав в самому низу драбини, супроводжував танцюрів, довелося взяти на себе все, я грав на піаніно в естрадних програмах за радянським зразком. Таким чином я знову знайшов мою аудиторію. У мене був друг, який намагався покинути країну, сидів в тюрмі в Шопрон разом з Дьордєм Ціффрою(Cziffra György), бо їх схопили. Цей друг по імені Іллийш Ровас(Rovasz Illés) не був музикантом, але ходив до мене і чув, як я грав опери, симфонії по слуху і сказав, що чому я не граю так сонати Бетховена? Пізніше я пішов до концерту Анні Фішер(Fischer Annie). Там я був дуже зачарованим, бо вона грала сонати Бетховена, з тими амбіціями, якими я насолоджувався симфоніями! Тоді я почав бунтувати проти Хернаді. При приведенні нових правил, що всі студенти повинні вивчити та заграти на концерті один твір і камерний твір без вчителя. У мене камерний вів Лео Вайнер(Weiner Leo), а потім я грав "Танці з марошсека" Кодая, які я вивчив разом з автором, після перерви 5ти хвилинний Ноктюрн Шопена, що вчили разом з Хернаді, а потім я грав сі мінорну Сонату Ліста, яку вивчив сам ! Це було нахабство, що тільки 5 хвилинну роботу показав з Хернаді! Потім пізніше я зрозумів, що це була помилка не Хернаді, що я насправд зовсім зник під його навчанням, але моя психологічна проблема, бо

я хотів догодити всім, що я був дуже «хорошим» студентом. Так що все не тільки залежить від методу, використовуваного для навчання, але і від відносин між людьми. Це так само, як у батьків та дітей: скількі щасливих відносин і скільки нещасних відносин є, коли один батько не має нічого спільного з його дітьми! Це був мій досвід!

Хернаді був студентом Бартока Завжди говорив, що гра Бартока була жорстка на фортепіано, квазі вирізана в камені фортепіанна гра. Коли я почув альбом, в якому грав Крайцерову сонату та Дебюссі Сонату з Йожефом Сігеті(Szigeti József), знаменитим скрипалєм, повністю романтично, м'яко, смачно!

У нього була методика, якою жахливо все записав аплікатурою, як потрібно використовувати та аналіз форми - це було жахливо освідомо! Я був дуже інстинктивним і знову попав на другу сторону коня. Два поняття повинні бути у здоровому балансі - це дуже важко знайти. Він був великим піаністом, на прикінці уроків, коли вже всі заграли – він грав для нас, що було для нас насолодою. На уроках ми були завжди разом і всі сиділи там, що було введено Лістом, але все йде від Ліста....

Після того, як я зіграв мій «революційний» концерт, який викликав велику сенсацію. Анні Фішер відправила мені повідомлення, щоб я відвідував її. Вони були разом з Імре Унгар(Ungár Imré), який був великим піаністом. Коли я прийшов, вона сказала: "Я покликала вас, щоб сказати, що ви ідеальні!" Це було для мене великою честю. З тих пір з Анні Фішер виникла велика людська дружба. Я не кажу, що вона мене вчила, тому що вона зовсім не вчила, але іноді я грав їй! Тоді ми заграли концерт Моцарта для двох фортепіано... на фестивалі грали ансамблі та на два фортепіано- не хто інший не грав з нею, я був єдиним партнером по фортепіано.

Я пам'ятаю, що на тому концерті підійшов до мене в коридорі Йожеф Гат (Gát József), він сказав, що йому дуже сподобалося, сподобалося відчуття, але технічно ще було чому вчитися! Я повірив йому, що він насправді навчить мене краще грати на роялі. Він дійсно важливі речі навчив, які я

завжди показую на Майстер класах про механіку фортепіано і механіку тіла. Але це знову була лише методіка, і я знову зайшов занадто далеко, тому що Гат сказав, що якщо нижче сидите, то будете краще володіти інструментом . І в кінці кінців я вже сидів на землі. Я ніколи не забуду, що грав «Hammerklavier» сонату Бетховена, що подол мого фраку був на підлозі поруч зі мною, і я напрягав свої руки, що зробило мені у віці 16 років хронічне запалення сухожиль в правій руці, яке остаточно зникло, коли мені було 40 років. Так я зробив кар'єру в світі з хронічним запаленням сухожиль!

Коли я емігрував, тоді я змінив низьке сидіння, думав, що випробую різні школи. Я пішов до школи Маргеріт Лонг(Marguerite Long) в Парижі, до Нью-Йорку, де почалася моя американська кар'єра, де Фріц Стейнвей(Fritz Steinway) власник виробництва фортепіано привів мене до Володимира Горовиця, де я провів вечір у його компанії. Там переді мною він займався 1,5 години, що було дуже повчально: у нього були красиві ніжні руки, як "кінь". Він вчився на композитора, але не став ним, але дуже музично грав гами: терції та сексти грав - завжди щось трохи імпровізував у стилі Рахманінова. Тим часом там була його дружина (дочка Тосканіні) Ванда. Вона сиділа в кутку. І коли я запитав, скільки він займається, Горовіц сказав, жодного разу не більше 4 годин, а вона сказала: «Але Володя!"... Також показав, що він передбачає себе реінкарнацією Ліста та на шиї мав намисто з медальйоном з портретом Ліста. Тоді знайшов той запис, який він найбільше любив серед своїх власних записів: транскрипцію Сен-Санса «Танцю смерті» Ліста Він був дуже добрим до мене, тому що він сказав, що у нього є мій запис, і що він не зміг так грати ... Він сказав, наприклад, що кроматичні етюди ніколи не міг вивчити, це так! Він розповідав, що його найбільший успіх був у Будапешті, коли повну перерву слухачі аплодували. Він сказав мені, що я теж можу йому пограти. Я сказав, що ні, я не граю! Але, в будь-якому разі! Ну я заграв фугу Баха, де він майже заснув, потім я грав сонату Бетховена, де майже зовсім заснув ... Тоді він сказав мені, щоб я заграв щось «зовсім піаністичне». Тоді я заграв «Легенду Святого Франциска» Ліста та

Етюд Шопена "Шторм" і фантазію «Ріголетто», на що він ніби відродився. Він спитав, що я ще хочу? З цим все в порядку! Звичайно, його цікавили технічні речі. Пізніше я запросив його на мій першій концерт у Карнегі-хол, де в програмі була соната Бетховена "Hammerklavier" і «Гольдберг-варіації» Баха. Це був дуже цікавий досвід!

Потім я зустрів Глена Гульда(Glenn Gould). Я знову пішов до Стейнвея і там зустрівся з ним, після чього ми обідали разом в готелі. Це було дуже цікаво, що у нього не було роялю, він вивчав у голові. Його нога була покладена на стіл, і він був одягнений у диряві шкарпетки ... Він сказав: "Моє прагнення скомпонувати щось монументальне після себе" Тоді я запитав: «Якщо пред тобою з'явиться Господь, і скаже, що з цього моменту повністю рівним буде у твоєму житті композиторське та виконавського мистецтво, тоді теж таке скажеш? " Він засміявся:"Ні!" Я відчув, що це марнославська річ! Він подзвонив мені одного разу після мого концерту в Карнегі-Холі, що шкодує, що не зміг прийти, тому що він жив в Канаді, але чув, що було дуже добре. Було приємно, сам подзвонив.

У наступному я зустрівся з Вільгельмом Бакхаузом (Wilhelm Backhaus). Це було знову дуже цікаво, тому що в моєму дитинстві були дві найбільші легенди Бакхауз і Горовіц! Мої перші диски, які були у мене у віці 6-7 років були пластинки Бакхауза. Я пам'ятаю Ліста «Liebestraum» та 2. Рапсодія, і в той час він був великим класичним гравцем Бетховена, етюдів Шопена: наприклад кроматичний етюд він грав у 180-му темпі, абсолютно незрозуміло, ще й так, що спочатку він грав перший великий До- мажорний, потім другий до -мажорний етюди в ряд на диск, який не був в ті часи виправленим. Один раз грав і це було досконало! Він був кумиром піаністів, напівбог! Іншим був Горовіц, який мав іншу техніку, високу техніку октавної гри.

Я пам'ятаю, як одного разу, коли я з батьками емігрував до Швейцарії, мадам Ліпатті запросила мене на обід в Женеві, але я знав, що ми будемо не вдвох, але прийде ще одна пара! Я ніколи не бачив і не чув живцем Бакхауза.

Пролунав дзвінок у двері і вона сказала мені, щоб я відкрив двері: я відкрив і там стояв Бакхауз і його дружина! Потім ми пообідали разом, я пам'ятаю, мова йшла про піаністів. Потім він сів за рояль і там щось грав, потім він попросив мене зіграти, що він не зміг би..., то я грав Кодая "Танці Марошсека". Потім я побачив, що його руки були зовсім не піаністичні, ніж у Горовіца: короткі пальці, як у м'ясника або продавця ... Одного разу я пішов у Лукарно послухати його концерт. Він був тим, хто ніколи не грав фальшиво, просто не міг нажати клавишу рядом!

Коли у Горовіца спитав чи грає він гами, сказав імпровізуючи, Бакхауз сказав, що ні і все! Кожен це робить по-різному. Тоді зустрівся з Ріхтером на човні.Він був дуже добрий до всіх, але п'ять кроків дистанції, так що не було нічого. Я грав йому Шопена.

Коли після еміграції ми досягли Брюсселю з моїми батьками, до Парижа ми були на поїзді за годину. Я пішов туди до Дьордя Ціффри, який надав мені ноти фантазії «Ріголетто» Ліста. Я був з ним знайом ще з Будапешта завдяки моєму другу, який допоміг мені з моїм революційним концертом, хто сидів з ним у тюрмі в Шопроні. Коли вперше приїхав до Угорщини Гілельс та грав Соната Ліста сі -мінор та 24 прелюдії Шопена. Ну, я був у захваті від дивовижної техніки. Я сказав моєму другові, що яка чудова техніка, він сказав, що він чув ще краще -Ціффру! Потім ми пішли туди, де він грав: я чув, що в чотири руки грає два фантастичних піаніста. Мій друг сказав, що немає ніякого іншого піаніста, тільки Ціффра!

Потім ми познайомилися, і ми були разом багато часу, від нього також вивчив собі певні речі. Анні Фішер була моїм художнім ідеалом, Дьордь Ціффра імпровізаційним генієм, який імпровізував фантастично, скільки б хотіли з неймовірною технікою, також був дуже, дуже доброю людиною!

Тоді я вирішив, що тепер я так хочу грати, щоб насолоджуватися тим! Це було не легко знову знайти мій природній метод і я шука його багато часу. Тоді я знайшов той спосіб, де я відчуваю себе добре. Тепер, коли даю майстер класи, я завжди кажу, що кожному треба знайти цей природній

спосіб! Все, що не так з учнями, то- вчитель, який навчить їм щось! Людина рухається у 3-х площинах: духовній, психічній та фізичній. Є в нас від Богу – духовне, є від животних -наше тіло та між ними мислення. Це те, що псує все, тому що ваше тіло знає, що треба робити. Учитель не може навчити техніку! Навіть птахів не можна навчити літати! Найдивовижніші віртуози - тварини, якщо ми подивимося на те, як лізуть вгору на дерева мавпи або тигри. Якщо у вас є ідея, то ваше тіло знайде рішення. Проте приходить вчитель і говорить вам, що треба робити! У зв'язку з цим я є дуже анти-учитель, хороший вчитель потрібен тому, що людина потребує когось, хто стоїть за ним і кому вона довіряє. Скажімо є три художника, яким довіряє дитина, всі три з них скажуть інакше! То який з них був правий? Головне, щоб був хтось, хто з любов'ю стояв би за ним, це дуже важливо! Це ключ до всього у викладанні- мати друга! Це Дохнаньї також говорив, щоб здоровою була дитина, музикант, Кодай також сказав, що навіть якщо хтось музикант, йому не потрібно бути чахлим!

2. В чому Ви вбачаєте особливості угорської фортепіанної школи?

Немає традицій! Є школа, на жаль, я повинен був прийти до цього висновку. То була традиція, що Ліст, Дохнаньї і Анні Фішер - ця лінія, яку я можу назвати своєю. Це музикальність, гуманність, духовність, емоції - тобто піаніст має мати руки, голову і серце, але серце є найважливішим! Я був в журі 12-ти конкурсів, найбільших змаганнь в світі протягом останніх 6 років. Сотні піаністів я чув з дивовижною технічною досконалістю! Один день я не почув фальшиву ноту! Але про що вони грають? Там немає емоційного заряду, так не має сенсу! І найбільша проблема в тому, що не співають! Ті, хто грав «Норма» фантазію, фантазію «Дон Жуан» та інше з дивовижною швидкістю і досконалою ясністю – ті повністю згорають біля Моцарта. Там нема, що робити, коли ви не співаєте, тому що у співаків є техніка, як це зробити. Треба хотіти співати, а потім реалізувати на інструменті – цього не

можуть! Моцарта треба співати і він дає себе! Це страшенно не вистачає в сучасній молоді!

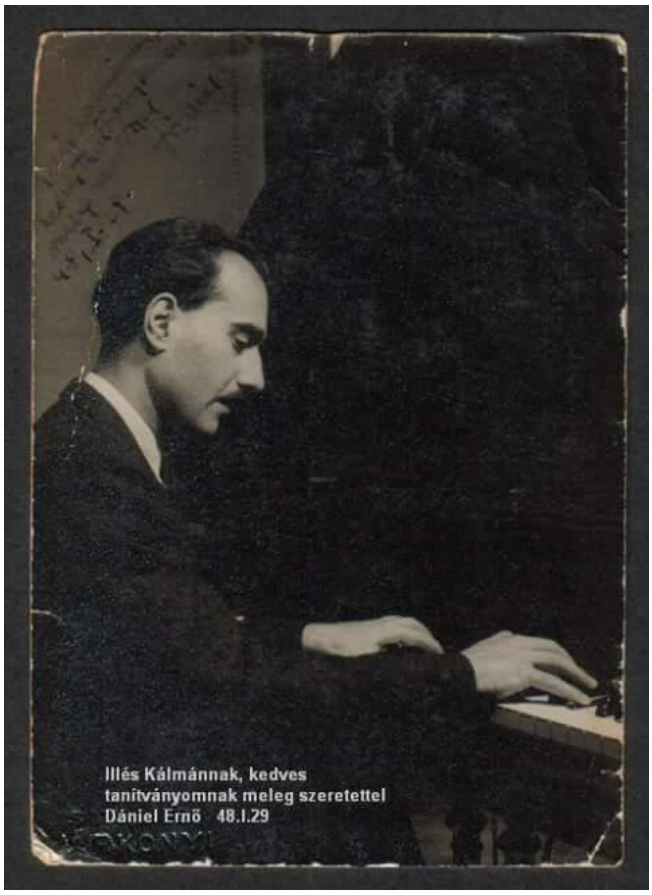
Ліст був великим композитором, звичайно, він мав саму неймовірну техніку, але він використовав її, щоб чарувати! Через деякий час, коли слухаємо цих великих піаністів сьогодення, ви починаєте нудьгувати. Просто більше не зацікавлені, що хто гратиме ще швидше. Гамлета можна також розповісти за 10 хвилин, у цьому є сенс? Традицією було те, що одна людина за іншим показала, як треба відноситися до музики. Звичайно, кожен у себе вдома повинен відмінно вивчити твір. Але коли він сидить на подіумі та не дає нам нічого, це нічого не коштує. Я був на конкурсі в Єкатеринбурзі і почув російську школу, що майже для всіх головне, що коли щось форте, то таке, що ви могли розбити піаніно! Там про спів не було й мови. Тоді я зрозумів, що це є стиль навчання в цій традиції! Я знав французький стиль: плескали над роялем зверху. Йожеф Гат вчив, що існують два типи шумів: (клавішний) високі шуми, інший, коли ми нажали – з шумом рукою є інший звук. Без шумів, якщо не грюкємо фортепіано не тут, ні там - буде ясний звук, голос виходить безшлаковий, який веде красиво і не важливо, наскільки сильний, але не твердий! Якщо ви не нарікайте шуми підчас становлення звуку, то твін веде далі! Це я дізнався від нього!

3. На Вашу думку, як угорські виконавці відображають основні принципи Угорської фортепіанної школи?

Навіть у часи Анні Фішер була тенденція Дохнаньї: музикальність, потім прийшла механічна ударна гра на фортепіано, яка прийшла з інших країн. Сьогодні більше не можливо відокремити угорських виконавців!

ДОДАТОК 3

Рідкісні фотографії з особистої колекції Калмана Іллійша (Illés Kálmán)



«Калману Іллійшу, моєму доброму учню, з любов'ю

Ерно Даніель (Dániel Ernő) 1948.01.29.»

Після концерту учнів класу Ерно Даніеля , 1948.01.29.

Фотографії угорських піаністів (з архиву інтернета)

Дохнані Ерно та Бела Барток

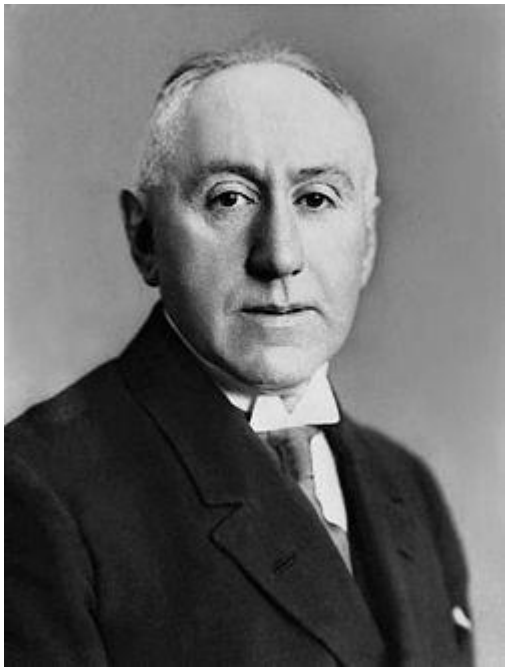
Бела Барток та Дьордь Шандор

Бела Барток

Габор Габош

Геза Анда

Ервін Ніредьхазі



Арнолд Сийкеї

Іштван Томанн

Імре Унгар

Іштван Антал

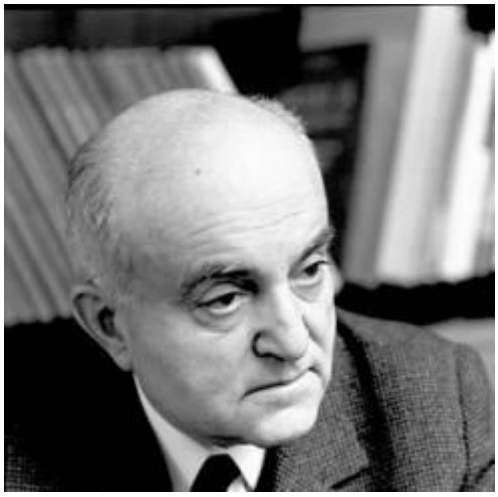
Дьордь Ціффра

Ерно Дохнані

Анні Фішер

Дьордь Куртаг

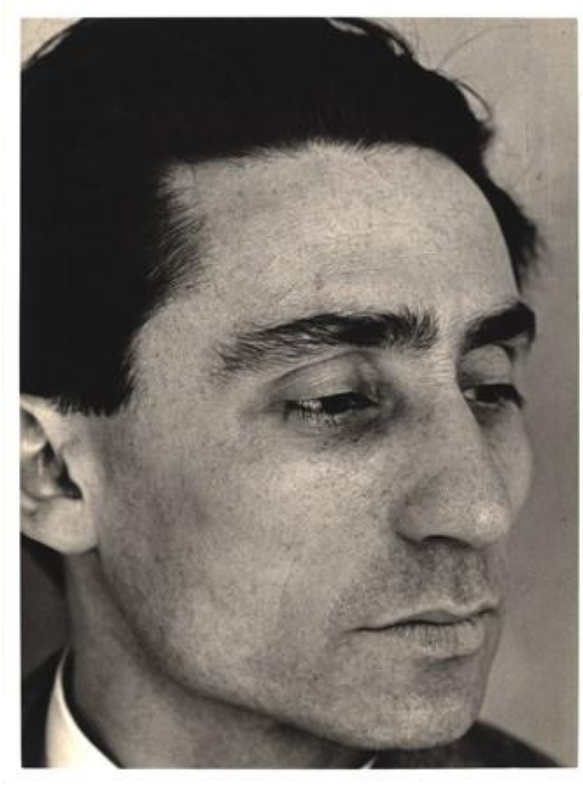
Андор Фелдеш



Пал Кадоша

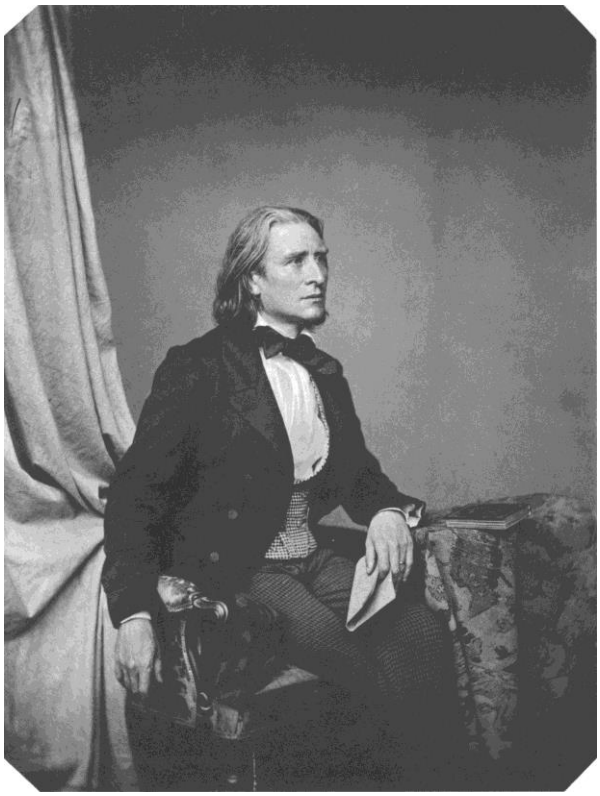
Маргіт Варро

Імре Кийрі-Санто



Іван Енгел

Дьордь Ференці



Ференц Ліст

Точна модель руки Ференца Ліста

Музична Академія ім. Ференца Ліста, Будапешт

Будівля Музичного факультету Дебреценського Університету.