НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ
КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Зубай Юрій Миколайович

УДК 378.091.12.011.3-051:780.616.432]:78.02](477.411)НМАУ
«1950/2000»(092)(043.5.)

Дисертація

Проєкт творчого універсалізму в діяльності педагогів-піаністів Київської консерваторії другої половини XX століття

034 Культурологія
03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії (кандидата культурології)

Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання
на відповідне джерело.

_____ Ю. М. Зубай

Науковий керівник:
доктор культурології, доцент
КРИВОШЕЯ Тетяна Олександрівна

Київ – 2024

АНОТАЦІЯ

Зубай Юрій Миколайович. **Проєкт творчого універсалізму в діяльності педагогів-піаністів Київської консерваторії другої половини XX століття** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 – «Культурологія». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Київ, 2024.

Репрезентована тематика дисертації лежить в полінауковому просторі, що торкається меж біографістики, мистецтвознавства, філософії, фортепіанної педагогіки. Але своєрідна точка перетину цих напрямків знайшла своє втілення в поліметодології культурологічного пізнання.

Дане дисертаційне дослідження присвячене проблематиці універсальної творчої особистості в ракурсі проекції життєтворчості митця на різноманітні сфери діяльності. Означена проблематика в цьому дослідженні розкривається на прикладі творчої діяльності педагогів-піаністів Київської консерваторії другої половини XX століття. До цих постатей ми відносимо імена таких піаністів, педагогів та композиторів як І. Беркович, М. Сільванський, В. Сєчкін та М. Степаненко.

Даний період історії цього музичного закладу ознаменувався розквітом виконавського, музикознавчого, композиторського, диригентського мистецтва. Власне в окресленому періоді у Київській консерваторії плідно працювали чимало педагогів, ім’я яких міцно закріпилось в історії української музичної культури. Але на жаль, значення діяльності багатьох із них все ще залишається недооціненим. Причиною цьому може бути недостатня інформованість про їх різнопланову творчу активність, адже чимало з них будучи за своєю направленістю універсальними музикантами увійшли в історію музичної культури лише за своєю «провідною» сферою творчості, а поміж тим розглядаючи постать певного митця крізь призму мистецької діяльності ми не сформуємо цілісний портрет маючи уявлення

лише про одну сферу його творчості. І тому дана праця, обравши об'єктом дослідження діяльність педагогів-піаністів Київської консерваторії другої половини XX століття в аспекті творчого універсалізму мала на меті ряд завдань, котрі отримали вирішення.

Вперше у вітчизняній культурологічній традиції окреслено концепцію «проєкту творчого універсалізму» як синтез у життєтворчості одного митця різних мистецьких видів діяльності в ракурсі взаємопроекції між ними. На прикладі детального аналізу творчих шляхів педагогів-піаністів, котрі є головними фігурантами дисертації, віднайдено шляхи перехрещення та взаємодоповнення сфер фортепіанної педагогіки з композицією, виконавством та іншими сферами діяльності, продемонстровано на конкретних прикладах.

Визначено принцип проєктності як багаторівневий концепт, котрий розглядається в парадигмі проєктування та здійснення особистістю власного життєвого шляху в рамках життєтворчості певного митця; та у більш широкому значенні, як принцип перебування творчих особистостей у професії, в межах мистецьких інституцій (консерваторія, музична академія). У дисертації препаровано даний принцип на музикантах певного осередку (піаністи-педагоги універсального спрямування), із залученням конкретних прикладів. Водночас аргументовано, що і наразі актуалізується запит соціуму на діяльність фахівців такого типу.

Констатуючи той факт, що біографічні відомості про І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна та М. Степаненка мали чимало «білих плям», у дисертаційному дослідженні за допомогою матеріалів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України, міського архіву м. Києва, архіву Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, приватного архіву К. Шамаєвої, А. Кащенко, інтерв'ювання колег, друзів, вихованців вищезгаданих педагогів-піаністів було вперше максимально повно реконструйовано їх творчі біографії.

На прикладі творчих біографій цих митців вперше розкрито трансформаційні процеси в їх музичній діяльності. Виявлено, що для М. Сільванського була характерна перевага виконавства у ранньому періоді творчості, з опорою на виконання музики інших композиторів, та подальший поступовий перехід до домінування композиторської творчості, з перевагою до виконання авторської музики. Для М. Степаненка характерна зацікавленість виконавством у ранньому періоді творчості, котра була полишена у зрілому і пізньому періоді життєтворчості. Натомість якраз після «відходу» виконавства у сфері його інтересів з'явилась музикознавча діяльність, котра була однією із провідних до кінця життя митця. Творча діяльність І. Берковича та В. Сєчкіна не позначилася особливими змінами впродовж всього шляху. Тут лише варто відзначити, що до кінця життя І. Беркович продовжував створювати твори для дітей, а В. Сєчкін до останніх днів життя тримав виконавську піаністичну форму.

Підтверджено гіпотезу про те, що зацікавленість музиканта композицією, власне виявлення композиторського таланту, не обов'язково розкривається у дитячому чи юнацькому віці. Усі основні фігуранти дослідження розпочали писати власні твори лише у студентські роки, під час навчання в консерваторіях як піаністи.

Узагальнено праці українських науковців різних галузей присвячених шляхам біографічних досліджень, з яких аргументовано, що власне біографія митця найбільш яскраво проводить взаємозв'язки між його життєвими поглядами, особливостями соціального та особистого життя, культурно-історичної ситуації, та має безпосередній вплив на його творчість.

Віднайдено моменти «перехрещень» творчих шляхів піаністів-композиторів Київської консерваторії другої половини XX століття. Серед них творча співпраця М. Сільванського з І. Берковичем та Ж. Колодуб, та творчі контакти В. Сєчкіна і М. Степаненка. Аргументовано, що саме вони були стали одним із факторів, котрий сприяв їх професійному розвитку.

Маючи у наявності цілісні творчі біографічні портрети І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна та М. Степаненка, їх було визначено як «музикантів-універсалів», адже впродовж свого творчого шляху вони займалися мінімум трьома видами музичної активності (серед яких у всіх була педагогіка, композиторська діяльність та виконавство). У даному дослідженні до категорії «виконавство» відноситься сольне виконавство, концертмейстерство та камерно-ансамблеве музикування, без виокремлення в окремий різновид музичної діяльності.

Проаналізовано праці українських науковців присвячених проблематиці творчого універсалізму у мистецтвознавчому, культурологічному та філософському напрямках. Виявлено, що наявні дослідження дозволяють стверджувати думку про те, що поняття «творчого універсалізму» на сучасному етапі не є сталим і вузьким у тлумаченні, але на основі сучасних розвідок з питань цієї проблематики вже можливо сформулювати понятійний апарат цього явища у проекції на дане дисертаційне дослідження.

Відтак, набула подальшого розвитку концепція універсальної творчої особистості запропонована О. Комендою, згідно з якою універсали-музиканти поділяються на сім типів, залежно від провідної (провідних) видів діяльності. Опираючись на дану концепцію у нашому дослідженні було класифіковано І. Берковича та М. Сільванського як «універсалів-композиторів» (домінування композиторської діяльності в життєтворчості), В. Сєчкіна як «універсала – на межі типів» (рівноцінно провідними в його структурі універсалізму є виконавство та педагогіка), а М. Степаненка як представника типу «класичний універсал» (в однаковій мірі провідні композиція, педагогіка, музикознавча діяльність).

У дослідженні структуровано роботи присвячені піаністам-педагогам Київської консерваторії, вперше серед подібних праць було систематизовано розвідки присвячені діяльності педагогів кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, що мало у контексті даного дослідження велике

значення, адже саме дана кафедра була творчим середовищем І. Берковича та М. Сільванського.

Підтверджено тезу про те, що музиканти універсального творчого спрямування існували в різні періоди історії музичної культури, включно з сучасною епохою. Розкрито, що діяльність піаністів-універсалів в рамках історії Київської консерваторії мала місце на всіх етапах її функціонування. Дана традиція бере початок з першого ректора – В. Пухальського, його сучасників – колег–викладачів Г. Ходоровського, Г. Беклемішева, М. Тутковського, Ф. Блуменфельда; її продовжувачами у другій половині ХХ століття були власне фігуранти даної дисертації та Ж. Колодуб, І. Гусєв, Ю. Глущенко, Д. Юделевич; на сучасному етапі «педагогами-піаністами» універсального творчого спрямування, котрі працюють на даний момент у Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського є – О. Безбородько, Є. Геплюк, О. Лисоконь, Ж. Колодуб, Є. Пухлянко. Запропоновано гіпотезу про те, що наслідком своєрідної «концентрації» не лише педагогів-піаністів універсального спрямування, але й викладачів інших спеціальностей є високий фаховий рівень закладу. Обгрунтовано передумови схильності піаністів до творчого універсалізму, серед яких віднесено особливості інструментарію, специфіку навчання та виховання піаністів.

Запропоновані в дисертації підходи та методи дослідження припускають подальшу розробку й поглиблене вивчення моделі проєкту творчого універсалізму як і на прикладі діяльності інших музикантів так і в проекції на представників універсального спрямування інших мистецьких сфер. Представлені теоретико-аналітичні здобутки та результати можуть бути використані у навчальних курсах української музичної культури, українського фортепіанного мистецтва, у розвідках присвячених біографічним дослідженням, творчому універсалізму, історії Київської консерваторії.

Ключові слова: українська музична культура, проєкт творчого універсалізму, універсальна творча особистість, виконавська діяльність,

композиторська творчість, музична педагогіка, фортепіанне мистецтво, музична освіта, Київська консерваторія, творча біографія, життєтворчість, Ісаак Беркович, Микола Сільванський, Віталій Сєчкін, Михайло Степаненко.

SUMMARY

Zubay Yuriy Mykolayovych. **The project of creative universalism in the pianist teachers' activity of the Kyiv Conservatory in the second half of the 20th century. – Qualification research work on manuscript rights.**

Dissertation for obtaining the Doctor of Philosophy scientific degree in the speciality 034 – «Cultural Studies». – The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kyiv, 2024.

The presented topic of the dissertation lies in the polyscientific space that touches the boundaries of biography, art history, philosophy, and piano pedagogy. However, a peculiar point of intersection in these directions was found in the polymethodology of cultural knowledge.

This dissertation study is devoted to the problems of universal creative personality from the perspective of projecting the artist's creativity into various spheres of activity. In this study, the issues identified are revealed in the example of the pianist teachers of the Kyiv Conservatory in the second half of the 20th-century creative activity. Among these figures, we include the names of such pianists, teachers and composers as I. Berkovich, M. Silvanskyi, V. Sechkin and M. Stepanenko.

This period of the history of this musical institution is marked by the flourishing of performing arts, musicology, composition, and conducting. In fact, during the outlined period, many teachers worked fruitfully at the Kyiv Conservatory, whose names are firmly entrenched in the history of Ukrainian musical culture. But unfortunately, the importance of many of their activities is still underestimated. The reason for this may be insufficient awareness of their

multifaceted creative activity, because many of them, being universal musicians in their orientation, entered the history of musical culture only in their «leading» sphere of creativity, and meanwhile, considering the figure of a certain artist through the prism of artistic activity, we will not form a complete portrait with an idea of only one sphere of his creativity. That is why this work, choosing the activity of pianist teachers of the Kyiv Conservatory of the second half of the 20th century in the aspect of creative universalism as the object of research, aimed to solve several problems.

For the first time in the national cultural tradition, the concept of the «creative universalism project» was outlined as a synthesis of the creative life of one artist of various artistic activities in the perspective of mutual projection between them. On the example of a detailed analysis of the creative paths of pianist teachers, who are the main figures of the dissertation, ways of crossing and complementing the spheres of piano pedagogy with composition, performance and other areas of activity have been found and demonstrated on concrete examples.

The principle of projectability is defined as a multi-level concept, which is considered in the paradigm of designing and implementing an individual's life path within the framework of the creative life of a certain artist; and in a broader sense, as the principle of creative personalities staying in the profession, within artistic institutions (conservatory, music academy). The dissertation elaborates this principle on musicians of a certain focus (pianists-pedagogues of universal direction), with the involvement of specific examples. At the same time, it is argued that society's demand for the activity of specialists of this type is currently being updated.

For the first time, stating the fact that the biographical information about I. Berkovich, M. Silvanskyi, V. Sechkin and M. Stepanenko had a lot of «white spots», in the dissertation research using the materials of the Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine, the city archive of Kyiv, the archive of the National Academy of Music named after P. I. Tchaikovsky, the private archive of K. Shamaeva, A. Kashchenko, interviews with colleagues, friends, students of

the above-mentioned pianist-teachers, their creative biographies were reconstructed as completely as possible.

The novelty of this research also is that using the example of the creative biographies of these artists, the transformational processes in their musical activity have been revealed. It is found that M. Silvansky is characterized by a preference for performance in the early period of his work, relying on the implementation of other composers' music, and a subsequent gradual transition to the dominance of the composer's creativity, with a preference for the accomplishment of the author's music. M. Stepanenko is characterized by an interest in performance in the early period of creativity, which was abandoned in the mature and late period of creative life. Instead, just after the «retirement» of performance, musicological activity appeared in the sphere of his interests, which was one of the leading activities until the end of the artist's life. The creative activity of I. Berkovich and V. Sechkin weren't affected by special changes along the entire path. Here it is only worth saying that until the end of his life, I. Berkovich continues to create works for children, and V. Sechkin keeps his performance as a pianist until the last days of his life.

The hypothesis that a musician's interest in composition, the actual discovery of compositional talent, is not necessarily revealed in childhood or youth has been confirmed. All the main figures of this research started writing their works only in their student years while studying in conservatories as pianists.

The works of Ukrainian scientists in various fields dedicated to biographical research are summarized, from which it is argued that the biography of the composer most vividly shows the relationships between his views on life, the features of his social and personal life, the cultural and historical situation, and has a direct influence on his creative activity.

Moments of «crossroads» of the creative paths of pianist-composers of the Kyiv Conservatory of the 20th century second half are determined. The creative collaboration of M. Silvanskyi with I. Berkovich and Zh. Kolodub and the artistic contacts of V. Sechkin and M. Stepanenko are among such «crossroads». It has

been argued that these «crossroads» are the factors that contributed to the professional development of composers.

Having complete original biographical portraits of I. Berkovich, M. Silvanskyi, V. Sechkin and M. Stepanenko, were identified as «universal musicians» because, during their creative careers, they engaged in at least three types of musical activity (among which all were pedagogy, compositional activity and execution). In this study, the category of «performance» includes solo execution, concertmastering, and chamber-ensemble music making, without distinguishing it as a separate type of musical activity.

The works of Ukrainian scientists devoted to the problem of creative universalism in art history, cultural studies, and philosophy are analyzed. It was revealed that the available research allows us to state the opinion that the concept of «creative universalism» at the current stage is not stable and narrow in interpretation, but based on modern intelligence on the issues of this issue, it is already possible to formulate the conceptual apparatus of this phenomenon in the projection of this dissertation research.

Therefore, the concept of universal creative personality proposed by O. Komenda gained further development, according to which universal musicians are divided into seven types, depending on the leading types of activity. Based on this concept, our study classified I. Berkovich and M. Silvanskyi as «universal composers» (dominance of composer activity in creative life), V. Sechkin as «universal – on the border of types» (equally leading in his structure of universalism are performance and pedagogy), and M. Stepanenko as a representative of the «classic all-rounder» type (equally leading composition, pedagogy, musicological activity).

The study structured the works dedicated to the pianist-pedagogues of the Kyiv Conservatory, for the first time among similar works, investigations devoted to the lecturers' activities of the general and specialized piano department have been systematized, which is of great importance in the context of this scientific

study, because this department is the creative environment of I. Berkovich and M. Silvanskyi.

The thesis that musicians of universal creative direction existed in different periods of the history of musical culture, including the modern era, has been confirmed. It is revealed that the activities of universal pianists within the history of the Kyiv Conservatory have taken place at all stages of its functioning. This tradition begins with the first rector – V. Puhalsky, his contemporaries – fellow lecturers H. Khodorovsky, H. Beklemishev, M. Tutkovsky, F. Blumenfeld; its successors in the second half of the 20th century are the figures of this dissertation and Zh. Kolodub, I. Gusev, Yu. Glushchenko, D. Yudelevich; at the current stage, “pedagogues-pianists” of a universal creative direction, which currently work at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. There are: O. Bezborodko, E. Hepluk, O. Lysokon, Zh. Kolodub, E. Puhlyanko. The hypothesis is proposed that the high professional level of the institution is the result of a «concentration» kind not only of universal direction teachers-pianists but also lecturers of other specialists. The prerequisites of pianists' inclination towards creative universalism are substantiated, among which the peculiarities of the instrument and the specifics of training and upbringing of pianists are included.

The approaches and methods of research proposed in the dissertation suggest further development and in-depth study of the creative universalism project model, both on the example of the other musicians’ activities and as a projection on representatives of the another artistic spheres' universal direction. The presented theoretical and analytical achievements and results can be used in educational courses on Ukrainian musical culture, Ukrainian piano art, in studies devoted to biographical research, creative universalism, and the history of the Kyiv Conservatory (The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music).

Keywords: Ukrainian musical culture, project of creative universalism, universal creative personality, performing activity, composer's work, music pedagogy, piano art, music education, Kyiv Conservatory, creative biography, life

creativity, Isaak Berkovich, Mykola Silvanskyi, Vitaly Sechkin, Mykhailo Stepanenko.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України за напрямом «Культурологія»

1. Зубай Ю. М. (2022). Феномен піаніста-композитора в українській музичній культурі. *Культура України (76).* Харків. ХДАК. 111-119. DOI: 10.31516/2410-5325.076.12

2. Зубай Ю. М. (2022). Культуролого-педагогічна діяльність Миколи Сільванського як унікальний аспект творчої біографії митця. *Часопис Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського №2(55).* Київ. НМАУ ім. П. Чайковського. 36-49.
DOI: 10.31318/2414-052X.2(55).2022.266546

3. Зубай Ю. М. (2022). Внесок Ісаака Берковича та Миколи Сільванського в розвиток української музичної педагогіки. *Питання культурології (40).* Київ. КНУКіМ. 33-43.
DOI: 10.31866/2410-1311.40.2022.269353

4. Зубай Ю. М. (2022). Творча діяльність Ісаака Берковича в контексті розвитку української фортепіанної музики (до 120 – річчя від дня народження композитора). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (2, 2022).* 181-187.
DOI: 10.32461/2226-3209.2.2022.262273

5. Зубай Ю. М. (2023) Віталій Сєчкін – піаніст, педагог, композитор. *Культурологічний альманах (4, грудень 2023).* 226-30. DOI:10.31392/cult.alm.2023.4.31.

Публікації, що засвідчують апробацію дисертації

1. Зубай Ю. М. (2020). Фортепіанна творчість І. Берковича: традиції та новаторство (тези доповіді). *Молодий вчений*. Херсон. Видавничий дім "Гельветика". 52-54.

2. Зубай Ю. М. (2021). Микола Сільванський – один із корифеїв Київської консерваторії. *Інтернет-журнал «Музика», ред. О. Голинська*. http://mus.art.co.ua/mykola-silvanskyy-odyn-iz-koryfeiv-kyivskoi-konservatorii/

3. Зубай Ю. М. (2022). Фортепіанні твори Ісаака Берковича та Миколи Сільванського для дітей: педагогіко-культурологічний аспект. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії» /Materials of the International scientific-practical conference «Music in dialogue with the modernity: studios of educational, art history, culturological»*. Київ. КНУКіМ. 88-91.

4. Зубай Ю. М. (2022). Творчі біографії українських музикантів в аспекті культурологічних досліджень : тези доповіді . *Актуальні проблеми розвитку науки в контексті глобальних трансформацій інформаційного суспільства: програма V Міжнародної наук.-практ. конф. Нац. Академія наук України (28-29 жовтня 2022р.)* Київ. 17-22.

5. Зубай Ю. М. (2024). Українська фортепіанна спадщина для дітей як проблема наукового дослідження. *Матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції «Новітні методики та гуманістичний підхід в сучасній музичній освіті*. Дніпро. Дніпровська академія музики. 2024. 53-54.

6. Зубай Ю. Н. (2021). Фортепианные сочинения для детей Николая Сильванского: педагогический и исполнительский аспекты. *PR и СМИ в Казахстане: сборник научных трудов. Қазақстандағы PR және БАҚ: ғылыми еңбектер жинағы, сост. и гл. ред. Л.С. Ахметова. Вып. 21*. Алматы: Қазақ університеті. 185-193.

7. ZUBAI, Yu. (2023). M. Mykola Silvanskyi as a pianist: the way of formation, milestones of concert and performing activity. *Global Prosperity*, 2023, 3.3. 29-38.

DOI:10.5281/zenodo.10254337

Зміст

Перелік умовних позначень..... 17

Вступ..... 18

Розділ 1. Методологія дослідження..... 28

1.1 Поняття творчого універсалізму в проєктивній динаміці: культурологічний та мистецтвознавчий виміри..... 28

1.2. «Музикант-універсал» як явище української музичної культури 36

1.3. Творчі біографії українських музикантів в контексті проєкту творчого універсалізму..... 46

1.4. Київська консерваторія як мистецьке середовище для універсальних творчих особистостей (на прикладі викладачів-піаністів) 56

Висновки до розділу 1..... 69

Розділ 2. Проєкт творчого універсалізму в діяльності педагогів-піаністів Київської консерваторії (на прикладі діяльності І. Берковича, В. Сєчкіна, М. Степаненка) 71

2.1. Ісаак Беркович – композитор і педагог 74

2.2. Віталій Сєчкін – піаніст, педагог, композитор 89

2.3. Михайло Степаненко – багатогранний митець універсального обдарування 107

Висновки до розділу 2 120

Розділ 3. Універсальна творча особистість Миколи Сільванського – українського композитора, піаніста, педагога..... 124

3.1. Життєтворчість Миколи Сільванського в аспекті культурологічної біографістики 124

3.2. Шляхи становлення Миколи Сільванського-педагога. Педагогічна діяльність на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано Київської консерваторії 138

3.3. Микола Сільванський – піаніст-виконавець..... 147

Висновки до розділу 3..... 160

Висновки..... 162

Список використаних джерел 167

Додатки 199

Додаток А. Фотоілюстрації 199

Додаток Б. Афіші концертів М. Сільванського 205

Додаток В. Документи М. Сільванського. 214

Додаток Г. Інтерв'ю 215

Додаток Ґ. Список опублікованих праць за темою дисертації 230

Перелік умовних позначень

НМАУ – Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського;

ДМШ – дитяча музична школа або дитячі музичні школи;

ЦДАМЛМ – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України;

СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік;

УРСР – Українська Радянська Соціалістична Республіка.

Вступ

Актуальність теми дослідження. Велика та багатопланова історія Київської консерваторії (з 1995 року Національна музична академія імені П.І. Чайковського, далі НМАУ) має свій вплив не лише на розвиток української музичної культури, але і світового музичного мистецтва. Але власне творцями цієї історії та водночас її головними фігурантами є митці, що зробили свій внесок у її становлення як інституції. Серед тих багатьох постатей, безумовно, різних за масштабом таланту, можливостями для його реалізації, найбільшу увагу привертають ті, хто не лише проявив себе успішно на педагогічній ниві, але і досяг значних висот у інших видах музичної діяльності (виконавстві, композиції, музикознавстві, диригентській діяльності). Цікаво, що межі діяльності окремих з цих митців навіть виходили за вузькоспеціалізовану суто музичну сферу, а їх діяльнісний портрет міг включати в себе і такі іпостасії як: керівник, менеджер організатор, громадський діяч, художник, та багато інших. І як показує час, в історії музичної культури чимало з них залишились перш за все не як музичні педагоги, а як композитори (Левко Ревуцький, Борис Лятошинський, Мирослав Скорик) чи виконавці (Костянтин Огнєвий, Євгенія Мірошніченко, Діана Петриненко).

Творчий універсалізм багатьох педагогів Київської консерваторії, котрий ми розглядаємо як здатність особистості проявляти свої таланти у різних сферах мистецької діяльності (у нашому випадку музичної) ставав неодноразово предметом різних мистецтвознавчих та культурологічних досліджень, але у більшості праць обмежувався лише констатацією факту творчого універсалізму та аналізом кожної сфери діяльності окремо без встановлення взаємозв’язків між ними.

Як показує практика чи не найбільшу схильність до діяльнісного універсалізму серед музикантів різних фахових напрямків мають саме піаністи. І огляд більш ніж столітньої історії успішного функціонування Київської консерваторії демонструє нам, що на всіх етапах існування цього

закладу серед викладачів-піаністів були ті, хто окрім педагогічної поєднував ще і виконавську та композиторську діяльність. Яскравими прикладами таких універсальних особистостей є Володимир Пухальський, Михайло Степаненко, Олег Безбородько.

На сучасному етапі наукових досліджень в сфері досліджень творчих біографій викладачів-піаністів Київської консерваторії ми зіткнулись із проблемою недостатньої уваги до періоду другої половини XX століття – часу, коли у цьому закладі плідно працювали такі корифеї українського фортепіанного мистецтва як Ісаак Беркович (1944-1970), Микола Сільванський (1955-1985), Віталій Сєчкін (1955-1985), саме на цей час припав значний період діяльності в цьому закладі Михайла Степаненка (1967-2019). Усі вони були не лише чудовими педагогами, але і композиторами, виконавцями, дехто з них проявив себе і в інших музичних напрямках. В існуючих небагаточисельних працях І. Беркович та М. Сільванський розглядаються виключно як композитори, а діяльність М. Степаненка як педагога досі не ставала предметом дослідження.

Для створення цілісних портретів цих митців необхідне звернення до архівних матеріалів, інтерв'ювання постатей, що перебували з ними у співпраці, ретельне опрацювання розвідок присвячених фортепіанному виконавству тієї епохи. І лише максимально повно відтворивши їх творчі біографії можна перейти до наступного дослідницького етапу – розгляду цих постатей, як універсальних творчих особистостей, відобразити яким чином їх багатоаспектна діяльнісна спрямованість мала свою проекцію у різних сферах їх діяльності.

Власне і сам часовий проміжок другої половини XX століття, на яку припала творча діяльність вище означених митців, увійшов в історію як період, що приніс багато яскравих злетів у науці, змін у системі освіти та новаторських педагогічних ідей. Вступ України в європейський освітній простір як самостійного суб'єкта підкреслює національну самобутність музично-освітніх явищ. Це водночас актуалізує важливість української

фортепіанної школи як значущого світового надбання, а також визначає впровадження її педагогічних досягнень у загальнонауковий обіг. Значний вклад у розвиток вітчизняної фортепіанної школи та підняття її престижу на світовому рівні зробили, безумовно, і українські піаністи, педагоги, композитори, серед яких І. Беркович, М. Сільванський, М. Степаненко, В. Сєчкін.

Відтак, актуалізація діяльності піаністів-викладачів І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна, М. Степаненка у розрізі проєкту творчого універсалізму дозволяє розширити мистецтвознавче та культурологічне дослідницьке поле. Власне цим і зумовлені актуальність та доцільність теми дисертаційного дослідження.

Об'єктом дослідження є творчий універсалізм як константна характеристика життєтворчості музикантів на прикладів діяльності І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна, М. Степаненка.

Предметом дослідження є проєктність творчого універсалізму викладачів-піаністів Київської консерваторії другої половини XX століття

Мета дисертаційного дослідження полягає у цілісній та всеосяжній реконструкції малодосліджених творчих біографій І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна, М. Степаненка через призму концепту «проєкту творчого універсалізму».

Реалізація поставленої мети потребує вирішення таких **завдань**:

– реконструювати творчі біографії І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна, М. Степаненка, виокремити основні віхи їх становлення;

– розглянути поняття «проєкт», «творчий універсалізм» як культурологічний, мистецтвознавчий та філософський концепт;

– прослідкувати історичні паралелі діяльнісного універсалізму музикантів на прикладі життєтворчості митців різних історичних періодів;

– визначити категорію «проєкту творчого універсалізму» та показати її втілення у творчих біографіях І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна, М. Степаненка;

– висвітлити роль і значення І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна, М. Степаненка в історії становлення як Київської консерваторії, так і української музичної культури;

– віднайти моменти «перехрещень» творчих доль піаністів-композиторів Київської консерваторії другої половини ХХ століття, як фактору, що сприяв їх професійному зросту;

– здійснити комплексний огляд праць присвячений творчим постатями кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Київської консерваторії.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше в рамках нашої дисертації здійснено комплексне дослідження творчих біографій І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна, М. Степаненка крізь призму концепту «проєкту творчого універсалізму», котрий позначиться у виявленні шляхів реалізації багатоаспектного мистецького обдарування, як і у творчій біографії митців (викладачів-піаністів Київської консерваторії), так і буде представлений прикладами втілення та взаємодії у їх творчій активності.

Зміст наукової новизни розкривається в наступних положеннях:

Уперше:

– введено та інтегровано у культурологічний дискурс категорію «проєкт творчого універсалізму» як концепт дослідження творчих біографій музикантів;

– представлено раніше невідомі аспекти творчих біографій І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна, М. Степаненка з урахуванням усіх сфер їх творчої діяльності;

– визначено принцип проєктності як багаторівневий концепт, котрий осмислено в парадигмі проєктування власного життєвого шляху однією постаттю; так і у ширшому значенні, як принцип взаємокомунікації творчих особистостей у професії, зокрема в межах навчальних інституцій;

– вперше розглянуто педагогічну діяльність І. Берковича, М. Сільванського та М. Степаненка .

Набули подальшого розвитку:

– методи досліджень творчих біографій митців, що сформовані у працях культурологів, мистецтвознавців, істориків та дослідників інших галузей;

– метод діяльнісно-структурного підходу дослідження універсальної творчої особистості О. Коменди;

– розширено панораму наукових праць розвитку педагогіки та фортепіанного виконавства присвячених Київській фортепіанній школі.

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці, які можна умовно поділити за такими напрямами:

– феномен творчого універсалізму в культурологічному та мистецтвознавчому вимірі – О. Коваленко [132], Н. Мочернюк [178], Т. Титаренко [258], В. Личковах [158, 159], О. Оніщенко [198, 199];

– творчий універсалізм музиканта в діяльнісному ракурсі – В. Антонюк [4], В. Батанов [8], Т. Березовська [9], Л. Воєвідко [25], Т. Гусарчук [46], Т. Каришева [117], О. Коменда [136, 137], О. Михайличенко [174], М. Трянов [261], Н. Супрун [252], О. Кригін [144], О. Рощенко-Авер'янова [225], А. Мартинюк [167], Т. Некрасова [184], М. Антонович [3], М. Головащенко [33], Н. Савицька [231], О. Юрченко [291], О. Кондрат [139];

– дослідження біографії та життєтворчості митця в аспекті філософського напрямку – Н. Богданова [13], М. Мамардашвілі [166], О. Мурашкіна [179], Т. Титаренко [258], І. Голубович [34], І. Єрмаков [89, 90], К. Семенюк [235], Т. Ємельянова [88];

– розвідки, присвячені висвітленню біографічних методів та принципів при вивченні творчої еволюції митця – В. Бондарчук [14, 15], О. Бугаєва [18, 19],О. Джура [85], Л. Микуланинець [169, 170, 171], О. Попович [218], С. Чишко [279], С. Тишко [260], А. Романенко [222, 223], В. Климчук [129], Н. Любовець [162], Т. Кумеда [145], Л. Рева [219], І. Шестеренко [282];

– проєкт як явище гуманітаристики та мистецтвознавства – О. Гріньова [38], К. Давидовський [49], С. Кримський [274], О. Остапчук [214], Н. Чепелева [234], О. Новська [188], І. Лебединська [151], B.Groys [295];

– проблематика мистецької творчості в естетичному, філософському, культуротворчому аспекті – О. Овчарук [189], В. Татаркевич [254], О. Коваленко [132], Т. Кривошея [143], Л. Левчук [154], В. Нищета [185], О. Онищенко [198], С. Сисоєва [241], М. Мамардашвілі [166];

– історія світової музичної культури в ракурсі діяльнісного універсалізму – А. Цукер [275], Т. Ліванова [156], В. Жаркова [91], Р. Грубер [39], Н. Герасимова-Персидська [29];

– українська музична культура – М. Гордійчук [35], Є. Гупалова [43], Л. Кияновська [127], О. Козаренко [133], О. Коменда [137], Л. Корній [141], С. Садовенко [232], А. Муха [180], О. Шреєр-Ткаченко [284], Т. Пістунова [302];

– фортепіанне мистецтво – Г. Нейгауз [183], Ж. Дедусенко [50], Ю. Єжела [87], К. Ігумнов [110], З. Йовенко [111, 112], І. Ростовська [224], Г. Ципін [276, 277], Н. Макарова [164];

– українська фортепіанна музика та фортепіанна школа: шляхи розвитку, етапи функціонування – Ю. Вахраньов [22], К. Гаран [27], Н. Гуральник [44, 45], Н. Зимогляд [96, 97], Н. Кашкадамова [119,120, 121], Г. Кирилюк [125], Н. Кучма [148], Б. Мілич [172, 173], Г. Ніколаї [186], О. Оджубейська [190], О. Олійник [191], Т. Рощина [226, 227, 228], О. Снєгірьов [246], В. Тимофєєв [256], К. Чинчевий [278], З. Юзюк [289], Н. Лисіна [157], В. Шульгіна [286], Ю. Зільберман [95];

– українські регіональні фортепіанні школи – А. Загладько [93], Т. Медведнікова [168], А. Рум'янцева [229], І. Глазунова [31], О. Kononova [301];

– праці присвячені історії розвитку Київської консерваторії – А. Лащенко [1], О. Коренюк [140], Б. Мілич [172], О. Малозьомова [182];

– кафедра спеціального та загального фортепіано Київської консерваторії в постатях – О. Вітовський [23], Ю. Глущенко [32], Т. Гусарчук [46], О. Козаренко [134], Т. Корольова [142], О. Ліфоренко [160], Н. Лукашенко [161], Н. Найдич [181], Т. Омельченко [194, 195, 196],

О. Пінчук [215], Т. Рощина [226, 227, 228], К. Фадєєва [265, 266], Ж. Хурсіна [271], К. Шамаєва [280], З. Йовенко [112];

– дослідження різних аспектів діяльності М. Степаненка – В. Бєлікова [10, 11], М. Забара [92], А. Кислюк [126], Є. Куришев [146], Т. Моргунова [177], В. Скринченко [245], Г. Степанченко [250];

– композиторська спадщина І. Берковича – Т. Андрієвська [2], Т. Омельченко [197];

– композиторська творчість М. Сільванського – Т. Борисенко [17], В. Задерацький [94], Н. Лаврик [149], К. Майбурова [163], О. Суховерська [253], Н. Шурова [287, 288], З. Юзюк [290], Т. Омельченко [193], Н. Тишко [259], О. Hamov [296];

– творча діяльність В. Сєчкіна – Л. Волга [26], А. Гудько [41], Є. Гупалова [43], А. Кащенко [122], З. Іванченко [113], Л. Кучеренко [147], В. Левізон [152], В. Левченко [153], І. Хатіпова [268, 269, 270, 297, 298, 299].

Методологія дослідження обумовлена проблематикою дисертації та змістом поставлених завдань, що викликало звернення до міждисциплінарних засад (культурології, мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки, філософії). У зв'язку з цим науковою основою дисертаційної роботи виступає комплекс методів та підходів. Серед апробованих **підходів** виділимо:

- джерелознавчий та текстологічний підходи, що базуються на опрацюванні архівних документів;
- діяльнісно-структурний підхід дослідження універсальної творчої особистості (за О. Комендою) – за яким ми можемо ідентифікувати митців, як універсальних особистостей;
- комплексний історичний підхід, задля осмислення значення, ролі і місця митця в історії української музичної культури;
- компаративний підхід, за допомогою якого виявлено і зіставлено подібні особливості у творчих шляхах митців.

До апробованих **методів** належать:

- біографічний метод – у вивченні фактів життєвого й творчого шляху І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна, М. Степаненка;
- метод інтерв'ювання, для створення більш цілісної картини творчого портрету митців, із залученням вербально-комунікативної взаємодії з особами, котрі перебували з ними у творчій співпраці;
- метод проєктності, як засіб втілення та реалізації шляхів універсального обдарування митців, котрим присвячене дисертаційне дослідження;
- метод меморіальної культурології, що дає можливість реконструкції минулого, моделюванні минулого у сучасному.

Джерельна база: матеріали Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України, міського архіву м. Києва, архіву Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, приватного архіву К. Шамаєвої, А. Кащенко, інтерв'ювання колег, друзів І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна, М. Степаненка, їх нотні видання, програми та афіші їх концертів.

Практичне значення отриманих результатів дисертації полягає в можливості використання матеріалів дослідження у лекційних курсах з історії української музичної культури, історії українського фортепіанного виконавського мистецтва, процесі підготовки та виховання молодих піаністів-виконавців. Отримані результати розширюють наукові уявлення про історію Київської консерваторії, та зокрема історію кафедри спеціального та загального фортепіано і можуть бути корисними для більш повної реконструкції творчих та життєвих шляхів інших піаністів та композиторів.

Особистий внесок здобувача полягає у новому підході до осмислення біографій І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна, М. Степаненка, а саме як універсальних творчих особистостей. Дисертація є одноосібною, самостійною, дослідницькою роботою. Основний текст, положення наукової

новизни та висновки зроблені на основі особистої роботи автора. Усі опубліковані праці за темою дисертаційного дослідження є одноосібними.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та відповідає темі № 27 «Дослідження творчих біографій українських та зарубіжних музикантів в контексті вітчизняної та світової культури» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського на 2020-2025 роки (протокол №7 від 28 березня 2023 року).

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні ідеї та висновки дослідження апробовано у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, серед яких: ІІ всеукраїнська науково-практична конференція «Інноваційні наукові дослідження: світові тенденції та регіональний аспект». (Харків 27-28 листопада 2020 р.); всеукраїнська науково-практична конференція «Тенденції розвитку початкової мистецької освіти в Україні» (Київ, листопад 2020 р.); всеукраїнська педагогічна конференція «Новітні технології в методиці дистанційного викладання гри на фортепіано» (Одеса, 13 березня 2021 року); всеукраїнський науково-методичний семінар «Роль та значення дисципліни «Фортепіано» у комплексі сучасної музичної освіти» (Дніпро, 18-19 лютого, 2022 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії» (Київ, квітень 2022 р.); V Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми розвитку науки в контексті глобальних трансформацій інформаційного суспільства (Київ, 28-29 жовтня 2022 року); всеукраїнська науково-практична конференція «Фортепіанне мистецтво України: історія та сучасність» (Київ, 16-17 листопада 2022 року); всеукраїнська науково-методична конференція

«Новітні методики та гуманістичний підхід у сучасній музичній освіті» (Дніпро, 17 лютого, 2023 р.), Міжнародна науково-практична конференція «Вища музично-театральна освіта Харкова: 100 років єднання» (Харків, 24-25 жовтня 2023 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Феномен струнно-смичкового виконавства у науково-педагогічному та культурно-мистецькому просторі України» (Київ, 15-16 листопада 2023 р.); всеукраїнська наукова конференція «Українське музичне мистецтво крізь призму сучасності. Досвід поколінь» (Київ,18-19 березня 2024 року).

Публікації. Основні положення та висновки дослідження висвітлено у 12 наукових публікаціях: зокрема, у п’яти одноосібних статтях у фахових наукових виданнях України категорії «Б», затверджених МОН України; чотири статті у матеріалах міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференцій, дві статті у іноземних виданнях, одна стаття у інтернет-журналі.

Структура дисертації. Дисертація складається із вступу, трьох розділів, 10 підрозділів, висновків до розділів, загальних висновків та списку використаних джерел (304 найменування), додатків. Загальний обсяг роботи – 231 сторінка, основна частина – 166 сторінок.

Розділ 1. Методологія дослідження

1.1. Поняття творчого універсалізму в проєктивній динаміці: культурологічний та мистецтвознавчий виміри

Поняття «творчий універсалізм» є багатогранним явищем, котре може виражатись у взаємодії як між різними мистецькими напрямами одного виду діяльності, так і в поєднанні різних сфер творчості. Беззаперечно, універсалізм дає можливість митцям розширювати свій творчий потенціал та експериментувати з різними формами мистецтва, відкриваючи нові грані та горизонти в своїй творчості. Зазначимо, що у сучасній науці вже існує свій певний категоріально-понятійний апарат, що розкриває суть даного поняття у різноманітних широких контекстах.

О. Коваленко вважає творчий універсалізм найпомітнішою і найважливішою особливістю геніїв. Адже глибина їх проникнення в різні напрямки діяльності часто була феноменальною, що дало їм можливість не лише реалізуватися в різних видах творчості, але і досягати значних результатів (В. Вернадський, Ч. Дарвін, Леонардо да Вінчі та інші). Так народились та були ознаменовані емпіричними даними дві тези – «Природа творчості – єдина» та дотична до неї – «Самі творці незалежно від сфери активності, мають певні спільні інтегративні особливості (або систему спільних характеристик)», що фактично і створює універсалізм [132, с.199-200].

Н. Мочернюк вважає, що творчість митців-універсалістів є однією з найменш дискусійних і у той же час найменш досліджених тем з-поміж широкої проблематики праць, присвячених мистецтву. Науковиця зазначає, що зазвичай про феномен так званих «мультиталантів» є відомості в оглядах міжмистецьких взаємодій, однак досі існує невелика кількість великоформатних досліджень творчості митців багатогранного обдарування з увагою до різних напрямів їхньої творчої активності [178, с. 2].

Варто згадати, що саме Відродження утвердило постать митця універсального типу, ознаменувавшись іменами таких знакових постатей, як Мікеланджело та Леонардо да Вінчі. З епохи Відродження універсали в значній мірі присутні в різних національних культурах [178, с. 29].

Вивчаючи вищезгадане поняття як предмет філософського пізнання доцільно зауважити, що у філософії, орієнтовану на класичну ідею культури, мова йде першочергово про недоцільність відмови від пошуків універсальності людини, від установки на реальність істини, що в значній мірі є ідеєю прогресу [255, с.22].

За Т. Титаренко, головним проявом універсальної обдарованості особистості є її здатність страждати пристрастями усього всесвіту. Життя жодним чином не можливо розчленувати на розподілені одна від одної сфери релігійної, пізнавальної, моральної, мистецької діяльності, адже всі вони та багато інших є певними проявами універсальної обдарованості. Саме її закладено в кожну людину, як і закладено в її безсмертне серце можливість злиття з абсолютом. Ця обдарованість непомітно проявляється в звичайній метушні та спалахах прекрасного, незвичайного [258, с.83].

Польський науковець, історик філософії В. Татаркевич приходить до висновку, що поняття «творчість» теж можна розглядати як не наукове, а філософське поняття. За ним творчість є багатозначне поняття, бо впродовж історії змінювало своє значення; а значення кінцеве, актуальне нині, – вочевидь нечітке [254, с. 249].

Т. Кривошея розглядаючи питання культуротворчості зазначає, що всі свої функції мистецтво втілює через естетичне сприйняття людини, а його творча активність в феноменології ідентифікується із «феноменологією життя». Саме творча складова дозволяє розгорнути весь апарат мислення, чуттєвості та діяльності, завдяки творчості людина здатна розширити горизонти реальності та реорієнтації. В контексті феноменологічної методології естетична активність трактується не як процес привнесення естетико-творчого моменту у всі види людського досвіду, а як потужний

механізм самовдосконалення людини, її саморозвитку як носія естетичної культури [143, с. 94].

На думку О. Овчарук творчість є найважливішим чинником життєдіяльності культурного суб'єкта. У процесі творчої активності суб'єкт продукує якісно нові матеріальні та духовні цінності. Саме завдяки творчості індивід реалізує себе як особистість, виходить за межі уже існуючого, здійсненого, здобутого, створеного, втіленого, переосмисленого, відкритого, пізнаного, опанованого [189, с. 26-27]. Також науковиця у контексті культурологічного осмислення творчої особистості як суб'єкта культури виокремлює сталі виміри, які можна вважати універсальними: гуманітарний, суб'єктно-ціннісний, діяльнісно-творчий міжнауковий [189, с. 31].

Проблема творчого універсалізму активно досліджується в українській гуманітаристиці – культурологами, філософами, мистецтвознавцями в ракурсі розробки проблеми художньої творчості та мистецької діяльності. Так І. Франко у праці «Із секретів поетичної творчості» [114] подає філософські узагальнення порівнюючи поезію з малярством і музикою. Г. Сковорода – котрий сам був представником творчого універсалізму в Україні (філософ-містик, богослов, поет, педагог, композитор літургійної музики) – його називають українським Сократом, хоча по суті, за стилем думок та образом життя – це гуманіст-універсал. Зазначимо, що на думку Г. Сковороди, музичне мистецтво у поєднанні зі поезією, літературою, є чинником пробудження у людині розуміння потаємного, розкриттю духовних скарбів високого ступеня, адже воно здатне знайти шлях до людської душі та серця. Музика – шлях до трону духу, є не лише «садом утіхи», але й напрямом до пробудження людського розуму [264, с. 34].

За В. Личковахом концепція універсалізму, зумовлює розроблення універсалістських концепційних форм філософії мистецтва, чуттєвої культури, естетичного сприйняття,творчості, виховання, [158, с. 173]. Погляди науковця поділяє О. Оніщенко у своїй праці «Художня творчість: проєкт некласичної естетики» [198]. На думку О. Оніщенко проєкт

універсалізму, запропонований В. Личковахом дав змогу вирішити низку проблем некласичної естетики, але водночас залишив відкритим питання її категоріального статусу. За О. Оніщенко проєкт естетичного універсалізму, запропонований В. Личковахом є швидше рефлексією до філософської категорії «універсум» [199, с. 27].

На думку О. Оніщенко перед науковцями відкриваються значний теоретичний потенціал, якщо буде здійснено спробу осягнути проблему естетичної свідомості у контексті феномену художньої творчості. Це дозволить розширити галузь міжнаукових зв'язків, закцентувати увагу на морально-психологічному та мистецтвознавчому ракурсі, але в першу чергу – на естетичному творчої особистості. [199, с. 79]

Досліджуючи життєтворчість музиканта, що займається мистецтвом, творчістю, виконавством, композицією, педагогікою для нас особливо важливою є категорія «проєкт», адже життєтворчість особистості у широкому сенсі може розглядатися як проєктування та втілення особистістю власного життєвого шляху [13, с. 9]. Поняття життєвого проєкту формується в парадигмі життєтворчості з основ проєктної діяльності як творче проєктування та втілення його у життя. Проєкт життя розуміється як погляд у майбуття через призму сподівань, намірів, цілей та думок [13, с. 243]. І тому даний концепт є однією із важливих категорій нашого дисертаційного дослідження, котре ми не можемо розглядати як уособлене поняття. Дослідниця Н. Богданова слушно зауважує, що першим компонентом у парадигмі життєтворчості особистості є формування її власної проекції у майбутнє, котре досліджується за допомогою таких понять, як «життєві програми», «життєві цілі», «життєві плани»,«стратегія життя», «екзистенційний проєкт» особистості [13, с. 43]. Проєктуючи і крокуючи по життю, особистість формується як творець [13, с. 160].

Цікавою є думка В. Нищети, котра вважає, що життєве творче проєктування пов'язане з відкриттям власного «Я» для себе, творчим

осмисленням особистісних ресурсів [185, с. 63]. За О. Джура життєтворчість розуміється як духовно-практична діяльність особистості, котра направлена на проєктування, планування, програмування і творче здійснення нею власного життя [85, с. 4]. Вона сприяє самостійному вибору людиною стратегії життя, проектуванню життєвих планів і програм, вибору та використанню засобів, необхідних для втілення індивідуального життєвого проєкту [89, с. 5].

За С. Гуцол життєвий шлях людини, котрий осмислюється як проєкт та, одночасно, як процесуальність втілення цього проєкту, може розглядатись як особливий різновид тексту, побудова якого пов'язана з проходженням різних етапів. Таким чином, зіткнення проєкту твору з непіддатливістю життєвого матеріалу, у якому він має бути реалізованим, створює різні сюжетні напрями та перипетії, надаючи сюжетному розвитку цікавість, напруженість і драматизм. Поступово при породженні особистісного тексту проходить розвиток сюжетної лінії, зумовлений рухами і видозмінами смислових полів особистості, та втілення його в тому матеріалі, який на часі в реальному житті [234, с. 39].

Феномен життєвого шляху особистості є складним, мультиплановим процесом її розвитку в просторово-часовому та ціннісно-смисловому напрямі життя. Проєктування людиною життєвого шляху осмислюється вченими як динамічний процес, що триває впродовж всього її життя [38, с. 9].

У цьому аспекті доречно згадати працю В. Личковаха, де констатується, що в часописі Варшавського університету «Діалектика і гуманізм» (№ 1, 1986) професор Я. Кучинський виклав проєкт універсалізму як ціль філософії й метатеорії, направлених на подолання цивілізаційних загроз і народження новітнього гуманізму та нового людства [303, с. 176-177; 259, с. 120-121].

У праці С. Кримського та Ю. Павленка подаються спільні та відмінні риси понять «проєкт» та «проєктування», автори констатують, що проєкт та проєктування не є витвором лише нашого часу, вони були притаманні

людині, як творчо-діяльнісній істоті завжди, але не в тому спеціально відокремленому, автономізованому вигляді в якому проєкт та проєктування постають зараз [274, с. 261]. В аспекті нашого дисертаційного дослідження цікавою є думка про різницю понять «проєкт» і «доля».

Концепція «рукотворного майбутнього» є доцільною при відокремленні понять «доля» та «проект». Майбутнє стає зрозумілим не як визначена доля, а як шлях до реалізації людських очікувань. Не майбутнє приходить до людини як невідворотність, а людина прямує до майбутнього, втілюючи свої цілі, ідеали та проєкти. У цьому контексті процес відрізняється від долі тим, що він вирішує конфлікт між нинішньою реальністю і привабливістю майбутнього через усвідомлення способів перетворення бажаного на реальне, тоді як доля лише підкреслює неминучість того, що буде.

Цікавою є думка про поняття «проєкту» Є. Єрмакова, він стверджує, що успіх у сучасному світі багато в чому залежить від здатності людини сприймати своє життя як проєкт: формувати довгострокові та короткострокові плани, знаходити та використовувати необхідні ресурси, розробляти план дій і після його виконання оцінювати, чи вдалося досягти поставлених цілей [90, с. 29].

У багатьох джерелах означені вище тлумачення, котрі визначають «проєкт» як план і шляхи життєвої реалізації особистості, є дотичними до категорії «самопроєктування». Концепт «самопроєктування» набуває широкого застосування в менеджменті, філософії, педагогіці, психології з кінця XX століття.

Дослідниця Н. Чепелєва визначає самопроєктування як здатність особистості діяти, виходячи з власного задуму, проєкту відносно свого майбутнього (життєвий проєкт) та власної особистості (особистісний проєкт). У таких умовах воно стає одним з ключових чинників реалізації життєвих планів та задумів. Цей процес ґрунтується на осмисленні та переосмисленні попереднього особистого соціокультурного досвіду через

занурення в соціокультурний дискурсивний простір і створення власного простору значень. Як результат, виникає новий контекст життя, що визначає нові шляхи особистісного розвитку, засновані на готовності до нового досвіду [234, с. 6].

О. Остапчук розглядаючи самопроєктування у руслі педагогіки зазначає, що сенс самопроєктування співпадає із сенсом культурної діяльності, оскільки в процесі проєктування людиною власних якостей, перспектив розвитку зусилля направляються на покращення, культивування всіх складових людського буття, здатності виводити людину за свої межі у формі цілепокладання, створення ідеального образу людини і світу. Самопроєктування в цьому контексті можна вважати методом цілеспрямованих соціокультурних змін [214, с. 4].

Цікавою є твердження І. Лебединської, за якою форма втілення або стилізація досвіду власного самопроєктування у вигляді особистого життєвого проєкту набуває нормативної процесуальності завдяки внутрішньому розрахунку індивідуума, котрий керується цілями та шляхами конструювання життєвого проєкту та конституюється раціональним порядком особистісного самопроєктування [151, с. 61].

Категорія «самопроєктування» стала предметом дисертаційного дослідження О. Новської. У даному дослідженні самопроєктування визначається як складна, багатофункціональна, цілеспрямована, творча діяльність, що базується на специфічних ознаках проєктування і має суб’єктний характер; характерним для самопроєктування є створення власного особистісного або професійного бажаного образу, «досконалого Я», та подолання протиріч між ним та наявним станом власних якостей та умінь. Самопроєктуванню властиві ознаки, як-от: проблемна самоідентифікація, структурно-логічна впорядкованість, перспективний характер, соціокультурна обумовленість. Етапи самопроєктування передбачають формування бажаного образу досягнень; розробку, корекцію і реалізацію проєкту розвитку та аналіз результатів [188, с. 35].

Мистецтвознавець та філософ Б. Гройс визнаючи поняття «самодизайн», котре за ним є перенесенням внутрішніх, психологічних, політичних установок чи економічних інтересів на зовнішні прояви; Б. Гройс зазначає, що самодизайн створює другу своєрідну особолонку людини, яка потенційно замінює її тіло. Як приклад, користування речами є формою самопроєктування: речі є не тільки знаряддям практичного життя, а й проявом душі їх користувача [295].

Отже, поняття «проєкт», у цілому, є ключовим у розумінні будь-яких контекстів проєктування. На нашу думку концепції понять «проєкт», «проєктування», «самопроєктування» на даному етапі розвитку науки не мають чітких розмежувань у трактуванні, а в певній кількості праць мають подібний сенс.

У сучасних умовах мистецькі проєкти стали звичним явищем, адже вони отримують різноманітне семіотичне та історичне значення – від актуальних і тимчасових до загальнонаціональних і міжнародних, сприяючи інтеграції української музичної культури в глобальний мистецький контекст. Як естетична категорія, мистецький проєкт включає в себе потенціал для постійного збагачення новими культурними сенсами та розвитку вже наявних [49, с. 110].

Власне з новацій мистецької освіти останніх років цікавим постає значення і втілення мистецького проєкту виконання якого є головною складовою підготовки доктора мистецтва (освітньо-творчого ступеню). Цей проєкт має широкі можливості для реалізації своїх творчих задумів здобувачам, та водночас не висуває настільки високих вимог до теоретичного обгрунтування свого проєкту, як до написання дисертаційного дослідження.

Отже, звичайно представлені нами приклади використання в науковому обігу основних понять нашого дисертаційного дослідження («проєкт», «проєктування», «самопроєктування», «творчий універсалізм») не репрезентують дуже широку панораму трактовок даних понять, в силу не частого звернення дослідників до даної проблематики. Але наявні

дослідження дозволяють нам стверджувати, шо ці поняття не є сталими і вузькими у тлумаченні, і на основі них ми можемо сформулювати наш понятійний апарат проекції на дане дисертаційне дослідження.

У нашій дисертацій поняття «творчий універсалізм» позначатиметься поєднанням у життєтворчості одного митця різних мистецьких (апеляція до прикметника «творчий») сфер. Зазначимо, що їх поєднання не обов'язково має бути паралельним в часових межах, а значення у життєтворчості допускає епізодичне звернення до однієї з сфер діяльності. Категорія «проєкт» в рамках нашого дослідження наочно на конкретних прикладах із життєтворчості митців демонструватиме втілення творчого універсалізму. Тому власне концепція «проєкту творчого універсалізму», у нашому дослідженні, виявлятиметься в шляхах реалізації багатоаспектного мистецького обдарування, як і у творчій біографії митців (викладачів-піаністів Київської консерваторії), так і буде представлена прикладами втілення та взаємодії у їх творчій активності (завдяки реконструкції біографій з урахуванням усіх сфер діяльності). Разом з тим, певна подібність доль (всі митці викладачі-піаністи Київської консерваторії) і подібність типу універсалізму (фортепіанна педагогіка та композиція в поєднанні з іншими сферами) проілюструє перед нами різні «проєкти» розвитку творчих шляхів при подібних умовах для їх реалізацій.

1.2. «Музикант-універсал» як явище української музичної культури

Творчий універсалізм є доволі широким поняттям, котре може характеризуватись поєднанням різних мистецьких напрямів, стилів, видів творчості, та різноманітністю способів їх втілення – в рамках одного мистецького твору, проєкту, або діяльності певного митця. У рамках нашого дисертаційного дослідження ми розглянемо один із аспектів творчого універсалізму – діяльнісний універсалізм творчої особистості (музиканта),

але задля лаконічності та більшої конкретизації цього поняття у нашому дослідженні ми будемо користуватись модусом «музикант-універсал».

Дослідженню універсальної творчої особистості музиканта присвячено чимало праць, але лише в незначній частині робіт це явище висвітлюється як феномен. Більшість з них розглядають ті чи інші його аспекти в контексті діяльності певного митця. Хоча власне згадки в музикознавчих працях про музиканта, котрий, до прикладу, вмів грати на кількох інструментах, співати (тобто поєднував у своїй творчості кілька видів музичної діяльності) сягають навіть епохи античності. Дане явище описано в монографіях Є. Герцмана [30], Т. Ліванової [156] творчість музиканта-універсала в епоху середньовіччя висвітлена в працях Р. Грубера [39, 40], В. Жаркової [91] .

Серед праць сучасних дослідників варто виділити дисертацію О. Коменди «Універсальна творча особистість в українській музичній культурі» [137], котра присвячена феномену універсальної творчої особистості, розглянутому в аспекті діяльнісного універсалізму. У ній обґрунтовано метод діяльнісно-структурного підходу дослідження універсальної творчої особистості в музичній культурі, простежено головні риси діяльнісного універсалізму особистості серед яскравих представників культур європейської традиції, доведено значну важливість цього феномена для української музичної культури.

Якщо дисертація О. Коменди висвітлює феномен універсалізму переважно на прикладі музичних галузей діяльності митців, то В. Батанов [8] у дисертації «Універсалізм композиторської діяльності в музичному мистецтві ХХ початку ХХІ ст.» зазначає, що універсалізм – синтез музичного – позамузичного у творчості знаних митців ХХ ст. демонструє поєднання несумісних для найближчих попередніх століть родів діяльності, що специфічно відобразилося у композиторській спадщині , визначило її оригінальні результати, непередбачені у композиторській діяльності попередніх епох. Автор звертається також до питання універсальності

музичної системотворчості в творчості китайських та корейських композиторів Сходу.

Монографія О. Михайличенко «Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини XIX-першої половини XX століття (історичні нариси)» [174] не висвітлює принцип взаємодії композиторства та педагогіки, а подає лише роздільно інформації про кожен вид діяльності митця. Але дана праця є важливою в питанні вивчення даного феномену на теренах України, адже у ній висвітлюється діяльність таких малодосліджених композиторів-педагогів як Б. Підгородецький, В. Верховинець, І. Киприян, В. Матюк, І. Копко.

Цікавою є також думка М. Трянова [261], котрий розглядаючи феномен музиканта-універсала зазначає, що універсалізм музиканта-виконавця, на відміну від універсалізму композиторського, розглядався не часто. Ми поділяємо цю думку, і вважаємо, що скоріш за все причиною тому є факт більш глибшого закріплення в історії музики композиторів, а ніж виконавців.

Н. Супрун [252] у статті, присвяченій постаті бандуриста, композитора, мистецтвознавця Гната Хоткевича – «Гнат Хоткевич і традиції універсалізму» зазначає, що суть універсальної особистості трактується прагненням до всесторонньої ерудованості, котра з часом призводить до накопичення широких знань та орієнтацію на універсалізм, з виробленням на цій базі творчих методів».

Д. Садовнікова розглянула постать музиканта-універсала М. Лисенка як культурно-громадського діяча, просвітника, та реконструювала, в певні мірі, маловідомі сторінки його життєтворчості, та ряду його однодумців-сучасників, серед яких – Михайло Старицький, Олена Пчілка, Софія та Олександр Русови, Павло Житецький, Михайло Драгоманов [233].

Р. Варнава, розглядаючи творчий портрет композитора В. Барвінського, відзначає універсалізм, котрий за нею виявлявляється

зокрема, і як розмаїття напрямів діяльності одного митця, – провідною рисою української національної ментальності [21, с. 106].

Варто також виділити праці вітчизняних музикознавців, в котрих питання універсалізму музиканта проаналізовано на прикладі різних видів діяльності одного митця, серед них дисертація О. Кригіна «Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи» [144], О. Рощенко-Аверьянової «Універсалізм творчої особистості віолончеліста Г. Авер`янова» [255], А. Мартинюк «Універсалізм творчої діяльності Миколи Леонтовича» [167], Т. Некрасова «Пилип Козицький. Універсальність творчої постаті» [184], О. Кондрат «Універсалізм творчості бандуриста Георгія Матвіїва» [139], В. Редя «Музичні модуси творчого універсалізму Флоріана Юр'єва» [220], та інші.

Монографія Н. Савицької «Хронос композиторської життєтворчості» [231] унікальна тим, що на прикладі музикантів XIX-XX не просто описує багатосторонність їх таланту, але й своєю проблематикою торкається і психовікових аспектів діяльності митців з проекцією на різні сфери їх життєтворчості.

Далі варто виділити праці, котрі розкривають багатогранність одного митця-музиканта описуючи різні сфери його діяльності, але при цьому в значній мірі не торкаються самого феномену універсального музиканта. Серед них праці М. Антоновича «Станіслав Людкевич: композитор, музиколог» [3], В. Антонюк «Болеслав Леопольдович Яворський: грані особистості» [4], М. Головащенко «Феномен Олександра Кошиця» [33], Т. Каришевої «Петро Сокальський. Життя і творчість» [117], та багато інших.

Варто відзначити, що розглядаючи поняття універсалізму українських музикантів необхідно згадати факти, котрі демонструють, що їх універсальність полягала не лише в поєднанні різних видів музичної творчості, але в окремих випадках навіть ознаменувалась поєднанням на творчому шляху музичної і «немузичної» діяльності. Зокрема, М. Лисенко

закінчив з відзнакою фізико-математичний факультет Київського університету, а дисертацію захистив у сфері природничих наук; М. Дремлюга до вступу на композиторський факультет Київської консерваторії закінчив факультет хімічного машинобудування Київського індустріального інституту, здобувши фах інженера; композитор М. Вербицький (відомий як автор гімну України), К. Стеценко, М. Леонтович, Н. Нижанківський значну частину свого життєвого шляху були священниками; Л. Ревуцький навчався на фізико-математичному та юридичному факультетах Київського університету; В. Пухальський отримав освіту військового, Л. Грабовський – економіста, композитор А. Кос-Анатольський – адвоката, і певний час працював за цією спеціальністю, І. Шамо – фельдшера, та працював за цією спеціальністю чотири роки.

Творча діяльність С. Гулака-Артемовського теж не була обмежена рамками музичного мистецтва. Як відзначив біограф співака Л. Кауфман, «за свідченнями сучасників, він був талановитим художником-мініатюристом» [118, с. 25]. Поїздки для виступів у різних оперних жанрах Російської імперії та Італії давали для С. Гулака-Артемовського – художника багатий матеріал. Картини української природи, пейзажі Італії, знаходили своє відображення у його мініатюрах. Окрім цього, ці подорожі збагачували гострий розум цієї людини інформацією про життя різних міст Росії, результатом аналізу якої стали «Статистично-географічні таблиці міст Російської імперії». С. Гулак-Артемовський зробив свій внесок і у розвиток технічної думки того часу. Він є автором проєкту петербурзького водопроводу [240, с. 36].

Ще одним яскравим представником творчого універсалізму в українській музичній культурі є Микола Аркас. Він був письменником, істориком, композитором, військовим і культурним діячем, меценатом. На думку дослідниці Т. Березовської першою великою справою М. Аркаса, що одразу поставила його в ешелон видатних діячів української культури, була опера «Катерина». М. Аркас, не маючи спеціальної музичної освіти, написав першу оперу на сюжет Т. Шевченка. Це був не стільки творчий процес,

скільки відгук справжнього патріота на необхідність створення національної сцени. М. Аркас чудово усвідомлював відсутність професійного володіння композиторською технікою. Також дослідниця зауважує, що музика для нього була не просто дозвіллям меломана, а засобом рішення завдань загальнонаціонального значення [9, с. 57-58].

Розглядаючи проблематику творчого універсалізму серед музикантів різних фахових напрямків ми прийдемо до висновків, що саме піаністи мають найбільшу схильність до нього. Зазначимо факт, що шлях у музиці для багатьох дітей розпочинається саме з фортепіано, завдяки навчанню саме на цьому інструменті дитина зразу має уявлення про повний діапазон музичних звуків (як приклад освоєння інших музичних інструментів після оволодіння фортепіано даються легше, аніж освоєння фортепіано після будь-якого іншого, особливо одноголосного). В подальшому навчанні одночасне читання та гра з нот двох нотних станів (інколи і більше) з додаванням педалі (педалей) надзвичайно позитивно впливає на розвиток координації рухів дитини, роботу мозку таким чином розвиваючи мисленнєву творчу активність. Тут варто наголосити, що гра на жодному музичному інструмент (окрім органу) не потребує від виконавця одночасної гри двома руками та двома педалями. Серед праць науковців, котрі підтверджують, що саме гра на фортепіано в більшій мірі, відносно інших інструментів розвиває творчу і мислиннєву активність виділимо праці Г. Ципіна [276], І. Ростовської [224], Ю. Єжели [87] та інших.

Фортепіано відкриває значні можливості для творчої самореалізації виконавця. Окрім вказаних вище ролей музиканта, діяльність піаніста відображає багатогранність виконавця, вихованого в традиціях музичного універсалізму. Фортепіано має унікальні культуротворчі властивості, що проявляються у різноманітності фактури, масштабності, багатожанровості та стилістичній різноманітності репертуару, широті діапазону звучання, а також у здатності «створювати присутність» (Г. Гумбрехт) з багатством звукових відтінків та оркестровістю сценічної дії. У символічному вимірі сцени

фортепіано втілює монументальність, стійкість та завершеність дії. Етичний аспект виконавства частково пов'язаний із діяльністю піаніста, хоча його не можна безпосередньо співвідносити з інструментальною спеціалізацією, оскільки моральні риси належать до особистісних якостей. Водночас етикет піаніста, який грає в ансамблі чи акомпанує, передбачає гармонію його дій з іншими музикантами, накладаючи на нього особисту відповідальність за спільний творчий результат [164, с. 248-249].

Аналізуючи процес становлення піаніста у закладах середньої та вищої освіти зазначимо, що навчання відбувається не лише за сольними виконавським напрямком, камерно-ансамблевим, педагогічним, але і на відміну, від інших фахових напрямків – за концертмейстерським, на якому піаніст творчо взаємодіє з вокалістами та іншими інструменталістами (не піаністами) – і власне тут виявляється ще одна передумова для формування задатків універсалізму в діяльності піаніста. Розглядаючи процес навчання ланки вищої музичної освіти відзначимо цікавий факт – більшість студентів композиторських факультетів консерваторій до вступу у вищий навчальний заклад отримували освіту саме піаніста (І. Щербаков, Г. Сасько, С. Зажитько, В. Вишинський та багато інших), а більшість музикознавців до переходу у музикознавчу сферу діяльності закінчили навчання саме за фахом «фортепіано» (наприклад професори НМАУ О. Зінькевич, Т. Бондаренко, а Н. Герасимова-Персидська навіть в консерваторії навчалась паралельно на двох факультетах). Також поширеним є явище, коли музикант отримавши освіту, як піаніст, або навіть реалізувавшись як піаніст-виконавець згодом повністю (або майже повністю) переходить на диригентську діяльність (зокрема викладач НМАУ, професор Герман Макаренко, котрий завершив Київську консерваторію, як піаніст).

Власне розглядаючи діяльнісний універсалізм піаніста доречно згадати думку Г. Нейгауза, котрий вважав, що піаніст-композитор буде краще обізнаний в «музичному господарстві» (цит. Г. Нейгауза), буде кращим виконавцем, а ніж піаніст, що займається виключно виконавством [183,

с. 154]. Виконавський універсалізм як різносторонній аспект розглядає також Н. Швець та Д. Сбітная слушно зауважуючи, що особливістю виконавства виступає її структурна дворівневість, що відповідає двом видам образного спілкування. Перший (формальний рівень) – позначений сукупністю знань, умінь та навичок, необхідних для матеріального втілення нотного запису в процесі виконання, – це рівень операційний. Другий (творчий рівень, виконання) – постає як якісно нове трактування авторського тексту, виконання, що реалізує істинний сенс музичної композиції та перетворює його на предмет мистецтва, рівень діяльності, на якому мотиваційний компонент посилює внесення свого власного бачення у виконання твору [281, с. 72].

В історії української музичної культури є чимало прикладів, коли піаністи поєднували виконавську, педагогічну, композиторську, музично-громадську сферу творчості, детальніше приклади такої взаємодії будуть проілюстровані та структуровані за принципами універсальної спрямованості у розділі 2. Наразі відмітимо, що нерідко діяльнісний універсалізм піаністів виявлявся і у поєднанні виконавства та «немузичних» сфер діяльності. Яскравими представниками такого феномену є вищезгаданий В. Пухальський (за першою освітою військовий); І. Рябов, котрий все життя паралельно з фортепіанною педагогікою і виконавством займався живописом. Серед сучасників цікавим представником такого типу універсалізму є композиторка, піаністка-виконавиця, органістка, викладачка НМАУ – Ірина Алексійчук, котра досягла найвищої кваліфікації (рівень OPEN) у спортивних ірландських танцях, і досі є учасницею багатьох міжнародних конкурсів з східно-європейських, європейських та світових чемпіонатів з сольного ірландського танцю; Ніна Найдич – заслужений працівник культури України, викладачка фортепіано Київського державного музичного ліцею ім. М. Лисенка, котра також є авторкою книг для дітей.

Серед представників світового фортепіанного мистецтва цікавими прикладами подібного типу універсалізму є польський піаніст, педагог,

композитор, диригент Ігнацій Падеревський, котрий займався політичною діяльністю, зокрема був прем'єр-міністром Польщі; Янота Наталія – польська піаністка та композитор. Вона також була однією з перших польських альпіністок, у 1880 – 1883 роках здійснила ряд сходжень у Татрах, у тому числі була першою полькою, що підкорила вершину Герлаховського Штіта.

Отже історії української музичної культури залишилось багато імен митців, котрі впродовж свого творчого шляху поєднували кілька видів музичної діяльності, і навіть поєднували музичну та «немузичну» сферу творчості. Але у працях, котрі висвітлюють цілісно різні види діяльності музикантів універсальність як феномен, котрий нерідко має свою проекцію та взаємовплив між сферами їх творчості, розкритий у більшості з цих праць доволі побіжно, або не розкритий зовсім. Єдиною масштабною працею котра розглядає універсалізм музиканта, як проблематику є дисертація О. Коменди. ***Діяльнісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості музиканта за О. Комендою.*** У нашому дисертаційному дослідженні класифікуючи викладачів-піаністів та композиторів І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна та М. Степаненка як універсальних творчих особистостей ми опираємось на дисертаційне дослідження О. Коменди. Науковиця у своєму дисертаційному дослідженні взявши за основу типологічну теорію особистості Вільяма Штерна [285], діяльнісну теорію особистості Олексія Леонтьєва[1] [155], концепцію типу музиканта Ніни Герасимової-Персидської[2] [29] розробила власну концепцію універсальної творчої особистості. За О. Комендою універсальна творча особистість – це *творча особистість, для якої характерне поєднання не менше трьох видів діяльності,* серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і коригування яких на різних етапах розвитку універсальної

[1] Теорія, згідно якої структуру особистості складає ієрархія діяльностей, за науковцем ієрархічні відносини в які вступають окремі діяльності суб'єкта, утворюють ядро особистості

[2] За цією теорією починаючи з Нового часу музиканти поділяються на музикантів-творців та музикантів-майстрів (із книги Н. Герасимової-Персидської Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. Москва : Музыка.,1994. 126 с.)

особистості та з урахуванням всього творчого шляху й визначає її основний профіль або тип.

Музикантів-універсалів О. Коменда розподіляє за типами універсалізму відносно основної діяльності. До цих видів відносяться: універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог, універсал-громадський діяч. Тип «*класичний універсал*» – утворений рівноцінністю всіх видів діяльності. Випадки поєднання в одній універсальній творчій особистості ознак кількох типів відносяться до категорії «*на межі типів*» [137, с. 92-93].

Категорія «універсал-композитор» є доволі поширенішою, і до неї О. Коменда відносить таких музикантів: К. М. Вебер, П. Чайковський, Б. Сметана, М. Римський-Корсаков, Ф. Шопен. Тип «універсал-виконавець», на відміну від типу «універсала-композитора», рідко зустрічається у XIX–XX століттях. Тип «універсал-музикознавець» зустрічається лише у XX столітті і навіть для цього часу він є дуже рідкісним (М. Друскіна). Найяскравішим прикладом типу «універсал-громадський» діяч є М. Балакірєв та М. Лисенко. Тип «універсал-педагог» належить до середньої чисельності, серед наявних універсальних особистостей XIX–XX століть (представники С. Франк, М. Мясковський, Р. Глієр). Тип «класичний універсал» та тип «універсал-композитор» належать до найбільш поширених у європейській музичній культурі XIX–XX століть (представники Г. Берліоз, Р. Вагнер, К. Сен-Санс, С. Танєєв, Б. Барток, З. Кодай, О. Мессіан). До категорії «на межі типів» О. Коменда відносить Ф. Мендельсона. Універсальні творчі особистості української музики – Пилипа Козицького, Михайла Вериківського, Олександра Козаренка належать до типу «класичного універсала».

Отже, дисертація О. Коменди є першою масштабною працею, в котрій на прикладі біографій вище перерахованих композиторів доведено, що за спрямованістю діяльності їх можна вважати музикантами-універсалами. Варто додати, що в нашому огляді цього дослідження ми подали прикладами

музикантів лише XIX-XX століття – часу коли активно існували всі перелічені типи музичного універсалізму, власне у самій дисертації імен митців згадується значно більше. Отже, у нашому дослідженні визначаючи І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна та М. Степаненка як «музикантів-універсалів» ми опиратимемось на концепцію О. Коменди, адже для них характерне поєднання трьох і більше видів діяльності, взаємодію яких у їх творчості ми наочно проілюструємо у розділах 2 та 3.

1.3. Творчі біографії українських музикантів в контексті проєкту творчого універсалізму

Вивчення творчої діяльності митця неможливе без детального дослідження та аналізу їх життєвого шляху, їх біографій. Біографія як історико-культурний феномен поєднує різні роди, типи, види біографічних джерел, наукової та літературної творчості, що склалася історично. Поняття біографії, як завершений вид біографічної творчості пов`язане із життям та діяльністю людини.

Українська наука має великий пласт праць, що у багатоманітних аспектах студіює буття провідних національних діячів. Задля вирішення певного кола завдань, пов’язаних із їх існуванням, вчені звертаються до різноманітних видів біографій: інтелектуальної (В. Андреєв, У. Граб, В. Кононенко, В. Левченко), наукової (С. Ляшко, М. Мінаков, Л. Микуланинець [169-171], О. Онуфрієнко), творчої (О. Берегова, В. Бондарчук [14-16], І. Жданько, С. Тишко [260]), літературної (О. Кіт, В. Марінеско, Л. Мороз, О. Узлова), психологічної (Р. Варнава [21], Н. Яковлева), художньої (О. Дацюк, Л. Закалюжний, Т. Черкашина, М. Шаповал). Означені праці свідчать про зацікавленість вітчизняних авторів методом цивілізаційних явищ через хроніки знакових постатей [170].

За В. Бондарчуком «творча біографія» – це культурологічне дослідження, структура якого направлена за принципом хронологічного нашарування, в якому кожна віха біографії майстра представлена як послідовний рівень творчого зростання, піднесення в яких прослідковується

як єдність, цільність якої вирізняє особистості серед інших постатей, індивідуальностей [15, с. 44]. Доволі чітке та конкретне визначення поняття «біографія митця» подає Н. Савицька, за нею це інформація про послідовні етапи особистісного і професійного зростання, досягнення вищого рівня духовної зрілості та професіоналізму, згасання, відходу у інший світ [231, с. 161].

Застосування біографічного методу у культурології дозволяє осмислити життєвий шлях творчої особистості, окреслити контекстуальний простір її творчих здобутків, розширити межі її сприйняття відповідно до її унікальних особливостей в якості соціально-історичного та культурного феномену. О. Попович будує схему: біографізм – самоаналіз – твір мистецтва, що дає змогу концептуалізувати значення творчості видатної особистості. В той же час, у культурології творча особистість має суб`єкт-об`єктні функції; у культурологічному контексті особистість є *культурним об'єктом,* що формується через вплив само створення, самодетермінації, які презентують новітні естетико-художньо-мистецькі дискурси, де в їхніх межах відбуваються культурні зміни [218].

На теперішньому етапі класифікація типів історико-біографічних наукових праць передбачає комплексний підхід і базується на врахуванні декількох джерел. Перше – за структурою і функціями на основні види: історико-біографічна монографія/ історико-біографічні нариси/ науково-популярний життєпис/ автобіографія/ історико-біографічний портрет. Друге – за видами активності та професійною спрямованістю. Третє – згідно змістовних аспектів методології та методики наукового аналізу, що сформовані детермінантами особистості: історичною, психологічною, соціологічною, філософською, політичною та іншими [279, с. 196].

Український музикознавець, культуролог С. Тишко в своїй роботі над автобіографічними джерелами передбачає «владу факту, феномену», при цьому трактувати автобіографічні тексти варто як можна ширше, спираючись

на дані історії, культурології, географії, мистецтвознавства та інших наук, не відходячи від Істини.

Завдяки методу культурологічного коментаря контекст оповіді набуває актуального звучання (так би мовити, «осучаснюється»), він співвідноситься із конкретними реаліями епохи. Самі історичні події можуть бути використані дослідником для реконструкції елементів творчої біографії, про які автор оповіді розгорнуто не повідомляє [233, с. 37].

І. Голубович розглядаючи феномен біографії як концепт соціогуманітарного знання подає кілька тлумачень цього поняття, чим окреслює його багатовимірність. За нею біографія – це точка перетину, локус і топос безпосередньої взаємодії індивідуального життя з культурно-історичним та соціальним буттям. У зв'язку з цим саме в контексті біографічного підходу прояснюється, чим виявляються суб'єктивний вибір, ризик і рішення в універсальній перспективі соціокультурного цілого [34, с. 178]. Також науковиця зауважує, що біографія – це не тільки відповідь на питання про конкретну людину, її індивідуальну життєву траєкторію і долю, а й саме запитання. Горизонт та структура такого запитання також укорінені у певному типі культури та трансформуються з її розвитком. Однак воно найчастіше залишається непроясненим, у тому числі й теоретично. Так, використання біографічного матеріалу у вивченні соціокультурної динаміки, який не завжди означає наявність пильної та методологічно тематизованої інтересу до самого феномену біографії. Біографічні документи часто є лише засобом розгляду тих чи інших проблем, наведення суб'єктивно-особистісного ракурсу бачення, але ніяк не самостійною метою дослідження зі своєю специфікою та типом запитання, зверненим саме до самої біографії [34, с. 179]. Феномени біографії та автобіографії характеризують насамперед індивідуально-особистісний полюс культури. Однак біографічна проблематика на всіх її рівнях (біографія в соціокультурному бутті, біографія як літературний та історичний жанр, біографічний підхід у гуманітаристиці)

нерозривно пов'язана з вирішенням питання про поєднання індивідуально-особистісного та надіндивідуального вимірів [34, с. 175].

Дослідники В. Климчук та Я. Мосієнко вважають, що аналізуючи весь блок біографічних досліджень, можна їх поділити на дві основні напрями. Перший напрям – це біографічні дослідження, спрямовані на вивчення життєвого шляху особистості на базі безпосередньої взаємодії з нею. Другий напрям – біографічні дослідження, в межах яких вивчається життєвий шлях особистості без власне прямої взаємодії із нею. В цьому випадку мається на увазі аналіз історичних постатей, письменників, художників, музикантів, тощо. Використовуються біографії, автобіографії, щоденники, листи, свідчення очевидців, а також продукти діяльності. Очевидно, що життєвий шлях постаті не можливо уявити у формі прямої лінії, направленої у майбутнє – він має насичену ієрархічну щаблеву побудову, чимало різноспрямованих напрямків сил, велику кількість можливих векторів розгортання тощо [129].

А. Романенко розглядає дві стратегії осмислення відносин між теорією і автобіографією: *проєктування* та *редукція*. Науковиця зазначає: «Якщо вибирають проєктування, то в цьому випадку автор конструює самого себе, підлаштовує своє життя під інтереси теорії. Його «Я» є лише ефектом, біографічною ілюзією, а автобіографія – результатом проєктування з боку теорії. Якщо ж обирають шлях редукції, то сама теорія зводиться до автобіографії. Аналогічна ситуація може спіткати й дослідника, що вивчає авто чи – просто біографію особи» [223, с. 21].

На думку мистецтвознавця В. Бондарчука ключовим аспектом у досліджені біографії особистості є проблема хронометричної фіксації її життєвого циклу з певним сенсовим навантаженням, що виникло у вигляді соціокультурної динаміки об`єктивної дійсності. В подібних умовах як наслідок особистісної рефлексії людини об`єктивної реальності утворюється одна з головних складових біографічного дослідження – фактологічні

матеріали особового походження, до котрих належать: епістолярія, мемуари, офіційна документація та інші джерела [15].

Вивчення біографії особистості має значний взаємозв'язок з етичною проблематикою, адже від морального обліку науковця, його ідеологічних схильностей, інтелектуальної культури залежить, як відобразиться облік митця. Науковцю варто віднайти найважливішу рису людини, той власний стрижень, котрий став превалюючим у виборі життєвого шляху і його проживанні. Науковцю важливо не лише послідовно розташувати факти з життя митця, але і дати обґрунтування прийняття того чи іншого рішення. Автору життєпису варто відобразити значення свого митця функціонуванні культури, визначити, що у творчості певної постаті демонструє загальну культурну атмосферу того періоду, її основні риси, що є індивідуальними, тим, що не входить у тогочасну суспільну систему. Дослідник має спроєктувати певний драматургічну послідовність та віднайти закономірність життєвого шляху митця. Біографу слід не тільки реконструювати історію певної особистості, а й відтворити культурну ситуацію свого героя, осмислити його місце у історії наступних епох [171].

У статті Н. Любовець [162] основна увага спрямована на такому джерелі дослідження біографій як мемуари. Дослідниця слушно зауважує, що використання мемуарів як джерел біографічних досліджень можливе лише за умови їх вдумливого ретельного аналізу, який передбачає виявлення, підбір, класифікацію мемуарів, формування їх комплексів, атрибуції, встановлення часу й місця їх написання, причин створення, текстологічного й герменевтичного (мистецтво прочитання текстів) вивчення, порівняння, виявлення їх реального значення для конкретної біографічної праці.

У наступній частині підрозділу ми зосередимо увагу на працях, котрі спрямовані на вивчення біографії саме музиканта.

Вітчизняна музична культура, взята в її ретроспективному та перспективному аспектах, має давні традиції та позитивні проєктивні тенденції, – за рахунок творчої діяльності її діячів, у тому числі музикантів,

чий внесок у культуру України та в світовий мистецько-художній фонд певним чином оцінені наукою та іншими соціокультурними інституціями. Проте, життя вносить певні корективи з точки зору *методології культури*, розглянутої в ракурсі характеристик *творчої біографії вітчизняних музикантів*, яка є невідривною від суспільно-соціального середовища, від соціокультурних явищ, що містять у собі кількісні та якісні ознаки історико-культурного періоду [260].

Мистецтвознавиця О. Бугаєва [18] у своїй статті «Біографія митця в українській гуманітаристиці: сучасні музично-біографічні парадигми» дає чітку класифікацію публікацій сучасних напрямків досліджень біографій музикантів:

1) історично-теоретичні праці, котрі напряму чи опосередковано мають спільності з біографічним сенсом, та вивчення проблематики творчої особистості, представлених у синонімічному контексті в культурології, мистецтвознавстві, психології, педагогіці, філософії (В. Бондарчук, А. Іваницький, О. Зінькевич, Л. Кияновська, М. Копиця, В. Кузик, А. Луніна, О. Рощенко, Н. Савицька та інші);

2) творчі портрети недооцінених та малознаних у минулому постатей місцевого і регіонального рівня (І. Гунчик, А. Душний, М. Самотос, Б. Яремко та інші);

3) діяльність творчих колективів, виконавських і наукових шкіл, громадських організацій у історично-персонологічному контенті (О. Бугаєва, Б. Лазорак, В. Плужников, Б. Сінченко та інші); приурочені до пам'ятних дат і подій персональні і колективні біографічні довідники (систематизовані за видом діяльності, закладами освіти); нотні каталоги і бібліографічні покажчики знакових постатей (О. Кізян, С. Костюк, О. Ковальчук, І. Лисенко О. Литвинова, А. Муха, Б. Столярчук, М. Печенюк, та інші);

4) музиканти української діаспори (Д. Білавич, Г. Карась Н. Кашкадамова, О. Мартиненко, С. Павлишин, Х. Скрипка, та інші);

5) постать митця крізь призму автобіографії, листування, спогадів (В. Витвицький, М. Гайворонський, М. Голинський, Ф. Колесса, О. Кошиць, І. Маланюк О. Мишуга, та інші), документів архівної спадщини (приватних, державних, відомчих), рукописів, усних переказів (О. Бугаєва, Л. Кияновська, М. Ластовецький, О. Мартиненко, Н. Синкевич,).

Творча біографія музиканта невідривна від його культурного осередку, в ширшому тлумаченні – від культурних явищ, котрі мали вплив на його життя, та учасником яких він був, і ще ширше – від загального рівня культури у ті часи, починаючи з хронологічних координат, і до провідних закономірностей.

Очевидно, що цілей, котрі тут окреслені, якщо їх розглядати системно, неможливо досягнути без орієнтації на дотичні з музикознавством науки, і перш за все – на культурологію, на її прагнення до комплексного гуманітарного знання, спрямованість на близький зв'язок з естетикою, соціологією, історією, літературознавством, мистецтвознавством, природничими науками, з вивченням тенденцій розвитку матеріальної культури в певну епоху, з медициною, ба більше, за необхідності навіть з кулінарією. Іншим чином неможливо вписати явище творчої біографії в повноцінний історико-культурний контекст [260].

Т. Кумеда [145] звертає увагу на біографічні дослідження від вітчизняних авторів, осмислених у культурологічному та мистецтвознавчому контексті (Л. Архімович, А. Завальнюк, С. Лісецький), на сукупність мемуарів, спогадів, епістолярної спадщини, які відображають творчі досягнення знаних діячів культури, зокрема, В. Косенка, Б. Лятошинського, інших; зазначає, що культурологія вивчає творчість видатних вітчизняних особистостей (саме у галузі музики), переважно у розрізі продукування матеріальних та духовних цінностей, встановлення конкретних історичних причин їхньої творчості, зазначаючи, що вона, маючи авторські риси і прояви, містить у собі багато градацій культурних інваріантів, що уможливлюють її доступність для розуміння аудиторією; що *композитор*

як *суб'єкт культури*, має в своїй морально-психологічній основі, певний ступінь самопізнання, яскраву індивідуальність, стратегію на творче розв'язання конфліктів; у той час місце творчої індивідуальності (у мистецько-художньому розвитку) характеризується своєрідністю, винятковістю, що вкорінена в притаманну сутність митця; характеризується різнобічністю його життєвих і художніх проявів, які, в свою чергу, визначають тематику, жанрові і стильові прийоми, певним чином направлені на публіку. Кожен геніальний митець, розглянутий в руслі культурології і мистецтвознавства, особливим стилем демонструє себе, має набір самобутніх і самодостатніх властивостей, ознак, характеристик, які, в свою чергу, направлені на закриття світоглядних, ідеологічних, моральних, естетичних запитів, потреб, інтересів соціальної групи, суспільства тощо [145, с. 23]. Л. Микуланинець досліджуючи творчий доробок композитора В. Теличка використовує термін «метафізична біографія митця», інтерпретуючи його як символічне змалювання буттєвих концептів життєтворчості особистості, відображене в знаковому цивілізаційному артефакті [169, с. 116].

О. Бугаєва у статті «Архівна біографіка діячів музичної культури в особових фондах» [19] посилається на архівні матеріали, котрі є джерельною базою і нашої дисертації, а саме матеріали по життєтворчості І. Берковича. У статті дослідниця підкреслює, що зміст документів особового фонду І. Берковича відкриває перспективи його подальшого використання як біографічного джерела. Зокрема, це дозволяє підготувати (на її думку) анотовану збірку листів, що відображала б коло друзів і колег музиканта, які заслуговують на увагу. Ці матеріали також сприяють глибшому розумінню процесів становлення та розвитку української фортепіанної педагогіки. У часи, коли на часі повернення в національну історію і культуру несправедливо забутих постатей, дослідження у різноманітних галузях (біографія, соціальна історія, мікроісторія, просопографія, генеалогія) набуває значної необхідності. Це, водночас визначає необхідність розширення кола джерел, апробованих в науковому вжитку, і насамперед

документів, що зберігаються в архівах, навчальних установах бібліотеках, музеях, та приватних колекціях. Значне місце з поміж подібних джерел посідають архівні фонди особового походження.

Досліджуючи біографії митців дослідник, як правило, є синтезує їх життєвий та творчий шлях. Цікаву думку, щодо дефініцій вищезгаданих понять висуває Т. Титаренко, котра зазначає, що життєвий шлях сам по собі має певні межі, міру завершеності. Творчий шлях – це процес постійних змін і трансформацій особистісного світу, спрямований на саморозвиток. Життєвий і творчий шляхи зливаються в єдине ціле в процесі самотворення, коли людина займається самопобудовою. Настає момент, коли вона стає здатною свідомо й активно створювати себе: спершу ідеально плануючи кроки свого самовдосконалення, а згодом втілюючи їх у реальне життя. Особистісний розвиток стає головною метою існування, а повне розкриття своїх найглибших внутрішніх сил – істинним сенсом життя [258, с. 83].

Власне поєднання життєвого і творчого шляху нерідко тлумачиться визначенням «життєтворчість». За О. Мурашкіною цей термін є вищим виразом внутрішніх сил, життєвої енергії та творчого потенціалу особистості; духовно-практична діяльність, спрямована на свідомість, самостійність і творче планування та реалізацію власного життя як індивідуального життєвого проєкту. Життєтворчість означає свідоме та цілеспрямоване ставлення до важливих життєвих питань, що забезпечується на кожному етапі життєвого шляху людини. Життєтворча компетентність – це здатність і готовність самостійно формувати своє життя. Основний зміст життєтворчості виникає у створенні свого «Я» і побудові власного життя відповідно до можливостей особистості, її духовного світу, світогляду [179, с. 395].

Для Н. Богданової процес життєтворчості це багатоетапний порядок дій, котрий може мати прямий або циклічний характер, залежати від психічних, соціальних чи вікових якостей особистості (відповідно від того, у розрізі якої сфери відбувається значення цього процесу), та розподілятися на певні етапи [13, с. 15], також науковиця визначає

життєтворчість як особово-орієнтовану діяльність розвитку і корекції стосунків зі світом [13, с. 17]. Н. Савицька трактує категорію «життєтворчість» як фундаментальну єдність вітальних і креативних ракурсів життя, їх взаємовплив і взаємопроникнення, свідому направленість енергопотенціалу людини на творчу активність як основу етичних цінностей і намірів [231, с. 10].

Життєтворчість як філософське явище трактує М. Мамардашвілі: «Життєтворчість – це мистецтво жити». Таким чином, завдання освітніх закладів та суспільства відбувається в реалізації виховної стратегії, спрямованої на розвиток життєвої компетентності особистості з позитивним змістом. Життєтворчість є особливим видом діяльності, коли кожен момент життя розглядається як творчий акт і можливість для інновацій у будь-якому людському бутті та сфері культури, що підтверджується неповторністю кожної людини. Суть проблеми життєтворчості виникає в самотворенні та побудові власного життя, спираючись на внутрішній духовний світ, світогляд, цілі, прагнення [166, с. 55].

Висновок: У сучасній українській культурології та мистецтвознавстві біографістика є одним із важливих напрямків дослідження, свідченням чого є значна низка праць сучасних науковців. Вивчення біографій композиторів є важливою складовою в осягненні повноти ролі і місця митця в мистецтві, адже вона проводить взаємозв’язки між життєвими поглядами митця, особливостями його соціального та особистого життя, культурно-історичної ситуації, та має безпосередній вплив на його творчість.

У нашому дисертаційному дослідженні опираючись на принципи роботи з архівними матеріалами, котрі досліджені в працях О. Бугаєвої, Н. Любовець; особливості конструювання біографій як культурологічного (С. Тишко, В. Бондарчук, А. Романенко, Т. Кумеда), філософського явища (І. Голубович,) ми комплексно реконструюємо біографії І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна, М. Степаненка як універсальних творчих особистостей, з урахуванням різних сфер їхньої діяльності.

1.4. Київська консерваторія як мистецьке середовище для універсальних творчих особистостей (на прикладі викладачів-піаністів)

Творчі біографії митців, їх діяльність часто є нерозривною із тими мистецькими інституціями, де вони здобували освіту, працювали. У нашому дослідженні усіх музикантів, котрим буде присвячено розділ 2 та 3 об'єднує спільна робота в Київській консерваторії (кожен з них віддав плідній праці у цьому закладі далеко не одне десятиліття), а І. Беркович та М. Степаненко у Київській консерваторії здобули ще й свою освіту.

Київська консерваторія має велику історію, котра напряму відображає шляхи розвитку музичної культури не лише України, але і має взаємозв`язки з розвитком музичної освіти багатьох інших країн. Власне історію закладу творили, перш за все, митці. Хоча вони мали різний масштаб таланту, але багато з них залишили значний внесок в національній композиторській школі, музикознавстві, виконавстві та педагогіці. І тому історія закладу не може розглядатися уособлено виключно в рамках стін консерваторії.

Існує незначна низка праць, котра присвячена розвитку історії консерваторії загалом, або якимось конкретним історичним періодам її становлення (О. Дячкова, М. Копиця) [165]. Але більшість з них присвячені саме окремим постатям, які ніби «вписуються» в загальний контекст історії закладу, та своєю життєтворчістю роблять свій внесок в становлення не лише консерваторії, але й музичної освіти на теренах багатьох країн, де їх студенти-послідовники передавали далі свої знання та вміння набуті в цьому закладі.

Наймасштабнішими працями, в яких описується процес становлення і розвитку консерваторії є дві збірки, котрі були підготовлені групами авторів-викладачів закладу до дев`яносто та 100-річчя консерваторії, а саме: «Академія музичної еліти: Історія та сучасність – до 90-річчя Національної музичної України ім. П. І. Чайковського» (2003) [1] та «Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського 100 років» (2013) [182].

В них на основі архівних джерел, матеріалів особових справ, спогадів молодших колег у загальних рисах висвітлено історію функціонування закладу в цілому та окремо кожної кафедри до часу. Зазначимо, що діяльність навіть найзнаковіших педагогів у таких всеохоплюючих працях описана доволі оглядово.

В рамках нашого дисертаційного дослідження, котре присвячене І. Берковичу, М. Сільванському, В. Сєчкіну та М. Степаненку, для нас є цінним те, що в цих працях констатується факт обдарування цих митців в різних сферах творчості. Але окрім власне згадки про діяльність цих педагогів на композиторському поприщі та згадки про педагогічну й адміністративну діяльність[3] як факту, інформація цих джерел обмежується.

Ще одними цінними джерелами для осягнення повноти масштабу цих митців в контексті історії закладу є праці присвячені київській фортепіанній школі, котра напряму творилась саме в стінах консерваторії. В цій царині важливими є праці присвячені Володимиру Пухальському – фундатору київської фортепіанної школи, першому ректору Київської консерваторії. В рамках нашого дисертаційного дослідження дана постать є важливою, адже В. Пухальський був педагогом в консерваторії І. Берковича, тому очевидно, що в педагогічній діяльності І. Берковича ми зможемо провести певні паралелі із його педагогом. І навпаки, вивчення майже не опрацьованої життєтворчості І. Берковича, і жодним чином недослідженої педагогічної діяльності І. Берковича слугуватимуть важливим джерелом для більш повної панорами педагогічної спадщини В. Пухальського.

Серед праць присвячених В. Пухальському виділимо праці Л. Гусарчук [46], Л. Воєвідко [25], А. Романенко [222, 223], Ю. Зільбермана [99], Ю. Смілянської, Ж. Хурсіної [271], К. Шамаєвої , в яких різносторонньо та грунтовно описується діяльність В. Пухальського як педагога-піаніста,

[3] М. Сільванський був деканом фортепіанного факультету у 1969-1971 році, В Сєчкін у 1971-1985, М. Степаненко завідуючим кафедри спеціального фортепіано №1 з 1996 по 2019 рік

композитора, та громадського діяча. Але поряд з тим прізвище такого знакового митця як І. Беркович, на жаль, фігурує в цих джерелах теж лише як згадка.

Також важливою постаттю, котра залишила чималий слід в історії Київської консерваторії, і водночас мала прямий творчий контакт як із В. Пухальським, так із І. Берковичем, є – Борис Мілич. Б. Мілич був однокурсником І. Берковича, теж студентом класу В. Пухальського, та теж одночасно почав у 1922 році разом з І. Берковичем викладати фортепіано у Дитячій музичній школі (далі ДМШ) №6 м. Києва, у 1950-х та на початку 1960-х років був колегою І. Берковича та М. Сільванського на кафедрі загального фортепіано (мав там незначне навантаження). Також Борис Євсійович з 1938 по 1975 керував сектором педагогічної практики у Київській консерваторії. Дана робота доповнювалась і творчо-методичною складовою. Він активно укладав репертуарні збірки для навчання піаністів на різних етапах розвитку. Згадки про факти його творчої співпраці з сучасними композиторами, серед яких були І. Беркович та М. Сільванський ми знаходимо у статтях О. Ліфоренко [160], Т. Омельченко [195] та К. Фадєєвої та К. Шамаєвої [265]. Зокрема піаністка та музикознавиця Т. Омельченко вважає, що основу української фортепіанної педагогіки для початківців складають дві праці – «Маленькому піаністу» Б. Мілича та «Школа гри на фортепіано» І. Берковича.

Творчий контакт Б. Мілича та М. Сільванського описується в статті К. Шамаєвої[4] [172]. Б. Мілич будучи чудовим педагогом-методистом зустрічався із композиторами, котрі вперше звертались до жанру дитячої фортепіанної музики, серед цих композиторів був і М. Сільванський, котрий лише 1950-х роках почав писати музику, та поступово почав залишати

4 Милич Б. Е.(2013). Воспоминание о моей учебе в Киевской консерватории и дальнейшей педагогической, методической, общественно-методической и издательской работе. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 101*. 324-341.

виконавство, щоб серйозно зайнятись педагогікою. Власне сам Б. Міліч на той час був вже досвідченим упорядником педагогічного репертуару.

Музикознавиця Т. Андрієвська присвятила одну із своїх праць І. Берковичу [2], де вона розглядає творчість з композиторської точки зору, у ній науковиця відносить митця до «композиторів другого ряду», хоча не дає чіткої аргументації своїй дослідницькій позиції. Загалом ми розділяємо її думку, адже за А. Цукером [138] «композиторами другого ряду» є митці котрі не є новаторами в музиці, зазвичай не звертаються до масштабних жанрів, але їх функція направлена на закріплення традицій системи цінностей даної епохи в музичній культурі. Власне ці ознаки і характеризуються композиторську діяльність І. Берковича. Серед факторів, котрі можуть «перенести» композитора з другого ряду в перший ешелон А. Цукер виділяє ще недооцінення сучасниками, але твори І. Берковича масово видавались в його часи, адже на фортепіанний педагогічний репертуар був великий попит.

Ще одне джерело, котре дає нам можливість ніби «по штрихам» збирати творчі портрети композиторів, котрим і присвячене наше дослідження – це праці присвячені розвитку кафедри загального фортепіано, де вони і працювали основну частину свого життя. Серед них два випуски журналу «Загальне та спеціалізоване фортепіано: досягнення та перспективи». І хоча в них немає статей спеціально присвячених діяльності І. Берковича, та М. Сільванського, але в повний контекст історії кафедри без них неможливий. Цікаві архівні фото ми знаходимо в статті Т. Омельченко «З історії архівних фото кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Київської консерваторії 1960-х років» [196]. Скоріш за все саме цей період був найбільш плідним у творчих стосунках І. Берковича та М. Сільванського, адже поряд на кафедрі вони працювали з 1955 по 1970 рік. І нам відомо з архівних джерел, що вони виступали разом в ансамблі, а із спогадів їх студентів знаємо, що студенти М. Сільванського часто грали

твори І. Берковича та навпаки. Тобто вони апробували репертуар один одного в себе в класах.

В. Сєчкін увійшов в історію київської фортепіанної школи перш за все як педагог і чудовий виконавець, а композиторська спадщина музиканта є доволі обмеженою. На жаль, його творчість потребує ще свого вивчення та систематизації. На сьогодні, з праць що видані у НМАУ існує лише дві статті піаністів-педагогів – А. Кащенко [122] та А. Гудька [41], у котрих висвітлюються його педагогічні принципи. Зазначимо, що А. Кащенко сама навчалася в асистентурі-стажуванні у В. Сєчкіна. Також в контексті нашого дослідження важливим є перехрещення шляхів митців. Наприклад, цікавою є архівна газетна стаття самого М. Сільванського про юного виконавця В. Сєчкіна, де він ніби пророкує йому блискуче майбутнє. Ця стаття написана ще в Харківський період життя обох музикантів. А потім їх долі перетнулись, коли вони були колегами в Київській консерваторії. До речі, М. Сільванський у 1971 році передав місце декана фортепіанного факультету саме В. Сєчкіну.

Діяльність піаніста-педагога-композитора М. Степаненка доповнювалась ще і архівно-пошуковою роботою, котра була висвітлена в окремих музикознавчих працях. А виконавство зосереджувалось у сфері ознайомлення музичної громадськості з досі невідомим фортепіанним репертуаром. Сам музикант не так давно відійшов від життя, і тому комплексне усвідомлення його спадщини ще попереду. Наразі існує низка праць присвячених його композиторській творчості у працях З. Юзюк [289], та В. Белікової [11], із праць виданих у НМАУ – стаття М. Забари [92]. Згадаємо, що вихованці фортепіанного класу М. Степаненка працюють зараз в Київській консерваторії на різних кафедрах: А. Кащенко, О. Савайтан (фортепіанна), Л. Гришко, Н. Базіна (камерний ансамбль), В. Вишинський (теорії та історії культури).

Безумовно, та джерельна база, котра вже існує дає нам певні можливості для комплексного розгляду творчих портретів піаністів-

композиторів І. Берковича та М. Сільванського, В. Сєчкіна та М. Степаненка, що особливо цінно – з урахуванням контексту творчого середовища, у якому розкривалась їх викладацька та в певній мірі композиторська сфери життєтворчості. Але у нашому дослідженні завдяки матеріалам архівів м. Києва та НМАУ ім. П. Чайковського, зібраним спогадам студентів та колег їх життєтворчість буде розкрита більш повно.

Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано Київської консерваторії як творче середовище І. Берковича та М. Сільванського.

Історія кафедри загального фортепіано розпочинається майже від початку заснування консерваторії. Вона здійснила свою реорганізацію від підрозділу загального фортепіано при кафедрі спеціального фортепіано, пізніше, як окрема кафедра, у 1959 році отримала назву «загального та спеціалізованого фортепіано», а з 1980-х років – це міжфакультетська кафедра.

У різні періоди на кафедрі працювали талановиті та досвідчені педагоги-музиканти. У періоді 1930-1960-ті навіть педагоги спеціальних класів – Л. Вайнтрауб, Г. Курковський, Р. Кругла, Б. Мілич, І. Тамаров, Є. Фрейкіна, Я. Фастовський (на даний момент таким педагогом кафедри є Л. Прудніkова). Певний час фортепіано у музикознавців, композиторів та диригентів (спеціалізоване) вели Б. Яворський та В. Косенко [1].

З післявоєнного часу понад три десятиліття кафедру очолював доцент Юлій Толпін (1946–1978). З 1979 по 2000 рік завідувачем кафедри була професорка, кандидатка мистецтвознавства Зоя Йовенко. Під час її керівництва було реорганізувано роботу кафедри згідно поділу на методичні секції (за цим поділом кафедра функціонує і донині).

У 2000–2005 році на чолі кафедри став професор, заслужений діяч мистецтв Валентин Шерстюк. У період його керівництва викладачі кафедри отримали можливість друкувати свої статті у збірнику «Досвід. Дослідження. Спогади» (загалом вийшло 11 збірок), засновником та головним редактором

якого і був сам Валентин Панасович (там друкувались загалом методичні праці, або спогади про своїх викладачів спеціального фортепіано, виняток стаття Ж. Колодуб про М. Сільванського).

В період 2005-2011 року – кафедру очолював професор, заслужений артист України – Олександр Лисоконь. З 2011 по 2017 завідувала кафедрою заслужена діячка мистецтв України, заслужена артистка Дагестану – Наїда Магомедбекова. З 2017 і по сьогодні – кандидат мистецтвознавства, професорка Наталія Лукашенко.

У нашому дослідженні вперше здійснена спроба актуалізувати ті праці, котрі висвітлюють діяльність кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Київської консерваторії. Важливими джерелами у вивченні історії кафедри є два випуски наукових збірок «Загальне та спеціалізоване фортепіано: досягнення та перспективи». Вони включають в себе статті присвячені методиці викладання загального фортепіано та нотні матеріали, але чільне місце належить і публікаціям-спогадам про викладачів.

У першому випуску збірки є публікація Кіри Шамаєвої присвячена Наталії Холодній [280] (викладачці кафедри з 1960 по 1986 рік). В цій статті за допомогою архівних документів, фотографій, спогадів від спілкування Кіри Іванівни Шамаєвої з Наталією Григорівною описується творчий портрет Наталії Холодної як високоінтелектуального та творчого педагога. Адже сама Наталія Григорівна закінчила музикознавчий факультет Московської консерваторії, і тому студентам історико-теоретичного факультету було надзвичайно цікаво на її заняттях із загального фортепіано.

У другому випуски вище згаданої збірки вже є кілька статей, що привертають увагу прагненням колективу кафедри зберігати пам`ять про колег. Це стаття про Тетяну Шаняєву (автор К. Шамаєва), Марину Мажугу (Т. Корольова), Ігоря Гусєва (Н. Лукашенко), Юрія Глущенка (автори К. Фадєєва, В. Єрмаков), а також стаття Т. Омельченко, основою якої стали маловідомі архівні фотодокументи 1960-х років. Далі ми розглянемо детальніше ці напрацювання педагогів кафедри присвячені старшим колегам.

У статті Т. Омельченко [196] «З історії архівних фото кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Київської консерваторії 1960-х років» ми наочно знайомимось із двома цікавими фото, на яких зафіксовані зібрання кафедри. Перше з них присвячене, як припускає авторка, урочистості виходу на пенсію у 1960 році Надії Миколаївни Огієвської, котра стояла у витоків заснування кафедри в 1920-х роках, і єдина, серед тих хто починав з нею, віддала все своє життя саме цій кафедрі (інші працювали недовго, або за сумісництвом, або ж переходили на спеціальне фортепіано). Друге фото (кінець 1960-х) – представляє кафедру у більш повному складі, що пов`язане на думку авторки, саме з поповненням кафедри новими кадрами. Адже у 1960-ті кафедра поповнилась такими викладачами як К. Шамаєва (1960-донині), Ж. Хурсіна-Аністратенко (1965-1980), Е. Ткач (1965-1968), Н. Маркевич (1960-2015) та багатьма іншими.

Стаття Т. Корольової «Марина Мажуга: самовіддане служіння справі виховання творчої молоді» описує життєтворчість педагога кафедри – Марини Вікторівни Мажуги, котра віддала аж 48 років служіння кафедрі (1959-2007). Авторка описує її як відповідального та вимогливого педагога, в пам`яті студентів і викладачів вона залишилась як керівник методичної секції оркестрового народного факультету [142].

Стаття К. Фадєєвої та В. Єрмакова, присвячена кандидату мистецтвознавства, професору кафедри загального фортепіано Юрію Глущенку (працював на кафедрі з 1980 по 2018 рік). Автори згадують, що він вирізнявся серед педагогів як блискучий знавець та виконавець сучасної авангардної музики, і тому студентам-композиторам особливо цікаво було навчатися в його класі [266, с. 27-36].

Ще одна яскрава сторінка історії кафедри – діяльність Ігоря Гусєва. У статті Н. Лукашенко, котра присвячена його діяльності, авторка відзначає той факт, що Ігор Іванович був єдиним викладачем в історії кафедри, котрий вмів навчати мистецтву фортепіанної імпровізації (саме тому студенти часто просилися саме до нього в клас), та зазначає, що « і до сьогодні цю спустілу

нішу у викладанні імпровізації на нашій кафедрі поки що немає ким заповнити» [161].

У Науковому віснику НМАУ вид. №30 (перша книга) цікавою є стаття Ю. Глущенка присвячена Євгенію Богородському (викладачеві кафедри з 1968 по 1995 рік) [32], де описується його виконавська та науково-методична робота. Згадується, що Євгенія Валерійовича цікавила ансамблева гра, питання аплікатури, педалізації, технічні прийоми. Однією із знакових його методичних праць є редакція першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха.

У рік століття Київської консерваторії було видано дві статті, котрі комплексно підсумовували історію кафедри – це стаття З. Йовенко, Ж. Колодуб та Н. Магомедбекової «Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано» в збірці «Національній музичній академії ім. П. Чайковського 100 років» та стаття К. Фадєєвої та К. Шамаєвої «З історії кафедри загального та спеціалізованого фортепіано» [265].

У першій статті комплексно згадуються найзнаковіші постаті історії кафедри, починаючи з В. Косенка, котрий викладав у 1930-ті, І. Берковича, котрий прийшов на кафедру у 1944, і завершуючи плеядою викладачів, що розпочали свою роботу на кафедрі вже у 2000-х (М. Северинова, І. Савчук, О. Осока). Значна увага у цій праці надається цікавим фактам, котрі акцентують розквіт діяльності кафедри у 1980-ті. Серед них відкриття на кафедрі курсів підвищення кваліфікації у 1981 році для викладачів загального фортепіано музичних училищ (вперше в історії!!!), та видання у 1989 р. Зоєю Йовенко (тогочасним керівником кафедри) першого в Україні посібника з методики викладання загального фортепіано. Із історичних концертів кафедри того часу описується концерт 1980 року, що вражає своєю масштабністю – у ньому студенти-музикознавці виконали повністю перший том «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха.

У статті К. Шамаєвої та К. Фадєєвої авторками було опрацьовано чимало архівних документів, котрі грунтовно описують період зародження

кафедри (до 1930-х років). Згадується, що у 1914 році предмет «обов`язкове фортепіано» було перенесено з програм музичного училища, де його викладали навіть і «не-піаністи». Серед них О. Химиченко (флейтист, випускник Московської консерваторії) викладав обов'язкове фортепіано в музичному училищі протягом 33 років, а Ф. В. фон Мулерт (віолончеліст, вихованець Петербурзької консерваторії) – 27 років. Але у 1921 році тимчасову необхідність звернення до професорів – «не-піаністів» було згодом подолано. Наступні періоди авторки поділяють по десятиліттям перелічуючи імена педагогів, котрі у відповідне десятиліття приходили на кафедру.

Варто відзначити, що у цій статті вперше піднімається цікава тематика «піаніста-композитора» на прикладі діяльності педагогів кафедри, серед яких в різні періоди були: В. Косенко, І. Беркович, М. Сільванський, О. Барченкова, І. Гусєв, Ж. Колодуб, О. Лисоконь. Констатується, що хоча загалом творчий доробок цих композиторів ширший за спрямованість кафедри, але він безумовно посідав значне місце у репертуарі студентів кафедри.

Також ще одна цікава проблематика, котра побіжного згадується у статті полягає у статусі кафедри, як своєрідної платформи для викладачів, котрі розпочинали свою діяльність на цій кафедрі, але потім у повній мірі розкрили своє обдарування на інших кафедрах. Серед них – викладачі кафедри спеціального фортепіано: Оксана Холодна (працювала на кафедрі загального фортепіано з 1952 по 1955 рік), Аза Рощина (1959-1961), Наталія Вітте (1959-1961), Валерій Козлов (1979-1983), Тетяна Рощина (1986-1995); викладачка кафедри камерного ансамблю – Ія Царевич (1956-1966), викладачка кафедри старовинної музики – Світлана Шабалтіна (1980-2000); викладачка органу Галина Булибенко (1979-1980). Додамо, що з часу виходу статті даний перелік доповнили О. Осока – викладачка кафедри концертмейстерства, нині декан фортепіанного факультету НМАУ та М. Северинова – викладачка кафедри теорії та історії культури НМАУ.

Висновки: Не дивлячись на значний підйом в останнє десятиліття зацікавленості до історії кафедри загального фортепіано в контексті розвитку НМАУ, все ще й досі залишається чимало малодосліджених , а подекуди і зовсім недосліджених сторінок, котрі пов`язані з неопрацьованістю матеріалів по життєтворчості викладачів, котрі власне і творили цю історію. Причиною цьому є особливість кафедри – це єдина виконавська кафедра консерваторії викладачі якої не мають прямих послідовників (студентів, котрі в майбутньому можуть стати їх колегами - викладачами кафедри). Але безумовно, та джерельна база, котра вже існує дає нам можливість розглядати творчі портрети викладачів кафедри, піаністів-композиторів І. Берковича та М. Сільванського більш повно, з урахуванням контексту творчого середовища, у якому розкривалась їх викладацька та в певній мірі композиторська сфери життєтворчості.

Історія кафедр спеціального фортепіано Київської консерваторії в аспекті творчої діяльності В. Сєчкіна та М. Степаненка. Клас фортепіано існував у Київській консерваторії з часу її створення – 1913 року. У новоствореній консерваторії, котра була реорганізована з училища, викладало чимало педагогів-піаністів, котрі працювали в цьому училищі. Правда згодом запросили Григорія Беклемішева, а трохи пізніше – Фелікса Блюменфельда і Генріха Нейгауза. За більш ніж сторічну історію існування класу фортепіано в Київській консерваторії внесок у його розвиток зробили чимало видатних музикантів. Чимало з них займались не лише викладацькою діяльністю, а й відомі своєю виконавською, науковою, музично-громадською, і композиторською творчістю.

Найбільш масштабною працею, котра описує історії кафедр спеціального фортепіано Київської консерваторії (до 1965 року існувала лише одна кафедра, з 1965 у зв’язку із збільшенням контингенту студентів, було створено дві кафедри) є колективна монографія «Київська фортепіанна школа. Імена та часи» (2013) [123]. У ній здебільшого описується розвиток кафедр спеціального фортепіано відносно діяльності окремих постатей за

хронологією їх діяльності. В аспекті нашого дисертаційного дослідження цікавими є статті А. Гудька та А. Кащенко про В. Сєчкіна; статті про педагога М. Степаненка В. Топіліна; стаття М. Степаненка про В. Топіліна, праці про педагога І. Берковича В. Пухальського.

Працями, котрі комплексно висвітлюють історію фортепіанних факультетів є статті у збірках до дев`яносто та 100-річчя консерваторії, а саме: «Академія музичної еліти: Історія та сучасність – до 90-річчя Національної музичної України ім. П. І. Чайковського» (2003) та «Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського 100 років» (2013). У них автори лише констатують найбільш знакові імена, та коротко описують їх внесок в історію розвитку консерваторії.

Також варто згадати про праці, присвячені київській фортепіанній школі. До цих праць відносимо праці К. Чинчевого [278], А. Загладько[93], Т. Медвєднікової [168], І. Глазунової [31], Н. Зимогляд [96, 97]. Не можна оминути увагою просвітницьку діяльність директора ДМШ №33 ім. В. Пухальського м. Києва – Любові Данченко, котра досліджує архіви В. Пухальського, та організовує значну кількість лекцій, інтерв'ю з представниками київської фортепіанної школи, на яких і першочергово піднімається питання її історії та сучасного стану.

Серед праць, в котрих київська фортепіанна школа розглядається як компонента української фортепіанної школи виділимо праці Н. Зимогляд [96], О. Снєгірьова [246], Г. Кирилюк [125], Н. Гуральник [44, 45], Т. Рощиної [226].

В цьому руслі також варто чітко окреслити ознаки виконавської школи як явища. На думку Ж. Дедусенко – українська виконавська школа, в у певній мірі, самостійна повноцінна культурна традиція України, котра розуміється як діалектика перехідного та постійного у музично-виконавському процесі. Власне інститут «школи» згідно своєї суті є консервативним і впринципі, не знає раптових випадковостей, будь-які зміни в її орієнтації означають, що в художній культурі, мистецтві виявились нові

події чи терміни які пізнаються школою або завдяки їй. Отже, історія школи відображає не лише динаміку оточуючого її контексту, але й історію її розуміння, показ у зміненому ідеалі митця-виконавця. Тобто, школа постає суб'єктом пізнання, змінюючи пізнане в різновид цінності, приналежної до культурної спадщини [50, с. 8].

Цікавим є визначення української фортепіанної школи за Н. Гуральник. За нею – це культуровідповідна, мультискладова сфера українознавства, що включає риси динамічного явища наукового пізнання, котре соціально направлене на передачу майбутнім поколінням музикантів від сталих майстрів національної ідеї та музично-педагогічної традиції у сфері поліфункціонального творчого оволодіння мистецтвом фортепіанного виконавства в парадигмі відповідної фахової освіти. Українська фортепіанна школа XX століття постає як історично перспективне, відкрите до наукових пошуків та узагальнень стале явище, направлене в XXI століття [44, с. 375].

Серед інших праць, у яких піднімається питання функціонування та розвитку фортепіанних факультетів Київської консерваторії – це статті, монографії, та навіть окремі дисертації, котрі висвітлюють творчий шлях окремих митців, котрі внесли свій внесок в історію фортепіанного мистецтва Київської консерваторії. У контексті нашого дослідження варто згадати працю Т. Рощиної про К. Михайлова [226], та праці Н. Лисіної [157] та О. Пінчук про В. Топіліна [216] (педагогів М. Степаненка та В. Сєчкіна). Завдяки цим працям ми можемо прослідкувати які риси педагогіки та виконавства М. Степаненко та В. Сєчкін перейняли від своїх наставників, та виявити у чому позначилось їхнє власне педагогічне та виконавське «Я».

Висновки: Не дивлячись на значну зацікавленість музикознавців до дослідження творчих біографій викладачів-піаністів Київської консерваторії, чималий пласт статтей, котрий публікують викладачі-піаністи Київської консерваторії як пам'ять про своїх наставників, творчий та життєвий шлях багатьох все ще залишається ніби «білою плямою» у конструюванні цілісної картини повноти панорами історії не лише Київської консерваторії, але й

шляхів розвитку київської фортепіанної школи, адже чимало з них були успішними виконавцями та займались композиторською працею. З опрацьованих вище праць очевидно, що творча діяльність викладачів-піаністів кафедр спеціального є частково висвітлена у комплексних працях [1; 123], адже вони мали прямих послідовників. Діяльність викладачів кафедри загального фортепіано обмежується лише окремим замітками про своїх колег, котрі ми вперше спробували об'єднати та систематизувати, а в розділах 2 та 3 буде найбільш повно, серед сучасних праць, буде реконструйовано творчий і життєвий шлях викладачів кафедри загального фортепіано Київської консерваторії І. Берковича та М. Сільванського.

Висновки до розділу 1

Втілення проєкту творчого універсалізму в творчих біографіях піаністів-педагогів Київської консерваторії є багатоаспектним явищем, досліджуючи яке варто апелювати не лише біографічними відомостями, але і джерельною базою, до якої входять праці присвячені самому мистецькому універсалізму [12, 21, 25, 136, 137, 139 та інші], для розуміння специфіки цього творчого феномену; матеріали з історії Київської консерваторії [1, 123], для висвітлення особливостей втілення їх творчих іпостасій (в більшій мірі педагогічної сфери); і власне чимале значення має пласт праць, котрий висвітлює принципи архівної пошукової роботи [18, 19, 128] для максимального точного представлення творчого шляху певного митця.

Наявні у сучасній науці праці присвячені поняттям «проєкт» (К. Давидовський, І. Єрмаков, С. Кримський, Ю. Павленко) та «творчий універсалізм» (О. Коменда, А. Мартинюк, О. Михайличенко, Н. Супрун) дозволяють нам стверджувати, шо ці поняття не є чіткими у тлумаченні, але опираючись на основні грунтовні праці, що висвітлюють ці феномени ми можемо сформулювати наш понятійний апарат проекції на дане дисертаційне дослідження. У нашій дисертацій поняття «творчий

універсалізм» – поєднання у життєтворчості одного митця різних мистецьких сфер, котре не обов'язково має бути паралельним в часових межах, а значення у життєтворчості допускає епізодичне звернення до однієї з сфер діяльності. Поняття «проєкт» в рамках нашого дослідження на конкретних прикладах із життєтворчості митців демонструватиме втілення творчого універсалізму, котре буде наочно проілюстроване в розділах 2 та 3.

Розділ 2. Проєкт творчого універсалізму в діяльності піаністів-педагогів Київської консерваторії (на прикладі діяльності І. Берковича, В. Сєчкіна, М. Степаненка)

Увага до митців, обдарованих одночасно у кількох сферах музичного мистецтва часто привертала інтерес науковців. До таких прикладів належать музиканти, котрі поєднували виконавську діяльність із диригентською, музикознавчою, композиторською, педагогічною чи музично-громадською діяльністю. До найбільш знакових постатей світового фортепіанного мистецтва, що успішно проявили себе не лише на виконавському поприщі, але і на композиторському та інших відносять К. Черні, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Ф. Бузоні, К. Шимановського, М. Рубінштейна, О. Скрябіна. В історії української музики яскравими представниками даного типу піаністів є В. Косенко, М. Лисенко, В. Барвінський, В. Заремба, Т. Маєрський. Навіть на сучасному етапі функціонування Київської фортепіанної школи ми теж знаходимо представників даного типу творчого універсалізму, серед яких Н. Лагодюк, Л. Іваненко, В. Полянський, Р. Рєпка, О. Касаткіна.

Але навіть у локальному вимірі, в історії Київської консерваторії, на всіх етапах її функціонування, представники цього універсального типу музиканта теж посідали значне місце. Починаючи з першого ректора – Володимира Пухальського, його сучасників – колег–викладачів Г. Ходоровського, Г. Беклемішева, М. Тутковського, Ф. Блуменфельда, і закінчуючи «педагогами-піаністами»-композиторами, котрі працюють на даний момент у НМАУ – О. Безбородьком, Є. Геплюком, О. Лисоконем, Ж. Колодуб, Є. Пухлянко. Безумовно, викладачі-піаністи Київської консерваторії не були єдиними представниками творчого універсалізму, різновид якого поєднував виконавство, композицію та педагогіку. На інших кафедрах яскравими представниками вище означено типу музиканта були: Микола Різоль (баяніст, педагог, композитор), Сергій Баштан (бандурист, педагог, композитор), Анатолій Білошицький (баяніст, педагог, композитор, диригент), Валерій Івко (домрист, педагог, композитор) та низка інших

педагогів закладу. Серед сучасників (викладачів НМАУ) органічно поєднують у своїй діяльності педагогічну, виконавську та композиторську діяльність – Л. Коханська, О. Буга (кафедра бандури), О. Євсюкова (концертмейстер кафедри оперного співу).

Важливо відзначити той факт, що в й інших вищих музичних навчальних закладах України також викладали педагоги-піаністи, котрі паралельно проявили себе і як композитори, а в деяких митців, їх мистецький універсалізм поєднував й інші сфери творчості. Зокрема, фортепіанну педагогіку, виконавство та композицію поєднували у своїй творчості: Василь Барвінський, Дезидерій Задор (представники Львівської консерваторії), Георгій Кожухар (Одеської), Сергій Юшкевич, Людмила Шукайло, Володимир Птушкін (Харківської). У даному переліку згадані лише найяскравіші представники описаного вище типу піаніста, і перелік, безумовно, не є вичерпним.

У розділах 2 та 3 ми представимо творчі портрети піаністів-педагогів Київської консерваторії другої половини ХХ століття, котрі поєднували педагогічну, композиторську та інші сфери діяльності у руслі проблематики творчого універсалізму. Протягом окресленого періоду до означеного типу «музиканта-універсала» відносяться І. Беркович (роки праці в Київській консерваторії (1944-1970), М. Сільванський (1955-1985), В. Сєчкін (1955-1985), Ж. Колодуб (1952 – і до нині), Д. Юделевич (1965-2000, з перервою 1991-1997), І. Гусєв (1994-2014), Ю. Глущенко (1971-2018).

Діяльність чотирьох останніх митців не стала окремим предметом дослідження нашої дисертації, адже життєвий та творчий шлях Ж. Колодуб як композитора, піаністки, педагога, музично-громадського діяча, концертмейстера грунтовно висвітлено у монографії Р. Сулім, котра побачила світ у 2017 році [251]. Діяльність піаніста, педагога, композитора, імпровізатора І. Гусєва в Київській консерваторії хоча і часово припала ще на останні роки другої половини ХХ століття, але ми відносимо його до представників піаністів-універсалів ХХІ століття в контексті історії даного

закладу. Ю. Глущенко займався композиторською діяльністю лише один рік (1966-1967 навчальний рік, за цей час написав всього 15 фортепіанних творів), тому така епізодична композиторська діяльність митця хоча і дозволяє нам віднести його до музикантів-універсалів вище означеного типу, але не дозволяє зробити сталі висновки про взаємодію композиції з педагогікою та виконавством у його життєтворчості. Майже аналогічна ситуація постає перед нами при спробі розглянути творчи портрет Д. Юделевича-композитора: він хоча і навчався композиції у Л. Ревуцького (1949 рік), але творів цього періоду не збереглось, пізніше, в період з 1968 по 1998 ним було створено 16 фортепіанних п'єс-мініатюр, котрі він не розписував нотами, а зберігав лише у формі записів [123, с. 398].

Серед універсальних творчих особистостей, котрі плідно працювали на фортепіанних кафедрах Київської консерваторії у другій половині XX століття, але в сферу їх творчої діяльності не входила композиція (на відміну від вищезгаданих педагогів) яскравою сторінкою є діяльність Наталії Вітте та Ігоря Рябова, чиї творчі портрети варто висвітлити більш розгорнуто.

Н. Вітте – окрім плідної педагогічної діяльності здійснила близько 200 фондових записів на радіо, була автором праць (зокрема, присвячених А. Янкелевичу). Аналізуючи Н. Вітте як універсальну творчу особистість, відносно ієрархії напрямків діяльності, Н. Унру та Д. Кудрицький зауважували, що провідна діяльність Н. Вітте – виконавська [123].

І. Рябов – піаніст, педагог, автор методичних праць, художник. Займався проблематикою виховання піаніста (від початкового навчання до процесу формування «зрілого» музиканта»), здійснив фондові записи на радіо, гастролював з «Укрконцертом», організовував значну методичну допомогу викладачам різних закладів музичної освіти (семінари, майстер-класи, консультування), був членом журі низки конкурсів. У 1980-ті плідно співпрацював з кафедрою наукових основ музичної освіти Київської консерваторії (керівник Ю. Полянський). Серед сфер діяльності І. Рябова

провідною стала саме педагогіка, що підтверджує праця О. Жукової [123, с. 505].

2.1 Ісаак Беркович – композитор і педагог

Ісаак Якович Беркович був універсальною творчою особистістю, в якій розгорнулися різноманітні таланти – на ниві композиторської творчості, фортепіанного виконавського мистецтва та педагогічної діяльності, у першу чергу, розрахованої на дитячу фортепіанну музику. Його різновидова творча школа сформувала основу початкового етапу навчання гри на фортепіано для декількох поколінь піаністів. Кращі композиції митця стали хрестоматійними, увійшовши до численних репертуарних збірників.

Життєві та творчі моменти з біографії І. Берковича вимагають повноцінної наукової розробки. Це пов`язано з неповнотою розкриття творчих здобутків майстра. Оцінка педагогічної діяльності композитора і виконавця–Берковича має бути спрямована на подальше глибоке опрацювання. На нашу думку, поштовхом до цього є той факт, що творчість І. Берковича має програмний цілісний характер із так званого композиторського мистецтва, піаністично-фортепіанного виконавства, педагогічної діяльності, в першу чергу, на ниві дитячої музичної освіти. Однак зважаючи на те, що цілісного біографічного дослідження життєтворчості І. Берковича у вітчизняній науці досі немає ми репрезентуємо розширений варіант його творчої біографії за рахунок використання архівних матеріалів, листів, інтерв’ю з його вихованцями та колегами, а також детального опрацювання його композиторської спадщини.

Викладемо основні дані про його життя. І. Беркович народився в 1902 року у Києві в сім`ї годинникового майстра (в автобіографії І. Беркович вказав «кустарь-одиночка»). Опановувати гру на фортепіано він

почав у восьмирічному віці. З 1912 по 1919 рік навчався у третій Київській гімназії. З 1920 по 1925 рік І. Беркович навчався у Київській консерваторії, як зазначається у свідоцтві про закінчення закладу, йому була присвоєна кваліфікація «піаніста-виконавця». Його викладачем по класу фортепіано став видатний педагог піаніст, професор, композитор, перший ректор Київської консерваторії – В. Пухальський. Робота В. Пухальського над формуванням фортепіанного педагогічного репертуару та розробка методичних збірників цього виду притягнула до себе широке коло обдарованої молоді. У цей час І. Беркович одночасно захопився «дитячим» сектором цього напряму, зробив перші кроки на ниві композицій. Його наставником, професором з композиції став Б. Лятошинський. І. Беркович, встав на шлях композиторської творчості та одночасно розпочав педагогічну діяльність в 1922 році як викладач фортепіано (працював там до 1930 р.). В архівній автобіографії зазначається перше місце роботи самим І. Берковичем – ДМШ №6 м. Києва, щоправда трудова книга І. Берковича, котра зберігається у ЦДАМЛМ починає датуватись 1939 роком[5]. З 1925 по 1941 та в період з 1944 по 1950 рік І. Беркович був викладачем Київського музичного училища (невідомо, спеціального чи загального фортепіано). Також в особовій справі І. Берковича зазначається, що з 1928 по 1941 рік він був викладачем вечірньої консерваторії. З 1933 по 1941 рік він продовжив викладацьку діяльність вже як асистент у Київській консерваторії.

Під час Другої світової війни І. Беркович евакуювався до Узбекистану, де викладав у обласній музшколі (м. Бухара) та в музичній школі в Самарканді. Паралельно мала місце його концертмейстерська діяльність у Самаркандському узбецькому театрі. У цей час І. Беркович наполегливо відпрацьовував навички піаніста, викладача та композитора. За що у 1945 році отримав медаль президіуму Верховної

[5] Трудові книги в Союзі Радянських Соціалістичних Республік були введені в обіг у 1939 році

ради Союзу Радянських Соціалістичних Республік (далі СРСР) «За доблесну та самовіддану працю у період Великої Вітчизняної Війни».

З 1944 року І. Беркович поновився в Київській консерваторії як викладач загального фортепіано, 1947 – року на посаді доцента кафедри загального фортепіано, а з 1969 року – професора.

В одному з інтерв`ю митець наголошував: «Розпочавши педагогічну роботу з дітьми по класу фортепіано я помітив, що існуюча дитяча музично-педагогічна література не відповідає вимогам нового часу, новим установкам. Чекати її появи не було часу. Прийшлось самому заповнювати, по мірі можливості, цю прикру прогалину. Так я сам почав писати для своїх учнів етюди і п`єси. На цій роботі я прослідкував, якого характеру музика їм подобається та захоплює їх»[6]. Працюючи багато років у цьому напрямку І. Беркович доходить висновку, що діти з великим задоволенням грають фортепіанні обробки народних пісень. Крім того, учнів-піаністів завжди приваблює музика з виразною змістовною мелодією, що легко запам`ятовується та зручна фактура.

Зазначимо дуже важливий факт – під талановитим керівництвом Ісаака Берковича опановували мистецтво фортепіанної гри (по класу спеціалізованого фортепіано) такі музичні діячі, як: музикознавці, Галина Фількевич, Тамара Нехода, Жанна Литвиненко; видатний диригент Едуард Сєров, Ігор Блажков; композитори – Вадим Храпачьов, Володимир Загорцев, Микола Полоз, Володимир Тилик, В'ячеслав Лиховід, Петро Соловкін та ін. Загалом через клас загального фортепіано під орудою І. Берковича пройшло чимало представників музичного мистецтва; зокрема, у 1964/1965 навчальному році у нього навчалися 15 студентів, також в протоколах зазначається, що у 1965/1966 навчальному році він мав 850 годин річного навантаження. У липні 1970 року І. Беркович завершив роботу в консерваторії. Вихованці класу І. Берковича свідчать про те, що його специфіка занять полягала в тому, що

[6] З концерту-зустрічі в ДМШ №1 м. Києва 15 грудня 1970 року.

уроки розпочиналися з читання з нотного листа; на кожен урок його студенти мали приносити із бібліотеки будь-яку літературу для читання із листа, з врахуванням їхніх смаків й зацікавленостей. Заняття не могло бути розпочатим, якщо студенти не мали з собою нот для читки. Також є дуже важливим – усі власні нові твори (навіть фортепіанні концерти) І. Беркович апробував читкою з листа в ході їхньої презентації в студентській аудиторії; композитор пролонговано вивіряв текст, інколи виправляючи ноти. Композитор надавав великого значення навичці читці з листа на фортепіано та транспонуванню, вважаючи це одним із найцінніших вмінь, котрі мають засвоїти студенти в курсі загального фортепіано.

Цікавим і змістовним є інтерв`ю музикознавці Галини Миколаївни Фількевич, української музикознавці, кандидата мистецтвознавства, доцента щодо відтворення основних принципів репертуарної політики в класі І. Берковича: «…Він мені часто давав твори, які я не знала, і не чула ніде. Наприклад, вперше я познайомилася з творчістю М. Метнера на заняттях у Ісаака Яковича. Мені відомо, що навіть піаністи не завжди знайомляться на уроках спеціального фортепіано з його творами. А от я грала М. Метнера, і звичайно граючи його, мені як музикознавцю, було цікаво знаходити матеріал про М. Метнера. Також він мені дав Концерт для фортепіано з оркестром Отара Тактакішвілі, котрий був написаний за кілька років до того. Я грала з ним в чотири руки переклади на фортепіано «Лакрімози» В. А. Моцарта, танців А. Хачатуряна. З фортепіанних концертів я ще грала К. Сен-Санса Концерт №2, «Піонерський» концерт М. Сільванського. Коли я закінчила навчання в І. Берковича, я йому подарувала збірку творів Антона Аренського, адже хотіла знайти те, що не так відомо. Він мене привчив шукати щось маловідоме. Він прагнув розширити сферу пізнання фортепіанної музики…» [211].

Важливим фактом для створення цілісного портрету митця, є його творча співпраця з тогочасними корифеями фортепіанної педагогіки. Зокрема у 1945 році І. Беркович отримав лист-рекомендацію від Олександра Гондельвейзера про присвоєння йому звання доцента. У листі зазначалось: «Я давно знаю І. Берковича як чудового педагога і талановитого композитора. Я абсолютно впевнений, що І. Беркович вже давно заслужив право на отримання звання доцента» [51].

Кіра Іванівна Шамаєва, доктор мистецтвознавства, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ, у інтерв`ю, даному автору цієї дисертації, згадує: «Прямий творчий контакт із І. Берковичем у мене був єдиний раз. Але вже з нього для Вас стане очевидно, хто він у своїй педагогіці та музиці. Один раз у мене все-таки була в той час студентка-теоретик. І він її почув на іспиті спеціалізованого фортепіано, де вона грала 12 дитячих п`єс С. Прокоф`єва, і він почувши цей цикл сказав: «Як це можливо грати, і що це взагалі таке?». Одним словом, висловився різко проти Прокоф`єва. Тобто його портрет, це портрет дитячого композитора XX століття. Хоча він вважався учнем Б. Лятошинського з композиції, але у його творчості ви впливів Б. Лятошинського не почуєте. Але методичний репертуар у нього чудовий. Хоча у вихованні дітей має бути і С. Прокоф`єв, і К. Орф, і Б. Барток, котрих він також би не прийняв. Він проводив методичну роботу у музичних школах, його твори викладачі ДМШ просто «забирали з-під олівця», бо у них була необхідність…» [212]. Підтвердженням таких «романтичних» смаків І. Берковича є факт того, що коли на засіданні кафедри загального фортепіано у 1953 році Ю. Щуровський представив нові дитячі фортепіанні твори (в романтичному стилі), І. Беркович дав на них схвальний відгук, зазначивши, що цей репертуар обов’язково знайде свого виконавця [55, протокол 13].

Для нашої дисертації має цінність лист – від Ісаака Берковича до його дружини – Марії Осипівни (написаний у 1962 році), котрий

зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (далі ЦДАМЛМ). У ньому композитор цікаво описує святкування свого 60-річчя (1962 рік): у Київській консерваторії йому подарували чехословацьку вазу та статуетку Вана Кліберна, американського піаніста, першого переможця Міжнародного конкурсу імені П. Чайковського (1958); вона зображує В. Кліберна за роялем. На ім`я І. Берковича надійшла вітальна телеграма від керівництва Спілки композиторів СРСР; слова великої пошани містяться в ювілейному посланні від Українського музичного фонду (за підписами Ф. Надененка та М. Сільванського; також І. Берковичу надійшло привітання від Г. Артоболевської, з якого слідує, що знані музичні діячі знаходилися в стані активного листування. Велике значення для розвитку вітчизняної музичної культури мала творча співпраця та «перехрещення» життєвих доль Ісаака Берковича і Миколи Сільванського, українського піаніста, композитора, також педагога. Цих майстрів музики пов`язували дружні відносини; М. Сільванський також викладав на кафедрі спеціалізованого фортепіано в Київській консерваторії. До наших часів збереглися відгуки-рецензії М. Сільванського щодо окремих творів Ісаака Берковича, зокрема, про третій концерт: «…Концерт написаний з великим смаком на високому професійному рівні, і являє собою велику цінність як педагогічний матеріал…» [51]; про варіації на тему Паганіні для фортепіано з оркестром: «…Автору вдалося уникнути впливів інших композиторів і написати своєрідні, цікаві варіації середньої складності доступні учням муз. шкіл та училищ…» [272]; про концерт №2: «..У своїх композиціях І. Беркович уміє поєднати художній зміст з певним педагогічним завданням. Завдяки цьому його фортепіанні твори дістали широке розповсюдження і стали невід’ємною частиною педагогічного репертуару. В концерті розроблено ясні виразні народні наспіви – українські та російські. Він увесь пройнятий оптимізмом, бадьорим юнацьким запалом. Ефектно і натхненно виконав цей концерт аспірант

Московської консерваторії Б. Архімович» [272]; про цикл 24 прелюдії: «Гармонічна мова ясна і достатньо свіжа. Фактура дуже піаністична і зручна для виконання. 24 прелюдії написані на доволі високому професійному рівні» [272].

Про особисте спілкування цих діячів свідчать їхні творчі зустрічі (зокрема, вони мали місце 15 та 16 лютого 1958 року у Харкові). У перший вечір вони виконували свої твори, в яких І. Беркович акомпонував перший («*Піонерський*») концерт М. Сільванському. Наступного дня вони провели майстер-класи з ученицями місцевих шкіл.

Варто визнати – Ісаак Беркович відноситься до славетного ешелону представників київської фортепіанної школи, котрі творчо синтезували у своїй музичній діяльності композиторську, педагогічну та виконавську діяльність. Виходячи із цієї позиції, окреслимо основні риси його композиторської діяльності. І. Беркович, спираючись на національні та загальноєвропейські традиції музики, особливо в її педагогічно-виконавському аспекті, творчо переосмислив основні існуючі моделі написання музики для дітей, розширив програмний зміст творів музики відповідно до естетичних настанов свого часу, прагнув до удосконалення виконавської техніки юних піаністів, постійно оновлював педагогічний та концертний репертуар. Окремі фортепіанні твори І. Берковича стали своєрідним «золотим фондом» дитячого педагогічного репертуару.

Одним із потужних каналів розповсюдження його музики стали музичні видавництва, котрі видавали його фортепіанні твори. Серед них були видавництва на лише Києва («Музична Україна», «Мистецтво», «Музфонд»), але й Москви («Советский композитор», «Музгиз», видавництво вищого військового училища диригентів), і навіть Баку («Музиздат»).

Перша видана збірка «30 легких п`єс для фортепіано» І. Берковича побачила світ у 1938 році. Надалі творча активність митця в цьому жанрі з роками лише зростала. Вже у 1939 побачив світ цикл «Педагогічні п`єси для

фортепіано» (учням старшого віку), у 1940 з`являється цикл «Легкі п`єси». Навіть в роки евакуації вийшло дві збірки п`єс для фортепіано на узбецькі народні теми (1943).

Широкою популярністю користуються також фортепіанні ансамблі опус 30 (1956) та етюди опус 31 (1956) – збірка, яка складається з 28 етюдів, що вміщені у два зошити. Більшість етюдів мають саме художнє спрямування. І це висуває перед юними виконавцями завдання не лише технічного плану. Твори цього циклу можу служити для учнів-піаністів першим знайомством із зразком жанру концертного етюду. В циклі композитор звертається до українських народних пісень, зокрема в Етюді ре мінор до пісні «Реве та стогне Дніпр широкий».

Крім жанру етюду фортепіанна спадщина І. Берковича налічує близько 20 варіаційних циклів. До цього жанру він також звертався протягом всього життя. Окремі цикли, розраховані на початкуючого піаніста, увійшли до «Школи фортепіанної гри». З усіх варіаційних циклів композитора особливо слід виокремити «Варіації на тему Паганіні» (1950). Цей цикл найбільше закріпився в репертуарі учнів-піаністів. Композитор переймає традицію подібних фортепіанних романтичних циклів С. Рахманінова, Ф. Ліста, Й. Брамса, адаптуючи її до можливостей юних виконавців. Пізніше, таким же шляхом, пішла сучасна українська композиторка Н. Лагодюк, котра теж створила фортепіанні варіації на тему Н. Паганіні, адаптуючи для виконання учнями ДМШ.

У 1957 році написаний цикл з 26 п`єс для скрипки і фортепіано (включає 19 п`єс для скрипки і фортепіано, сонатину, варіації, та п`ять п`єс для двох скрипок і фортепіано), що є також педагогічним репертуаром. Збірку схвалено на засіданні оркестрової міської секції викладачів ДМШ міста Києва в січні 1958 року.

Знаковим сольним фортепіанним циклом І. Берковича є цикл з 24 прелюдій. Жанр фортепіанної прелюдії міцно закріпився в музичному мистецтві XIX-XX століття; у цьому жанрі цикл І. Берковича є

одним з небагатьох зразків його переосмислення, особливо із врахуванням специфіки цього жанру відповідно до вимог до педагогічного репертуару для учнів-піаністів старших класів та перших курсів музичних училищ. Багата жанрова панорама циклу охоплює різноманітні образно-жанрові сфери: лірико-елегійні та «ідилічні» (№5, 11, 17, 19); ноктюрни (№8, 11, 19, 21); етюдні (№2, 3, 7, 9, 14); лірико-драматичні (№4, 6, 10, 14, 16, 20, 22,24); танцювальні (№13, 15); маршово-гімнічні (№1, 6, 20, 24); скерцо (№2, 23).

Існує дві редакції циклу. Перша редакція (1965 рік) відрізняється від другої (1968 рік) прелюдіями №10 та №20, котрі в першій редакції написані на теми російських народних пісень (№10 – «Эй, ухнем»), у другій редакції композитор повністю замінив ці твори залишивши лише тональності творів. Ці прелюдії були представлені на засіданні кафедри загального фортепіано у жовтні 1965 році, виконував перед колегами їх сам І. Беркович. Цикл отримав позитивні відгуки колег. Зокрема, Ю. Толпін зауважував: «Прелюдії хороші, цикл можна використовувати в курсі загального фортепіано консерваторії, представлено різноманітні види техніки»; О. Барченкова: «Прелюдії різноманітні по звуковидобуванню, технічним завданням, художньому задуму. До того ж вони зовсім нескладні, приблизно від п’ятого до одинадцятого року навчання» [73, протокол 3].

Т. Омельченко слушно зауважує, що І. Беркович в циклі «24 прелюдії» залишається передусім педагогом, вихователем музичного смаку, інтонаційної культури [197, с. 269]. Загалом цикл позначений образною багатобарвністю, різноманітною технікою та індивідуальним перетворенням романтичної (із художньої точки зору) позиції на програмну. Цикл «24 прелюдії» І. Берковича може бути корисним в якості розвитку обширу репертуару професійних піаністів; при цьому процес виконання прелюдій циклу вимагає від інструменталіста досконалої техніки й піаністичної витримки. Зазначимо, що 2022 рік став особливим для цього фортепіанного циклу. Саме в цей рік піаністи Тетяна Омельченко та

Юрій Зубай здійснили запис «24 прелюдій» І. Берковича та провели заходи присвячені виконавським аспектам цього циклу в Київському міському методичному центрі закладів культури та навчальних закладів, а піаніст Андрій Макаревич виконав цей цикл у Львівському органному залі.

Наймасштабнішою працею методичного спрямування у творчому доробку І. Берковича, є «Школа фортепіанної гри». Популярність «Школи» у часи І. Берковича набула широкого розголосу. Цей феномен мав опертя в загальній музичній діяльності, в радянський період, – на національно-пісенну основу. Специфікою творчості композитора у цьому напрямі було використання фольклорних інтонацій світових національних музичних культур багатонаціонального музичного комплексу народів СРСР та інших держав. Аналіз першого розділу котрий складається із 115 п’єс показав такий розподіл творів за національною тематикою: українська (№1, 6,12-16, 24-29, 32-34, 38, 43, 46, 51, 56, 58, 60, 62, 64, 68, 70, 73-75,77, 78, 80, 84, 86, 90, 92-94, 96, 99, 114); російська (№3-5, 8, 18, 39, 44, 48, 50, 57, 59, 71, 87-88, 95, 98, 111); білоруська (№10, 82, 97); грузинська (№30); татарська (№35); чеська (№36, 45, 69); таджицька (№37, 66); китайська (№52, 53, 109, 110); узбецька (№54); чувацька (№56); вірменська (№89); молдавська (№100); румунська (№110).

Існує три видання збірки: перше – 1960 року, друге – 1962 року (більш поширене) та 1969 року. В українській фортепіанній музиці це перша авторська школа гри на фортепіано. В збірці, виданій у Києві передують розгорнуті пояснення українською та російською мовою. Більшість з них зосереджені у передмові, та незначна частина коментарів є під окремими п`єсами. Збірка користується чималою популярністю, проте на практиці поступалася відомій «Школі гри на фортепіано» О. Ніколаєва (що можна пояснити включеним до неї більш широкого стильового музичного матеріалу).

«Школа гри на фортепіано» проходила неодноразові обговорення на засіданнях міської секції піаністів педагогів ДМШ м. Києва. У 1958 році

даний творчий доробок І. Берковича проходив обговорення на засіданні кафедри спеціального фортепіано Київської консерваторії, її рецензентами тоді були Б. Мілич, Л. Вайнтрауб, В. Воробйов. Думки на обговоренні були різноманітними: К. Михайлов вважав, що початкові твори занадто короткі; Г. Курковський стверджував, що більш влучною є назва «Збірка», замість «Школа», Б. Мілич порадив, що для початківців використовувати більш широке коло тональностей, а в ансамблях зробити більш простим супровід. Але загальна рекомендація кафедри була позитивна [61, протокол засідання 5.03.1958 р.].

Одночасно, при своїй технічній невибагливості, художня цінність цих творів перебувала на високому рівні. В перспективі, «Школа» надала поштовх для інших українських композиторів, що в цілому збагатило вітчизняну фортепіанну музику дитячим репертуаром. Саме на цих теренах мала місце нагальна потреба в фортепіанній літературі для музичних шкіл. Цей потік спрямував Ісаак Беркович.

На цій основі була заснована авторська школа гри на фортепіано українського композитора Олександра Яковчука (2019); «Школа гри на фортепіано» Юрія Водика (2023), у репертуарі якої були використані, переважно, авторські обробки та твори інших композиторів, серед яких твори з одноіменної збірки І. Берковича; мала місце систематизація ідей та практики від І. Берковича Б. Міличем, радянським і українським педагогом-піаністом, який протягом багатьох десятиліть керував сектором педагогічної практики фортепіанного факультету Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, професором (збірки «Фортепіано», «Юному піаністу») [195].

На нашу думку, найбільш помітне новаторство у жанровому плані в творчості І. Берковича, прослідковується у жанрі фортепіанного концерту. Він, разом із М. Сільванським, стали засновниками жанру дитячого фортепіанного концерту. Цей жанр пов`язаний з дитячою та юнацькою тематикою, має на меті реалізацію музично-естетичних

навчально-методичних функцій, спрямованих на ознайомлення юних музикантів з особливостями цього жанру на доступному їм рівні. У наш час цей жанр користується великим попитом та чималою потребою, адже саме дитячі фортепіанні концерти є для початківців-піаністів своєрідною творчою лабораторією, яка готує їх до виконання більш серйозних зразків із цього жанру. При цьому варто зауважити – дитячий фортепіанний концертний репертуар не належить до «легкого», в образно-стильовому розумінні. У XXI ст. український дитячий фортепіанний концерт отримав своє продовження, зокрема, в концертах Л. Шукайло, О. Іванька, Л. Брустінова, К. Шутенка, О. Нежигая, Н. Боєвої. Хоча слід констатувати, що не всі концерти цих композиторів відповідають концертно-сонатній формі, деякі фактично є п'єсами для фортепіано з оркестром.

Прем`єра першого фортепіанного концерту І. Берковича пройшла під орудою Едуарда Серова. Солістом був учень студії-педпрактики Київського музичного училища Володимир Селівохін (пізніше народний артист Російської Федерації, лауреат першої премії міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Бузоні).

Показовою є рецензія К. Михайлова на прем`єрне виконання Третього фортепіанного концерту І. Берковича у Київській філармонії. «Новий, третій концерт, – зазначає науковець, – привабив оригінальними, контрастними мелодіями, побудованими на українських інтонаціях. Концерту притаманні – світла лірика і романтична мрійливість, а у фіналі енергія та віртуозна бравурність, ефектна каденція. Твір призначений для старшокласників музичних шкіл. Як корисно, що композитор дає учням можливість виступити разом з великим симфонічним оркестром. Приємно було послухати учениці п'ятого класу Раю Фіалко з ДМШ №1 м. Києва. Вона впевнено, технічно бездоганно, з відчуттям усіх відтінків виконала з симфонічним оркестром

Української Радянської Соціалістичної Республіки (далі УРСР) цей концерт.»[7].

Робота на кафедрі загального фортепіано І. Берковича велась не лише виключно прямою роботою зі студентами. Він також розробляв репертуар курсу «Загальне фортепіано». З протоколів кафедри за 1968 рік ми дізнаємось, що його «Сюїта на білоруські теми» з успіхом була представлена на засіданні кафедри. Дев'ять п'єс циклу виконував сам автор [77, протокол 3 31.10.1968].

Про спрямованість композиторської творчості І. Берковича на дитяче фортепіанне виконавство є факт того, що один із останніх його творів – сюїта «Здрастуй, школо» (1970), котра присвячена онуку, не лише є доступною технічно учням молодших класів ДМШ, але і розкриває образи тогочасного дитячого шкільного буття, котрі композитор адаптує за формою під поширені жанрові моделі, про що вказує сам автор (п'єса «Урок фізкультури» – вальс, «Добрий ранок, сонечко» – сонатина, «Готування уроків» – етюд). Отже, дитячу фортепіанну композиторську творчість ми можемо вважати саме тим основни напрямком його діяльності, котрий активно супроводжував його протягом всього творчого шляху.

Розглядаючи І. Берковича як універсальну творчу особистість ми не можемо обмежитись описом лише педагогіки і композиції. Свідчення про його виконавську діяльність є дуже обмеженими. Цікавою для нас є програма концерту педагогів кафедри загального фортепіано 16 листопада 1957 року, концерт проходив у Малому залі консерваторії. Серед присутніх були Р. Лисенко та Л. Вайнтрауб. На цьому концерті І. Беркович виконував в дуеті з Ю. Толпіним авторський Прелюд і Скерцо для двох фортепіано та Арутюняна-Бабаджаняна «Вірменську рапсодію» [61, протокол 5]. Ю. Толпін також був ансамблістом І. Берковича на засіданні кафедри загального фортепіано 30 березня 1956 року, котре було присвячене 200-річчю В. А. Моцарта. На цьому засіданні окремі педагоги кафедри виконували його

[7] З газети «Вечірній Київ» 23.06. 1967.

твори. Зокрема, ансамбль Ю. Толпін – І. Беркович виконували В. А. Моцарта Фантазію c-moll для двох фортепіано [61, протокол 17]. На жаль, ці два фрагменти творчої діяльності І. Берковича є поки єдиним джерелом, з якого ми дізнаємось про його конкретний фортепіанний ансамблевий репертуар.

З. Йовенко у 1964 році проаналізувавши робочі плани студентів курсу загального фортепіано Київської консерваторії, математично вивела статистику щодо виконання творів українських композиторів студентами кафедри. Згідно неї твори І. Берковича зустрілися у робочих планах студентів аж 13 раз, це означає, що він як композитор був певним репертуарним лідером кафедри. Частіше за нього зустрічались лише В. Косенко (58 раз), Л. Ревуцький (36), Я. Степовий (22), М. Лисенко (20) [73].

В останній рік роботи І. Берковича в консерваторії Ю. Толпін написав характеристику на нього, у якій фактично підсумовує значення його діяльності як музиканта: «…І. Беркович набув масштабну музично-педагогічну ерудицію в області навчального репертуару і методики викладання, зарекомендував себе як висококваліфікований, вдумливий педагог, в силу чого наразі є провідним педагогом кафедри» [51]. Свідченням високої поваги до І. Берковича на кафедрі загального фортепіано, є ще і той факт, що саме він свого часу був відповідальний за прийом іспитів студентів класів спеціалізованого фортепіано (теоретики, композитори, диригенти, тобто студенти з загальним вищим рівнем фортепіанної підготовки).

Окрім фортепіанної музики І. Берковича цікавили також вокальні жанри – романси, пісні, твори для народних інструментів, віолончелі (під редакцією В. Червова), труби (під редакцією М. Бердиєва). Проте він залишався саме фортепіанним композитором – спроби звернень до інших інструментів були у його творчості епізодичними; варто визнати – вони за своїм художнім рівнем поступаються фортепіанним творам майстра. Також важливою сферою діяльності І. Берковича було редагування творів видатних українських композиторів: В. Косенка («24

дитячі п’єси», 1951 рік), Я. Степового («18 п’єс», разом з Ю. Толпіним, 1950 рік, «2 п’єси» 1951 рік) І. Віленського («4 легкі п’єси», 1947 рік). У співпраці Ю. Толпіним, Н. Огієвською, Р. Круглою, І. Беркович упорядкував збірку для курсу загального фортепіано для третього та четвертого курсів музичних училищ [55]. Ці напрями творчості митця яскраво демонструють високий професіоналізм Ісаака Берковича, його композиторський та педагогічний дар, глибинне відчуття потреб творчого розвитку існуючих жанрових моделей, зокрема, дитячої фортепіанної музики; принесли в українське музичне життя значні результати, які, в цілому, можна оцінити в якості значних щодо розвитку української музичної культури.

Висновок: З вищенаведених фактів, котрі максимально повно, з існуючих нині джерел, розкривають творчу біографію І. Берковича ми можемо констатувати, що митець є універсальною творчою особистістю, адже його сферами діяльності були композиція, педагогіка, виконавство, концертмейстерство, та редакторська діяльність. З усіх сфер творчої активності музиканта, котрі власне і формують його портрет як універсальної творчої особистості, варто виділити дві основні – композиція та педагогіка (у них митець залишив найбільший внесок, та плідно працював на цих поприщах майже півстоліття); і допоміжні – виконавство, концертмейстерство, редакторська діяльність (активність у цих творчих напрямках була епізодична, подекуди поодинока). Власне провідною діяльністю у структурі творчого універсалізму І. Берковича на нашу думку є композиція, адже митець залишив по собі велику творчу спадщину (переважно у сфері дитячої фортепіанної музики), а деякі твори носили новаторське значення для української музичної культури («Школа гри на фортепіано», дитячі фортепіанні концерти). Також варто підкреслити, що в останні два роки життя І. Беркович завершивши педагогічну діяльніть продовжував займатись композицією. Педагогічна діяльність І. Берковича хоча і часово, в розрізі життєтворчості митця (1922-1970), займала велике місце серед його сфер діяльності, але на жаль, не позначилась таким значним

впливом на історію української музичної культури як композиція, адже фортепіанна педагогічна діяльність І. Берковича не мала «прямих послідовників (вихованців, котрі стали професійними піаністами).

Отже, детально проаналізувавши різноманітні сфери діяльності І. Берковича, за структурно-діяльнісною моделлю універсальної творчої особистості ми можемо його віднести до категорії «композитор-універсал», адже провідною його сферою творчості була саме композиція.

2.2. Віталій Сєчкін – піаніст, педагог, композитор

Віталій Васильович Сєчкін (5.12.1927 – 3.10.1988) став значною постаттю в українському фортепіанному мистецтві, адже успішно проявив себе як концертуючий піаніст; педагог, що виховав не одну сотню професійних піаністів; та композитор, котрий плідно працював у багатьох жанрах – від п`єс-мініатюр до концерту для фортепіано з оркестром.

В контексті нашого дисертаційного дослідження кожен окремий напрям діяльності митця не варто розглядати уособлено, адже кожна сфера творчості мала реалізацію під час праці в Київській консерваторії. Зокрема, В. Сєчкін був в активній співпраці з колегами інших виконавських кафедр, як ансамбліст; неодноразово був першим виконавцем творів, котрі писали його колеги-композитори (власне теж викладачі Київської консерваторії). Також варто підкреслити той факт, що В. Сєчкін був автором цікавих музикознавчих праць, критичних статей, та відповідально виконував обов`язки декана фортепіанного факультету з 1971 по 1984 рік (після М. Сільванського).

Водночас інформація про В. Сєчкіна досі обмежується кількома нарисами, а в більшості джерел він згадується в контексті творчої діяльності своїх колег. Значною проблемою у систематизації фактів про В. Сєчкіна виявилась відсутність доступу до його особової справи, котра до 1984 року зберігалась у Київській консерваторії, а 1984 року була передана у

Кишинівську консерваторію, а період 1984-1999 у діяльності цього закладу наразі важко дослідити адже документація цього періоду відсутня в Академії музики і театру та образотворчих мистецтв республіки Молдова (до цього закладу у 1999 була приєднана Кишинівська консерваторія) та Національному архіві республіки Молдова [42]. І тому завдання цього підрозділу – систематизувати, та ніби «по штрихам» скласти творчий портрет митця, відносно наявних існуючих джерел.

Життєвий шлях. Сєчкін народився 5.09.1927 р. у Харкові, в родині з музичними традиціями. Його мати – Марія Сєчкіна-Захарченко була професійною піаністкою, та першою вчителькою фортепіано маленького Віталія. Музичну освіту він отримав у передвоєнні роки в студії для обдарованих дітей, на базі якої пізніше була створена Харківська музична десятирічка. В. Сєчкін рано виявив надзвичайні музичні здібності, був відзначений видатними музикантами О. Гольденвейзером та К. Ігумновим та рекомендований для переводу у Московську центральну музичну школу. 21 червня 1941 р. його було прийнято до класу професора К. Ігумнова, але продовжити навчання у ній завадила війна. Після визволення Харкова В. Сєчкін вступив до Харківської консерваторії (1943) та у 1947 р. закінчив її по класу Н. Ландесман, яскравої представниці Харківської школи класу Павла Луценка. З 1945 р. займався композицією у професора М. Тіца та завершив повний курс навчання на композиторському факультеті у 1950 р. Цього ж року В. Сєчкін вступає до аспірантури Київської консерваторії до класу професора, заслуженого діяча мистецтв України К. Михайлова. В той же час В. Сєчкіна було запрошено солістом Київської державної філармонії. З цього часу розпочалась його активна виконавська діяльність, котра не переривалася до кінця життя [41].

Друг Сєчкіна, завідувач кафедрою НМАУ Михайло Степаненко згадував, що у Віталія було складне життя в певні його періоди. Адже в часи Другої світової війни він опинився в окупації, попав в облаву. Фашисти його мали відправити до Німеччини. Віталій двічі вдавався до втечі, дивом уникнувши

розправи окупантів, довгий час переховувався. Після війни до Києва його запросив видатний український композитор Пилип Козицький, який допоміг молодому музикантові отримати квартиру, творчо підтримував В. Сєчкіна [147].

Після завершення навчання з відзнакою, В. Сєчкін удосконалював свою виконавську майстерність в аспірантурі Московської консерваторії у Якова Зака (до 1954 р.). В період навчання в аспірантурі В. Сєчкін став переможцем музичного Світового фестивалю молоді та студентів у Берліні (1951 р.). Перемога на цьому конкурсі відкрила молодому піаністу шлях до гастрольної діяльності на західноєвропейських сценах [301, с. 45]. Паралельно в Московській консерваторії розпочалась його педагогічна діяльність в якості асистента, де один із його вихованців став Дмитро Башкіров [299 с. 128].

У 1955 році В. Сєчкін розпочинає викладати на кафедрі спеціального фортепіано Київської консерваторії по запрошенню Костянтина Данькевича. З 1965 – доцент, 1971 – декан фортепіанного факультету, 1976 – професор. З 1960 – заслужений артист УРСР.

У 1984 році, за запрошення міністерства культури Молдови, професор В. Сєчкін розпочинає викладати у консерваторії Г. Музическу (Кишинів), паралельно ще рік поєднуючи цю роботу з працею професора-консультанта Київській консерваторії. І саме цей факт підкреслює важливу особистісну рису В.Сєчкіна – відповідальність (в даному випадку перед студентами, котрі в нього хотіли продовжувати навчання в Київській консерваторії).

Педагогічні засади. Через клас В. Сєчкіна пройшло багато піаністів, котрі самі стали продовжувачами його педагогічних та виконавських засад. Серед них – народна артистка України, професор НМАУ Людмила Марцевич; народна артистка України, кандидат мистецтвознавства Євгенія Басалаєва; заслужена артистка України, професор НМАУ Алла Кащенко, доцент НМАУ – Тетяна Юшко, композитор та піаніст Юрій Блінніков, піаністи Наталія Налізко, Вікторія Лозова, Інна Хатіпова, Луїза Гаврильчик, Михайло Шрамко, Людмила Микитченко, Ангеліна Данілова.

Основна ціль педагога-піаніста, як вважав Віталій Васильович – полягає в тому, щоб підвести студента до розуміння музики, її інтерпретації, як вираження складних процесів духовного життя людини.

В. Левізон та М. Шрамко виділили загальні риси, що притаманні виконавській манері студентів класу В. Сєчкіна. Серед них глибока змістовність виконання, стилістична точність, високий рівень звукової культури, рельєфність форми, піаністична свобода і чітка логіка драматургічного розвитку.

Найбільш важливим навиком для подальшої успішної творчої діяльності піаніста В. Сєчкін вважав вміння самостійної роботи, де першочергове значення надавалось початковому етапу роботи над твором. До цього етапу також належало знайомство з іншими творами композитора, музику котрого виконує студент. Таким чином педагог розширював кругозір студента, адже В. Сєчкін вважав, що хороший музикант має знати всю музику минулого та сучасного, щоб мати вміння критично її оцінити.

Важливе значення надавалось роботі над репертуаром, що підкорювався ідеї особистісного розвитку виконавської особистості студентів. Професор В. Сєчкін просив студентів тримати якомога більшу кількість репертуару «в пальцях». Для нього було важливо, щоб студенти впродовж п’яти років навчання в консерваторії пройшли найбільшу кількість різностильового репертуару. Колишні вихованці В. Сєчкіна зауважують, що часто до роботи він брав твори із власного виконавського репертуару (Сонату №16 В.А.Моцарта, сонати №3, 7, 12, 23, Л.В. Бетховена, Анданте спіанато та великий блискучий полонез Ф. Шопена, Прелюдію хорал та фугу Ц. Франка, Прелюдію оп. 3 С. Рахманінова, Сонату №7 С. Прокоф’єва та інші твори) [152].

Студенти класу В. Сєчкіна активно брали участь в концертному житті консерваторії. Зокрема, підтвердженням цьому є програма 17 науково-практичної конференції (1961 року), що збереглась в архіві НМАУ, присвяченої 150-річчю від дня народження Ф. Ліста, у якій зазначається, що

студентка класу В. Сєчкіна Ж. Пекарська виконувала «Кампанеллу» Ф. Ліста, і саме це виконання завершувало перший відділ концерту, що проводився у рамках конференції.

Зазначимо, що ще одним доказом авторитету В. Сєчкіна як педагога є той факт, що у 1979 році саме його та Р. Лисенко обрали представляти Київську консерваторію в якості членів журі на всеукраїнському конкурсі ім. М. Лисенка у фортепіанній секції (серед членів журі від інших українських консерваторій було лише по одному представнику) [124, с. 23], а у 1980 році він був головою журі огляду-конкурсу кращих випускників фортепіанних відділів музичних училищ та середніх спеціальних музичних шкіл України.

Піаністка Ольга Касаткіна, котра в студентські роки, під час навчання в Київській консерваторії у В. Воробйова тісно спілкувалась із студентами В. Сєчкіна, та неодноразово слухала його виступи вживу зауважувала, що руки В. Сєчкіна були дуже «пристосовані» до різноманітних видів фортепіанної техніки, і це напряму позначалось в педагогічній діяльності, адже основний метод занять у класі В. Сєчкіна – показ за інструментом. Педагог вмів з легкістю показати як має звучати, або як те, чи інше місце потрібно виконати відносно піаністичного прийому [205].

Цікавим доповненням для створення педагогічного портрету В. Сєчкіна є цитата з інтерв'ю із А. Кащенко: «Після завершення консерваторії я навчалася у В. Сєчкіна в асистентурі і на мій перший асистентський концерт він дозволив самій вибрати програму, хоча вибір був «специфічний» -–твори Й.С. Баха та І. Стравінського, зокрема його концерт для фортепіано і духових. Але на наступний аспірантський концерт він вже наполіг на тому, щоб я обов'язково взяла роботу Сонату №2 Ф. Шопена, і саме після роботи з В. Сєчкіним над цим твором мій піанізм розкрився більш глибоко, за що я йому дуже вдячна» [206].

У своїй статті А. Кащенко [122] зазначає, що сенс та характер музики ніколи не йшли з його поля зору В. Сєчкіна . Він не вів розлогих бесід, не

теоретизував на цю тему, так само як і з приводу стилю. Зауваження Віталія Васильовича були короткими, точними, і це були зауваження артиста з багатим концертним досвідом.

Серед пріоритетів фортепіанної педагогіки В. Сєчкіна – вільна посадка, та рівна постава: він не любив коли студенти сильно згинались при грі, занадто піднімали плечі, розкачувались. На його думку це не лише антиестетично, але і недоцільно – це заважає контролювати якість звуку, ритм та загальну виконавську інтерпретацію.

Разом з тим, на заняттях В. Сєчкіна спілкування зі студентами не обмежувалось виключно музикою. Він виявляв велику зацікавленість і в навчальних справах своїх вихованців, побутових умов, матеріального положення, за необхідності надавав допомогу, в тому числі і психологічну. І саме це, на нашу думку, сприяло більш тісному взаєморозумінню між педагогом та студентами.

Важливим фактором діяльності В. Сєчкіна було вміння під час прослуховування на вступних іспитах та консультаціях студентів правильного підбору викладача для студента. Адже працюючи деканом ця своєрідна місія частково належала йому. Так, у своїй статті В. Козаренко згадує, про прослуховування у В. Сєчкіна та пізнішу рекомендацію ним (В. Козаренка) як студента у клас Всеволода Воробйова [134, с. 372]. Також Алла Кащенко в інтерв`ю, даному авторові дисертації згадувала, що вступивши в консерваторію В. Сєчкін порадив їй писати заяву до ще тоді молодого, але перспективного викладача Михайла Степаненка [206]. Також новаторською можна вважати запропоновану ним ідею щодо відміни оцінювання студентів власне балом за гру, аргументуючи це тим, що саме оцінка інколи може викликати у виконавців страх, хвилювання, та є перепоною у повному розкритті художнього образу [6, протокол №5 від 10.02.1981].

І. Хатіпова характеризуючи В. Сєчкіна як педагога констатує, що поняття часу на його уроках втрачало своє реальне значення, і урок міг

затягнутися декілька годин. Віталій Васильович працював дуже ретельно, та міг довго спілкуватися зі своїми учнями, забуваючи про дні відпочинку, канікули та свята. В. Сєчкін вказував вихованцям на те, що має бути досягнуто, але пошук шляхів, знаходження шляхів для досягнення цього, залишав це на розсуд студента [299]. Адже такий підхід до домашнього завдання є запорукою більшої активності у процесі інтерпретації музичного матеріалу, щоб знаходити власні способи вираження задуму композитора та виявлення власного розуміння музики з точки зору, його індивідуальні якості. Зазначимо, що індивідуальне навчання стимулює відповідальне ставлення до виконуваної роботи, зміцнює характер і здібності до сприйняття.

Підсумовуючи В. Сєчкіна як тип творчої особистості варто зазначити, що для нього контакт з живою слухацькою аудиторією та регулярні заняття з багаточисленними студентами класу в рівній мірі створювали необхідне творче середовище.

Виконавська діяльність. Характеризуючи, у загальних рисах художній образ піаніста-виконавця В. Сєчкіна, Сергій Доренський писав: "Виконавську манеру Віталія Сєчкіна характеризують ясність думки, бездоганний смак, вільне володіння арсеналом піаністичної техніки" [36]. Цікавим є вислів доктора мистецтвознавства Ю. Чекана про В. Сєчкіна: «Віталій Сєчкін, за великим рахунком, все-таки, піаніст, композитор він вже в другу чергу» [294]. З цих слів нам стає очевидно, що В. Сєчкін був більш відомий як піаніст-виконавець, а його композиторська спадщина не набула такої широкої популярності та визнання як виконавська.

В. Сєчкін мав багатий різностильовий виконавський репертуар. Серед якого були твори Й. Баха, В. Моцарта, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Е. Гріга, О. Скрябіна, С. Рахманінова, С. Прокоф’єва, Д. Шостаковича та інших композиторів.

Невід’ємну частину репертуару багатьох концертних програм складали зразки сучасної української музики. В його репертуарі були твори

Л. Ревуцького, В. Косенка, А. Штогаренка, Д. Клебанова, І. Шамо та ін. Лише у фондах радіокомітету УРСР зберігається 96 записів сольного виконання В. Сєчкіна, п'ять – з симфонічним оркестром радіо і телебачення під керуванням К. Сімеонова). Всесоюзна фірма грамплатівок випустила платівки із записами «Партизанських картин» А. Штогаренка, прелюдій Л. Ревуцького, Концерту для фортепіано з оркестром А. Нахабіна, «Ісламей» М. Балакірєва, сонату «Котяча фуга» Д. Скарлатті, «Сегідільо» І. Альбеніса, та інші фортепіанні твори.

Одна із згадок про репертуар В. Сєчкіна-студента міститься у статті А. Румянцевої. Авторка опрацьовувала архіви харківської консерваторії, і в одному із протоколів за 1945-1946 навчальний рік фігурує згадка про В. Сєчкіна: «Програма академічного концерту студента четвертого курсу класу професора Н. Б. Ландесман В. Сєчкіна складалася з сонати №23 Л. Бетховена, «Колискової» та фа-мінорного етюду Ф. Шопена». В іншому протоколі тих років В. Сєчкін фігурує як «кращий студент» Харківської консерваторії: Якщо в 1943-1945 роках концертна діяльність переважно проходила у великому залі Харківської консерваторії, то з 1946 року викладачі, аспіранти і кращі студенти стабільно виступали не лише в консерваторії, але і на радіо, у філармонії, в концертних бригадах з обслуговування шпиталів та військових частин, медичних і промислових організацій. У 1946/1947 навчальному році в ці «концертні бригади» входили кращі студенти Харківської консерваторії: М. Єщенко, В. Сєчкін, Н. Єщенко і Л. Журавльова [229].

Досліджуючи особову справу М. Сільванського із ЦДАМЛМ нам вдалося знайти вирізку з газети із статтею М. Сільванського про студента Харківської консерваторії В. Сєчкіна (назву газети і рік видання ідентифікувати не вдалось). В рамках нашого дослідження цінним є текст статті, де молодий, але вже знаний харківський піаніст М. Сільванський пророкує В. Сєчкіну велике майбутнє: «Студент харківської державної консерваторії, сталінський стипендіат Віталій Сєчкін – піаніст з яскраво

вираженою індивідуальністю та великою технічною майстерністю. Його гра в нещодавньому концерті у Харківській філармонії вирізнялась благородством виконання та тонким нюансуванням. Щоправда у першому відділі концерту в творах Л. Бетховена і Ф. Шопена відчувалась певна надуманість, недостатність простоти. Але у другому відділі молодий піаніст порадував слухачів незвичайною легкістю та свободою гри. Варіації О. Глазунова, поеми та етюди О. Скрябіна, «Сонет Петрарки» Ф. Ліста були відмінно виконані піаністом. Віталію Сєчкіну потрібно багато і серйозно працювати, адже при його неабияких здібностях перед ним відкриваються широкі перспективи» [273].

Для більш повного портрету виконавця В. Сєчкіна цікавим доповненням є спогади А. Кащенко. Вона зазначає, що розігруватися йому не було необхідності – він завжди мав концертну форму піанізму. Навіть студентам він грав великими фрагментами і завжди у концертному, піднесеному стані. Це приносило задоволення і йому самому. Велика увага приділялася звуку. Віталію Васильовичу було присутнє м'яке звучання інструменту, що характерно для української фортепіанної школи. Навіть у фортіссімо інструмент не звучав різко [122]. Із статті В. Левізона та М. Шрамко піаніста ми можемо дізнатись, що до його концертних програм входили ще Соната сі бемоль мажор В. Моцарта, Сонати №3, 7, 23 Л. Бетховена, Фантазія та етюди №2, 3 оп. 10, №5 оп. 25 Ф. Шопена, «Сонет Петрарки №104» та трансцендентний етюд фа мінор Ф. Ліста [152].

З виконавським мистецтвом В. Сєчкіна були знайомі також в Німеччині, Польщі, Чехословаччині, Англії, Франції, Італії, Данії, Албанії, та інших країнах, котрі не входили до складу СРСР. Н. Кашкадамова в одній із статей згадує поїздку в 1954 – в Лондон та зазначає В. Сєчкіна як «неукраїнського» українського міжнародного піаніста-гастролера поряд з С. Ріхтером та Е. Гілельсом. Термін «неукраїнський» означав, що вищезгадані піаністи були родом з України та отримали початкову музичну

освіту тут, але на світовій арені представляли московську фортепіанну школу, адже там продовжували навчання [119, с. 107].

На думку В. Левченко піанізму В. Сєчкіна притаманні жвавість та рельєфність відтворення думок, яскравий темперамент, широкі фрескові мазки, вражаючий діапазон динамічних нюансів. Також В. Левченко в одній із своїх заміток в журнал «Музика» описав репертуар одного із концертних турне 1977 року: «Репертуар В. Сєчкіна досить широкий, постійно оновлюється творами композиторів різних стилів та епох. Слухачі мали нагоду ознайомитися із взірцями класичної спадщини (Сонати ля мажор та сі бемоль мажор В. Моцарта, Сонати №3 та №23 Л. Бетховена) шедеврами російського та західно-європейського музичного романтизму (Прелюдії С.Рахманінова, Етюди О. Скрябіна, Фантазія, Етюди та Ноктюрн Ф. Шопена, Сонети Петрарки та Етюди Ф. Ліста, Серенада Шуберта-Ліста; п'єсами французької та іспанської композиторської школи (Прелюдії К. Дебюссі, Сегеділья, Танго, Кордова І. Альбеніса). Виконавська діяльність В. Сєчкіна – це пропаганда української радянської фортепіанної музики. В його виступах знаходили оригінальну інтерпретацію Пісня та Прелюдії оп.4, 7, 11 Л. Ревуцького, Три поеми А. Штогаренка, Скерцо Д. Клебанова. Досконало виконує піаніст і власні твори (Думка, Варіації, Етюд)» [153]. І. Хатіпова характеризує В. Сєчкіна як піаніста-віртуоза, побіжно акцентуючи увагу на тому, що його творча діяльність мала вплив не лише загалом на становлення української та молдовської фортепіанної школи, але і на становлення як музиканта-митця молодшого брата В. Сєчкіна – піаніста, диригента та педагога, – Михайла Сєчкіна. Особливо цінним є те, що науковиця була вихованкою класу фортепіано у Молдовській консерваторії В. Сєчкіна (1985-1988), а після його смерті продовжила навчання у брата В. Сєчкіна – М. Сєчкіна [269].

До наших днів збереглись деякі записи виконань В. Сєчкіна. До них належать такі записи:

- В. Нахабін, Концерт для фортепіано з оркестром в трьох частинах. Соліст В. Сєчкін, диригент К. Сімеонов, державний симф. оркестр УРСР, (платівки видано заводом грамплатівок МОСОБЛСОВНАРХОЗ РСФСР. Запис 1955 р.);
- Прелюдії оп.4 №1, оп.7 №2 Л. Ревуцького, «Ісламей» М. Балакірєв, Д. Скарлатті «Котяча фуга», І. Альбеніс «Сегіділья», Ф. Крейслер – С. Рахманінов «Муки кохання», «Вальс» (запис 1960 р., Апрелевський завод);
- . С. Рахманінов «Вокаліз» (транскрипція для віолончелі та фортепіано) А. Штогаренко «Пісня індійської дівчини», для віолончелі та фортепіано. П. Чайковський. Колискова (транскрипція для віолончелі та фортепіано). Запис 1957 р. Віталій Сєчкін – фортепіано, та Герман Васильєв – віолончель, Апрелевський завод грамплатівок;
- А. Штогаренко. Партизанські картини для фортепіано з оркестром. В. Сєчкін – фортепіано та Симфонічний оркестр Українського радіо. Диригент К.Сімеонов (1959 р., фонд Українського радіо);
- «Пісня» Л. Ревуцького (запис 1960 р., Апрелевський завод грамплатівок);
- Валеріан Довженко «Пісня» для скрипки і фортепіано. Олексій Горохов – скрипка Віталій Сєчкін – фортепіано (1961 р., фонд Українського радіо);
- тріо «Молодіжне» А. Штогаренка для скрипки віолончелі і фортепіано (В. Сечкін, О. Горохов, В. Червов (запис 1962 р., Апрелевський завод грамплатівок);
- К. М. Вебер. Фортепіанний квартет Сі-бемоль мажор, фінал. Виконавці: В. Сєчкін (фортепіано), О. Горохов (скрипка), В.Червов (віолончель), М. Гельфанд (альт). Фонд Українського радіо
- П. Чайковський Концерт для фортепіано з оркестром №1 сі-бемоль-мінор (Державний симфонічний оркестр України, соліст В. Сєчкін, Санкт-Петербургський телерадіокомитет. Фоноархів, 1964 р.).

Запис гри В. Сєчкіна ми можемо побачити та почути також у концертні-фільмі «Струни серця» (реж. М. Джинджеристий), у якому він виконував твори Л.Ревуцького. Також в цьому ж фільмі брали участь Д.Петриненко, Д. Гнатюк, Б. Которович, Л. Цвірко, Є. Ржанов [86].

Також у виданні «Кінолітопис: Анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів і кіносюжетів (червень 1945 – 1955)» є згадка, що у випуску кіножурналу «Молодь України» за серпень 1953 року, № 4 був відеозафіксований В. Сєчкін: «Харків. Випускник Харківської консерваторії, піаніст В. Сєчкін створює власну першу фортепіанну композицію. Композитори слухають гру В. Сєчкіна» [128].

На сьогодні в архіві НМАУ зберігається два буклети із програмою концертів В. Сєчкіна, котрі теж в певній мірі підтверджують та доповнюють вище описаний репертуар. Один із них – із сольного концерту 26.03. 1966 року у Латвійській філармонії.

Програма:

І відділ

Л. Бетховен. Соната ля бемоль мажор оп.26; Контрданс; Соната фа мінор оп.57

ІІ відділ

В. Сєчкін. Варіації.

Л. Ревуцький. Пісня.

Д. Клебанов. Скерцо.

Ф. Шопен. Фантазія.

Ф. Ліст. Сонет Петрарки, Етюд фа мінор.

Другий з них – авторський концерт 12.12.1971 у колонному залі Київської державної філармонії.

Програма:

І відділ

Соната мі бемоль мінор

Соната для скрипки і фортепіано ре мажор

II відділ

Естонські враження для віолончелі і фортепіано

Два романси («В глуши лесной», «Коротка райдуга»)

Дві п`єси для балалайки і фортепіано («Колискова», «Поема»)

Соната для віолончелі і фортепіано сі бемоль мажор

Отже, з вищеописаного слідує, що у В. Сєчкіна була насичена виконавська діяльність протягом всього творчого шляху. А іпостасії «піаніст-соліст» та «піаніст-ансамбліст» з однаковим успіхом поєднувались у його творчому портреті.

Композиторська творчість. В. Сєчкін належав до того типу піаністів-композиторів, творчість яких не обмежувалась перевагою фортепіанних опусів (на відміну його колег М. Сільванського, а особливо І. Берковича). До масштабних композиторських творів В. Сєчкіна належать: «Святковий хор» для хору та оркестру (1951); увертюра для симфонічного оркестру «Мій рідний край» (1951); «Привітний хор» на сл. Б. Котлярова, для солістів, хору та народних інструментів (1949); а також концерт для фортепіано з оркестром (1962).

Камерно-інструментальна творчість В. Сєчкіна представлена «Анданте кантабіле» (1951) для струнного квартету, сонатами для скрипки і фортепіано (№1 – 1962, №2 –1965), та п’єсами «Каприз», «Новела» (1965), «Дві казахські новели» (1970). Для віолончелі і фортепіано В. Сєчкін написав «Колискову» (1958), три поеми (1966-69), сюїту «Естонські враження» (1967), «Сонату-поему», «Етюд-картину» (1972), «Скерцо» (1973); для органу і віолончелі «Оду народу-велетню» (1973). Вокальна творчість представлена романсами, серед яких «В лісовій глушині» на сл. І. Тутковської, «Моя надія – Україна» на сл. Л. Реви.

Фортепіанна творчість зосереджена у загалом у сольних фортепіанних творах (за виключенням сюїти для двох фортепіано). До сольних фортепіанних творів В. Сєчкіна належать дві сонати (№1 – 1948, №2 – 1965), Варіації та «Три етюди» (1949), «Три прелюдії» (1952), «Спогади» (1966),

«Романс» (1973), сюїта «Музичні картинки Чехословаччини» (1975), «Святкова поема» (1977) [247, с. 173-174].

Програмність фортепіанних творів В. Сєчкіна нерідко відсилає до композиторів у творчості яких зустрічались твори з такою ж назвою, а саме: «Етюди-картини» до С. Рахманінова, «Думка» до П. Чайковського, «Музичні картинки Чехословаччини» до М. Мусоргського.

Також у доробку В. Сєчкіна фігурують три етюди (видані 1978 року), які презентують новий образ фортепіано, що перегукується з пошуками західноєвропейських композиторів першої половини XX ст. [148, с. 114-115]. Актуальність фортепіанних творів В. Сєчкіна у сьогоденні підтверджується ще і тим фактом, що у 2014 році І. Хатіпова (одна із останніх студенток В. Сєчкіна) зробила власну редакцію та видала збірку його п’яти Прелюдій-картин, а український піаніст Роман Рєпка у квітні 2023 року здійснив запис двох фортепіанних п’єс – прелюду «Шарманщик» (цей твір композитор датує своїм першим твором під опусом 1) та «Вечора у Моравії» із сюїти «Музичні картинки Чехословаччини». Прем’єра сюїти була представлена на засіданні кафедри спеціального фортепіано №1 27.12.1976 року, де А. Янкелевич рекомендував її до використання в курсі спеціального фортепіано консерваторій.

Відзначимо цікавий факт композиторської творчості В. Сєчкіна, котрий полягає у тому, що у ній прослідковуються взаємозв`язки із його виконавською діяльністю. Адже Поеми для віолончелі і фортепіано, соната для віолончелі і фортепіано були присвячені В.Червову, а соната для скрипки і фортепіано О. Горохову (його колегам по роботі в консерваторії, та ансамблістам по ансамблевому виконавству). І саме вони, скоріш за все, і стали першими виконавцями цих творів. Власне В. Червов був і редактором партії віолончелі у багатьох творах В. Сєчкіна за участю цього інструменту, пропонуючи оптимальне звукове вирішення для музичного полотна. Ймовірно, що їхнє знайомство відбулось ще до спільної педагогічної діяльності в Київській консерваторії. В.Червов, як і В. Сєчкін брав участь у

музичному конкурсі молоді та студентів у Берліні, де серед віолончелістів отримав третє місце.

У бібліотеці НМАУ збереглись нотні видання В. Сєчкіна, котрі мають на зворотах рукописні коментарі самого автора. Це видання, котрі автор дарував Людмилі Цвірко та Любові Голяко. В нотах твору «Естонські враження» для віолончелі і фортепіано, подарованих Л.Цвірко сам композитор зазначає: «Чудовому інтерпретатору творів українських композиторів. Вдячний автор!». Звідси слідує, що Л. Цвірко, котра у той час (1969 рік) була викладачем кафедри камерного ансамблю Київської консерваторії очевидно з успіхом виконувала твори В. Сєчкіна. У подарованому виданні «Поеми» для віолончелі і фортепіано Л. Голяко автор називає її «виключним майстром ансамблю».

Власне вище згадана сюїта «Естонські враження» особлива ще й тим, що у ній автор дає детальну характеристику місць Естонії, котрі зображені у творі. Це зокрема: Піріта – місце спортивних змагань у м. Таллін; Старий Тоомас – своєрідна емблема м. Таллін;

До речі, присвяти в композиторському доробку В. Сєчкіна мають не лише постаті, але і події, наприклад Сюїта для двох фортепіано присвячена 30-річчю перемоги у Великій Вітчизняній Війні. У своїй статті Т. Омельченко згадує, що колеги В. Сєчкіна Ж. Хурсіна та Н. Шевченко здійснили її запис на радіо [194].

Зазначимо, що більшість фортепіанних творів В. Сєчкіна були видані, але на відміну від його колег – піаністів-композиторів Київської консерваторії, котрі працювали з ним пліч-опліч (І. Берковича та М. Сільванського) вони не набули широкого розповсюдження в педагогічній та виконавській практиці. Скоріш за все причиною цьому стала їхня загальна орієнтованість не на юного виконавця, а вже на зрілих піаністів, що мають широкий спектр технічних засобів у своєму виконавському арсеналі.

Записи виконань творів В. Сєчкіна. Далеко не вся його композиторська спадщина збереглась зафіксована у звуковому варіанті.

Серед існуючих записів вдалось віднайти фортепіанний твір «Вечір у Моравії» з циклу «Чехословацькі враження» (виконавець Микола Сук, 1978 рік, Апрелевський завод грамплатівок). Серед ютуб-записів: «Листок з альбому» для фортепіано (виконавиця Євгенія Басалаєва, 21.11.2015. Національна філармонія України. Міжнародний концертний цикл «Елітні вечори камерної музики Євгенії Басалаєвої». XXIX концерт «Хорал безсмертя», присвячений Пам'яті жертв Голодомору, Дню Гідності та Свободи); «Три прелюдії-картини» виконавиця Інна Хатіпова.

Діяльність завідуючого фортепіанною кафедрою у Кишинівській консерваторії. (1984-1988) Переведення В. Сєчкіна у Кишинівську консерваторію припав на час реорганізації цього закладу як структурної одиниці. У той рік (1984) Кишинівська консерваторія виокремилась як окрема структурна одиниця із Кишинівського державного інституту мистецтв.

Як завідувач кафедри спеціального фортепіано, В. Сєчкін загострив увагу на проблемі підготовки абітурієнтів консерваторії у середніх спеціальних музичних закладах. Для підвищення якості їх рівня В. Сєчкін розробив цілий комплекс заходів. Він був серед ініціаторів переведення всіх середніх спеціальних музичних навчальних закладів Молдови у систему міністерства культури. До фортепіанних відділів цих закладів він «закріплював» кураторів, котрі займались методичною та практичною допомогою, а також заздалегідь займались відбором кандидатів для майбутнього навчання в консерваторії. Сам В. Сєчкін став куратором фортепіанного відділу Кишинівської середньої спеціальної музичної школи ім. Є. Коки.

Власне на самій кафедрі спеціального фортепіано він почав свою діяльність з того, що підвищив критерії оцінки на іспитах – що було дуже радикальним і сміливим кроком, адже на перших порах формальні показники

роботи кафедри погіршились. Але в перспективі це стало одним із факторів, котрий підняв загальний виконавський рівень посередніх студентів [152].

На даний період існує низка досліджень, у котрих аналізуються взаємозв'язки київської фортепіанної школи з дніпропетровською [168], харківською [299] ленінградською [123] та іншими фортепіанними школами, але одним із перспективних напрямків досліджень діяльності В. Сєчкіна ми бачимо у ще досі недослідженому ракурсі взаємовпливів київської та молдовської фортепіанної шкіл. У цьому контексті можна провести паралелі згадавши про діяльність професора Кишинівської консерваторії Людмили Ваверко, котра певний час навчалась у Київській консерваторії в класі Л. Вайнтрауба, діяльність Євгена Бородського, котрий після закінення аспірантури Київської консерваторії в класі К. Михайлова у 1957-1961 викладав у Кишинівській консерваторії (потім повернувся викладати в Київську консерваторію). Викладачі-піаністи Київської консерваторії також неодноразово запрошувались до комісії державних іспитів у Кишинівську консерваторію (зокрема, у 1953 запрошували Д. Євтушенко), а викладачі-піаністи Кишинівської консерваторії проходили стажування у Київській (1981-1982, Євсій Зак).

Пам`ять про В. Сєчкіна у Національній музичній академії ім. П. Чайковського. Звичайно, що творча діяльність В. Сєчкіна і досі має значний вплив у закладі, де він працював понад майже 30 років і де досі працюють його вихованці, але ми зупинимось на кількох фактах. Зокрема, у статті Н. Найдич авторка згадує, що професор НМАУ Борис Архімович будучи свого часу ведучим на радіо передачі про класичну музику перед своєю смертю останній випуск присвятив Віталію Сєчкіну [181].10.11.2020 у НМАУ біля класу №17 відбулось урочисте відкриття меморіальної дошки професору Віталію Сєчкіну. Меморіал встановлено за ініціативою випускниці Віталія Сєчкіна – піаністки Наталії Налізко, а також її сина Максима Петренка [24].

У Кишиневі в пам’ять про В. Сєчкіна І. Хатіповою та М. Сєчкіним було організовано три монографічні концерти у 1987, 2002, 2007 році, де його твори виконували видатні діячі фортепіанного мистецтва Молдови. Самою І. Хатіповою на цих концертах було виконано п’ять прелюдій, Етюди-картини, та п’єса «Злата Прага» з циклу «Музичні картини Чехословаччини» [230].

Висновки: Творча діяльність В. Сєчкіна, як педагога-піаніста, виконавця, композитора мала значне місце в розвитку не лише Київської фортепіанної школи, але і загалом української музичної культури 1950-1980 років XX століття. Власне піанізм В. Сєчкіна поєднав у собі на творчо засвоїв найкращі риси фортепіанних шкіл, що брали участь у його становленні. Водночас творча біографія митця все ще залишається недостатньо висвітленою в наукових працях, а місце і значення композиторської творчості та діяльності як виконавця недостатньо оцінене.

Провівши аналіз усіх сфер творчої діяльності митця, виявивши їх значення не лише для історії розвитку української музичної культури, але власне оцінивши роль та місце кожного напрямку творчості і в самому життєвому шляху митця, співставивши їх, ми дійшли до висновку, що серед усіх сфер діяльності митця провідними сферами діяльності В. Сєчкіна є власне виконавство та педагогічна діяльність, адже в історію української музичної культури В. Сєчкін увійшов саме як піаніст-виконавець (зокрема свідченням чого можуть бути близько сотні записів у фондах українського радіо, концертні афіші, перемога на міжнародному конкурсі у м. Берлін) та педагог (котрий котрий виховав не одну сотню професійних піаністів). Композиторська діяльність, хоча і фігурувала протягом значного періоду його творчого і життєвого шляху (1945-1987), однак не була позначена таким успіхом як виконавство та педагогіка. Тому класифікуючи В. Сєчкіна за структурно-діяльнісної моделі універсальної творчої особистості ми віднесемо його до категорії «на межі типів), адже у тридіяльнісній структурі

універсалізму виділяються дві провідні сфери діяльності, серед яких важко виділити більш важливу, та одна допоміжна.

2.3. Михайло Степаненко – багатогранний митець універсального спрямування.

Творча діяльність М. Степаненка мала свою проекцію у багатьох сферах: фортепіанне виконавство, композиція, педагогіка, музично-наукова та музично-громадська діяльність, адміністративна діяльність у Київській консерваторії та спілці композиторів України. Усі види творчості митця мали тісні взаємозв'язки, і тому власне унікальність діяльності М. Степаненка є доволі самобутньою.

В історії української музики М. Степаненко залишився перш за все як композитор, але характеризуючи творчий портрет митця в рамках принципів універсалізму ми можемо зауважити, що композиторська діяльність посідала у життєвому шляху музиканта рівноцінне місце з педагогікою (адже основним місцем роботи митця була викладацька діяльність на кафедрі спеціального фортепіано Київської консерваторії) та наукова праця (М. Степаненко написав більше 100 статей переважна більшість яких була присвячена історії українського фортепіанного мистецтва).

Життєвий шлях М. Степаненка. М. Степаненко народився 6 червня 1942 року у м. Семипалатинськ (нині місто Семей, Казахстан). Батько – Степаненко Борис Васильович, військовосужбовець, мати – Янголь Маргарита Савеліївна. З особової справи митця, котра знаходиться в архіві НМАУ ми дізнаємось, що М. Степаненко протягом 1949-1960 навчався у Київській середній спеціальній музичній школі ім. М. Лисенка; У 1960 році вступив на фортепіанний факультет Київської консерваторії, котрий закінчив з відзнакою у 1966 році.

Із статті Г. Степанченка ми дізнаємось, що універсальність обдарувань М. Степаненка мала творче зерно ще в часи раннього дитинства, коли любов до музики, мистецтва, театру поєднувалася із потягом до літератури,

пізнання історії. Батько М. Степаненка – Борис Васильович (знаний український артист балету, народний артист України), а мати – Марія Савеліївна (артистка театру імені І. Франка) організували у сім'ї мистецьку атмосферу. Мати бажала, щоб син став музикантом, вона привела його у 1949 році в музичну школу-десятирічку до класу З. Ліхтман. М. Степаненко з великою вдячністю згадував про своїх талановитих педагогів, зокрема Л. Калішевську, вихованку К. Ігумнова, в якої він завершив навчання у школі [250].

Трудову діяльність М. Степаненко розпочав на четвертому курсі консерваторії (1964-1965 – концертмейстер кафедри музики Київського педагогічного університеті ім. М. Горького; серпень 1965 – березень 1966 – музичний редактор видавництва «Мистецтво»; листопад 1966 – концертмейстер кафедри музики Київського педагогічного університеті ім. М. Горького). Військову службу проходив з грудня 1966 по жовтень 1967 як концертмейстер ансамблю пісні і танцю Київського військового округу.

Зі звіту кафедри спеціального фортепіано за 1965 рік ми дізнаємось, що в той рік лише четверо випускників-піаністів отримали на іспиті з фаху оцінку «відмінно», це Л. Бабушкіна, М. Карцуб, М. Степаненко (всі троє клас Топіліна В. В.) та Н. Лисенко (клас Р. О. Лисенко). Рекомендацію для вступу у виконавську аспірантуру отримали лише М. Степаненко та Н. Лисенко. Але М. Степаненко цією нагодою не скористався. Зазначимо, що головою державної екзаменаційної комісії у піаністів, у той рік, була Ніна Ємельянова – в той час декан фортепіанного факультету Московської консерваторії.

В Київській консерваторії М. Степаненко розпочинає працювати 1 листопада 1967 року на посаді асистента класу В. Топіліна, і одночасно навчався на композиторському факультеті в А. Штогаренка. З 1968 – отримує викладацьке педагогічне навантаження, залишаючись асистентом (по пів ставки).

Для формування більш повної картини трудової діяльності митця тих років має цінність доповідна записка декана фортепіанного факультету

В. Сєчкіна за 9.08.1972 до ректора консерваторії І. Ляшенка, у якій він просить М. Степаненка перевести на навантаження повної ставки, та рекомендує його обрати своїм помічником. І цьому ж листі В. Сєчкін зазначає, що М. Степаненко вже кілька років справно виконує обов'язки секретаря кафедри спеціального фортепіано, а місяць до того виявив значні організаторські здібності, будучи залученим до процесу вступних іспитів у консерваторію [248, справа 13]. Того ж 1972 року М. Степаненко – отримує звання старшого викладача кафедри спеціального фортепіано.

У 1976 році В. Сечкін висунув пропозицію про переведення М. Степаненка на посаду доцента кафедри спеціального фортепіано, котру підтримали колеги Є. Ржанов, А. Янкелевич та інші педагоги кафедри.

О. Алєксандров (у той час завідуючий кафедрою спеціального фортепіано) у своїй характеристиці М. Степаненка вказує: «Степаненко М. Б. виявив себе як обдарований музикант з неабиякою ерудицією. Його творчі прояви, як піаніста і композитора відзначаються самобутністю та глибиною. Багатогранна підготовка допомагає йому досягти відмінних результатів в педагогічній діяльності» [248, справа 19].

В характеристиці ректора консерваторії М. Кондратюка від травня 1977, вказано, що М. Степаненко не лише композитор і педагог. Але і активний дослідник маловідомих сторінок української фортепіанної музики, у той час також вже був секретарем ревізійної комісії союзу композиторів України (з 1973 року), автором радіопередач, та редактором багатьох збірок. Подальші знакові моменти творчої біографії М. Степаненка ми можемо навести окремими датами:

15.10.1975 – 15.11.1975 – стажувався у Львівській консерваторії у класі А. Ейдельмана;

жовтень 1980- січень 1981 – стажування в інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. Т. Рильського;

1987-1988 – навчання в аспірантурі інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського;

30.03.1993 – присвоєно вчене звання професора кафедри спеціального фортепіано;

10.07. 1993 – присвоєно почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України»;

01.03.1996 – завідувач кафедри спеціального фортепіано №1;

Виконавська діяльність. Найбільш раннім джерелом, котрий є згадка Т. Новської про прем'єрне виконання Тріо Л. Грабовського для скрипки, контрабаса і фортепіано (партія скрипки – Б. Которович, контрабасу – В. Філіпочкін, фортепіано – М. Степаненко) – 27.12.1966 [187]. Хронологічно наступним свідченням плідної діяльності М. Степаненка як піаніста-виконавця є програма концерту у колонному залі Київської державної філармонії 20.12.1968 р. концерт Марії Чайковської віолончель. М. Степаненко акомпанував їй Сонату №4 для віолончелі і фортепіано Л. Бетховена, Сонату №1 Й. Брамса для віолончелі і фортепіано, та Сонату К. Дебюссі для віолончелі і фортепіано. Ще одним джерелом є програма концерту за 3 травня 1970 р. у Малому залі консерваторії. На цьому концерті М. Степаненко у дуеті з Євгеном Ржановим, виконували Концерт для двох фортепіано і струнних Й. Баха. Серед фондових записів варто згадати записану на фірмі «Мелодія» грамплатівку «Українська віолончельна музика» спільно з професором Київської консерваторії В. Червовим. На цій же фірмі у 1979 році М. Степаненко сольно здійснив запис фортепіанних творів українських композиторів XIX століття. Туди увійшли твори А. Іллєнка, А. Барцицького, В. Заремби, В. Пащенка, Й. Витвицького, Т. Шпаковського, А. Гуссаковського, Т. Безуглого. Весь репертуар і досі рідко виконується українськими піаністами, а станом на час запису він став своєрідним «відкриттям» майже невідомих сторінок національного репертуару.

За спогадами А. Кащенко до виконавського репертуару М. Степаненка входив Концерт №1 для фортепіано з оркестром Ф. Ліста, а також Етюди Ф. Шопена №14, 23, 24. Ці Етюди Шопена він з легкістю міг демонструвати

студентам, котрі опановували їх під його керівництвом. Також піаністка пам`ятає, що вже навчаючись в асистентурі у В. Сєчкіна (1982-1983 р.) саме М. Степаненко погодився акомпанувати їй фортепіанні концерти на її асистенських концертах у Малому залі Київської консерваторії. Це були Концерт №20 В. А. Моцарта та Концерт І. Стравінського.

Виконавська діяльність, звичайно не стала провідною для М. Степаненка. Пізніше навіть на багатьох авторських концертах він не виконував свої власні твори, а давав можливість виконати їх іншим піаністам. Але в ранній період життєтворчості вона мала місце – і все ж залишила свій слід в історії української фортепіанної музики.

Музикознавча діяльність. Перші музикознавчі статті М. Степаненка датуються 1973 роком. До перших його музикознавчих спроб ми відносимо присвячені статті присвячені українським композиторам, що видані у збірках «Українська фортепіанна музика» протягом 1973-1975 років (статті про Д. Бортнянського, О. Лизогуба, М. Маркевича, Й. Витвицького, А. Коціпінського, М. Завадського, П. Сокальського, В. Пащенка, В. Зарембу, І. Воробкевича, О. Рубця).

Першим архівним документом, котрий наочно демонструє нам початок зацікавленості М. Степаненка музикознавством є заява від 21 березня 1974 року, у якій М. Степаненко просить дозволу на відрядження в м. Ленінград для планової роботи над темою «Фортепіанна творчість Дмитра Бортнянського» за для необхідності вивчення архіву, що знаходиться у цьому місті.

Для більш повного портрету М. Степаненка-науковця варто згадати факт, що він був рецензентом кандидатської дисертації М. Юрченко «Творчість Максима Березовського в історії української музичної культури».

В. Скринченко описуючи М. Степаненка-науковця зауважує, що опираючись на цінній фактології, Михайло Борисович сміливо апелював переконливими історичними реконструкціями, висував нові творчі ідеї, чим

активізував дослідницьку думку читача. Але головне, М. Степаненко мав чудово розвинену «архівну інтуїцію», «нюх» на сенсацію, неочікувані відкриття, причому там, де ніхто й гадки не мав, що це можливо. Він завжди усвідомлював визначальну роль музики у житті суспільства, вихованні почуття патріотизму та любові до рідної України. Цьому й присвячені останні рядки його книги, котрі варто вважати його духовним спадком. М. Степаненка завжди турбувала тенденція відчуження держави від культури та її нагальних потреб [245].

Професор НМАУ Т. Моргунова в одній із своїх праць зазначає, що великого значення М. Степаненко надає тим діячам української музики, котрі у композиторській, педагогічній та виконавській роботі втілювали інтонаційний словник, властивий українській народній музиці, і розповсюджували вплив українського музичного менталітету в Європі. Це Феофан Прокопович, викладач Києво-Могилянської академії, автор «Духовного регламенту», в якому акцентував увагу на необхідності навчання семінаристів гри на музичних інструментах, а його учні Яків Маркович та Петро Апостол, Максим Концевич та його учень Роман Цебриков активно пропагували камерно-інструментальну музику в Харкові, котра викладалась у класах Харківського загальноосвітнього училища наприкінці XVIII століття. Значну увагу М. Степаненко приділив геніальному скрипалю та композитору Івану Хандошкіну, дослідивши детально його біографію і підтвердивши його належність до української музичної культури. З постатей XIX століття М. Степаненко відкриває ім'я Тимофія Шпаковського, котрий був учнем Клари Шуман,та спілкувався з Феліксом Мендельсоном [177]. Також дві свої музикознавчі праці М. Степаненко присвятив М. Лисенку, їх детальний аналіз в контексті інших праць українських, котрі досліджували творчість М. Лисенка подано в статті А. Кислюка [126].

Наукові праці М. Степаненка не обмежувались виключно музикознавством. Серед інших сфер його наукової зацікавленості була поезія «срібної доби» та праці з питань історії України.

Педагогічна діяльність. Випускники класу М. Степаненка: український композитор і піаніст Микола Замороко (1972 рік), професор кафедри камерного ансамблю НМАУ – Лариса Гришко, професор кафедри спеціального фортепіано №1, заслужена артистка України – Алла Кащенко, Ольга Савайтан – доцент кафедри спеціального фортепіано №1 НМАУ, Базіна Наталія – доцент кафедри камерного ансамблю НМАУ, Олена Черкашина, концертмейстер кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ – Віола Таран, концертмейстер кафедри оперного співу НМАУ – Євгенія Рябоконь, а також Анастасія Шанскова, Марія Куліш, Олійник Ярослав, Андрій Васькевич та чимало інших піаністів, котрі внесли вагомий внесок в історію українського та світового фортепіанного мистецтва. В. Шульгіна відносить М. Степаненка, поряд із І. Рябовим та Н. Толпиго до розряду «сучасних педагогів-новаторів» [286, с.7].

Власне новаторськими можна вважати погляди М. Степаненка озвучені у 1989 році на засіданні ради фортепіанного факультету, де він зауважує, що студентам консерваторії не потрібно великої кількості суспільних дисциплін, натомість значно корисніше для загального кругозору студентів буде введення в навчальний план розширеного курсу естетики. Разом з тим новаторською була думка про те, що на фортепіанному факультеті варто спробувати після зимової сесії третього курсу студентам обрати конкретну профілізацію («соліст», «педагог», «концертмейстер») [5, протокол 1 від 14.12.1989]. Також зауважимо, що подібні, але менш конкретно сформульовані думки виражав і В. Сєчкін, котрий планував розробити індивідуальні плани згідно яких студенти-піаністи могли б самі вирішувати на яку сферу фортепіанної діяльності їм робити більший нахил (педагогіка, виконавство, концертмейстерство) [6, протокол 5 від 19.11.1983].

Із протоколів засідання кафедри спеціального фортепіано ми дізнаємось, що на засіданні у 1982 році, на якому обговорювалося продовження терміну роботи в консерваторії Михайла Борисовича А. Корженевський відмітив, що М. Степаненко велику увагу надає розвитку самостійності студентів, його студенти завжди відрізняються індивідуальністю. У педагогічному звіті М. Степаненка за 1986 рік фігурує факт занять із Аллою Кащенко для її підготовки до конкурсу Хейно Еллера. Зауважимо, що станом на той час піаністка А. Кащенко вже дев'ять років не була студенткою М. Степаненка, але він як турботливий педагог опікувався творчою долею своїх вихованців і після випуску з його класу. Також вихованець класу М. Степаненка – Віталій Вишинський завдячує своєму педагогу з фортепіано, що саме він свого часу направив його у професійне композиторське русло, познайомивши з Ю. Іщенком [201].

Педагогічна діяльність М. Степаненка в Київській консерваторії полягала не лише в заняттях із студентами в класі фортепіано. Він став розробником спеціального курсу для студентів-піаністів «Українське фортепіанне мистецтво» та далеко не одне десятиліття вів цей предмет у піаністів, котрі навчались на освітньому рівні «спеціаліст» та «магістр». З протоколу засідання фортепіанної кафедри №1 28.10.1987 ми дізнаємось, що М. Степаненко планує розробку предмету для студентів фортепіанного факультету «Фортепіанне мистецтво України» – це і є перше джерело, де висвітлюється задум втілення цього спецкурсу в навчальні плани консерваторії. Колишні студенти згадують, що навіть розпочавши вести цей курс М. Степаненко вражав своєю ерудованістю та обізнаністю в сфері українського музичного мистецтва. Тут варто згадати цікавий факт – лекторська практика у нього була ще задовго до цього – М. Степаненко вів цикл радіолекцій «З історії української фортепіанної музики» у 1976-1977 році.

Взаємовплив наукової діяльності М. Степаненка мав проекцію і на тип його педагогічної взаємодії зі студентами на заняттях. Зокрема на на них він,

як педагог-науковець активно занурювався в цілу епоху, пов'язану з творчістю та життям конкретного композитора, твір якого виконувався в класі. Це не просто була розповідь про композитора, а цілий історичний зріз усіх визначних подій, з датами та прізвищами, котрі пов'язані з його постаттю та культурним середовищем, котре сприяло формуванню митця. Завжди приділялась увага до творчої спадкоємності. Зокрема, на якому підгрунті з'явилось нове музичне явище, стиль, жанр тощо. Всі взаємопов'язані деталі допомагали зрозуміти внутрішній світ композитора, його музичну мову, художній зміст, стильову приналежність. Ці орієнтири сприяли втіленню переконливої інтерпретації виконуваного твору, розкриттю творчого задуму композитора, зберігши його індивідуальні риси [202].

Відносно суто інтерпретаційно-виконавських напрямів роботи зі студентами свого класу, М. Степаненко велике значення приділяв побудові драматургії твору. Михайло Борисович вважав, що важливо з перших нот точно задати потрібний характер звучання, динаміку, темпоритм, емоційний стан та сформувати ядро подальшого розгортання музики. Для нього будь-які радикальні зміни або зрушення темпу мають бути виправдані загальним задумом, і підкорюватись наміченому драматургічному розвитку. М. Степаненко завжди рекомендував уявляти весь твір одночасно, щоб утримувати цілісність та бути «над процесом виконання». Всі виконавські труднощі розглядалися в контексті розкриття змісту твору, а не як відокремлений віртуозний елемент [202].

Займаючи посаду завідувача кафедри спеціального фортепіано №1 діяльність М. Степаненка мала широку сферу творчої реалізації. Для прикладу ми наведемо звіт Михайла Борисовича, у якому він підсумовує свій перший п’ятирічний термін керівництва кафедрою: «За звітний період моя робота як завідуючого кафедри підпорядковувалась основній меті підготовку висококваліфікованих професійних піаністів – представників унікального академічного мистецтва, гідних громадян України. Для

здійснення цієї мети необхідно було, щоб кожний викладач зміг повністю розкрити свій педагогічний талант, свою професійну майстерність і допомогти молодим музикантам реалізувати свої здібності, свій творчий потенціал, знайти свою дорогу в музичному житті….Загалом на кафедрі панує атмосфера вимогливості, до якості підготовки студентів, атмосфера доброзичливості і демократизму (2001 рік).

М. Степаненко належав до того типу піаністів-викладачів-композиторів, котрі активно включали в роботу з вихованцями авторські фортепіанні твори в підготовці до заходів різного рівня. Зокрема у 2003 році студентка класу М. Степаненка Ольга Савайтан стала лауреатом Міжнародного конкурсу ім. А. Караманова, виконавши у другому турі його «Образи». Хоча для виховання піаніста, на думку М. Степаненка, саме Й. Бах є найголовнішим композитором. М. Степаненко зауважував, що на сьогоднішній день більш досконалої музики, ніж музика Й. Баха не існує, і власне вона – це дороговказ і на минуле, і на майбутнє, як для піаністів, так і для композиторів. Всю післябахівську музику він вважав своєрідними відгалуженням від «дерева-Баха» [175].

Варто зазначити, М. Степаненка й досі глибоко шанують, та згадують з особливим пієтетом на кафедрі спеціального фортепіано №1 НМАУ, одним із свідчень цього може служити науково-практична конференція «Фортепіанне мистецтво України: історія та сучасність», організована цією кафедрою, та приурочена до 80-річчя М. Степаненка та 180-річчя М. Лисенка. Захід було проведено 16-17 листопада 2022 року. Розглядаючи різні аспекти діяльності митця свої доповіді присвятили йому: кандидатка мистецтвознавства Леся Олійник, котра розглядала постать Михайла Степаненка в контексті історії української фортепіанної культури; професорка НМАУ Наталія Толпиго поділилась досвідом творчого опрацювання «Ескізів» для фортепіано; кандидатка мистецтвознавства, доцент НМАУ Ірина Сікорська розглянула М. Степаненка як першовідкривача української фортепіанної спадщини; кандидатка мистецтвознавства, доцент НМАУ Аліна Романова поділилась

цікавою доповіддю на тему – «Традиції керування творчими процесами у мистецьких колективах на прикладі роботи кафедри спеціального фортепіано №1 НМАУ під керівництвом М. Степаненка»; Оксана Большакова розглянула фортепіанні твори М. Степаненка як складову навчального репертуару кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ; Лось Оксана поділилась напрацюваннями розвитку музичного мислення студентів у процесі вивчення фортепіанного циклу "Образи" Михайла Степаненка. Як бачимо, різнопланова постать та творча діяльність М. Степаненка дала поштовх для багатоаспектних наукових пошуків його колег.

Внеском в українську фортепіанну педагогіку М. Степаненка є також порядкування та редакція творів Й. Мислівечека, Й. Галуппі, Й. К. Баха, Дж. Паізелло, а також українських авторів, серед яких «24 дитячі п'єси» В. Косенка, твори Д. Бортнянського, А. Гуссаковського. Також ще одним напрямком реалізації М. Степаненка-музиканта була участь у роботі журі різноманітних конкурсів, серед яких конкурси імені В. Пухальського (2013 – голова журі) , Ю. Мейтуса, В. Віардо, М. Лисенка (голова фортепіанної секції у 1997 році), В. Горовиця (1999 рік) та інші. Власне за багатогранну мистецьку діяльність та надбання в галузі музичної педагогіки М. Степаненко був нагороджений Премією ім. М. Лисенка.

Музично-громадська діяльність. Перш за все, музично-громадська діяльність М. Степаненка була ознамена його активністю під час керівництва Спілкою композиторів України, хоча період його керівництва припав на складні (зокрема, у фінансовому плані) часи в історії незалежної України, але ним було організовано чимало цікавих проектів, зокрема участь в організації «Київ Музик фест», де виконували його авторські твори також: «Російський триптих» (1994), «Отче наш» (1998), «Соната-балада» (2000).

М. Степаненко чудово розумів, що підтримка класичного музичного мистецтва в чималій мірі залежить від підтримки влади. Можливо, розуміючи це, М. Степаненко у 1998 році балотувався у депутати Верховної ради України третього скликання, а у 2004 році на посаду ректора НМАУ.

Композиторська творчість. Перші композиторські спроби М. Степаненка почались під час навчання на фортепіанному факультеті консерваторії. Єдиним джерелом, у якому найбільш повно викладено перелік творів М. Степаненка 1960-1970 років є звіт про композиторську діяльність за 1977 рік з його особової справи. З цього звіту ми дізнаємось, що ще до вступу на композиторський факультет ним було написано для фортепіано такі твори – Соната-балада (1965), Варіації (1964), Ескізи (1962). Під час навчання на композиторському факультеті М. Степаненко створив симфонію в трьох частинах (1971), для фортепіано – цикл «Образи» (1967), сюїту «Про звірів» (1969), музику до радіовистави «Росте в місті берізка» (1970). Очевидно, що під час навчання на факультеті композиції М. Степаненко мав щорічно створювати по кілька композицій для іспитів, і його композиторський доробок тих років є значно повніший. Але частина творів із вищезгаданого звіту не датована, але все-таки більшість відносяться до періоду 1972-1977 років, коли М. Степаненко завершив навчання в консерваторії. Зазначимо, що перевагу у своїй творчості як того періоду так і далі впродовж свого життя М. Степаненко будучи піаністом-композитором не надавав фортепіанній музиці – основу творчості складали вокально-хорові, та інструментальні жанри за участю фортепіано.

Власне композиторська творчість М. Степаненка стала тією сферою діяльності котра найбільше зацікавлювала науковців. Є. Куришев вважав, що композиторська творчість М. Степаненка абсолютно поглинула у себе не лише високі естетичні прагнення, красу та вишуканість оточуючого середовища, але і його реальну трагічність, історичний катаклізм і чимало інших речей [146]. Н. Сидір віднесла М. Степаненка-композитора до психотипу митця схильного до меморіальної творчості [239, с.189].

Музикознавиця В. Бєлікова присвятила свою статтю його фортепіанній сюїті «Про звірів». Авторка розглядаючи музичну мову сюїти М. Степаненка, підкреслює яскраве висвітлення композитором характерних ознак кожної тварини. На її думку, кожний музичний образ сюїти має не лише експресію

одномоментного стану дитини, а й взображає її загальні світовідчуття; життєві ситуації, у котрих знаходиться дитина (відвідування зоопарку). В. Бєлікова відносить сюїту М. Степаненка «Про звірів» до фортепіанних сюїт новітнього тлумачення [10]. Педагогічну компоненту у фортепіанній творчості М. Степаненка відзначила також Т. Пістунова, зазначивши Варіації «Ягіл-Ягілочка» одними із найбільш доступних для вивчення учнями українських варіаційних циклів на народні теми [302].

Висновки: Постать М. Степаненка поєднала у собі чимало різновидів музичної творчості – виконавство, композицію, педагогіку, музично-наукову та музично-громадську діяльність, і кожна з цих сфер залишила свій помітний внесок в історії української музичної культури. Звичайно, кожна окрема сфери діяльності митця потребує свого більш ретельного аналізу, зокрема композиторська творчість. Але в нашому дослідженні вперше була здійснена спроба охарактеризувати М. Степаненка як музиканта-універсала відкривши маловідомі факти творчої біографії митця та систематизувавши їх із напрацюваннями науковців, що досліджували його композиторську та наукову спадщину.

Проаналізувавши багатокомпонентну структурну модель універсальної творчої особистості М. Степаненка ми виділили у ній кілька провідних видів діяльності:

- композиція (митцем було створено дуже велику кількість творів різноманітних за формою та інструментальним складом; його композиторська творчість користувалась авторитетом у колег-композиторів, свідченням чого може служити його обрання та плідна праця головою спілки композиторів України);
- педагогічна діяльність (М. Степаненко плідно викладав спеціальне фортепіано у НМАУ більш ніж півстоліття; з його класу випустилась далеко не одна сотня професійних піаністів-педагогів та виконавців, митець підготував багатьох лауреатів конкурсів різного рівня, а також

Михайла Борисовича часто запрошували були членом журі фортепіанних конкурсів; з 1996 по 2018 рік М. Степаненко успішно очолював кафедру спеціального фортепіано №1, і лише у зв'язку з погіршенням стану здоров'я був вимушений віддати ці обов'язки);

- музикознавча діяльність (М. Степаненко зробив неоціненний внесок в історію української музичної культури відкривши імена багатьох піаністів «долисенківської» епохи та значної кількості клавірного нотного матеріалу, опрацювавши архіви не лише на теренах України, але й інших держав; його наукова діяльність висвітлилась у багатьох статтях, монографіях та дисертаційному дослідженні).

Виконавство, редакторська, музично-громадська діяльність М. Степаненка хоча і позначились своїм внеском в історії української музичної культури, але все-таки поступаються значенням у його життєтворчості вище описаним провідним видам діяльності, і тому на нашу думку їх варто віднести до допоміжних сфер у структурі діяльнісної особистості М. Степаненка. Отже, з наведених фактів за структурною моделлю універсальної творчої особистості М. Степаненка можна охарактеризувати як «класичного універсала».

Висновки до розділу 2

Піаністи універсального творчого спрямування посідали значне місце в історії розвитку Київської консерваторії. Починаючи з першого ректора – В. Пухальського, одного із його наступників на цій посаді – Ф. Блуменфельда, їх сучасників Г. Ходоровського, М. Тутковського; викладачів періоду другої половини XX століття початку XXI століття – І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна, М. Степаненка, І. Гусєва, Ю. Глущенка, Д. Юделевича; та сучасних викладачів-піаністів, що поєднують у своїй творчості кілька видів музичної діяльності – О. Безбородько, О. Лисоконь, Є. Геплюк, Ж. Колодуб, Є. Пухлянко.

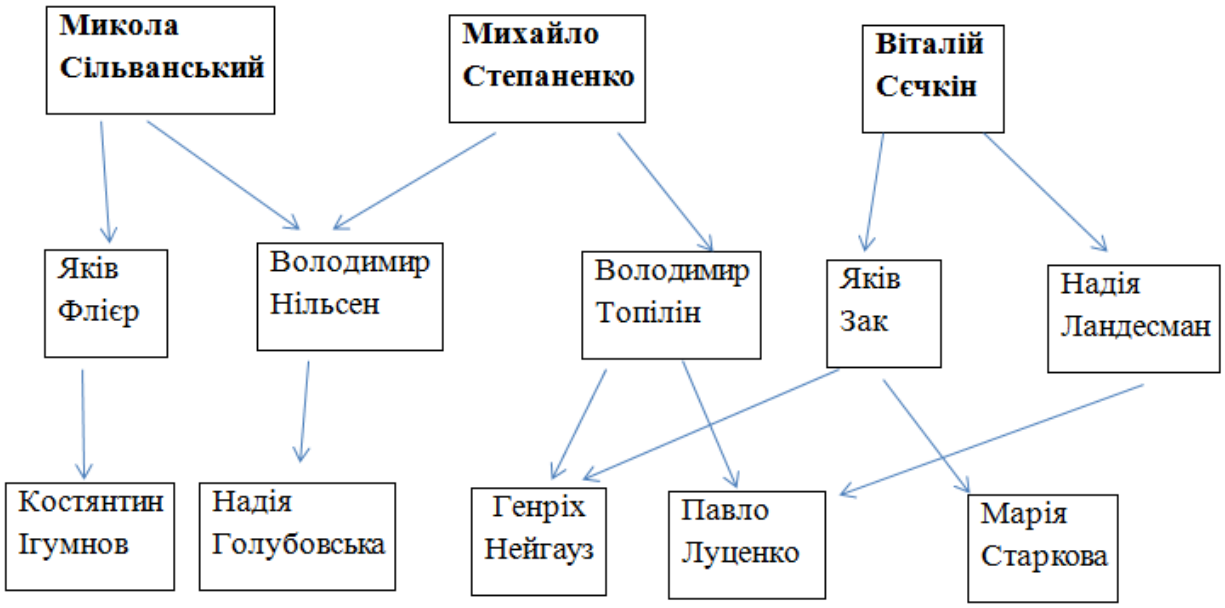
На нашу думку, головною причиною своєрідної концентрації піаністів-універсалів в історії закладу є його надзвичайно високий фаховий рівень. Аналіз біографій вище перерахованих педагогів-піаністів демонструє нам, що значна частина з них були запрошені викладати до Київської консерваторії будучи вже знаними піаністами-виконавцями (М. Сільванський до працевлаштування в консерваторію був солістом Харківської філармонії, В. Сєчкін – Київської); наприклад Є. Геплюк, Ж. Колодуб у цьому закладі розпочинали свою діяльність як концертмейстери, і лише через майже десятиліття (в обох випадках) мали можливість розпочати поступовий перехід на педагогічне навантаження. Зазначимо, що загалом, переважна більшість педагогів-піаністів Київської консерваторії на різних етапах функціонування закладу паралельно з педагогічною діяльністю і далі продовжували насичену виконавську діяльність

Розглянуті у розділі 2 творчі біографії піаністів-педагогів Київської консерваторії другої половини XX століття – І. Берковича, В. Сєчкіна та М. Степаненка дозволяють нам визначати їх як «музикантів-універсалів», адже для них характерне поєднання трьох і більше видів музичної діяльності. Усі вони окрім викладання фортепіано займались композиторською творчістю та іншою музичною діяльністю. Однак за структурною моделлю універсальної творчої особистості вони є представниками різних типів. І. Беркович є «універсалом-композитором» (домінування композиторської діяльності в життєтворчості), В. Сєчкіна ми відносимо до типу «на межі типів» (в однаковій мірі провідними в його структурі універсалізму є виконавство та педагогіка), а творча діяльність М. Степаненка є зразком типу «класичний універсал» (провідні композиція, педагогіка, музикознавча діяльність).

Аналізуючи у розділі 2 творчі біографії І. Берковича, М. Степаненка, В. Сєчкіна для нас своєрідним «третій планом» у кожній із них була постать їхнього колеги М. Сільванського. Він був близьким другом І. Берковича, їх пов’язувало чимало творчих моментів. Саме М. Сільванський був одним з

тих, хто пророкував блискуче майбутнє В. Сєчкіну в харківський період життя молодого В. Сєчкіна, пізніше М. Сільванський передав В. Сєчкіну місце декана фортепіанного факультету консерваторії, і не виключаючи місце випадково збігу варто згадати факт, що педагогічна діяльність у консерваторії для обох музикантів розпочалась і завершилась в один рік. Як педагогів також митців об`єднує спільний вихованець – Юрій Блінніков, котрий розпочав навчання гри на фортепіано в М. Сільванського, а продовжив його у В. Сєчкіна.

Про перетин життєвих та творчих шляхів М. Степаненка та М. Сільванського ми дізнаємось із звітів спілки композиторів України (де зокрема вони виключно вдвох представляли її на фестивалі в Парижі у 1974 році, а також інших поїздках). Хоча митці були викладачами різних кафедр, але ймовірно їх творчий контакт все-таки був коли М. Сільванський у 1970-х роках мав погодинне навантаження на кафедрі спеціального фортепіано, також М. Сільванський беззаперечно мав чути М. Степаненка ще студентом фортепіанного факультету, адже його педагог В. Топілін часто запрошував М. Сільванського для прослуховування своїх студентів. Важливим також є той факт, що М. Сільванський, М. Степаненко та В.Сєчкін мали своєрідні «перехрещення» у своїй фортепіанно-педагогічній школі, відносно спадкоємності формату «педагог-вихованець», котрі ми подали у форматі таблиці, де напрям стрілки іде від вихованця до педагога у вищій школі (академія, інститут тощо).



Отже, власне розділ 3 і буде присвячено постаті М. Сільванського як ще одному представнику типу «музиканта-універсала» Київської консерваторії другої половини XX століття.

Розділ 3. Універсальна творча особистість Миколи Сільванського – українського композитора, піаніста, педагога

Серед багатьох митців-музикантів універсального спрямування, різних за типом і масштабом таланту, виокремлюються ті, в діяльності котрих успішно поєднувалась практична виконавська праця піаніста з композиторською творчістю, а також із узагальнюючою методичною складовою. Піаніст-педагог-композитор, як особливий тип музиканта, синтезує в собі глибокі знання та розуміння потреб щоденної практики із суто композиторською майстерністю, вмінням цілісного підходу до творення опусів. Це надавало художнім результатам їхньої праці особливої цінності, глибини і значення.

Зокрема, і власне постать М. Сільванського привертає увагу тим, що митець поєднував у своїй творчості композиторську, педагогічну та виконавську діяльність. Своєю працею він сприяв формуванню і розширенню репертуару піаністів на різних етапах їх навчання, виходячи з глибокого розуміння нагальних потреб сучасної музично-виконавської практики, особливостей вікової психології, необхідності вдосконалення технічних можливостей виконавців. Саме в цій галузі чи не найяскравіше розкрилося його обдарування, в якому органічно сполучались композиторський і виконавський творчий потенціал. А високий професіоналізм і культура забезпечили належний художній рівень його творчого доробку.

3.1. Життєтворчість Миколи Сільванського в аспекті культурологічної біографістики.

Дослідження творчої біографії митця – складний і багатосторонній процес. За для максимально точної реконструкції життєтворчості Миколи Сільванського ми використали архівні джерела (документи, афіші), інтерв`ювання постатей, котрі були з ним у співпраці (К. Шамаєва, О. Таранченко, І. Щербаков, С. Сільванський, С. Бедусенко), опрацювали

літературу присвячену творчому композиторському доробку М. Сільванського, та знайшли ті своєрідні, малочисельні, але дуже цінні для нас «деталі», котрі є у працях присвячених київській фортепіанній школі. І завдяки комплексному аналізу цих джерел ми вперше репрезентуємо біографію Миколи Сільванського цілісно, з урахуванням усіх видів його діяльності (композиція, педагогіка, виконавство). Опираючись на засади культурологічної біографістики ми не лише хронологічно констатуємо факти життєвої та творчої біографії митця, але і подаємо «своєрідні» коментарі, беручи до уваги контекст епохи; критично аналізуємо окремі архівні джерела; намагаємось об'єктивно визначитись роль і значення кожної сфери митця в загальній універсальній структурі особистості; шукаємо мотиви творчої діяльності особистості, стимули її творчої активності.

Життєвий шлях. Народився Микола Йосипович Сільванський 5 січня 1916 року (23 грудня 1915-го за старим стилем) у містечку Люботині на Харківщині в сім`ї військовослужбовця. Так склалося, що коли хлопчику було 3 роки його батьки розлучились і йому довелось переїхати до тітки Олександри в Харків. Саме вона займалася його вихованням [273, автобіографія].

Із цим містом пов`язана одна з найдорожчих сторінок життя митця. Не випадково вже у зрілому віці він присвятив Харкову фортепіанну сюїту «У рідному місті», де відтворив у звуках пам`ять про найдорожчі його серцю місця. Найбільшу популярність здобула п'єса «У фонтану», розрахована на учнів старших класів ДМШ.

Син М. Сільванського Сергій Сільванський згадував, що в дитинстві його батько також захоплювався хімією та турецькою мовою. Схильності до вивчення мов у нього виявлялись протягом всього його подальшого життя. Зокрема, перед поїздкою до Франції він вивчив французьку мову всього за місяць. Відвідини Парижу залишили у нього чудові спогади надовго(за направленням спілки композиторів України М. Сільванський поїхав туди разом із М. Степаненком, прим. Ю. Зубая). Також все життя він вивчав

англійську мову. У М. Сільванського навіть була мрія поїхати в Лондон, але на жаль, не склалось [209].

Вже у сім років маленький Микола розпочав навчання гри на фортепіано в Р. Чеснокової, а через рік пішов до загальноосвітньої школи. М. Сільванський виявляв значні здібності до фортепіанного виконавства. Успіхи у навчанні були такими значними, що у 1933-му році, після закінчення загальноосвітньої школи, він вступив одразу на третій курс робітфаку при Харківському музично-драматичному інституті [242].

Функціонування подібних факультетів при інститутах у ті часи було особливо на часі – вони давали можливість широким верствам населення отримати освіту, потрібну для вступу до вищих навчальних закладів.

Ще з дитинства життєві обставини загартували у характері М. Сільванського впевненість і працьовитість у просуванні до поставленої цілі. Переконаний у власних силах та окрилений бажанням удосконалювати піаністичні навички, він вирушив до Ленінграда (нині Санкт-Петербург), попри те, що грошей у нього вистачало лише на квиток в один кінець. Там у 1934 році юнак вступив на третій курс робітфаку при Ленінградській консерваторії, після закінчення якого у 1936-му поповнив ряди студентів фортепіанного факультету.

У Ленінграді сталася подія, котра значно вплинула на подальший життєвий і творчий шлях музиканта. Ще у 1935 році у місті проходив Другий всесоюзний конкурс піаністів, одним із найяскравіших учасників якого був учень Костянтина Ігумнова – Яків Флієр. Уся музична громадськість жваво обговорювала його блискучий виступ, величезний талант і темперамент. Ці бурхливі обговорення не оминули й М. Сільванського.

Однак власне вживу почути гру Я. Флієра йому вдалося лише в 1937 році. У ніч після концерту молодий піаніст, вражений майстерністю Якова Флієра, навіть не заснув. Саме після цього, як пізніше згадував Сільванський, він поставив собі за мету навчатись у класі Флієра. Втім М. Сільванський ще

не знав, що його молодий кумир не викладає у консерваторії. Та все ж доля пішла йому на зустріч.

Восени 1938 року до Ленінградської консерваторії на державні іспити приїхав професор Костянтин Ігумнов. Студент М. Сільванський наважився на відчайдушний крок. Набравшися сміливості, пізно ввечері після екзамену він підстеріг К. Ігумнова й звернувся до нього з просьбою прослухати, адже він мав бажання навчатись у Московській консерваторії. Наступного дня прослухавши Миколу Сільванського й високо оцінивши його гру, Костянтин Ігумнов виніс вердикт: «Обіцяю посприяти вашому переведенню до Московської консерваторії. Зараз у нас починає викладати Яків Флієр, і я формую йому клас».

Уже за кілька днів М. Сільванський отримав лист від Московської консерваторії із пропозицією приїхати на навчання, – юнака зарахували на другий курс фортепіанного факультету. Показово, що його одногрупниками були Святослав Ріхтер, Арнольд Каплан, Леонід Зюзін, Євген Рацер, Марія Постнікова та інші яскраві піаністи. Саме середовище надихало Миколу Сільванського на натхненне опанування секретами фортепіанної гри, адже в той час викладачами Московської консерваторії були такі видатні постаті, як Генріх Нейгауз, Самуїл Фейнберг та Олександр Гольденвейзер [267].

Так розпочалася нова сторінка творчого життя Миколи Сільванського – його навчання у класі молодого і перспективного піаніста-педагога Я. Флієра, котрий був дорослішим від свого студента лише на три роки.

Я. Флієр (1912-1977) – один з видатних піаністів, лауреат міжнародних конкурсів, вихованець професора К. Ігумнова. Піаніст вів активну сольну виконавську діяльність. Програми його концертів, як правило, включали в себе масштабні фортепіанні полотна композиторів-романтиків. З 1938 року і до кінця життя він викладає фортепіано у Московській консерваторії. За роки роботи в консерваторії Я. Флієр виховав не одне покоління талановитих піаністів. Серед них – Михайло Плетньов, Белла Давидович, Лев Власенко, та сучасний український піаніст і педагог Євген Ржанов.

Я. Флієр відіграв ключову роль у формуванні Сільванського-піаніста, а дружні стосунки вони зберігали протягом усього життя. Остання їхня зустріч відбулася 1977 року – незадовго до смерті Якова Флієра.

Наполегливість і працездатність М. Сільванського позначилися на результатах його навчання. Він став одним із найкращих студентів курсу, а в 1940 році навіть був удостоєний Державної стипендії як відмінник, котру отримував до завершення навчання [273].

Водночас реалії життя змусили молодого піаніста, як і багатьох тодішніх студентів консерваторії, шукати додаткового підробітку. Здобуття освіти М. Сільванський поєднував із концертмейстерською працею у Палаці культури Авіазаводу імені С. Горбунова, та раптово у його грандіозні плани втрутилася Друга світова війна.

Спочатку Микола Сільванський разом з іншими студентами й викладачами консерваторії перебував у лавах народного ополчення. У листопаді 1941 року як дипломника його відізвали з фронту та евакуювали до Саратова. Там піаніст продовжив напружене навчання, поєднавши його з роботою диктора та концертмейстера українського радіомовлення на Радіостанції імені Тараса Шевченка.

Після реевакуації М. Сільванський повернувся до Москви продовживши навчання в консерваторії, та паралельно працюючи концертмейстером в оркестрі російських народних інструментів ім. Миколи Осипова [273, трудова книга М. Сільванського]. В 1944-му році М. Сільванський закінчив консерваторію та отримав направлення до Харківської філармонії як «піаніст-соліст».

Цей «другий харківський період життя» був ознаменований потужною концертною діяльністю, саме тоді найяскравіше розкрився виконавський потенціал Миколи Сільванського.

У повоєнний час в Україні знову поновилися проведення виконавських конкурсів. Свій слід у них залишив і М. Сільванський. В 1945-му він брав участь у Першому всеукраїнському конкурсі музик-виконавців і читців

художнього читання, де став дипломантом конкурсу. До складу журі входили видатні музиканти – професори Абрам Луфер і Костянтин Михайлов, а головою журі був Іван Паторжинський.

Згодом М. Сільванського не раз запрошували вже як члена журі різноманітних конкурсів, зокрема у 1965 році на Республіканський конкурс піаністів, скрипалів і віолончелістів. А концерт для баяну з оркестром М. Сільванського став обов`язковим твором у III турі республіканського конкурсу виконавців на народних інструментах в місті Одеса у номінації «баянне виконавство» (жовтень 1981 року).

Водночас у життя М. Сільванського поряд із виконавською діяльністю усе більше входить композиторська творчість і педагогічна праця. Композиторські здібності проявились у М. Сільванського ще в студентські роки. Грунтовну композиторську освіту він отримав у Харкові у композитора та викладача композиції Харківської консерваторії В'ячеслава Барабашова навчаючись з 1947 по 1950 рік.

Сергій Сільванський у своєму інтерв`ю згадував: «Вже будучи солістом Харківської консерваторії батько вирішив повчитись композиції. Захоплюватись нею він почав ще з студентських років. Але йому хотілось перевести своє захоплення на професійний рівень. І тому він почав брати приватні уроки у В. Барабашова, який навчав його також інструментовці та оркестровці. Першим батьковим твором стало «Українське скерцо» для фортепіано, але до нього був якийсь композиторський досвід про який мені нічого не відомо. Справа в тім, що у нього було дуже важке дитинство, адже його покинули батьки. Він ніколи не відчував батьківської любові, всю свою любов, і все що в нього накопичилось в душі батько спрямував саме на мене. Він дуже цікавився мною та всім, що мене оточує. Можливо, потяг до написання дитячої музики пов`язаний саме зі мною. Так як він був чудовим піаністом фактура у нього творах була зручною, навіть у складних творах» [209].

Перші твори, як зазначає в автобіографії М. Сільванський, з`явилися в 1950-тому році. Серед них – дві рапсодії, «Піонерська сюїта» для фортепіано в семи частинах (1950), «Українське скерцо», Сонатина (1951), три етюди-картини, «Фантазія на українські теми» (1952), сюїта «В рідному місті», Соната (1953), Сонатина, Шість варіацій, Каприччіо, Прелюд (1954). Від 1955 року жанрові рамки композиторської творчості М. Сільванського розширюються. Він створює балет «Іван – добрий молодець», «Піонерський концерт» для фортепіано з оркестром (1956), «Українську сюїту» для симфонічного оркестру, музику до телеспектаклю «Ялинка» (1957), цикл романсів на слова Сергія Єсеніна «Портрети російської природи», музику до радіопостановки «Ялинка» (1959), 24 п`єси та Другу сонату для фортепіано (1960). Його твори отримують схвальну оцінку і визнання колег: у 1952-му він стає членом Спілки композиторів УРСР. В архівних документах збереглось чимало схвальних відгуків та рецензій на його композиції. Творчість М. Сільванського високо оцінювали Л. Ревуцький, А. Штогаренко, І. Беркович, М. Канерштейн, З. Дашак та інші митці.

Композиторська спадщина М. Сільванського, окрім згаданих вище творів, охоплює також і жанри симфонічної музики (Симфонія ля мажор, Симфонічні поеми), балети («Незвичайний день», «Хлопчиш- кибальчиш»), інструментальні концерти (п`ять концертів і Концертино для фортепіано, Концертино для альта, Концерт-поему для віолончелі, Концерт для баяна, бандури, труби), фортепіанну музику (прелюдії, сонати, сюїти, каприччіо, скерцо, твори в чотири та руки та на два фортепіано), музику до радіопостановок, пісні й романси (серед яких як і тексти зарубіжних авторів, так і тексти українських поетів – В. Сосюри, Л. Українки, І. Франка, П. Ключини).

Більшість творів М. Сільванського програмні. Стилістично панораму його композиторської творчості зосереджено в сфері неоромантичної музики, але також виявляються модерні риси. Різноманітна образна сфера містила

дитячий світ, образи природи, життя великого міста і навіть розвиток тодішньої науки й техніки («Запуск авіамоделі» з циклу «24 п`єси для дітей старшого віку»).

Далі варто комплексно розглянути найбільш значні твори композиторського доробку М. Сільванського. Серед сольних фортепіанних творів М. Сільванського одним з показових є цикл «24 п`єси для фортепіано». Це один з цікавих й важливих для творчості М. Сільванського дитячих фортепіанних творів, що не втратив своєї актуальності й донині. Цикл написаний у 1960 році. Показово, що в окремих виданнях автор зазначає, що він написаний для дітей старшого віку. Жанровий зміст репрезентує образний світ дитинства. Це – образи природи («Світанок», «Поїзд в пустелі», «Бабки», «Лісові тіні», «Ввечері», «Весна прийшла» , «Пташка та кішка», «В полі», «Ніч на річці»); щоденного буття («Колискова», «Розповідь», «Жвава розмова», «За роботу»); розмаїття душевних настроїв («Тривога»), не оминув композитор і враження від розвитку техніки («Запуск авіамоделі»). Яскраво представлена в циклі і танцювальна музика («Танець», «Полька», «Хороводна», «Мазурка», «Вальс», «Козачок»). У цьому зв`язку зауважимо – окремі твори, що віддають данину часові з його ідеологією («Марш тимурівців», «Піонерський похід». Попри певну калейдоскопічність, цикл справляє враження доволі цілісного опусу. Він вибудовується за принципом жанрового, інтонаційного та стилістичного контрасту. Визначимо головне – у п’єсах авторства М. Сільванського є важливими складниками музичного образу наступні елементи: характер і настрій музики, характерні риси персонажів – людей або представників природи (вони виписані реально і переконливо, точно відмічені їхні манери поведінки). Особливою заслугою автора є звукова трансформація розмовних інтонацій, представлених у мініатюрах «Оповідання» та «Жвава розмова». «Пташка та кішка» є сповненою яскравої образності п`єсою, що передає гру персонажів Кицьки і Пташки в якості персоніфікованих характеристик.

Творчість М. Сільванського надала значний поштовх також і розвиткові жанру дитячого фортепіанного концерту. Він, разом із І. Берковичем, стояли у витоків даного жанру в українській музиці. Цей жанр пов`язаний з дитячою та юнацькою тематикою, має на меті реалізацію музично-естетичних навчально-методичних функцій, спрямованих на ознайомлення юних музикантів з його особливостями на доступному їм рівні. У наш час цей жанр користується великим попитом – саме дитячі фортепіанні концерти є для початківців-піаністів своєрідною творчою лабораторією, що готує їх до виконання більш серйозних зразків із цього жанру.

Для розвитку навички гри з оркестром М. Сільванський присвятив юним піаністам два фортепіанних концерти – №1 «Піонерський», та №2 «Легкий». Дитячий фортепіанний концерт у творчості М. Сільванського пов`язаний з дитячою та юнацькою тематикою та переслідує певні учбові функції, що направлені на ознайомлення юних музикантів з особливостями жанру на доступному їм рівні. Але музикознавці наголошують, що дитячий фортепіанний концертний репертуар у його творчості не належить до «легкого» в образно-стильовому розумінні.

Надзвичайно великою популярністю в часи СРСР користувався Концерт №1 М. Сільванського, написаний у 1956 році. Це перше звернення М. Сільванського до жанру дитячого фортепіанного концерту. Існує три редакції концерту (1956, 1962,1969). Твір розкриває образи пов`язані з миром (концерт писався в повоєнний час), інтересами та настроями радянської дітвори. До речі, дана тематика вже не вперше була джерелом натхнення для композитора, у 1950 році він написав «Піонерську сюїту» для фортепіано. На думку В. Тємофєєва , саме для 50-х років XX століття характерне тяжіння до світлих, життєрадісних тем, до образів радянської молоді. Він вважає, що появу фортепіанних концертів, присвячених юнацтву не можна обгрунтувати лише педагогічними цілями [263, с. 157].

На жаль, на сучасному етапі розвитку музичної культури актуальність цього концерту втратилася. Причиною цьому є цитата побічної партії концерту із пісні «Маршу юних піонерів» С. Дешкіна. Але зауважимо, з композиторської та піаністичної точки зору концерт написано вдало.

Музикознавець В. Задерацький характеризуючи композиторську творчість М.Сільванського конкретизує, що вона направлена в більшій мірі навіть не на дітей, а на юнацтво, і це зумовлює максимальну образну конкретизацію та «сюжетне пояснення» звукових ідей. Зазначимо, що В. Задерацький був першим, хто виявив у творчості М. Сільванського риси інших композиторів, провівши паралелі М. Сільванського із С. Прокоф`євим та Д. Кабалевським [94]. Музикознавець О. Хамов у своїй дисертації, присвяченій українській скрипковій сонаті, аналізуючи Сонату М. Сільванського також наголосив на впливі вище згаданих композиторів [296, с. 59] Власне ця соната є одним із найскладніших творів М. Сільванського, відносно виконавських завдань, котрі в ній поставлені, О. Хамов зазначає: «Соната для скрипки та фортепіано ля-мінор Миколи Сільванського – твір високої складності і може бути використана як навчальний репертуар на останніх курсах консерваторії» [296, с. 72]. Т. Омельченко вважає, що в цій сонаті втілені глибокі філософські роздуми над трагічними колізіями буття над вічним конфліктом між добром і злом [193, с. 86]. Але композиторські паралелі дослідниця проводить в цьому творі з Д. Шостаковичем.

М. Сільванський тяжів до поєднання літературно-образної та узагальненої програмності; цією характеристикою позначена його сюїта «Пригоди барона Мюнхгаузена» (1965), присвячена сину Сергію. Драматургію сюїти визначає сюжетна програмність, де кожна з п`єс являє собою музичну замальовку певної пригоди барона. Композитор використовує епіграфи з розповідей барона перед кожною п`єсою (що допомагає краще зрозуміти характер кожного твору). Цікаво також трактує літературне першоджерело М. Сільванський у сюїті «Музичні замальовки по поемі

М. Гоголя «Мертві душі» (1958). С. Фільштейн зауважує: «Рельєфною пишнотою зліплені характери Собакевича, Манілова, Чичикова. Композитор створює буквально зримі образи занудливої тупуватої Коробочки й хитрого фертуватого Чичикова, котрий поступово втрачає свій сяючий лиск і шаленіє через нетямущість старої скупої («діалог Коробочки і Чичикова»). Цей прийом – зіткнення двох контрастних характерів, їхній діалог, взагалі є типовим для творчості М. Сільванського. Особливо яскраво це виявилось в музичних картинах за байками І. Крилова («Слон і Моська», «Бабка і Мурашка», «Ворона і Лисиця») [244].

Твори М. Сільванського часто брали до постановки колективи, що обслуговували дитячу аудиторію. У 1985 році щойно створений Київський академічний музичний театр для дітей та юнацтва дебютував трьома виставами, серед яких був твір М. Сільванського – балет «Хлопчиш-Кибальчиш». У статті К. Шкурєєва ми знаходимо інформацію про те, що цей балет ще у 1981 році (лібрето і постановка І. Якимової) поставлено у Харківському театрі опери та балету. Партію Поганця та Хлопчиша виконали учні дитячої хореографічної школи Р. Гарагана та В. Бунін [283].

Педагогічну діяльність як викладач фортепіано М. Сільванський розпочав 1947 року в Харківському музичному училищі, а з 1952-го паралельно викладав у Харківській музичній десятирічці. До Києва М. Сільванський переїхав 1954 року. З цим містом він був надалі пов’язаний до кінця життя. Він викладав фортепіано у Київській музичній школі-десятирічці імені Миколи Лисенка 1954-1955 навчальний рік.

У 1955-му М. Сільванського запросили на посаду викладача кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Київської державної консерваторії. Його яскрава особистість, високий рівень професійної педагогічної майстерності, композиторська праця, позначилися на власному високому авторитеті й подальшій викладацькій праці. У 1964 році він став доцентом, 1968-го – професором Київської консерваторії, а з 1969 по 1971 рік був деканом фортепіанного, історико-теоретичного і композиторського

факультетів та секретарем Вченої ради. У 1965 році його обрали депутатом ради Ленінського району міста Києва. Микола Сільванський проводив активну музично-громадську роботу по лінії Спілки композиторів України. З 1968-го він – член правління СКУ (нині Національної спілки композиторів України). Членство у цій спілці відкрило перед ним можливість побачити своїми очима західну Європу. Так у 1969 році він поїхав у відрядження на 14 днів у Лейпциг, у грудні 1973 мав тижневе відрядження у Франкфурт-на-Одері (Німецька Демократична Республіка) на педагогічну конференцію з доповіддю про творчість радянських композиторів для дітей. В 1974 році разом з М. Степаненком як турист відвідав фестиваль Екс-Провансе у Франції [273, звіт спілки композиторів VI з`їзду].

Митець також займався музично-критичною діяльністю: багато друкувався у періодичній пресі, виступав із рецензіями на творчість своїх колег (М. Берковича, М. Дремлюгу) та молодих виконавців. Серед них цікавими є статті, в яких він одним із перших розпізнав і високо оцінив талант тоді ще зовсім юних, але перспективних піаністів (зокрема Віталія Сєчкіна, В`ячеслава Кулика, Володимира Піковського, Юрія Флейдера, Вадима Новікова, Любов Едліну).

Багатовекторна діяльність Миколи Сільванського не завадила йому вдосконалювати виконавську майстерність. Архівні матеріали, афіші та спогади сучасників репрезентують широту його фортепіанного виконавського репертуару. М. Сільванський запам`ятався багатьом самовідданістю та інтелегентністю. Так, професор кафедри загального й спеціалізованого фортепіано, доктор мистецтвознавства Кіра Шамаєва, яка пліч-о-пліч плідно працювала з ним на кафедрі з 1960 до 1985 року (рік, коли композитора не стало), згадувала: «М. Сільванський був контактною, творчою та веселою людиною. Окрім музики займався ще різьбленням по дереву. У нього вдома була вишукана люстра, яку він сам змайстрував. Мені довелося бувати гостею М. Сільванського, і я бачила всі його дерев`яні витвори» [212]. Також серед немузичних творчих захоплень

М. Сільванського варто згадати про живопис та акторське мистецтво. Зокрема, С. Сільванський згадував: «Батько був чудовим художником, у нас вдома збереглись копії боголюбівських пейзажів, які він малював аквареллю. Також під час навчання в Московській консерваторії батько брав участь у «капуснику», де він танцював танець Мефістофеля, а за роялем йому акомпанував сам Я. Флієр. Потім працюючи в Київській консерваторії він також часто брав участь в «капусниках», адже у нього були чудові акторські дані. Також в мене збереглись фото, де він в студентські роки пародіював різних героїв, і артистично ці образи просто чудові». На чудових акторських здібностях М. Сільванського наголошувала і Ж. Колодуб у свій статті, присвяченій М. Сільванському [135], та Я. Мільштейн [267].

У передмові до збірки фортепіанних творів М. Сільванського редактор С. Фільштейн вказує на такі риси особисті Миколи Йосиповича: «Це була людина гідна подиву. Він мав винятковий дар – дар усмішки. Вона освітлювала його велике розумне обличчя мужньої людини. Ставний, сильний, він наче випромінював доброту. Він постійно бував у музичних та загальноосвітніх школах, і всіх вражало, як миттєво встановлювався контакт між композитором і найсуворішими цінителями мистецтва – дітьми. Чи це не найліпша оцінка творчості митця». Також і цьому джерелі С. Фільштейн наголошує на універсальності таланту М. Сільванського: «Усі, хто знав Миколу Йосиповича особисто, вражали його надзвичайної краси великі, скульптурного ліплення руки. Вони не тільки досконало володіли фортепіано, а й могли побудувати дім і вирізьбити найрізноманітніші фігурки з дерева, малювати і ліпити. В будь-якому виді творчості він виявляв невгамовну фантазію. Дуже часто натхнення композитор черпав із літератури. Найулюбленішим письменником М. Сільванського був М. В. Гоголь» [244].

Музикознавиця Н. Шурова вже після смерті М. Сільванського присвятила статтю, де теж ділиться з читачами саме особистісним якостями митця. У ній музикознавиця зазначає: «Він вмів залишатися молодим. Навіть

в свої 69 (прим. М. Сільванський помер в цьому віці). Значну роль тут відігравали – душевна відкритість, жага людського спілкування, безмежний оптимізм. Універсалізм його особистості позначений захопленням музиканта до вивчення інозених мов (він добре знав англійську), коренепластикою – він створював цікаві фігури із дерев та іншими сферами діяльності [288]. Варто додати, що творче оточення М. Сільванського було різноманітне, С. Сільванський у своєму інтерв'ю згадує, що близьким другом його батька був український художник-графік Михайло Дерегус, а в особовій справі М. Сільванського із ЦДАМЛМ ми знаходимо його листування з піаністкою Регіною Горовиць, Тетяною Ніколаєвою, композиторами Юлієм Мейтусом, Дмитром Кабалевським, Валеріаном Довженком та іншими видатними постатями тієї епохи.

Такі позитивні риси особистості та яскрава індивідуальність митця запам`ятались багатьом його колегам та особам, котрі з ним творчо співпрацювали. Зокрема, у 2022 році під час VI міжнародної учнівської конференції «Мистецтво без меж – шлях до науки» доктор педагогічних наук, одна із останніх студенток М. Сільванського Оксана Комаровська поділилась своїми спогадами про митця: «Я пригадую Миколу Йосиповича з величезною вдячністю, він був блискучим піаністом та людиною енциклопедичних знань, здається він знав все. Також він володів неперевершеним почуттям гумору. Його уроки були як свято. Також пам'ятаю, що в консерваторії, одного разу, в кабінеті кафедри загального фортепіано стояли дерев`яні вироби і потім я дізналась, що це його роботи. Тобто він був не тільки музикантом, в нього був багатогранний талант, і образотворчий, і поетичний» [293].

Отже, життєвий шлях М. Сільванського є цікавим зразком творчого різнобічного розвитку універсальної творчої особистості. Хоча в історії української музичної культури митець залишився, перш за все як композитор, його багатогранна діяльність втілилася і в педагогіці, виконавстві, адміністративній діяльності, та в інших мистецьких сферах. В

наступних підрозділах ми зосередимо увагу на недосліджених досі виконавському та педагогічному аспектах творчої біографії митця.

3.2. Шляхи становлення Миколи Сільванського-педагога. Педагогічна діяльність на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано Київської консерваторії

Педагогічна діяльність Миколи Сільванського досі, на жаль, залишається ніби «в тіні» досліджень музикознавців. Це пов`язано з тим, що митець значну частину свого життєвого шляху присвятив саме викладанню загального фортепіано в Київській консерваторії. А власне викладачі даного напряму музичної педагогіки не мають прямих послідовників (адже навчають студентів, для яких фортепіано не є основним фахом). Але зазначимо, що майже всю історію розвитку означеної консерваторії паралельно з кафедрою спеціального фортепіано кафедра загального фортепіано успішно функціонувала, виконуючи надзвичайно важливу роль у вихованні всебічно розвинутого музиканта – засобами навчання гри на фортепіано допомогти майбутнім фахівцям досягти поставленої мети, розширити загальномузичний кругозір та на доступно можливому рівні оволодіти майстерністю гри на фортепіано. Історію кафедри загального фортепіано творили непересічні митці – Надія Огієвська, Юхим Толпін, Наталія Холодна, Павло Батюшков та інші. Безумовно, список талановитих фахівців дуже великий, адже на цій кафедрі успішно функціонував і функціонує високопрофесійний колектив. Підтвердженням висунутої тези є широка музично-виконавська діяльність педагогів, численні лауреатства студентів (особливо композиторів на конкурсах професійних піаністів).

Власне свій шлях піаніста-педагога М. Сільванський розпочав у 1947 році в Харківському музичному училищі (де в однією із його вихованок була музикознавець Зінаїда Юферова), пізніше продовжував його у Харківській музичній десятирічці (1952-1954). У 1954 році М. Сільванський переїхав до Києва, де його запрошують як педагога до Київської музичної школи-

десятирічки імені М. Лисенка (1954-1955). В одній із статей в газету, написану самим М. Сільванським, він згадує свого учня того періоду – Володимира Бистрякова – пізніше українського піаніста, композитора, заслуженого артиста України, лауреата Конкурсу піаністів імені Бедржиха Сметани (1971). Паралельно із викладанням спеціального фортепіано, в цьому закладі М. Сільванський був донавантажений викладанням спеціалізованого фортепіано у теоретиків. І власне у цей навчальний рік його методична робота в школі полягала у розробці проекту програм курсу спеціалізованого фортепіано.

Однак, найбільшого розквіту та реалізації його педагогічна майстерність навчання гри на фортепіано набула у Київській консерваторії, де він плідно працював 30 років (1955-1985) на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано (1964 – доцент, 1969 – професор). За роки педагогічної праці в консерваторії у Миколи Йосиповича по класу загального фортепіано закінчило більше ніж півтори сотні студентів (в основному композитори і музикознавці). Побіжно ним було зроблено значний внесок у роботу фортепіанного факультету, який він очолював два роки (1969 – 1971), та кафедри спеціального фортепіано у 1970-х роках.

Зокрема, по класу спеціального фортепіано у нього закінчив Сергій Кирилов (у клас М. Сільванського був переведений з другого курсу, і завершив консерваторію в його класі у 1976 р.) – нині Заслужений артист Росії, довгий час – диригент Ставропольського муніципального оркестру. Також в звітах М. Сільванського зазначається студент з прізвищем «Тимофєєв» теж закінчив клас спеціального під його керівництвом в періоді з 1974 по 1979 рік, і по закінченню консерваторії працював концертмейстером Херсонського музичного училища [242]. На жаль, цього вихованця М. Сільванського не вдалось більш цілісно ідентифікувати.

У Миколи Йосиповича в класі загального фортепіано навчались диригент і відомий цимбаліст Олександр Незовибатько, диригент Сергій Мацоян, хорова диригентка Лариса Бухонська, композитори Віталій

Пацера,Володимир Гронський, Ігор Щербаков, Олег Ківа, Ірина Кириліна, Юрій Шевченко, Сергій Бедусенко, Леонід Чепелянський, Ігор Корнілевич, Євген Мілка, Едуард Брилін, Ярослав Верещагін, музикознавиці, Світлана Коробецька, Олена Таранченко, Оксана Комаровська й інші непересічні музиканти [242, 273].

Зазначимо, що у перший рік роботи в консерваторії М.Сільванський викладав лише загальне фортепіано, а з другого року роботи він вже почав отримувати навантаження на секції спеціалізованого фортепіано, куди у 1956 році входили лише такі корифеї кафедри як Ю. Толпін, Б. Мілич, Т. Шаняєва, Г. Курковський. В подальшому переважне навантаження М. Сільванського становили саме студенти секції спеціалізованого фортепіано.

Спогади студентів М. Сільванського можуть скласти концептуально-аналітичну основу для розуміння палітри педагогічної діяльності митця. Його колишні студенти з вдячністю згадують свого педагога, як неординарну особистість. Зокрема, відомий сучасний український композитор, Заслужений діяч мистецтв України, голова спілки композиторів України, професор кафедри композиції Ігор Щербаков вказує на провідні методико-педагогічні принципи М. Сільванського. На його думку, в класі Миколи Йосиповича першочергове значення надавалось роботі над звуком: «Педагог заглиблювався в саму суть фортепіанного звуковидобування, давав поради котрі стосувались гнучкості та плавності рук. Він підкреслював, що звук залежить не лише від пальців, а має йти наче від самої спини і аж до кінцівок пальців. Як він казав – «Від п’ятого пальця до останнього хребта» . За переконаннями І. Щербакова, лише зрозумівши і досягнувши цього виконавець може «виробити справжній звук». Не меншу увагу М. Сільванський надавав постановці руки і кисті: «М. Сільванський не любив, коли його студенти ставили руки «яблучком» (максимально заокруглена форма), а радив «розкривати» руку. Микола Йосипович безпосередньо і спокійно міг зауважити – це звучить, а це – не звучить». Як згадує І. Щербаков, М. Сільванський велику увагу надавав моториці пальців і

рук. Також звертав увагу на динамічне нюансування: «Для нього «pp» і «ppp» – це дуже велика різниця. Він наголошував, що на будь-якому нюансі звук має бути осмисленим. Відчувалось, що у своїй методиці викладання Микола Йосипович опирався на традиції школи гри Московської консерваторії. Для нього головним була у фортепіанному виконавстві – не техніка як самоціль, а саме продуманість форми твору і звуку». Важливо, що М. Сільванський поважаючи своїх студентів, особливо композиторів, ніколи не заставляв їх багато займатись за фортепіано, адже розумів, що це не основна спеціальність. Натомість, під час занять професор викладався сповна і цього ж вимагав від своїх студентів [213].

Композитор Сергій Бедусенко констатував, що хоча він навчався у Київській консерваторії, як композитор, у Левка Колодуба, для нього (С. Бедусенка) велике значення мала думка М. Сільванського на рахунок його фортепіанних творів, їх він часто демонстрував своєму педагогу з фортепіано. С. Бедусенко вважав, що педагог котрий викладає композицію – це одне, а піаніст-педагог – це інше, це фахівець, як мінімум, з фортепіанної фактури [203].

Сергій Сільванський наголошував у своєму інтерв'ю, що Миколу Йосиповича неодноразово запрошували перейти викладачем на кафедру спеціального фортепіано, але він відмовлявся, оскільки йому як піаністу-композитору було дуже цікаво навчати грі на фортепіано композиторів. М. Сільванський вважав, що вони глибше і цікавіше входили в образ твору, ніж студенти інших спеціальностей, тому що усвідомлювали його з композиторських позицій. Йому дуже цікаво було спілкуватись із композиторами, котрих він навчав, а молоді студенти-композитори ділились своїми напрацюваннями з ним та «проходили» на заняттях свої власні твори. Зокрема, на одному із концертів класу М. Сільванського Л. Чепелянський виконував власні дві поеми та «Східний ескіз», І. Щербаков упродовж навчання в консерваторії неодноразово в різні періоди брав в роботу з Миколою Йосиповичем свою сонату для фортепіано тощо. Робота зі

студентами в класі Миколи Йосиповича виходила далеко за рамки спілкування виключно за інструментом. На зібраннях класу він обговорював з ними події міжнародного життя, в індивідуальних бесідах – не лише історію фортепіанного виконавства, піаністів минулого та сучасності, а й літературу, кіно, театр. Будучи вже досвідченим педагогом М. Сільванський щедро ділився досвідом з колегами. Наприклад, Ж. Колодуб згадує, що могла будь-коли підійти до Миколи Йосиповича та отримати слушну пораду [135].

До речі, бібліотекар НМАУ ім. П. Чайковського Василенко Ірина досі пам`ятає часи свого навчання в школі-студії при Київській консерваторії з 1970-го по 1980 рік. У її спогадах неодноразово траплялись випадки коли на академічні концерти школи-студії, по запрошенню Бориса Міліча або Андрія Корженевського, приходив Микола Йосипович. Найчастіше це бувало коли хтось із учнів виконував його композиції. Одного разу і маленькій Ірині вдалося виступити перед М. Сільванським з його фортепіанним твором, і сам композитор схвально відгукнувся про це виконання [204]. Також варто згадати той факт, що у 1986 році концерт учнів студії педагогічної практики був присвячений творчості М. Сільванського [194, с. 132]. Отже, звідси слідує, що М. Сільванський попри значну завантаженість у багатьох сферах творчої діяльності активно контактував із сектором педагогічної практики Київської консерваторії.

Викладач кафедри спеціального фортепіано, професор Валерій Козлов теж неодноразово був у співпраці різного роду з Миколою Сільванським. Тут доречно навести цитату самого В. Козлова: «Микола Сільванський – це батько мого дуже близького друга, який живе зараз в Каліфорнії, – Сергія Сільванського. Микола Йосипович, насамперед, був блискучим піаністом, навчався у Я. Флієра. Я пам`ятаю, як він мені продемонстрував у своєму виконанні «Блискучі вогні» Ф. Ліста, які у нього доволі добре виходили. Будучи деканом, він був дуже добрим по відношенню до студентів, завжди чудово розумів різні життєві ситуації, зокрема коли потрібно було поїхати на

конкурс або концерти. Всі необхідні документи він без лишніх запитань зразу підписував. Микола Йосипович міг викладати спеціальне фортепіано в консерваторії, але напевне були якісь причини по яким він не хотів переходити на кафедру спеціального фортепіано (прим. Ю. Зубая. М. Сільванський у 1970-х мав погодинне навантаження на кафедрі спеціального фортепіано). Його творчість, як композитора, була дуже цікавою. Ми з Сергієм навіть грали його ансамблеві твори на концертах та конференціях. Мені пощастило спілкуватись з М. Сільванським навіть у нього на дачі, так як тоді його син був моїм товаришем. І варто відмітити, що навіть у неформальному спілкуванні було очевидно, що він дуже ерудована постать» [208].

Т. Грінченко у своїй праці, присвяченій композиторському доробку Е. Бриліна стверджує, що композитор навчаючись в Київській консерваторії по класу загального фортепіано у Миколи Сільванського опанував не лише майстерність володіння фортепіано, але і унаслідував від нього коло художніх образів та усвідомив цінність виховання підростаючого покоління засобами музичного мистецтва [307, с. 158-159].

Своїх колег по кафедрі М. Сільванський знайомив також з досвідом інших педагогів-піаністів. Зокрема, в особовій справі М. Сільванського зазначається, що на одному із засідань кафедри 1956-го року була представлена його науково-методична праця «Виконавські та педагогічні принципи Костянтина Ігумнова» [242]. Праця отримала схвальні відгуки колег, адже при її підготовці М. Сільванський використав не лише статті К. Ігумнова та Я. Мільштейна, але і власний досвід спілкування з К. Ігумновим.

Загалом на інших засіданнях кафедри М. Сільванський представляв свої фортепіанні композиторські доробки. Зокрема,1968 року з успіхом було представлене перекладення для фортепіано симфонічної поеми « Про героя-хлопчика севастопольського піонера Валерія Волкова» (рецензування І. Берковича) [77, протокол 4], 1969 році – Сонату-поему (рецензент

І. Беркович) [78, протокол 3]. До речі, поліжанровий фортепіанний твір з аналогічною назвою ми зустрічаємо і у творчості В. Барабашова (рік написання орієнтовно з 1947 до 1961), і цим можемо в певній мірі стверджувати про певний вплив наставника з композиції на творчість М. Сільванського. Загалом, в українській фортепіанній музиці до того часу, окрім згаданого твору В. Барабашова існувало лише дві фортепіанні сонати-поеми – В. Годзяцького (1959 рік) та Б. Алексеєнка (1957 рік).

Цікавим фактом є те, що Концерт для фортепіано з оркестром №5 М. Сільванський представляв у 1977 році вже на засіданні кафедри спеціального фортепіано №1, адже цей твір за рівнем технічної складності є репертуаром професійних піаністів, і являє собою однозначно позиціонує себе саме як репертуар курсу спеціального фортепіано консерваторії.

Одним із показників майстерності педагога є участь його вихованців у конкурсах. У 1975 кафедра загального фортепіано проводила студентський конкурс на краще виконання творів вітчизняних композиторів. На ньому вихованець класу М. Сільванського – А. Курій отримав єдине перше місце серед студентів спеціальності «Хорове диригування» [81, протокол 5].

На кафедрі загального фортепіано і досі з особливим пієтетом пам`ятають М. Сільванського, ще й тому що його діяльність на кафедрі полягала не лише в педагогічній роботі зі студентами. Наприклад, для Кіри Шамаєвої і Наталії Холодної він свого часу зробив перекладення гімну із «Мідного вершника» Р. Глієра, у технічно складному викладі, коли вони попросили про це за для ансамблевого виступу на одному із концертів. А разом з колегою, теж викладачем цієї кафедри, піаністом Павлом Батюшковим М. Сільванський разом зробив перекладення «Героїчної увертюри» В. Косенка, котре, на жаль, існує поки лише в рукописі. Ймовірно, що вони робили його «для себе» і «під себе» для концертних виступів в межах консерваторії.

Також М. Сільванський неодноразово виступав як соліст на концертах педагогів кафедри, де знайомив слухачів із власними новими творами,

творами сучасних українських композиторів та композиціями світової фортепіанної класики. Паралельно із педагогічною діяльністю він розробляв репертуар для курсу загального та спеціального фортепіано в консерваторії (про це згадував сам М. Сільванський у своїх звітах). Репертуар загального фортепіано для середніх та вищих навчальних закладів це особлива, на жаль, до цього часу мало розроблена галузь, адже він має поєднувати технічну невибагливість, але при тому образність, цікаву молодому ерудованому музиканту. М. Сільванський як педагог, котрий навчав грі на фортепіано і учнів (Київська, Харківська десятирічка), і юних виконавців (Харківське музичне училище), і молодих музикантів у Київській консерваторії імені П. І. Чайковського, як ніхто розумів специфічні потреби певного етапу навчання та певної сфери виховання музиканта. До прикладу, сучасна композиторка Алла Загайкевич, будучи студенткою, теж виконувала по спеціалізованому фортепіано такий масштабний твір М. Сільванського, як «Пригоди барона Мюнхгаузена».

Саме завдячуючи М. Сільванському в Київській консерваторії, по його запрошенню, почав працювати Володимир Топілін. Показово, що син М. Сільванського – піаніст С. Сільванський навчався в Київській консерваторії саме у класі видатного піаніста та педагога В. Топіліна, після смерті якого М. Сільванський сприяв щоби його син продовжував подальше вдосконалення в асистентурі Московської консерваторії у класі Я. Флієра. З В. Топіліним М. Сільванського поєднували творчі та дружні зв`язки. Зокрема, як згадував О. Вітовський [23], свої прелюдії М. Сільванський довірив саме В. Топіліну для першого виконання (прим.автора, також Третю фортепіанну сонату). А сам В. Топілін, як згадували його студенти Київської консерваторії, неодноразово запрошував М. Сільванського для прослуховування своїх вихованців. Циклом прелюдії М. Сільванського виконував на своєму сольному концерті в 1976 році у Малому залі консерваторії Олександр Снєгірьов [80].

«Репертуарна політика» – це один із ключів до розуміння педагогічного методу М. Сільванського. У процесі навчання грі на фортепіано репертуар студентів перегукувався з його власним репертуаром. Перевага надавалась романтичній музиці, хоча нерідко М. Сільванський включав і музику ХХ століття, і власні твори в репертуар студентів, а також твори своїх колег (І. Берковича, Ж. Колодуб). Колишні студенти М. Сільванського згадують, що часто на першому курсі він полюбляв давати їм в ансамблі Концертино Д. Шостаковича. Цей твір він сам неодноразово виконував та як згадують сучасники – це було ледве не вдвічі швидше основного темпу, настільки його віртуозність вражала слухачів. Хоча на концертні виступи студенти М. Сільванського виносили зазвичай фортепіанну музику XIX-XX століть, ми не можемо оминути факту того, що у 1980 році на концерті кафедри загального фортепіано, приуроченому виконанню всього першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, взяло участь аж вісім студентів класу Миколи Йосиповича, а його вихованка С. Коробецька виконала навіть дві Прелюдії і фуги з цього циклу. Отже, його композиторський талант, виконавські нахили і вподобання гармонійно поєднались у його педагогічній діяльності.

В контексті нашого дисертаційного дослідження особливо цінним є перехрещення творчих композиторських та педагогічних шляхів із другом-колегою М. Сільванського з І. Берковичем (він також викладав на кафедрі спеціалізованого фортепіано в означеній консерваторії). М. Сільванський неодноразово писав рецензії на твори І. Берковича. Відомо також, що 15 та 16 лютого 1958 року у Харкові відбулися зустрічі з композиторами-педагогами І. Берковичем та М. Сільванським. У перший вечір вони виконували свої твори, де І. Беркович акомпанував перший («Піонерський») концерт М. Сільванському. Наступного дня композитори проводили майстер-класи з ученицями місцевих шкіл. Сам М. Сільванський нерідко включав твори І. Берковича до репертуару своїх студентів [273], і навпаки, про що згадували вихованки класу І. Берковича – Ж. Литвиненко та Г. Фількевич.

Висновок: висвітлена інформація вже дозволяє розкривати постать Миколи Сільванського як митця рангу корифея Київської консерваторії, хоча потребують більш ретельного розгляду систематизовані факти його біографії стосовно специфіки формування методологічної основи педагогічної діяльності митця, а також впливу означеного феномену на розвиток української фортепіанної музики кінця ХХ – початку ХХІ століть. Розгляд малодосліджених фактів творчої біографії Миколи Сільванського засвідчив, що його педагогічний досвід сприяв підвищенню успішної методичної роботи як кафедр загального та спеціалізованого фортепіано, так і фортепіанного факультету Київської консерваторії імені П. І. Чайковського загалом. Ціле покоління студентів-композиторів, навчаючись у Миколи Йосиповича в класі загального фортепіано, сформували художньо-естетичні цінності, які стали провідними у подальшій творчій діяльності і вплинули на розвиток української фортепіанної музики кінця ХХ – початку ХХІ століть.

3.3. Сільванський – піаніст-виконавець

Микола Йосипович Сільванський – митець різностороннього обдарування, котрий в історії української музичної культури залишився, перш за все, як фортепіанний композитор. Переважна більшість його творів написані саме для фортепіано, і це не дивно, адже сам М. Сільванський був піаністом яскравого віртуозно-романтичного спрямування, свідченням цього є афіші, та спогади його сучасників. На жаль, ще досі у жодній праці не було висвітлено шлях становлення М. Сільванського як піаніста. У більшості з них лише згадувалось про те, що він навчався у Я. Флієра в Московській консерваторії. Але поміж тим, шлях навчання у музичному мистецтві в М. Сільванського був цікавий тим, що він синтезував різні фортепіанні школи. І в нашому дослідженні ми спробуємо скласти повну панораму становлення М. Сільванського-піаніста.

Як згадує син М. Сільванського у своєму інтерв`ю даному авторові цієї дисертації, саме тітка Олександра стала першою вчителькою фортепіано

маленького Миколи, хоча сама не була професійною піаністкою, а лише ерудованою любителькою музики. У двох автобіографіях, котрі знаходяться у ЦДАМЛМ М. Сільванський вказує своєю першою вчителькою фортепіано Р. Чеснокову, у якої він почав навчатися в сім років. Ми можемо здогадуватись, що ймовірно М. Сільванський розпочав у неї навчання вже оволодівши певними базовими знаннями. Скоріш за все, значення саме першого професійного викладача фортепіано мало вирішальне значення для його професійної долі, адже в тих же двох автобіографіях, М. Сільванський далі описуючи свій творчий шлях до вступу у Московську консерваторії вказував лише заклади в яких він навчався фортепіано (без зазначення педагога з фаху). Тобто з автобіграфій ми можемо судити – сам М. Сільванський вважав, що найбільший вплив на його становлення мали Р. Чеснокова та Я. Флієр (педагоги про яких він сам згадав у автобіографіях).

Після закінчення загальноосвітньої школи у 1933 році М. Сільванського зразу приймають на третій курс робітфаку при Харківському музично-драматичному інституті. Зарахування юнака М. Сільванського зразу на третій курс може свідчити про доволі хороший рівень гри на фортепіано. Єдиним джерелом, у якому згадується, що педагогом М. Сільванського в цьому закладі була Аліса Гольдінгер є праця Н. Лаврик присвячена скрипковій сонаті Сільванського. Праця видана через кілька років після смерті М. Сільванського, тому ймовірно, що авторка мала нагоду спілкуватись із ним. Зазначимо, що А. М. Гольдінгер була одним із корифеїв харківської фортепіанної школи першої половини XX століття, в окремих джерелах вона також згадується як остання учениця М. Римського-Корсакова.

Вже на наступний рік, у 1934 році молодий М. Сільванський вирішив продовжити своє навчання у Ленінградській консерваторії. І сповнений рішучості та впевненості, він їде в Ленінград, маючи гроші лише на білет в одну сторону. В консерваторію М. Сільванський таки не вступив, але йому вдалося вступити на робітфак при консерваторії, а власне ряди студентів

фортепіанного факультету Ленінградської консерваторії він поповнив вже у 1936 році.

Педагогом М. Сільванського так званого «Ленінградського періоду» став ще тоді молодий Володимир Нільсен. Цей факт досі ніде не фігурував, і став відомим лише завдяки інтерв`ю, котре дав С. Сільванський. У 1934 році В. Нільсен якраз лише розпочав викладати у Ленінградській консерваторії (паралельно навчаючись у виконавській аспірантурі), хоча солістом Ленінградської консерваторії він був з 1929. М. Сільванський власне і став одним із перших його студентів. В майбутньому В. Нільсен виховав цілу плеяду видатних піаністів, серед яких Е. Базанов, Я. Гельфанд, В. Вишневський, І. Комаров, В. Кузікова, М. Крижановський; та зокрема представників української фортепіанної школи, серед яких С. Скринченко, М. Степаненко, Л. Цвірко, В. Сагайдачний.

Виконавські індивідуальності В. Нільсена та М. Сільванського були безумовно різні, якщо і не протилежні. В. Нільсена називали «поетом фортепіано», він залишився у спогадах слухачів як глибокий лірик-філософ. Але варто зазначити, що віртуозність не стала його «візитною карткою». Сам В. Нільсен згадував, що він був піаністом без віртуозного нахилу, та й загалом чимало критиків відзначали певну обмеженість його віртуозних можливостей. М. Сільванський у виконавстві був представником «віртуозного» стилю, про що свідчать його програми його виступів, котрі ми розглянемо згодом у дисертації.

В архівних рукописних джерелах самим М. Сільванським описано лише дві події котрі пов`язані із періодом навчання в Ленінграді (1934-1938). Перший – незабутнє враження від сольного концерту Я. Флієра, котрий приїжджав у Ленінград у 1937 році. З програми цього концерту М. Сільванському запам`ятались Рапсодія №2 оп.79 Й. Брамса, Капрічіо Е. Донаньї, Рапсодія №12 та Соната сі мінор Ф. Ліста. Загалом вся програма представляє саме віртуозний романтичний напрям фортепіанної музики. Сам М. Сільванський у статті присвяченій Я. Флієру [267] згадував, що в ніч

після концерту він навіть не міг заснути, настільки сильне враження справив на нього піаніст Я. Флієр, і саме тоді М. Сільванський поставив за мету навчатися у Я. Флієра, якщо буде така можливість (сам Я. Флієр тоді ще не викладав, а займався виключно виконавською діяльністю).

Друга подія цього періоду, котру описав у своїх спогадах М. Сільванський власне і стосується переводу з Ленінградської консерваторії у Московську в клас Я. Флієра. У більш ранній автобіографії М. Сільванський описав свій переїзд доволі коротко: «Були проблеми із легенями і потрібно було змінити клімат на більш південний». А в своїх спогадах про Я. Флієра, котрі були написані вже після його смерті (після 1977 року) М. Сільванський детально та повно описав ситуацію, котра вплинула на його переїзд. «Восени 1938 року до нас на іспити (прим. в Ленінградську консерваторію) приїхав головою на державні іспити професор Московської консерваторії Костянтин Ігумнов, котрий був свого часу викладачем Я. Флієра. Я набравшись сміливості підстеріг його ввечері після іспитів, та звернувся з проханням прослухати мене, адже я мав бажання перевестися в Московську консерваторію. На наступний день Я. Флієр назначив мені прослуховування, і після нього виніс свій вердикт «Обіцяю посприяти Вашому переведенню в Московську консерваторію. У нас розпочне викладати Я. Флієр, і я формую йому клас». Моя радість після цих слів була безмежна».

Також цінність цих спогадів полягає і в тому, що це перше джерело, з якого ми дізнаємось про виконавський репертуар М. Сільванського. На вищеописаному прослуховуванні він виконував Прелюдію із англійської сюїти №3 Й. Баха, Сонату №18 Л. Бетховена (повністю) та Трансцендентний етюд №10 Ф. Ліста. Власне цей лістівський етюд неодноразово фігурував у концертних програмах як і Я. Флієра так і М. Сільванського.

1938 року М. Сільванський був зарахований на другий курс Московської консерваторії у клас молодого Я. Флієра (котрий був старший за свого вихованця всього на три роки). У Я. Флієра М. Сільванський навчався

до 1944 року (з перервами через Велику Вітчизняну Війну). Їх дружба та близькі стосунки збереглись до кінця життя Я. Флієра, якого не стало в 1977 році. Зазначимо, що М. Сільванський своєму єдиному синові, коли постало питання де навчатись у виконавській аспірантурі після закінчення консерваторії, теж порадив навчатись в класі Я. Флієра (С. Сільванський вступив в асистентуру Московської консерваторії в клас Я. Флієра у 1970 році).

Виконавський стиль Я. Флієра був абсолютно протилежний стилю В. Нільсена. Але разом з тим близьким по духу М. Сільванському. Я. Флієр вражав усіх своїм темпераментом та яскравою віртуозністю. Навіть його викладач К. Ігумнов в одній із своїх статей писав про Я. Флієра: «Не раз радив Флієру «дещо стримати свій часом перехльостуючий темперамент, що призводить до занадто швидких темпів» [110, с. 105].

Тут варто провести пряму аналогію із самим виконавством М. Сільванського. На одному із концертів педагогів кафедри загального фортепіано Київської консерваторії Кіра Шамаєва (тоді ще старша викладачка) виконувала в ансамблі з М. Сільванським Концертино Д. Шостаковича, і сама К. Шамаєва в інтерв`ю, даному авторові дисертації згадувала: «Йому було складно підшукати партнера серед педагогів кафедри, адже його гра цього твору була вдвічі швидше основного темпу». В часи Великої Вітчизняної війни М. Сільванський був евакуйований в Саратов, де продовжував вдосконалювати свою майстерність в класі Бориса Берліна. В біографічних замітках про Б. Берліна фігурує згадка про концерт вихованців його класу в лютому 1942 року у Великій залі Саратовської консерваторії присвячений музиці Ф. Ліста у якому брали участь А. Бабаджанян, А. Каплан, І. Білоконь, Г. Богіно, З. Ліхтман, М. Поркшеян, А. Франк, М. Сільванський [221]. Цей факт досі ніде не фігурував, серед джерел присвячених М. Сільванському. Скоріш за все вибір педагога в евакуації був не випадковим, адже Б. Берлін, як і Я. Флієр був теж представником фортепіанної школи К. Ігумнова.

Після реевакуації М. Сільванський повернувся до Москви і в 1944-му закінчив консерваторію. Для державного іспиту він підготував Третій концерт Сергія Рахманінова – твір, що є однією з вершин виконавської майстерності для піаністів. Партію оркестру за другим роялем виконував сам Яків Флієр. До речі, свого часу і сам Я. Флієр виконував на випускний іспит з консерваторії теж цей масштабний рахманіновський твір.

Найбільш влучно підсумувати значення Я. Флієра у становленні М. Сільванського – піаніста можна навівши цитату самого М. Сільванського «Вже з першого уроку Я. Флієр звернув увагу на те, що при грі я роблю багато лишніх рухів. Він дав кілька порад, показав прийоми – і після кількох уроків рояль зазвучав в мене зовсім по-іншому. За роки навчання в класі Я. Флієра я пройшов багато творів котрі потім стали основою мого репертуару в період роботи солістом у Харківській філармонії. Серед них: окремі етюди Ф. Шопена, «Мазепа», «Блукаючі вогні», Соната-Данте Ф. Ліста, Соната №3 О. Скрябіна, «Карнавал» Р. Шумана, Концерт №5 Л. Бетховена, Рапсодія на тему Паганіні С. Рахманінова» [267].

Після завершення консерваторії М. Сільванський отримує направлення в Харківську філармонію як піаніст-соліст, де він працював до 1954 року, також паралельно 1945-1947 рік працює асистентом Харківської консерваторії. Саме цей «другий харківський період» життя М. Сільванського позначений найбільш масштабною виконавською діяльністю (до переїзду в Київ у 1954 році). На жаль, на більшості афіш харківського періоду не вказані роки, лише місяць і день виступу, але напрям виконавського репертуару М. Сільванського до 1950 року не зазнав значних стилістичних трансформаційних процесів – основою програм була віртуозна романтична музика. З початку 1950-х років, коли М. Сільванський захопився композицією він поступово почав включати у програми сольних виступів власні фортепіанні твори. Тому умовно концертно-виконавську діяльність М. Сільванського у Харкові 1944-1954 років можна розділити на два етапи: до 1950-го – виконання виключно музики інших композиторів та після 1950-

го поступове включення власних творів у програми концертів (коли почали виходити у світ його композиції).

На одній із афіш його сольного концерту у філармонії (дата 17.03, рік орієнтовно до 1950-го) зазначається, що програма його сольного концерту складається із творів Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Ліста, С. Рахманінова, П. Чайковського. Ще на одній афіші того періоду більш деталізовано вказана програма сольного концерту із двох відділів, котра включала в себе лише виключно програму композиторів-романтиків:

І відділ

Ф. Шопен. Балади №3, 4; шість етюдів

ІІ відділ

М. Глінка. Спогади про мазурку, Глінка-Балакірєв «Жайворонок»,

А. Рубінштейн. «Полька», «Вальс-каприз»,

О. Скрябін. Ноктюрн, етюд №12

С. Рахманінов. Полішинель, Музичний момент

Цікавими також є дві афіші, де М. Сільванський постає в якості соліста з оркестром. На філармонійному концерті 21. 02. 1949 року він виконував Ф. Ліста Концерт №1, Угорську рапсодію (не вказано номер, можливо №12), Ліста- Шуберта «Лісовий цар». Оркестр сольно виконував Незакінчену симфонію Шуберта (диригент – Д. Злобінський). На ще одній афіші зазначається виконання М. Сільванським того ж Концерту №1 Ф. Ліста, але з диригентом І. Гусманом.

Підсумовуючи шлях піаніста-М. Сільванського до занять композицією варто згадати ще один цікавий факт. Коли у повоєнний час в Україні знову активізувалось проведення виконавських конкурсів свій слід у них залишив і М. Сільванський. В 1945-му він брав участь у Першому всеукраїнському конкурсі музик-виконавців і читців художнього читання, де був нагороджений почесним дипломом. До складу журі входили видатні музиканти – професори-піаністи Абрам Луфер і Костянтин Михайлов (у той час проректор Київської консерваторії), а головою журі був Іван

Паторжинський (у той час професор кафедри сольного співу Київської консерваторії).

Огляд філармонійних афіш концертів М. Сільванського початку 1950- х років наочно демонструє нам поступове включення до концертних програм власних творів, з якими М. Сільванський знайомив харківських слухачів. Зокрема, як зазнає у своїй автобіографії М. Сільванський першими його творами, написаними саме у 1950-тому році стали дві рапсодії та «Піонерська сюїта» і огляд однієї з афіш нам демонструє, що перший композиторський доробок зразу ж був представлений на розсуд харківської публіки. Програма цього концерту включала:

10.03. (рік не вказано орієнтовно 1950)

Сольний концерт М. Сільванського

Програма:

І відділ

Шопен. Балада №3;

Ф. Ліст. Два етюди, Соната-Данте.

ІІ відділ

М. Глінка. Спогади про мазурку;

Глінка-Балакірєв. «Жайворонок»;

А. Рубінштейн. «Полька», «Вальс-каприз»;

О. Скрябін. Ноктюрн;

С. Рахманінов. Полішинель;

М. Сільванський. «Українська рапсодія».

Репертуар наступних років цього періоду характеризуються ще більшим включенням власних композицій у програми, натомість афіш, в котрих М. Сільванський виконував би виключно сам повністю концерт із виключно музики інших композиторів ми вже не знаходимо, аж до кінця його життя. Скоріш за все це пов`язано у посиленням уваги самого М. Сільванського до педагогіки та композиторської діяльності. Адже до 1947 року він займався виключно виконавством, у 1947 році паралельно

продовжуючи роботу у Харківській філармонії стає викладачем фортепіано у Харківському музичному училищі. А вже з 1950-го року композиторська діяльність набуває все більшого значення серед сфер його творчості. І зазначимо, що саме завдячуючи саме їй М. Сільванський досі посідає непересічне місце в історії української музики. Прикладом таких трансформацій концертних програм і часткової зміни ракурсу виконавської діяльності є концерт 23-го квітня (рік орієнтовно 1953) творчий вечір спільно з Олександрою Лесніковою (художнє читання), де кожен виступав по одному відділу. Відділ гри М. Сільванського включав: його Сонату мі мінор, Три етюд-картини, П. Чайковського «Пісню жайворонка», «Російське скерцо», Ф. Шопена Три етюди, Ф. Ліста 12-ту рапсодію. А на спільному творчому філармонійному концерті разом із Ларисою Троценко 14 березня (рік орієнтовно 1954 рік) М. Сільванський вперше виконав відділ виключно із власних композицій. Програма цього відділу включала: Сонату мі мінор, три етюд-картини, Сонатину, дві п`єси з циклу «У рідному місті». Скоріш за все це і був останній виступ М. Сільванського під час роботи у Харківській філармонії. Адже того ж року його запрошують викладачем у Київську музичну школу-десятирічку імені Миколи Лисенка (нині Київський державний музичний ліцей ім. М. Лисенка), і М. Сільванський із сім`єю переїжджає до Києва. Варто додати, що у 1954 році М. Сільванський також став першим виконавцем «Прелюдії і фуги» харківського композитора Валентина Борисова [116, с.5].

У Київській десятирічці М. Сільванський викладав лише один 1954-1955 навчальний рік, але і за цей рік роботи в цьому закладі він показав себе не лише як хороший педагог, а й як чудовий піаніст. На щорічному звітному концерті школи (11.02.1955) М. Сільванський відіграв сольного цілий відділ. Варто зауважити, що в першому відділі концерту грали лише учні. Програма цього концерту включала: М. Глінки «Спогад про мазурку», «Тарантеллу»; П. Чайковського «Пісню без слів», «Російське скерцо»; Ф. Ліста «Втіху», «Сонату-Данте». Зазначимо, що загалом весь цей репертуар був

неодноразово обіграний М. Сільванський за роки праці в Харківській філармонії.

У 1955 році М. Сільванського запрошують викладачем кафедри загального фортепіано Київської консерваторії. На цій посаді він плідно працював аж 1985 року (рік смерті). Концертно-виконавська діяльність цього періоду характеризується окремими сольними виступами в збірних концертах педагогів кафедри загального фортепіано, а також участю в авторських концертах, де він виконував свої нові композиції. Із концертів педагогів кафедри загального фортепіано Київської консерваторії, у яких брав участь М. Сільванський до нас дійшли афіші кількох концертів. Серед них концерт 16. 11. 1957 року у Малому залі консерваторії присвячений радянській фортепіанній музиці. Серед виконавців окрім М. Сільванського поряд з ним виступали такі корифеї кафедри як – І. Беркович, С. Легур, Г. Паторжинська, Є. Толпін, І. Царевич, Т. Шаняєва. Ймовірно, що на цьому концерті М. Сільванський в ансамблі з І. Берковичем виконували Концерт №1 М. Сільванського, котрий був написаний в тому році. Підтвердженням може бути інший архівний документ – звіт про спільну поїздку з авторськими концертами та майстер-класом у Харкові 15-16.02 1958 року для учнів місцевих ДМШ, на якому І. Беркович якраз і акомпанував М. Сільванському його Концерт №1.

Хронологічно наступна афіша концерту педагогів кафедри загального фортепіано, де виступав М. Сільванський. Це концерт, що відбувся 21. 11. 1963 році у Малому залі консерваторії. Тематика концерту була присвячена фортепіанним творам композиторів-викладачів Київської консерваторії (до 50-річчя консерваторії). Серед виконавців (окрім М. Сільванського) – П. Батюшков, О. Вериківська, В. Колиженко, Н. Маркевич, Ю. Толпін, І. Царевич, К. Шамаєва, Т. Шаняєва. На самій афіші зазначені лише прізвища композиторів, а самої програми, на жаль, не збереглось. Ймовірно, що М. Сільванський виконував свій твір, адже в ті часи він зазвичай вже виступав як виконавець власних творів. Також у

переліку композиторів, чиї твори звучали на концерті був вказаний М. Сільванський.

На ще одному концерті педагогів кафедри загального фортепіано (28.03.1965) у Малому залі консерваторії котрий був присвячений українським радянським композиторам М. Сільванський виконав свій цикл прелюдій, та концертний етюд для фортепіано. Роком пізніше, (10.12.1966) М. Сільванський брав участь у концерті педагогів кафедри в будинку вчителя (концерт був присвячений радянським композиторам). Серед афіш цього періоду привертає увагу афіша концерту фортепіанних ансамблів педагогів кафедри загального фортепіано (8. 12. 1968), на ній вказано, що М. Сільванський в дуеті з К. Шамаєвою виконували Концертино Д. Шостаковича. Цей твір Микола Йосипович доволі часто використовував і в педагогічній практиці. У своєму інтерв`ю, даному авторові статті кандидат мистецтвознавства, викладач НМАУ ім. П. Чайковського Олена Таранченко згадувала: «Коли я вступила на перший курс консерваторії я була розподілена з курсу загального фортепіано до Миколи Йосиповича (єдина з теоретиків мого курсу), а композиторів по розподілу у його класі в той рік було троє – Ігор Щербаков, Юра Шевченко та Сергій Бедусенко. І Микола Йосипович всім нам дав у програму Концертино Д. Шостаковича, розподіливши нас чотирьох на два фортепіанні ансамблі – я з Юрою Шевченком, а Ігор Щербаков із Сергієм Бедусенком» [210]. Наступна частина підрозділу буде присвячена огляду афіш концертів, де виконувалась виключно музика М. Сільванського, а сам М. Сільванський брав у них участь як виконавець-соліст, або учасник ансамблю.

Перший авторський концерт М. Сільванського відбувся 28. 10. 1959 року в Малому залі Київської державної консерваторії. Партію фортепіано у ньому виконували – М. Сільванський, Д. Юдилевич, вокальні партії виконували – аспірантка Л. Остапенко, студенти – В. Чечеріна, Є. Федотов. Також брали участь учні десятирічки Н. Криворучко, Н. Дереновська (фортепіано), та симфонічний оркестр оперної студії, диригент

М. Канерштейн. 17. 04. 1965 року відбувся сольний авторський концерт М. Сільванського у Полтавському музичному училищі. Того ж року 18 грудня пройшов авторський концерт у будинку вчених, де М. Сільванський акомпанував цикл романсів на слова С. Єсеніна «Малюнки російської природи» та «Поему про космонавтів» на слова М. Борисової студенту-вокалісту А. Шкурат, та виконував власну «Українську рапсодію». Також брали участь піаністи Д. Юделевич, С. Сільванський (син), В. Селівохін, Л. Гузенко, альтист З. Дашак.

17. 12. 1967 року у Луганській філармонії слухачі мали можливість послухати авторський концерт М. Сільванського, де відбулась прем`єра його симфонії, диригент Юрій Олесов. Сам М. Сільванський виконував партію фортепіано у власних романсах на слова С. Єсеніна: «Метель», «Черемуха», «На тройке», «Вечер». Солістом вокалістом був А. Шкурат. Привертає увагу авторський концерт М. Сільванського 20. 10. 1971 року у Будинку композиторів, де сам М. Сільванський відіграв два відділи в якості соліста та концертмейстера. Програма цього концерту:

І відділ

Поема для віолончелі і фортепіано, партія віолончелі В.Червов;

Цикл дитячих пісень, вокал – О. Ряжська;

ІІ відділ

12 прелюдій (прем`єра), виконував автор;

п’ять романсів на слова Єсеніна, «Картини російської природи», солістка Н. Місіна.

Авторський концерт М. Сільванського 16. 09. 1977 року у будинку композиторів (Пушкінська 32) важливий не лише тим, що композитор був виконавцем власних творів, але і тим, що афіша концерту демонструє його тісні зв`язки з провідними дитячими педагогами того часу. Спеціально заради цього концерту приїхали з Москви до Києва учні-піаністи Московської десятирічки, класу А. Д. Артоболевської. Програма концерту включала: Сюїту «Пригоди барона Мюнхаузена», прелюдії, Соната №3 для

фортепіано, цикл «Малюнки російської природи». Виконавці – автор, Н. Місіна (вокал) та учні спеціальної музичної школи при Московській консерваторії, клас А. Д. Артоболевської. Скоріш за все, М. Сільванський брав участь в цьому заході як концертмейстер.

Хронологічно остання афіша (серед опрацьованих нами архівних документів), де виконавцем був М. Сільванський є афіша його авторського концерту у Запорізькій філармонії 15.02. 1981 року. Програма концерту складалась з симфонічної казки «Івасик-Телесик», концерту для баяну з оркестром (соліст В. Безфамільнов), та Концерту №1 для фортепіано з оркестром М. Сільванського (соліст – автор).

Варто наголосити, що композиторська творчість М. Сільванського цікавила й інших піаністів виконавців. Зокрема, радянська фірма звукозапису «Мелодія» видала у 1978 році платівку з записом виконання піаніста Євгена Ржанова окремих дитячих творів українських композиторів, серед яких були «Гавот», «Інтерлюдія», «Канон» та «Токата» із циклу «Пригоди барона Мюнхгаузена» М. Сільванського. Також ця фірма випустила платівку із записом його фортепіанного циклу «Музичні замальовки по поему М. Гоголя «Мертві душі»» у виконанні Данила Юдилевича.

Висновки. Як піаніст-виконавець (і педагог) М. Сільванський засвоїв кращі традиції Харківської, Ленінградської, Московської піаністичних шкіл та систематизував власний виконавський та педагогічний досвід, чим збагатив українське фортепіанне виконавство 1940-1970 років. Власне сам шлях становлення М. Сільванського-піаніста не дивлячись на різноманітні життєві ситуації позначений цілеспрямованим рухом до поставленої мети. Виконавська діяльність пройшла свій трансформаційний шлях від насиченої піаністичної сольної діяльності у якості соліста філармонії, котрий знайомив слухачів із яскравими зразками як правило романтичної фортепіанної музики, до піаніста-композитора, котрий є виконавцем і популяризатором власного творчого доробку.

Висновки до розділу 3

Микола Сільванський – постать, яка відіграла вагому роль в історії українського музичного мистецтва 1940-1980 років XX століття. Внесок М. Сільванського в українську музику безумовно дуже вагомий – він був одним із фундаторів жанру українського дитячого фортепіанного концерту, автором багатьох творів, що стали класикою дитячого педагогічного репертуару. Водночас його творчість усе ще залишається мало дослідженою, а місце і значення його спадщини недостатньо оціненими. Багатогранність різних видів діяльності митця у сфері потребує осмислення його особистості як універсального музиканта, не лише як композитора, але і як виконавця-піаніста та педагога, оскільки саме ці види діяльності майстра були визначальними і органічно взаємодоповнювались. Тому цілком очевидно, що вся композиторська творчість стала своєрідною проекцією його блискучого виконавства.

Вивчення життєтворчості М. Сільванського, співставлення різних даних про нього, дозволяють не тільки значно точніше реконструювати факти його творчої біографії, але й перш за все спробувати осягнути внутрішній світ митця.

Дуже важко чітко окреслити етапи композиторської, виконавської та педагогічної творчості М. Сільванського. Доведено, що переломні моменти в біографії митця, мають проекцію з етапами його життєвого шляху. Необхідно підкреслити вагомий внесок композитора в збагачення фортепіанного репертуару. Його педагогічні опуси служать і сьогодні чудовим репертуаром для учнів середніх і старших класів музичних шкіл, студентів музичних училищ. Лише незначна частина творів, в силу програмного змісту, котрий не відповідає сучасним реаліям «відійшла в забуття» (Піонерський концерт, піонерська сюїта), але зазначимо, що і ці твори написані на високому фаховому рівні.

Отже, творча діяльність Миколи Сільванського на різних мистецьких поприщах внесла вагомий внесок у розвиток не лише Київської консерваторії

чи Київської фортепіанної школи, але і в розвиток музичної культури України.

Характеризуючи творчий портрет М. Сільванського як універсальної особистості ми пересвідчились, що композицію можна вважати провідною діяльністю митця, а виконавство і педагогіку – допоміжними (виконавство було провідним лише початку творчого шляху (1954 року), а далі відбувся поступовий відхід від насиченого концертного виконавства; педагогіка, хоча і часово постійно фігурувала протягом всього творчого шляху М. Сільванського (1947-1985), але все ж таки не мала такого значення для української музичної культури як композиторська творчість). Музично-критична, редакторська, громадська діяльність та «немузичні» сфери творчості митця носили здебільшого епізодичний характер. Опираючись на ці факти ми можемо за структурною моделлю універсальної творчої особистості визначити М. Сільванського як «універсала-композитора».

Висновки

У результаті проведеного дослідження досягнуто мету дисертації, вирішено поставлені завдання, що дозволило дійти певних наукових висновків та окреслити перспективи подальшого розвитку.

1. Реконструйовані творчі біографії піаністів-педагогів Київської консерваторії другої половини XX століття – І. Берковича, М. Сільванського В. Сєчкіна та М. Степаненка дозволяють нам визначати їх як «музикантів-універсалів», адже для них характерне поєднання трьох і більше видів музичної діяльності. Усі вони, окрім викладання фортепіано займались композиторською творчістю та іншою музичною діяльністю. Однак за структурною моделлю універсальної творчої особистості вони є представниками різних типів. І. Беркович та М. Сільванський є «універсалами-композиторами» (домінування композиторської діяльності в життєтворчості), В. Сєчкін – «універсал – на межі типів» (рівноцінно провідними в його структурі універсалізму є виконавство та педагогіка), а діяльність М. Степаненка є зразком типу «класичний універсал» (в однаковій мірі провідні композиція, педагогіка, музикознавча діяльність).

2. Окреслено концепцію «творчого універсалізму» як синтез у життєтворчості одного митця різних мистецьких видів діяльності. Поєднання яких не обов'язково має бути паралельним в часових межах, причому варто брати до уваги навіть епізодичні звернення до однієї з сфер діяльності. Категорію «проєкт» в рамках нашого дослідження наочно на конкретних прикладах із життєтворчості митців було продемонстровано як один із засобів втілення творчого універсалізму. Тому власне концепція «проєкту творчого універсалізму», у рамках нашого дослідження, виявилась у шляхах реалізації багатоаспектного мистецького обдарування, як і у творчій біографії митців (викладачів-піаністів Київської консерваторії), так і була представлена прикладами втілення та взаємодії у їх творчій активності (завдяки реконструюванню біографій з урахуванням усіх сфер творчої активності). Розглянувши творчі біографії викладачів-піаністів

універсального спрямування в рамках одного закладу та одного історичного періоду перед нами постали різні «проєкти» розвитку творчих шляхів при подібних умовах для їх реалізації.

3. Підтверджено тезу про те, що музиканти універсального творчого спрямування не лише існували в різні історичні періоди, але і зокрема наявність митців даного мистецького спрямування є маркером сучасної епохи. Прослідковано, що діяльність піаністів-універсалів в рамках історії Київської консерваторії мала чільне місце на всіх етапах її функціонування – починаючи з першого ректора В. Пухальського, і завершуючи нашими сучасниками, викладачами-піаністами НМАУ – О. Безбородьком, О. Лисоконем, Є. Пухлянко, Є. Геплюком, Ж. Колодуб.

4. Визначено, що категорія «проєкту творчого універсалізму» була втілена у творчих біографіях І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна, М. Степаненка взаємопроникненням між різними сферами музичної діяльності. Усі митці апробовували свої композиторські доробки у власній педагогічній діяльності. М. Сільванський та В. Сєчкін. Котрі були прекрасними виконавцями часто використовували метод «живої» демонстрації на заняттях зі студентами. М. Степаненко будучи, як музикознавець, чудовим знавцем української фортепіанної спадщини, розробив для студентів-піаністів Київської консерваторії власний авторський курс історії українського фортепіанного мистецтва.

5. Доведено, що значення творчої діяльності І. Берковича, М. Сільванського, В. Сєчкіна, М. Степаненка мало помітне місце в історії українського музичного мистецтва. І. Беркович та М. Сільванський внесли вагомий внесок у розвиток української фортепіанної педагогіки, адже стояли у витоків жанру українського дитячого фортепіанного концерту, «Школа гри на фортепіано» І. Берковича стала першою українською авторською школою гри на фортепіано, і її популярність досі демонструється широким використання в практиці піаністів-педагогів музичних шкіл. Архівна пошукова праця М. Степаненка допомогла «вивести із тіні забуття» значний

пласт української фортепіанної музики (переважно XIX століття та більш ранніх епох). Завдяки йому в панорамі історії української фортепіанної музики з'явились такі фундаментальні твори як Концерт для клавіру Д. Бортнянського та соната для скрипки і чембало М. Березовського. В. Сєчкін, котрий увійшов в історію української фортепіанної музики перш за все як виконавець, залишив по собі не лише сотні записів своїх виконань, але став першим виконавцем багатьох перлин української фортепіанної музики.

Власне і в історії Київської консерваторії діяльність вищеозначених митців ознаменувалась не лише багаторічною плідною педагогічною працею, в цьому закладі мали свою реалізацію і їх організаторські здібності. М. Сільванський та В. Сєчкін були деканами фортепіанного факультету, а М. Степаненко більш ніж два десятиліття керував кафедрою спеціального фортепіано №1.

6. Віднайдено моменти «перехрещень» творчих доль піаністів-композиторів Київської консерваторії другої половини XX століття, доведено, що вони були стали одним із факторів, котрий сприяв їх професійному зросту. І. Беркович та М. Сільванський були близькими друзями, і як згадують їх вихованці вони часто демонстрували один одному свої композиторські фортепіанні доробки для дітей, також підтвердженням факту опрацювання композиторської творчої спадщини один одного є наявні архівні рецензії котрі демонструють нам, що композитори часто були авторами відгуків на нові фортепіанні збірки. Цих обох митців пов'язувала не лише спільна праця на кафедрі загального фортепіано, але також з окремих архівних документів ми дізнаємось про випадки ансамблевого дуетного виконання І. Берковича та М. Сільванського.

В. Сєчкіна та М. Степаненка пов'язувала теж не лише спільна праця на кафедрі спеціального фортепіано. Опрацювавши матеріали особової справи М. Степаненка ми пересвідчуємось, що В. Сєчкін зіграв вагому роль у кар'єрному зрості М. Степаненка в межах закладу Київської консерваторії,

свідченням чого є схвальні характеристики В. Сєчкіна з проханнями або пропозиціями перевести М. Степаненка на повну ставку викладацької діяльності (1972 рік), перевести на посаду старшого викладача, пізніше доцента. Скоріш за все, М. Степаненко імпонував В. Сєчкіну не лише тому, що він був його помічником-секретарем (в окремих документах зазначається, що на добровільних безоплатних засадах), і не лише тому, що М. Степаненко зарекомендував себе як хороший педагог, але і тому, що він як і В. Сєчкін був універсально обдарованою постаттю.

В нашому дослідженні описані і інші форми творчої взаємоспівпраці вищезгаданих музикантів, в різноманітних комбінаціях перехрещень творчих шляхів (за винятком І. Берковича та М. Степаненка, адже шляхи цих митців у Київській консерваторії як викладачів перетинались в лише з 1967 по 1970 рік, і на різних кафедрах).

7. Вперше, серед сучасних праць, систематизований огляд праць, присвячений творчим постатям кафедри загального фортепіано Київської консерваторії довів, що в історії її функціонування, протягом всього періоду становлення кафедри, брали участь непересічні особистості, котрі внесли хоча і менший прямий внесок в історію української фортепіанної педагогіки, ніж викладачі кафедри спеціального фортепіано (адже вихованці викладачів загального фортепіано не ставали потім викладачами фортепіано), але загалом їх діяльність мала помітне місце в історії української музичної культури. Педагоги цієї структурної одиниці даного мистецького закладу освіти навчали фортепіано багатьох знаних композиторів, вели активну виконавську, композиторську та наукову діяльність.

Перспективи подальшого осмислення проблематики проєкту творчого універсалізму можуть бути екстрапольовані на дослідження життєтворчості митців, котрі є представниками не лише музичної культури, але і інших творчих сфер діяльності. Безумовно, широка композиторська панорама творчості митців, котрим присвячена тема дисертаційного дослідження потребує свого глибокого музикознавчого аналізу, але ракурс їх творчої

діяльності окреслений в нашому дослідженні може служити однією із підвалин наукового дослідження мистецтвознавців.

Список використаних джерел

1. Академія музичної еліти України. Історія та сучасність: До 90-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. (2004). Київ. Музична Україна.
2. Андрієвська Т. О. (2014). Ісаак Беркович–педагог та композитор. *Київське музикознавство, вип.49*. 212-220.
3. Антонович М. А. (1980). *Станіслав Людкевич: композитор, музиколог*. Рим. Дзвонів.
4. Антонюк В. Г. (2015). Болеслав Леопольдович Яворський: грані особистості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 113: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках*. 109-127.
5. Архів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Протоколи засідань фортепіанного факультету за 1985-1993 роки
6. Архів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Протоколи засідань фортепіанного факультету за 1977-1983 роки
7. Архімович Л. Б., Каришева Т. І., Шеффер Т. В., & Шреєр-Ткаченко О. Я. (1964). *Нариси з історії української музики. Ч.2*. Київ. Мистецтво.
8. Батанов В. Ю. (2016). *Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI ст.* (дис. канд. искусствовед). ОГМА им. А. В. Неждановой.
9. Березовська Т. (2013). Микола Аркас *у* вимірі між професіоналізмом та патріотизмом. *Краєзнавство, вип.1*. 55-60
10. Бєлікова В. В. (2019). Музична мова творів Михайла Степаненка як чинник формування творчого потенціалу особистості. *Педагогічні науки, вип.1*. Бердянськ. 20-27
11. Бєлікова В. В. (2012). Музика М. Степаненка в навчальному процесі. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету*

імені Михайла Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія. - 2012. - № 36. 60-64.

12. Бобечко О., & Синьовська Н. (2019). Універсалізм творчої постаті Оксани Герасименко (з нагоди ювілею мисткині). *Молодь і ринок. №6 (173)*. 102–109.
13. Богданова Н. (2011). *Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз*. Київ, НПУ ім. М.П. Драгоманова,
14. Бондарчук В. О. (2017). Творча біографія як явище культури: сутність культурологічного поняття та методи дослідження. *Теорія і практика актуальних наукових досліджень : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. Львів.* 170–173.
15. Бондарчук В. О. (2019). *Феномен творчості Дмитра Гнатюка в музично-театральній культурі України другої половини XX – початку XXI століття.* (дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури України. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. Київ.
16. Бондарчук В. О. (2018). Творча біографія Дмитра Михайловича Гнатюка: історіографія проблеми. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство, № 1.* 40-47.
17. Борисенко, Т. В., (2018). Стилістичний аналіз фортепіанних мініатюр Миколи Сильванського. *Мистецтвознавчі записки, 39.* 274–283.
18. Бугаєва О. В. (2020). Біографія митця в українській гуманітаристиці: сучасні музично-біографічні парадигми. *Бібліотека. Наука. Комунікація: Розвиток бібліотечно-інформаційного потенціалу в умовах цифровізації* (матеріали міжнар. наук. конф.). Київ. 442-445

19. Бугаєва О. В. (2012). Архівна біографіка діячів музичної культури в особових фондах Іституту рукопису НБУВ. *Українська біографістика, вип. 9.* 239-274.
20. Бэлза И. Ф. (1985). Композитор, гражданин, учитель. *Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы: в 2-х чч. Ч. 1. Воспоминания.* 7-35.
21. Варнава Р. А. (2013). Універсалізм творчої діяльності Василя Барвінського як відображення певної риси українського менталітету. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, № 2.* 101-106.
22. Вахранёв Ю. (1971). *Фортепианные пьесы и циклы фортепианных пьес в творчестве украинских советских композиторов*, (дис. канд. искусствоведения). Киев. гос. консерв. им. П. И. Чайковского.
23. Витовский, А. Ю. (2013). Любишь музыку — играй! Памяти учителя, В. В. Топилина (1908−1970). К 100-летию со дня рождения. *Київська фортепіанна школа. Імена та часи.* 220−225.
24. Відкриття меморіальної дошки Віталію Сєчкіну https://knmau.com.ua/vidkrittya-memorialnoyi-doshki-vitaliyu-syechkinu/ дата звернення 11.02.2023
25. Воєвідко Л. М. (2011). Універсалізм творчої постаті Володимира Пухальського та сучасний мистецький контекст. *Педагогічна освіта: теорія і практика, вип. 9.* 205-209.
26. Волга Л. (2007). Вечір пам'яті укр. піаніста, композитора, педагога, засл. артиста країни В. Сєчкіна. Рідкісний дар творити біля себе красу. *Урядовий кур'єр.* Київ.
27. Гаран К. М. (2014). Фортепіанна музика для дітей у творчості українських композиторів. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, № 30. 24–31. doi.org/10.31866/2410-1176.30.2014.1598165.

28. Гедз О. (2020). «Народна трибуна» про Дмитра Бортнянського *Журналістська освіта в Україні: світові професійні стандарти* (матеріали XVI Всеукраїнської науково-практичної конференції (Суми, 13–14 травня 2020 р. Сумський державний університет). 37-39
29. Герасимова-Персидская Н. А. (1994). *Русская музыка XVII века – встреча двух эпох*. Москва. Музыка.
30. Герцман Е. В. (1995). *Музыка Древней Греции и Рима*. Санкт-Петербург. Алетейя.
31. Глазунова, І. К. (2009). *Історичні передумови становлення фортепіанного навчання на Україні (К. Черні і Київська фортепіанна школа на початку XX століття)* (матеріали наук-практ.конф. VII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва). 269-273.
32. Глущенко Ю. П. (2003). Богородський Євгеній Валерійович – піаніст, педагог, доцент. *Науковий вісник НМАУ, , вип.30, (1 частина)*. 270
33. Головащенко М. (2007). *Феномен Олександра Кошиця*. Київ. Музична Україна.
34. Голубович И. В. (2008). *Биография: силуэт на фоне humanities. Методология анализа в социогуманитарном знании*. Одесса. ФЛП Фридман А.С.
35. Гордійчук М. М., & Костюк О. Г. (1989). *Історія української музики в 6 томах*. Київ: Наукова думка. Т. 4.
36. Григорьев Л., & Платек Я. (1990). *Современные пианисты*. Москва. Советский композитор.
37. Грінченко Т. Д. (2020). Музично-педагогічна спадщина Едуарда Бриліна у вимірі потреб сучасної мистецької освіти. *Наукові записки ВДПУ імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія, вип. 62*. 187-192
38. Гріньова, О. М. (2018). *Психологія проектування життєвого шляху особистістю юнацького віку*, (автореф. дис. д-ра психол. наук). Київ.

Режим доступу: http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/24033/100355088.pdf?sequence=1 [Дата звернення 11.07.2023]

39. Грубер Р. И. (1965). *Всеобщая история музыки. Ч. 1.* Москва. Государственное музыкальное издательство.
40. Грубер Р. И. (1953). *История музыкальной культуры. Т. 2. Ч. 1.* Москва. Государственное музыкальное издательство.
41. Гудько А. (2013). Віталій Васильович Сєчкін. *Київська фортепіанна школа. Імена та часи*. Київ. НМАУ ім. П. І. Чайковського.
42. Гузенко И. (2021). *Роль профессиональной деятельности преподавателей кафедры специального фортепиано Кишиневской государственной консерватории 1944–1981 гг. в развитии музыкальной культуры Республики Молдова*, (диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии по специальности Музыковедение). Кишинев.
43. Гупалова Є. (2019). Вклад украинских музыкантов в развитие композиторского мастерства, исполнительства и педагогики в республике Молдова. *Мистецтво. Культура. Освіта: збірник наукових праць Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», вип.. 3.* 51-52.
44. Гуральник Н.П. (2021). *Українська фортепіанна школа XX століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти, (вид. друге).* Київ. НПУ.
45. Гуральник Н. П. (2007). *Українська фортепіанна школа XX століття в контексті музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти.* Київ. НПУ.
46. Гусарчук Т. В. (2013). Володимир Пухальський: феномен творчої особистості. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, № 4.* 60-77.

47. Гусєв І. (1994-2014) Особова справа. Архів НМАУ ім. П. Чайковського.
48. Гуцол С. Ю. (2016). Наратив як провідна дискурсивна практика самопроектування особистості. *Наука і освіта*, № 11. 35-42.
49. Давидовський К. Ю. (2014). Мистецький проект у сучасній соціокультурній реальності України (досвід творчих ініціатив Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра). *Мистецтвознавчі записки*, *Вип. 25*. 106-113.
50. Дедусенко Ж. В. (2002). *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції* (автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ.
51. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 2. од. збер. 178. Особова справа Берковича Ісаака Яковича. 5.09.1944-01.07.1970. 44 с.
52. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп.3 од.збер. 148. Документы о присвоении звания доцента И.Я. Берковичу 19с.
53. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 229. Протоколы заседаний кафедры общего фортепиано за 1950/1951 у.г. 30.08.1950 – 30.06.1951. 23с.
54. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 313. Протоколы заседаний кафедры общего фортепиано за 1952/1953 у.г. 08.08.1952 – 19.06.1953. 19с.
55. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 344. Протоколы заседаний кафедры общего фортепиано за 1953/1954 у.г. 29.08.1953 – 30.05.1954. 29с.
56. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 398. Протоколы заседаний кафедры общего фортепиано за 1954/1955 у.г. 27.08.1954 – 25.06.1955. 35с.
57. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 449. Протоколы заседаний кафедры специального фортепиано за 1955/1956 у.г. 27.08.1955 – 22.06.1956. 28с.

58. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 501. Протоколы заседаний кафедры общего фортепиано за 1956/1957 у.г. 29.08.1956 – 25.06.1957. 32с.
59. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 502. Протоколы заседаний кафедры специального фортепиано за 1956/1957 у.г. 06.12.1956 – 20.06.1957. 74с.
60. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 542. Протоколы заседаний кафедры общего фортепиано за 1957/1958 у.г. 29.08.1957 – 21.06.1958. 30с.
61. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 546. Протоколы заседаний кафедры специального фортепиано за 1957/1958 у.г. 18.11.1957 – 16.04.1958. 47с.
62. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 607. Протоколы заседаний кафедры общего фортепиано за 1958/1959 у.г. 20.08.1958 – 16.06.1959. 25с.
63. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 608. Протоколы заседаний кафедры специального фортепіано за 1958/1959 у.г. 24.08.1958 – 02.06.1959. 53с.
64. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 652. Протоколы заседаний кафедры общего фортепиано за 1959/1960 у.г. 31.08.1959 – 06.04.1960. 34с.
65. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 654. Протоколы заседаний кафедры специального фортепиано за 1959/1960 у.г. 31.08.1959 – 11.04.1960. 43с.
66. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 760. Протоколы заседаний кафедры специального фортепиано за 1962/1963 у.г. I том 25.08.1962 – 17.02.1963. 57с.
67. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 862. Рукописи отчетов о научно-методической работе кафедры общего фортепиано. 15с.

68. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 1020. Протоколы заседаний кафедры общего и спецфортепиано за 1964/1965 у.г. 03.09.1964 – 22.06.1965. 37с.
69. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 1021. План и отчет о методической и творческой работе кафедры общего и спецфортепиано. 5 с.
70. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 1022. Отчет о работе кафедры общего и спецфортепиано за 1964/1965 год. 4 с.
71. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 1023. Отчет и справка о научно-методической работе кафедры специального фортепиано. 8с.
72. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 1024. Отчет о работе кафедры специального фортепиано. 4с.
73. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 1089. Протоколы заседаний кафедры общего и спецфортепиано за 1965/1966 у. г. 30.08.1965 – 22.06.1966. 29с.
74. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 1091. Рукопись отчета о работе кафедры общего и спецфортепиано за 1965/1966 у. г. 9с.
75. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 1092. Рукопись отчета о работе кафедры специального фортепиано №1 за 1965/1966 у. г. 6с.
76. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 1093. Рукопись отчета о работе кафедры специального фортепиано №2 за 1965/1966 у. г. 7с.
77. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 1298. Протоколы заседаний кафедры общего и спецфортепиано за 1968/1969 у.г. 26.09 1968 - 30.06. 1969 22с.

78. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 1371. План и отчет о научной и творческо-исполнительской работе кафедры общего и спецфортепиано за 1969 год 6с.
79. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 1925. Протоколы заседаний совета фортепианного факультета 30.08.1975- 08.04.1976 10с.
80. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 1926. План о отчет о работе фортепианного факультета за 1975\76 у. г. 19с.
81. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 1942. Протоколы заседаний кафедры общего и специализированого фортепиано 9.09.1975-29.05.1976 56с.
82. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 1946. Протоколы заседаний кафедры специального фортепиано №14.09.75 - 13.09.1976 14с.
83. Державний архів міста Києва. Ф.Р-810 Оп. 3. од. збер. 1949. План и отчет о научно-методической и творческо-исполнительской работе кафедры специального фортепиано №2 за 1975 год 8с.
84. Державний архів міста Києва. Ф.Р-1506 Оп. 1. од. збер. 50. Отчет об учебно-воспитательной работе Киевской музыкальной школы-десятилетки за 1954-1955 у.г. 78с.
85. Джура О. Д. (2009). Теоретико-методологічні проблеми дослідження життєтворчості особистості. *Нова парадигма, вип. 83.* Київ, НПУ імені М.П.Драгоманова. 4-10.
86. Дзюба Д. (2019). *Музика в ефірі українського телебачення: історикохронологічний підхід* (1986–2018). URL: http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2019/3- 4/78.pdf. c.81
87. Єжела, Ю. М. (2010). Проблеми формування творчої активності у фортепіанній педагогіці. *Проблеми мистецької освіти, вип. 5*. Ніжин. НДУ ім. М. Гоголя. 249-255.

88. Ємельянова Т. В. (2011). Біографізм як засіб інтерпретації творчої індивідуальності: Макс Дессуар. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ. 24-28.

89. Єрмаков І. Г. (2017). Метод проектів у контексті життєвих результатів діяльності у системі соціальної та життєвої практики учнів. *V регіональна науково-практична конференція «Компетентнісний вимір сучасної освіти: теорія і практика»*, збірник тез 19 травня 2017 р., м. Запоріжжя. 29-33

90. Єрмаков І. (2000). Педагогіка життєтворчості: орієнтири для XXI століття. *Кроки до компетентності та інтеграції в суспільство*. Київ. Контекст.

91. Жаркова В. Б. (2018). *Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus* в 2х т. Т.1. Киев. ArtHuss.

92. Забара М. В. (2012). Кілька штрихів до творчого портрету Михайла Степаненка: нотатки з нагоди ювілейного концерту композитора. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, вип. № 4 (17)*. Київ. 124-127.

93. Загладько А. (2020). *Фортепіанна компонента у концертному житті Києва 1970-1980 –х років (за матеріалами періодики)* (автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Нац. муз. акад. України
ім. П. І. Чайковського.

94. Задерацький В. (1983). У камерному жанрі (про фортепіанну сюїту М. Сільванського. *Музика*, №1. 7-8.

95. Зильберман Ю. (2002). *Киевская симфония Владимира Горовица*. Київ.

96. Зимогляд Н. Ю. (2015). Українська фортепіанна школа першої половини XX сторіччя. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*, вип. 17. 182-187.

97. Зимогляд Н. Ю. (2011). Традиции педагогов-пианистов Киева середины XX века в контексте развития пианистической культуры Украины. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. №1 за ред. Даниленка В.Я.* Харків . ХДАДМ. 167–170.

98. Зимогляд, Н. Ю. (2014). Фортепіанне виконавство України середини XX ст. *Культура України* 47. 281-288.

99. Зільберман Ю. (2011). *Сім нарисів про Володимира Горовиця*: Навчальний посібник. Київ.

100. Зубай Ю. М. (2022). Творча діяльність Ісаака Берковича в контексті розвитку української фортепіанної музики (до 120 – річчя від дня народження композитора). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :* наук. журнал. №2 (2022). 181–187.

101. Зубай Ю. М. (2022). Культуролого-педагогічна діяльність Миколи Сільванського як унікальний аспект творчої біографії митця. *Часопис Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського №2(55).* Київ. НМАУ ім. П. Чайковського. 36-49.

102. Зубай Ю. М. (2022). Внесок Ісаака Берковича та Миколи Сільванського в розвиток української музичної педагогіки. *Питання культурології №40*. Київ. КНУКіМ. 33-43.

103. Зубай Ю. М. (2022). Творчі біографії українських музикантів в аспекті культурологічних досліджень. *Актуальні проблеми розвитку науки в контексті глобальних трансформацій інформаційного суспільства : програма V Міжнародної наук.-практ. конф. Нац. Академія наук України (28-29 жовтня 2022р.).* Київ. 17-22.

104. Зубай Ю. М. (2021). Микола Сільванський – один із корифеїв Київської консерваторії. *Інтернет-журнал «Музика», ред. О. Голинська*. http://mus.art.co.ua/mykola-silvanskyy-odyn-iz-koryfeiv-kyivskoi-konservatorii/ (дата звернення 23.09.2024р.)

105. Зубай Ю. М. (2022). Феномен піаніста-композитора в українській музичній культурі. *Культура України : зб. наук. пр.*, вип..76. Харків : ХДАК, 2022. 111-119.

106. Зубай Ю. М. (2020). Фортепіанна творчість І. Берковича: традиції та новаторство (тези доповіді) . *Молодий вчений*. Херсон. Видавничий дім "Гельветика". 52-54

107. Зубай Ю. М. (2022). Фортепіанні твори Ісаака Берковича та Миколи Сільванського для дітей: педагогіко-культурологічний аспект (матеріали Міжнародної науково-практичної конференції *«Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії» /Materials of the International scientific-practical conference «Music in dialogue with the modernity: studios of educational, art history, culturological»)*. Київ. КНУКіМ. 88-91.

108. Зубай Ю. Н. (2021). Фортепианные сочинения для детей Николая Сильванского: педагогический и исполнительский аспекты. *PR и СМИ в Казахстане: сборник научных трудов, вып. 21*. Алматы. Қазақ университеті. 185-193.

109. Зубай Ю. М. (2023). Віталій Сєчкін – піаніст, педагог, композитор. *Культурологічний альманах*, вип. 4, Грудень 2023. 226-30. doi:10.31392/cult.alm.2023.4.31.

110. Игумнов К. (1937). Яков Флиер. *Сов. музыка. 1937. № 10*. 11.

111. Йовенко З.Н. (1989). *Общее фортепиано: вопросы методики*. Музична Україна.

112. Йовенко З., Колодуб Ж., & Магомедбекова Н. (2013). Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано. *Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського 100 років / авт.-упоряд. В. Рожок.* Київ. Муз. Україна. 334-339.

113. Іванченко З. (1973). Виконавець, композитор, педагог (Віталій Сєчкін). *Вечірній Київ*, 1973, 28 березня

114. Із секретів поетичної творчості. І. Франко. Твори. в 20 т. І. (1955). Київ. Т. 16. *Літературно-критичні статті* / ред. тому О. І. Білецький. 251–297.

115. Історія української музики в 6 т. (2004). Т. 5 1941–1958 р. Київ

116. Калашник П. (1979). Воззєднанню присвячений. Журнал *Музика 1979 №6.* 5

117. Каришева Т. (1978). *Петро Сокальський. Життя і творчість / вид. 2-ге, переробл.* Київ. Музична Україна.

118. Кауфман А.С. (1962). *Гулак-Артемовський С.С.* Київ

119. Кашкадамова Н. (2017). Діяльність і визнання українських п'яністів у світі. *Українська музика 2017 (1) 23.* 96-114

120. Кашкадамова Н.Б. (2017). *Фортепіанно-виконавське мистецтво України: Історичні нариси.* Львів. КІНПАТРІ ЛТД.

121. Кашкадамова Н. Б. (2006). *Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя* (підручник) Тернопіль. АСТОН.

122. Кащенко А. В. (2013). Вспоминая Виталия Васильевича Сечкина *Київська фортепіанна школа. Імена та часи.* Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського. 453-456.

123. Київська фортепіанна школа. Імена та часи. (2013) (колективна монографія, автор проекту Т. О. Рощина). Київ. НМАУ ім. П. І. Чайковського.

124. Кирейко В. (1979). Про конкурс ім. М. Лисенка. *Журнал «Музика. вип.2*.

125. Кирилюк, Г. О. & Катченко, Т. С. (2013). Вплив творчості Г. Нейгауза на формування української фортепіанної школи. *Сучасність, наука, час. Взаємодія та взаємовплив (2, 2013).* 57-60.

126. Кислюк, А. (2024) Лисенкіана в дослідженнях Михайла Степаненка в її зв'язках із музикознавчою традицією та сучасними дослідженнями творчості митця. *Народна творчість та етнологія, 2 (402).* 87–94.

127. Кияновська, Л. О. (2000). *Українська музична культура*, (*навч.-метод. посіб)*. Тернопіль. СМП "Астон"

128. Кінолітопис: Анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів і кіносюжетів (червень 1945 – 1955). (2002). *Державний комітет архівів України. Центральний державний кінофотофоноархів України ім. Г.С.Пшеничного, (серія «Архівні зібрання України: Спеціальні довідники»).* Київ

129. Климчук В.О., & Мойсієнко Я.В. (2007). Життєвий шлях творчої особистості: принципи біографічного дослідження. *Соціальна психологія, 2007, №6.* 32-44.

130. Книжкові джерела української біографістики у фондах Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського : матеріали до бібліографії (середина XIX - XX ст.). (2004). Серія *«Джерела української біографістики»; вип. 1;* Київ. НБУВ.

131. Книжкові джерела української біографістики у фондах Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського : матеріали до бібліогр. (2001-2003 рр.) (2006). Серія *«Джерела української біографістики»; вип. 2;* Київ. НБУВ.

132. Коваленко О.А. (2010). Обдарованість як інтегральна особистісна властивість. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школі.* (зб. наукових праць вип.6, 59) Запоріжжя. 199-208.

133. Козаренко О. В. (2011). Феномен української національної музичної мови: монографія. *Наук. т-во ім. Т. Шевченка. Українознавча б-ка НТШ.* №15. Львів. НТШ.

134. Козаренко О. В. (2013). В науці у Всеволода Воробйова. *Київська фортепіанна школа. Імена та часи : монографія*. Київ. НМАУ ім. П. І. Чайковського.

135. Колодуб Ж. Ю. (2014). Микола Йосипович Сільванський. *Дослідження. Досвід. Спогади. Київська середня спеціалізована*

музична школа-інтернат ім. М. В. Лисенка, (збірник наукових і науково-методичних праць професорсько-викладацького складу КССМШ ім. Лисенка, вип..10.) 46–47.

136. Коменда О. І. (2019). Освітньо-педагогічна діяльність українських композиторів як складова творчого універсалізму. *Мистецька освіта в Україні: сучасний стан – інноваційність – перспективи розвитку: тези доп. Міжнар. наук. конф. 12–13 квіт. 2019* р. Київ. 26–27.

137. Коменда, О. І. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*. (дис. доктора мистецтвознавства). Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

138. Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе. (2010). Москва. Издательство «Композитор».

139. Кондрат О. Т. (2023). Універсалізм творчої особистості Георгія Матвіїва. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи: матеріали Всеукр.наук-практ. конф.* 210-212.

140. Коренюк О. Г. (1972). *Из истории музыкального образования в Киеве (XIX – начало XX ст.)* (дис. канд. искусствоведения). Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского.

141. Корній Л. П., & Сюта Б. О. (2011). *Історія української музичної культури, (підручник для студентів вищих навчальних закладів). До 100-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ. НМАУ ім. П. І. Чайковського.

142. Корольова Т. В. (2021). Марина Мажуга: самовіддане служіння справі виховання творчої молоді. *Загальне та спеціалізоване фортепіано: досягнення та перспективи: Збірник науково-методичних праць викладачів, вип.2*. Київ. НМАУ. 16-19.

143. Кривошея Т. О. (2014). *Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі,* (дис. на здобуття наук. ступеня докт. культурології). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

144. Кригін О. І. (2015). *Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи (автореф. дис. канд. мистецтвознав.)* Харків.

145. Кумеда Т. А. (2006). *Особистість композитора в українській музичній культурі ХХ ст. (автореф. дис. канд. мистецтвознавства)*. Київ.

146. Куришев Є. (2002). Музичні одкровення Михайла Степаненка. *Газета «День» №127, 2002,18 липня*

147. Кучеренко Л. (2007). Миті Сєчкіна. *День. 2007.30 листопада.* Київ. 18.

148. Кучма Н. А. (2021). *Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX-XX століття (дис. доктора філософії).* Харків, ХНУМ ім. Котляревського.

149. Лаврик Н. И. (1993). *Методические рекомендации по изучению сонаты для скрипки и фортепиано М. Сильванского*. Киев. Республиканский методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры.

150. Лаврик Н. И. (2008). Сонаты для виолончели и фортепиано В. Сечкина и А. Костина в классе камерного ансамбля. *Музичне мистецтво: Зб. наук. ст./ Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва, вип.8* . Донецьк. Юго-Восток, 2008. 124-133.

151. Лебединська І. В. (2017). Особистісне самопроектування і проблема раціональності *Актуальні проблеми психології, Т.2: Психологічна герменевтика (10).* 63.

152. Левизон В. В., & Шрамко М. Г. (1991). В.В. Сечкин: пианист, педагог, композитор. *Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства*. Кишинев. Штиинца. 58-67.

153. Левченко В. (1977). Музичні візити В. Сєчкіна. *«Музика», 1977, №3,* 26.

154. Левчук Л. Т. (2002). *Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика: навч. посібник*. Київ. Либідь.

155. Леонтьев А. Н. (1975). *Деятельность. Сознание. Личность*. Москва. Издательство политической литературы.

156. Ливанова Т. (1986). *История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2-х кн. кн. 1: От античности к XVIII веку*. Москва. Музыка.

157. Лисіна, Н. І., & В. І. Тітович. (2017). Педагогічно-виконавські принципи В.В Топіліна.

158. Личковах В. (2002). *Від Фауста до Леверкюна: вступ до некласичної естетики*. Чернігів.

159. Личковах, В. А. (2016). Метатеорія універсалізму в науці та культурі. *Тези доповідей ІІІ Міжнародної науково-практичної конференції" Знання. Освіта. Освіченість", м. Вінниця, 28–29 вересня 2016 р.* 120-121.

160. Ліфоренко О. Д. (2013). Міліч Борис Овсійович. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. Вип. 101*. 445-446.

161. Лукашенко Н. (2021). Музика була смисловим стрижнем його життя: Ігор Гусєв. *Загальне та спеціалізоване фортепіано: досягнення та перспективи (збірник науково-методичних праць викладачів), вип.2*. Київ. НМАУ. 20-26.

162. Любовець Н. (2009). Мемуари (спогади) як джерело біографічних досліджень. *Наукові праці Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, вип. 24*. 277-291.

163. Майбурова Е. (1960). Вокальный цикл Н. Сильванского на слова С. Есенина. *Украинская советская музыка*. Киев. 138-142.

164. Макарова Н. В. (2023). *Культура подолання сценічного бар'єру в контексті творчих засад виконавської діяльності піаніста*

(*дисертація на здобуття доктора філософії)*. НМАУ ім. П. Чайковського.

165. Малозьомова О. І. (2013). Шлях до відкриття. *Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського 100 років, авт.-упоряд. В. Рожок.* Київ. Муз. Україна. 12- 41.

166. Мамардашвили М. К. (1992). *Как я понимаю философию*. Москва. Прогресс.

167. Мартинюк А. К. (2013). Універсалізм творчої діяльності Миколи Леонтовича. *Педагогічна освіта: теорія і практика,вип. 13.* 308–313.

168. Медведнікова Т. О. (2014). Вплив київської піаністичної школи на становлення та еволюцію піаністичної культури Дніпропетровщини. *Музикознавча думка Дніпропетровщини, (зб. наук. статей), вип. 9.* Дніпропетровськ. 5–17.

169. Микуланинець Л. М. (2023). Соната для скрипки і фортепіано Віктора Теличка як взірець метафізичної біографії митця. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, № 4.* 116–121.

170. Микуланинець Л. М. (2021). Сучасний мистецтвознавчий життєпис:концептуальні й типологічні особливості. *Актуальні питання гуманітарних наук 2 (44)* 44 – 48.

171. Микуланинець Л. М. (2015). Біографія митця як засіб інтерпретації культури / Л. М. Микуланинець. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку, вип. 21.Т. 2.* Рівне. Рівненський державний гуманітарний університет. 80–84.

172. Милич Б. Е. (2013). Воспоминание о моей учебе в Киевской консерватории и дальнейшей педагогической, методической, общественно-методической и издательской работе. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, вип. 101.* 324-341.

173. Милич Б. Е. (1957). Основные пути развития отечественной фортепианной музыки для детей и ее связи с детской литературой. *Научно-методические записки*. Киев. 198-214.

174. Михайличенко О. В. (2005). *Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини XIX – початку XX ст*. Суми. Мрія-1.

175. Михайло Степаненко. (2015). Бах-маратон Львів https://www.youtube.com/watch?v=m69sng2RkG0 [Дата звернення 16.03.2024]

176. Михайлова Н. (2019). Сергій Прокопов: феномен творчої особистості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство, 52*. 6–21.

177. Моргунова Т. Л. (2019). Ансамблеві відкриття Михайла Степаненка. *Знакові постаті камералістики: До ювілейних дат/ Тези Міжнародної науково-творчої конференції 20 листопада 2019 року*. Львів.

178. Мочернюк Н. Д. (2019). *Українська література 20–30-х років XX століття у взаємодії з образотворчим мистецтвом: інтермедіальний дискурс (*дис. на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук) ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України.

179. Мурашкіна О. В.(2007). Модель школи життєвої компетентності. Моделі компетентного випускника 12-річної школи: сутність, пріоритети, пошук відповідей на виклики XXI століття. *Матер. всеукр. наук.-пошук. конф. 16-17 трав. 2007 р. - Т. 1*. Київ-Донецьк. Акад. пед. наук Укр., ін-т педагогіки АПН Укр. 393 - 398.

180. Муха А. І. (2004). *Композитори України та української діаспори*. Київ

181. Найдич Н. М. (2009). Тяжелая утрата. Памяти выдающегося музыканта. *Спогади. Дослідження. Досвід.* Київ. 50-55.

182. Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського 100 років. (2013). О. Малозьомова та ін.; авт.-упоряд., керівник проекту Володимир Рожок ; редкол.: В. Рожок та ін. Київ. Музична Україна.

183. Нейгауз Г. Г.(1975). *Размышления, воспоминания, дневники*. Москва.

184. Некрасова Т. (2015). Пилип Козицький. Універсальність творчої постаті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, вип. 113. Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках*. 7-13.

185. Нищета В. А. (2008). Критичне творче мислення у контексті життєтворчої спрямованості вивчення української мови та літератури. *Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного університету: (Педагогічні науки) No 4*. Бердянськ. БДПУ.62-71.

186. Ніколаї Г. Ю. (2010). Українська фортепіанна музика як феномен культури XX століття. *Ars inter Culturas. 2010. №1*. 121-132.

187. Новицька Т. (2024). *Слухати сучасну українську музику: тріо для скрипки фортепіано і контрабаса Л. Грабовського* https://theclaquers.com/posts/8603 [Дата звернення 27.02.2024]

188. Новська, О. Р. (2015). *Методика самопроектування фахового розвитку студентів магістратури у процесі музичного навчання в педагогічних університетах, (дис. канд. пед. наук)*. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ.

189. Овчарук О. В. (2022). *Особистість у просторі культури : навчальний посібник. 2 вид., допов.* Київ . НАКККіМ.

190. Оджубейская А. Е (1990). *Украинская советская фортепианная музыка для детей и юношества 1970-80-х годов (генезис, тенденции развития), (дис. на соиск. учен. степ. канд. Искусствоведения)* Мин-

во культуры УССР Киевск. гос. Консерватория им. П. И. Чайковского. Киев.

191. Олійник О. С. (1979). *Українська фортепіанна музика для дітей*. Київ. Наукова думка.

192. Олтаржевська Л. (2004). Ректор мистецького ВНЗ – не виняток з правил. *Україна молода, 2004. – Вип.67, за 10.04. 2004 р.*

193. Омельченко Т. А М. (2008). Сільванський Соната для скрипки і фортепіано (виконавські проблеми фактурно-жанрової організації тематизму). *Дослідження. Досвід. Спогади. Київська середня спеціалізована музична школа-інтернат ім. М. В. Лисенка. Збірник наукових і науково-методичних праць професорсько-викладацького складу КССМШ ім. Лисенка, вип.7*. 85–99.

194. Омельченко Т. А. (2013). Науково-педагогічна діяльність піаністки Жанни Хурсіної в Київській консерваторії 1970-1990-х років *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І Чайковського №4 21*.130-138.

195. Омельченко Т. А. (2015). Фортепіанна педагогіка Бориса Милича. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. № 2, 2015*. 69–81.

196. Омельченко Т. А. (2021). З історії архівних фото кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Київської консерваторії 1960-х років. *Загальне та спеціалізоване фортепіано: досягнення та перспективи: Збірник науково-методичних праць викладачів. Вип.2* Київ. НМАУ. 5-9.

197. Омельченко, Т. А. (2023). Композиторський внесок Ісаака Берковича і Юрія Щуровського до скарбниці українського фортепіанного педагогічного репертуару. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* 6. 266-274.

198. Онищенко О. І.(2008). *Художня творчість: проект некласичної естетики*. Інститут культурології академії мистецтв України. Київ.

199. Оніщенко О. І. (2001). *Художня творчість* у *контексті гуманітарного знання*. Київ. Вища школа.

200. Оноприенко В.И. (2010). Биографический метод в психологии и социологии. *Вісник Нац. авіац. ун-ту. Сер.: Філософія. Культурологія. 2010. № 2.* 130 − 136.

201. Особисте інтерв'ю Зубая Ю. М з Вишинським Віталієм Володимировичем (23.07.2024)

202. Особисте інтерв'ю Зубая Ю. М з Рябоконь Євгенією Сергіївною (07.08.2024)

203. Особисте інтерв'ю Зубая Ю. М з Бедусенко Сергієм Валентиновичем (14.09.2023)

204. Особисте інтерв'ю Зубая Ю. М з Василенко Іриною Миколаївною (03.04.2023)

205. Особисте інтерв'ю Зубая Ю. М з Касаткіною Ольгою Миколаївною (03.01.2023)

206. Особисте інтерв'ю Зубая Ю. М з Кащенко Аллою Владленівною (01.01.2023)

207. Особисте інтерв'ю Зубая Ю. М з Литвиненко Жанною Андріївною (20.02.2022)

208. Особисте інтерв'ю Зубая Ю. М. з Козловим Валерієм Олеговичем (05.02.2021)

209. Особисте інтерв'ю Зубая Ю. М. з Сільванським Сергієм Миколайовичем (15.03.2021)

210. Особисте інтерв'ю Зубая Ю. М. з Таранченко Оленою Георгіївною (26.01.2021)

211. Особисте інтерв'ю Зубая Ю. М. з Фількевич Галиною Миколаївною (15.01.2022)

212. Особисте інтерв'ю Зубая Ю. М. з Шамаєвою Кірою Іванівною (23.09.2020)

213. Особисте інтерв'ю Зубая Ю. М. з Щербаковим Ігорем Володимировичем (21.01.2021)

214. Остапчук О. Є. Самопроектування як засіб професійної самореалізації майбутнього учителя. Режим доступу: www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Npdntu_pps/2009_4/ostapchuk.pdf [Дата звернення 14.08.2023]

215. Пинчук, Е. (2012). Всеволод Топилин: триумф и трагедия. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* 37. 160-184.

216. Пінчук О. Г. (2018). Canto sospeso . Перервана пісня: Книга про В.Топіліна. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Вид-во «Естет Прінт».

217. Попик, В. І. (2015). Biography – біографіка – біографістика – бібліографія: понятійний арсенал історико-біографічних досліджень. *Український історичний журнал, 2015, № 3.* 122-136.

218. Попович О. В. (2017). Творча біографія як явище культури: сутність культурологічного поняття та методи дослідження. *Теорія і практика актуальних наукових досліджень : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. Львів. 27–28 жовт. 2017.* 170-173.

219. Рева Л. Г. (1998). Інформаційно-бібліографічні ресурси літературної біографіки. *Бібліотека. Наука. Культура. Інформація: наук. праці Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського; редкол.: О. С. Онищенко та ін. Вип. 1.* Київ.

220. Редя В. Я. (2020). Музичні модуси творчого універсалізму Флоріана Юр'єва (пролегомени до розуміння феномена). *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського* 1 (46) (2020): 101-112.

221. *Режиссура игры на фортепиано: Б. М. Берлин – музыкант, личность, педагог: к 100-летию со дня рождения : сборник статей и*

материалов с приложением компакт-диска (СД). (2006). Российская академия музыки им. Гнесиных.

222. Романенко А. Р. (2019). Український родовід Володимира Пухальського. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського* 3 (44). 92-104.

223. Романенко А. Р. (2018). *Культура спогадів і спогади культури: мемуарна спадщина В. Пухальського, (дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата культурології (доктора філософії).)* Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

224. Ростовська І. (2006). Керування процесом учіння гри на фортепіано як педагогічна проблема. *Наукові записки НДУ ім. Гоголя. Психолого-педагогічні науки, 2006, № 3.* 22–24.

225. Рощенко-Аверьянова Е. (2013). Универсализм творческой личности виолончелиста Г. Б. Аверьянова. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Неждановоï, вип. 17.* 317–328.

226. Рощина Т. О. (2000). Деякі проблеми української школи піанізму на рубежі століть. *Науковий вісник НМАУ вип.14 Музичне музикознавство кн.6.* Київ. 41-49.

227. Рощина Т. О (2001). Минуле і сьогодення київської фортепіанної школи в контексті вітчизняної музичної культури. *Київське музикознавство: Зб. статей вип.6* Київ. 178-189.

228. Рощина Т. О. (2013). Михайлов Костянтин Миколайович. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І Чайковського 101 (2013).* 443-444.

229. Рум'янцева А. (2014). Виконавська діяльність харківських піаністів у повоєнну добу. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті, 2014, вип. 1.* 54-59.

230. Савина И. (2012). Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в концертном репертуаре ведущих педагогов-

пианистов кафедры фортепиано Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств. *Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice* 17.4. 153-158.

231. Савицька Н. В. (2008). Хронос композиторської життєдіяльності. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів. Сполом.

232. Садовенко С. М. (2021). *Хронотоп української народної художньої культури: взаємозв'язок традицій та інновацій: автореф. дис..д.культ.* Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

233. Садовнікова Д. В. (2013). *М. Лисенко і «Київська громада» в контексті національно-культурного відродження України другої половини XIX – початку XX століття, дис.на здобуття ступеня канд. мистецтвознавства.* НМАУ ім. П. Чайковського, Київ.

234. Самопроектування особистості у дискурсивному просторі. (2016). Монографія. Н. В. Чепелєва, М. Л. Смульсон, О. В. Зазимко, С. Ю. Гуцол [та ін.] ; за ред. Н. В. Чепелєвої. Київ. Педагогічна думка.

235. Семенюк К. С. (2004). Проблема «творчої» та «буттєвої» біографії митця. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія № 7: Релігієзнавство. Культурологія. Філософія: зб. наук. праць. 2004. № 2 (15).* 149–160.

236. Сєчкін В. В. (1981a). З конкурсу ім. М. В. Лисенка (про республіканський конкурс піаністів, що проходив у Львові). *«Музика», 1981, №4,* 14.

237. Сєчкін В. В. (1981b). Дослідження жанру (про видання «Токати для фортепіано» (вип.1-4.) Упорядкування та вступні статті В. Клина. *Культура і життя.* 1981. 25 червня.

238. Сєчкін В. В. (1988). *Сов. Музыка.* 1988 №7. 128. (Памяти ушедших)

239. Сидір Н. О. (2020). Стильовий діалогізм у жанрі меморіальної фортепіанної балади. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 4*. 187-190.

240. Сидоренко Т. (1999). Суміжні мистецтва як засіб формування педагогічної культури майбутнього вчителя музики. *Educational Dimension, 1,1999*. 32–39.

241. Сисоєва С. О. (2000). Проблема формування особистості, здатної до творчої самореалізації. *Наукові праці: Збірник*. Миколаїв. Видавництво МФ НаУКМА, 2000. Т. 7. Педагогіка. 13-19.

242. Сільванський М. (1955–1985). (Архів Національної музичної академії України. Київ. Ф. 389. Оп. 1).

243. Сільванський М. (1964). Виконується вперше. *Радянська культура №46 11.06. 1964*. 3.

244. Сільванський М. (1986). *Твори для фортепіано*. Київ. Муз. Україна.

245. Скринченко В. Духовний спадок Михайла Степаненка Інтернет-журнал *«Музика»* ред. О. Голинська 28.19.2020 р. http://mus.art.co.ua/dukhovnyy-spadok-mykhayla-stepanenka/ дата звернення 24.02. 2023

246. Снєгірьов О. М. (1999). *Піаністи України XX ст*. Київ: Київське державне вище музичне училище ім. Р.М. Глієра.

247. Союз композиторов Украины. Справочник. (1978). Київ: Муз. Україна.

248. Степаненко М. Б. (1967-2019) Особова справа. Архів НМАУ ім. П. Чайковського

249. Степаненко. М. Б.(2016). *Статті. Дослідження. Спогади*. Київ. Гроно.

250. Степанченко Г. (2002). Музика й історія Михайла Степаненка *Дзеркало тижня випуск 27 2002 р.*

251. Сулім Р. А. (2017). Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя та творчості. Суми : ПВП Видавничий будинок «Еллада».

252. Супрун Н. (1997). Гнат Хоткевич і традиції українського універсалізму. *Артанія. 1997. №3.* 69.

253. Суховерська, О. А.(2014). Фортепіанний цикл М. Сильванського “Пригоди Барона Мюнхгаузена” у жанрово-стильовому та виконавському аспектах. *Мистецтвознавчі записки, 25,* 63-69.

254. Татаркевич В. (2001). *Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. Переживання*. Київ. «Юніверс».

255. Теоретическая культурология. (2005). Академический Проект; Екатеринбург. Деловая книга; РИК.

256. Тимофеев В. (1960). Украинский советский фортепианный концерт (Ревуцкий Л., Косенко В., Нахабин В., Шамо И.,Финаровский Г., Сильванский Н., Лятошинский Б.) . *Украинская советская музыка, Киев. 1960*. 149-163.

257. Тимошенко-Гуральник, Н. П. (2005). Історичне переосмислення змісту фортепіанної школи в контексті розвитку мистецької освіти України ХХ століття. *Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф*. Київ. 12-13.

258. Титаренко Т. М. (2003). *Життєвий світ особистості: у межах і за межами буденності*. Київ. Либідь.

259. Тишко Н. (1982). Герої А. Гайдара в балеті. Балет М. Сільванського «Мальчиш-кибальчиш» в постановці Харківського театру опери та балету. *Журнал «Музика», 1982, №3*. 7.

260. Тишко С. В. (2019). Шляхи культурологічних досліджень творчих біографій музикантів. *Київське музикознавство, 2019, Вип. 58*. 79-90.

261. Трянов М. А. (2021). Творчий портрет Володимира Доценка як увиразнення концепції універсалізму. *Аспекти історичного музикознавства, Вип. XXII: До 95-річчя кафедри народних інструментів України. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Романюк І. А*. Харків,. ХНУМ. 150-165.

262. Тышко С. В. (2009). Проблемы изучения творческой биографии в современном музыкознании. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2009, вип. 80.* 207–221

263. Українська радянська фортепіанна музика (1980). Київ. Наук. думка.

264. Ушкалов Л. (2017). Ловитва невловного птаха: життя Григорія Сковороди. Київ. Дух і літера.

265. Фадєєва К. В. & Шамаєва К.І. (2013). З історії кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ ім. П. І. Чайковського. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. № 1.* 122—137.

266. Фадєєва К.В. & Єрмаков В.В. (2021). Наукові рефлексії музиканта, піаніста, педагога Юрія Глущенка. *Загальне та спеціалізоване фортепіано: досягнення та перспективи: Збірник науково-методичних праць викладачів. Вип.2.* Київ. НМАУ. 27-36.

267. Флиер Я. (1983). *Статьи, воспоминания, интервью.* Москва. Советский Композитор.

268. Хатипова, И. (2020). Прелюдии для фортепиано композиторов республики Молдова в репертуаре студентов-пианистов академии музыки, театра и изобразительных искусств. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології : науковий журнал,* 2020. № 5–6 (99–100). Суми. Сум. ДПУ ім. А. С. Макаренка, 281-292. DOI: 10.24139/2312-5993/2020.05-06/281-292.

269. Хатіпова І. (2019). Михайло Васильович Сєчкін – піаніст, диригент, педагог. *Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст.*

Вип. XVIII . Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, ред. Ю. П. Величко, Я. О. Сердюк. Харків, ХНУМ. 155-170.

270. Хатіпова, І. (2021). Вправи як засіб оптимізації процесу розвитку фортепіанної техніки студентів музичних вищих навчальних закладів *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології : науковий журнал* , 2021, № 1 (105).Суми. СумДПУ ім. А. С. Макаренка, № 1. 343-444. DOI: 10.24139/2312-5993/2021.01/434-444

271. Хурсина Ж. (1990). *Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории (1917–1938)* Киев. Музична Україна.

272. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (м. Київ). Ф.468. Оп.1. №3/32249. Беркович Ісаак Якович – український композитор, педагог, музичний діяч, 19 арк.

273. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Київ. Ф. 968 Оп. 1. Інв. №3/3144 Сільванський Микола Йосипович (1916–1985 рр.), український композитор, піаніст і педагог

274. Цивілізаційний розвиток людства (2007). Кримський С. Б., Павленко Ю. В. Київ. Фенікс.

275. Цукер А. М. (2010). В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса. *Композиторы" второго ряда" в историко-культурном процессе*. 5-18.

276. Цыпин Г. М. (1984). Обучение игре на фортепиано. Москва. Просвещение.

277. Цыпин Г. М. (1972). *Я. В. Флиер.* Москва

278. Чинчевий К. (2020). Становлення та розвиток явища майстер-клас у київській фортепіанній школі. *Актуальні питання гуманітарних наук т.5 №28,* 244-249.

279. Чишко В. (1996). *Біографічна традиція та наукова біографія в історії і сучасності України*. Київ.

280. Шамаєва К. І. (2018). До біографії Наталії Григорівни Холодної /К. Шамаєва. *Загальне та спеціалізоване фортепіано: досягнення та перспективи: Збірник науково-методичних праць викладачів. Вип.1* Київ. НМАУ. 116-122.

281. Швець Н. О., & Сбітная Д. В. (2023). Музичне виконавство в контексті феномену постмодерністської музичної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2023. № 1.* 70–74.

282. Шестеренко І. В. (2013). Принципи біографічних досліджень творчого шляху композиторів. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 105: На скрижалях музичної історії: українська музика та культурний процес. На пошану Маріанни Давидівни Копиці.* Київ. 166-183.

283. Шкурєєв К. (2016). Балети харківських композиторів для дітей. Ідейно-художні та філософські мотивації. *Культура України. Вип. 53.* 231-242.

284. Шреєр-Ткаченко О. Я. (1980). *Історія української музики:* част. 1. Київ. Муз. Україна.

285. Штерн В. (1998). *Дифференциальная психология и её методические основы*. Москва. Наука.

286. Шульгіна В. Д. (2008). *Українська музична педагогіка: Підручник для студентів вищих навчальних закладів.* Київ. ДАКККіМ.

287. Шурова Н. (1981). На юбилейных вечерах Н. И. Сильванского. *Сов. Музыка, 1981, №9,* 138-139.

288. Шурова Н. (1986). Музыкант талантливый, увлеченный (О вечерах памяти Н. Сильванского) *«Сов. Музыка», 1986, №7.* 142-143.

289. Юзюк З. (2010). Фортепіанні збірники для дітей та юнацтва в творчості педагогів-піаністів України та українського зарубіжжя другої половини ХХ ст.. *Молодь і ринок. 2010. № 5.* 87-92.

290. Юзюк, З. (2006). «24 дитячі п`єси для фортепіано» М. Сільванського у дитячому педагогічному репертуарі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство, 2*, 79-84.

291. Юрченко О. (2014). Універсалізм творчої особистості Тараса Барана. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.2014. Вип. 32.* 98-109.

292. Яценко О. М., & Любовець Н. І. (2015). Українські персональні бібліографічні покажчики (1856–2013 рр.) / ред. кол.: В. І. Попик (голова) та ін. Київ. НБУВ. (Серія "Джерела української біографістики"; вип.3)

293. Creshendo art forum/ Дискусійна панель «MUSIC MADE IN UKRAINE». IV Міжнародна учнівська конференція «Мистецтво без меж шлях до науки». 5.11.22/ https://www.youtube.com/watch?v=kDwe4oVr6VU [дата звернення 15.07.2023]

294. Creshendo art forum/ Дискусійна панель «MUSIC MADE IN UKRAINE». III Міжнародна учнівська конференція «Ars longa». 25.06.23/ https://www.youtube.com/watch?v=kDwe4oVr6VU [дата звернення 08.07.2023]

295. Groys B. Self-Design, or Productive Narcissism https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/66967/self-design-or-productive-narcissism/ [дата звернення 14.08.2023]

296. Hamov, O. (2022). *Ukrainian Violin Sonata: Performance Analysis of Sonatas for Violin and Piano by Naum Lapynsky and Mykola Silvansky (Doctoral dissertation University of Nevada, Las Vegas).*

297. HATIPOVA, Inna. Cinci preludii-tablouri pentru pian de V. Secikin: comentarii interpretative . In: *Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice*. 2012, nr. 4(17), ISSN 1857-2251. 129-133.

298. Hatipova, Inna. (2022). Vitalii Secikin – artist și pedagog. In: *CULTURA ȘI ARTA: cercetare, valorificare, promovare*. 9 decembrie 2022, Chișinău. Chișinău: 2022, 19-20.

299. Hatipova Inna. (2023). Vitalii Secikin: in memoriam. In: *CULTURA ȘI ARTA: cercetare, valorificare, promovare*. 127-132.

300. Husarchuk, T. V., Severynova, M. Y., Derevianchenko, O. O., Putiatytska, O. V., & Hnatiuk, L. A. (2021). Spiritual concert in the work of Ukrainian composers: The processes of individualization of the genre archetype. *Linguistics and Culture Review*, *5*(S4), 988-1003. https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1776

301. Kononova O. (2020). On Western European Influences: In the Genesis of Formation and Development of Kharkiv Piano School Musikgeschichte in Mittel und Osteuropa: Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universitat Leipzig. Heft 22. Gudrun Schroder Verlag, Leipzig. 35 – 55.

302. Pistunova, T. V. (2021). Folklore in the architectonics of Ukrainian composers piano works of the 20th century. *modern ukrainian musicology: from musical artifachs to humanistic universals. Publishing House "Baltija Publishing"*. 213-230.

303. Universalism: Definitions and Exemplifacion. (1997). *Dialogue and Universalism, Vol. VII.* – No. 5-6. 1997. 176-177.

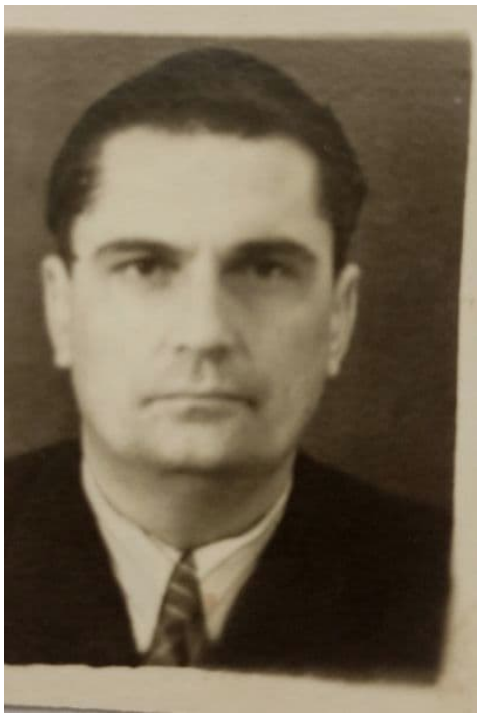
304. ZUBAI, Yu. M. (2023). Mykola Silvanskyi as a pianist: the way of formation, milestones of concert and performing activity. *Global Prosperity*, 2023, 3.3. 29-38.

ДОДАТКИ

Додаток А

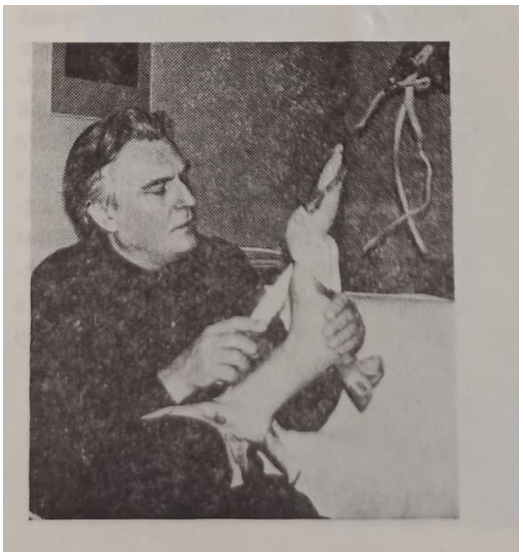
Фотоілюстрації

Микола Сільванський у різні періоди життя



М. Сільванський разом з С. Ріхтером

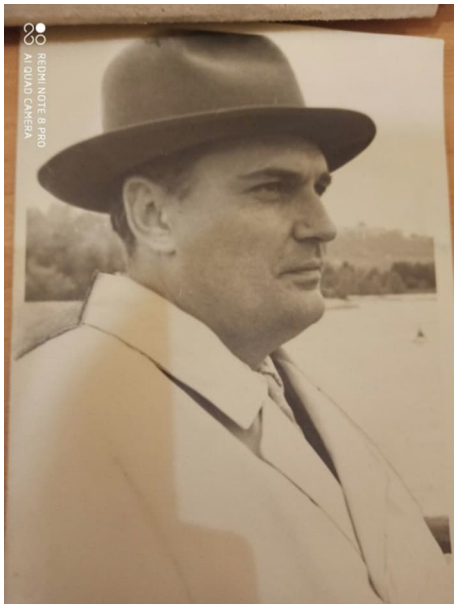
(фото з особистого архіву К. Шамаєвої)



REDMI NOTE 8 PRO
AI QUAD CAMERA

REDMI NOTE 8 PRO
AI QUAD CAMERA

REDMI NOTE 8 PRO
AI QUAD CAMERA



Ісаак Беркович в різні періоди життя

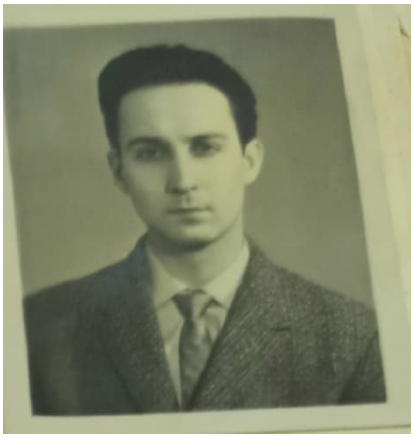
І. Беркович - третій справа, В. Пухальський – перший справа

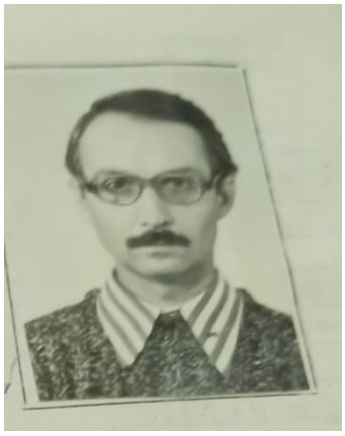
І. Беркович з дружиною

І. Беркович – перший зліва,
М. Сільванський – другий справа

Віталій Сєчкін у різні періоди життя

Михайло Степаненко у молоді роки





Михайло Степаненко з колегами (початок 2000-х років, з особистого фотоархіву А. Кащенко)

Додаток Б

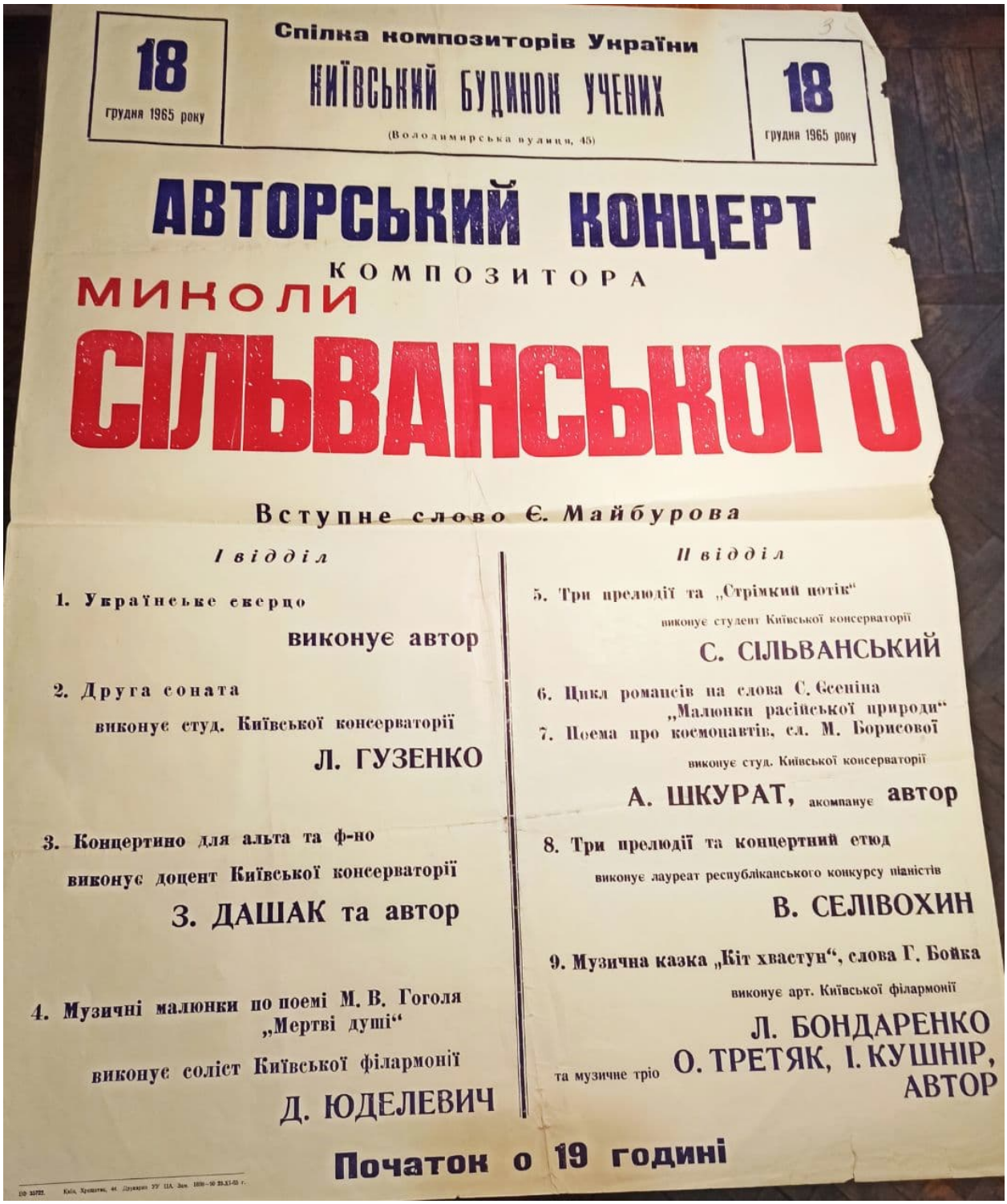
Афіші концертів Миколи Сільванського

СЕРЕДА
4
квітня 1973 р.
Спілка композиторів України
Будинок композиторів України
Київська державна консерваторія
(малий зал, вул. Карла Маркса, 2)
СЕРЕДА
4
квітня 1973 р.
АВТОРСЬКИЙ КОНЦЕРТ
КОМПОЗИТОРА
МИКОЛИ
СІЛЬВАНСЬКОГО
Вступне слово—кандидат мистецтвознавства К. Майбурова
УЧАСТЬ БЕРУТЬ:
Народна артистка УРСР
Д. ПЕТРИНЕНКО
Заслужені артисти УРСР, лауреати Міжнародних конкурсів
М. ЧАЙКОВСЬКА та Є. РЖАНОВ
Лауреат Міжнародного конкурсу А. МЕЛЬНИКОВ
Лауреати Республіканських конкурсів
Б. АРХІМОВИЧ та С. СІЛЬВАНСЬКИЙ
Студентка Київської державної консерваторії Н. БУЧИК
Концертмейстер З. ЛІХТМАН
Початок о 19 год. 30 хв.
Вхід вільний

НЕДІЛЯ
25
квітня 1971 р.
Київська облпрофрада
Будинок художньої самодіяльності профспілок
Приміщення Будинку вчених
Вул. Володимирська, 45
НЕДІЛЯ
25
квітня 1971 р.
ТВОРЧА ЗУСТРІЧ
УЧНІВ МУЗИЧНИХ СТУДІЙ м. КИЄВА
З КОМПОЗИТОРОМ
МИКОЛОЮ ЙОСИПОВИЧЕМ
СІЛЬВАНСЬКИМ
В концерті бере участь
солістка Київської філармонії
Олена РЯЖСЬКА
Початок о 12 годині
Вхід за запрошеннями

П'ятниця
3
січня 1969 р.
Спілка композиторів України
Київська державна ордена Леніна консерваторія
ім. П. І. Чайковського
Малий зал
П'ятниця
3
січня 1969 р.
АВТОРСЬКИЙ КОНЦЕРТ
КОМПОЗИТОРА
МИКОЛИ
СІЛЬВАНСЬКОГО
Вступне слово Н. ШУРОВА
У ПРОГРАМІ:
Камерні вокально-інструментальні твори
В КОНЦЕРТІ БЕРУТЬ УЧАСТЬ:
Заслужена артистка РРФСР професор
Т. КРАВЧЕНКО
Лауреати міжнародних конкурсів:
В. ЧЕРВОВ
Є. РЖАНОВ
Лауреат республіканського конкурсу
А. ЗАДЕРАЦЬКА
Солістка філармонії
С. ЕМЕЛЬЯНОВА
Початок о 19 год. 30 хв.
Вхід вільний

Союз композиторов Украины
ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ
КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ
17 декабря
НАВСТРЕЧУ 50-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ
КОМПОЗИТОР
НИКОЛАЙ ИОСИФОВИЧ
СИЛЬВАНСКИЙ
АВТОРСКИЙ КОНЦЕРТ
В ПРОГРАММЕ:
СИМФОНИЯ (первое исполнение), посвящается 50-летию Октября
ТАНЦЕВАЛЬНАЯ СЮИТА
Романсы на слова С. Есенина
Белая береза. Метель. Черемуха. На тройке. Вечер.
СЮИТА ИЗ БАЛ. „НЕОБЫЧАЙНЫЙ ДЕНЬ"
ИСПОЛНИТЕЛИ:
СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР
ДИРИЖЕР
ЮРИЙ ОЛЕСОВ
СОЛИСТ
АНДРЕЙ ШКУРАТ
(баритон)
Партия ф-но Н. И. СИЛЬВАНСКИЙ
Лектор-музыковед Р. ПОНАРОВСКИЙ
Начало в 19 час. 30 мин.
Билеты продаются в кассе филармонии



18 грудня 1965 року

Спілка композиторів України

КИЇВСЬКИЙ БУДИНОК УЧЕНИХ

(Володимирська вулиця, 45)

18 грудня 1965 року

АВТОРСЬКИЙ КОНЦЕРТ

КОМПОЗИТОРА

МИКОЛИ СІЛЬВАНСЬКОГО

Вступне слово Є. Майбурова

I відділ

1. Українське скерцо

виконує автор

2. Друга соната

виконує студ. Київської консерваторії

Л. ГУЗЕНКО

3. Концертино для альта та ф-но

виконує доцент Київської консерваторії

З. ДАШАК та автор

4. Музичні малюнки по поемі М. В. Гоголя „Мертві душі“

виконує соліст Київської філармонії

Д. ЮДЕЛЕВИЧ

II відділ

5. Три прелюдії та „Стрімкий потік“

виконує студент Київської консерваторії

С. СІЛЬВАНСЬКИЙ

6. Цикл романсів на слова С. Єсеніна „Малюнки расійської природи“

7. Поема про космонавтів, сл. М. Борисової

виконує студ. Київської консерваторії

А. ШКУРАТ, акомпанує автор

8. Три прелюдії та концертний етюд

виконує лауреат республіканського конкурсу піаністів

В. СЕЛІВОХИН

9. Музична казка „Кіт хвастун“, слова Г. Бойка

виконує арт. Київської філармонії

Л. БОНДАРЕНКО

та музичне тріо О. ТРЕТЯК, І. КУШНІР, АВТОР

Початок о 19 годині

Полтавське музичне училище імені ЛИСЕНКА М. В.
У ПАЛАЦІ ПІОНЕРІВ
17 квітня 1965 р.
АВТОРСЬКИЙ
КОНЦЕРТ
КОМПОЗИТОРА
СІЛЬВАНСЬКОГО М. І.
(м. Київ).
Вхід вільний.
Початок о 19 годині.

Середа
28
ЖОВТНЯ
1959 р.
Міністерство культури Української РСР
Київська державна ордена Леніна
КОНСЕРВАТОРІЯ
ім. П. І. Чайковського
(вул. К. МАРКСА, 3)
МАЛИЙ ЗАЛ
Середа
28
ЖОВТНЯ
1959 р.
АВТОРСЬКИЙ КОНЦЕРТ
ст. викладача — композитора
МИКОЛИ ЙОСИПОВИЧА
СИЛЬВАНСЬКОГО
Вступне слово — „Творчість М. Й. Сильванського"
доцент — кандидат мистецтвознавства
К. В. МАЙБУРОВА
УЧАСТЬ БЕРУТЬ:
аспірантка — Л. ОСТАПЕНКО (сопрано)
соліст філармонії — Д. ЮДЕЛЕВИЧ (ф-но)
композитор — М. СИЛЬВАНСЬКИЙ (ф-но)
студент — Є. ФЕДОТОВ (бас)
студентка — В. ЧЕЧЕНІНА (сопрано)
учень муздесятирічки — Н. КРИВОРУЧКО (ф-но)
учень муздесятирічки — Н. ДЕРЕНОВСЬКА (ф-но)
ТА СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР ОПЕРНОЇ СТУДІЇ
Диригент—в. о. професора
М. М. КАНЕРШТЕЙН
В програмі фортепіанні, вокальні та симфонічні твори
ПОЧАТОК О 20 ГОД.
ВХІД ЗА ЗАПРОШЕННЯМИ

Харківська Державна
Філармонія
ЗАЛ ФІЛАРМОНІЇ
(СУМСЬКА ВУЛ., 19)
17
БЕРЕЗНЯ
КОНЦЕРТ
ДИПЛОМАНТА ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КОНКУРСУ—ПІАНІСТА
МИКОЛИ
СІЛЬВАНСЬКОГО
В ПРОГРАМІ: Твори Бетховена, Шумана, Листа,
Чайковського, Рахманінова
Початок о 8 г. веч.
Каса відкрита з 11 до 2 та з 5—8 г. веч.

харківська державна філармонія
ЗАЛ ФІЛАРМОНІЇ
СУМСЬКА ВУЛ. № 10
21 лютого 1949 р.
УНІВЕРСІТЕТ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
Абонемент № 3
СИМФОНІЧНИЙ КОНЦЕРТ
ШУБЕРТ — Незакінчена симфонія
„ — „Лісовий цар"
ЛІСТ — Концерт для фортепіано №
„ — Угорська рапсодія
ДИРИГЕНТ —
Д. ЗЛОБІНСЬКИЙ
СОЛІСТ — Дипломант Всеукраїнського конкурсу
М. СІЛЬВАНСЬКИЙ
Початок о 8 год. 30 хвил.
Квитки та абонементи продаються в касі Філармонії від 12 до 3-х год. дня та з 5 до 8 год. вечора.

СУБОТА
10
грудня 1966 р.
ДО 50-річчя РАДЯНСЬКОЇ ВЛАДИ
БУДИНОК УЧИТЕЛЯ
Площа Калініна № 2.
СУБОТА
10
грудня 1966 р.
КОНЦЕРТ
ПЕДАГОГІВ КИЇВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ
ОРДЕНА ЛЕНІНА КОНСЕРВАТОРІЇ
ІМ. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
З ТВОРІВ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
(кафедра загального та спеціалізованого фортепіано)
ВИКОНАВЦІ:
БАТЮШКОВ П. В.
МАРКЕВИЧ Н. О.
СІЛЬВАНСЬКИЙ М. Й.
ЦАРЕВИЧ І. С.
ШАМАЄВА К. І.
Початок о 19 год.
Вхід вільний

СУБОТА
16
Листопада
1957 р.
Міністерство культури Української РСР
Київська державна ордена Леніна
КОНСЕРВАТОРІЯ
ім. П. І. Чайковського
(ВУЛ. К. МАРКСА, 5)
МАЛИЙ ЗАЛ
СУБОТА
16
Листопада
1957 р.
КОНЦЕРТ
ПЕДАГОГІВ КАФЕДРИ ЗАГАЛЬНОГО ТА СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО ФОРТЕПІАНО
ВИКОНАВЦІ:
доцент БЕРКОВИЧ І. Я.
викл. ЛЕГУР С. І.
викл. ПАТОРЖИНСЬКА Г. І.
ст. викл. СІЛЬВАНСЬКИЙ М. О.
в. о. проф. ТОЛПІН Є. І.
викл. ЦАРЕВИЧ І. С.
викл. ШАНЯЄВА Т. В.
ПРОГРАМА З ТВОРІВ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
Вступне слово — викл. ПЕДЧЕНКО А. Г.
Початок о 17 год.
ВХІД ЗА ЗАПРОШЕННЯМИ

Додаток В

Документи Миколи Сільванського

Время вступления
в Союз композиторов
СССР

„21" „марта" 1951 г.

(личная подпись)

СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ СССР

ЧЛЕНСКИЙ БИЛЕТ № 0740

Фамилия Сильванский

Имя и отчество Николай Иосифо-
-вич

(псевдоним)

Дата выдачи билета „17" сентября 1960 г.

Первый секретарь
Союза композиторов СССР

АТТЕСТАТ
ДОЦЕНТА

МДЦ № 016386

Москва 17 января 1964 г.

Решением
Высшей Аттестационной Комиссии
от 7 декабря 1963 г. (протокол N 34)

Сильванский Николай Иосифович

УТВЕРЖДЕН В УЧЕНОМ ЗВАНИИ ДОЦЕНТА
ПО КАФЕДРЕ
„общее фортепиано"

Председатель Высшей
Аттестационной Комиссии

Ученый Секретарь Высшей
Аттестационной Комиссии

Додаток Г

Інтерв'ю

Інтерв'ю №1

Інформант: Сільванський Сергій Миколайович
Інтерв'юер: Зубай Юрій
Дата: 15.03.2021

ЗЮ: Розкажіть про дитинство Вашого батька

ССМ: Батько майже ніколи не згадував про свої дитячі роки, тому що вони були дуже важкі. Я чимало фактів взагалі дізнався з Вашої статті у журналі «Музика», адже я не знав навіть про те, що він навчався у Римми Чеснокової. Знав лише про те, що його першою викладачкою фортепіано була його тітка Олександра, котра взяла його на виховання. Батьки маленького Миколи розлучились, коли йому було три роки, і більше участі в його житті не брали. Мені відомо, що в дитинстві він також захоплювався хімією та турецькою мовою. Схильності до вивчення мов у нього виявлялись протягом всього його подальшого життя. Перед поїздкою до Франції він вивчив французьку мову всього за місяць. Відвідини Парижу залишили у нього чудові спогади надовго. Також все життя він вивчав англійську мову. У батька була мрія поїхати в Лондон, але на жаль, не склалось.

ЗЮ: Що Вам відомо про його Ленінградський період життя

ССМ: Його Ленінградським педагогом став Володимир Нільсен. Але за порадою лікарів батьку потрібно було змінити клімат, так як у нього був туберкульоз. І самі легені у нього були слабкі, тому причина переїзду також і в цьому. Проблеми з легенями у нього ще довго були. В своєму дитинстві я пам`ятаю, як через слабкість, при зрості 188 см. він важив всього 58 кг.. Потім в післявоєнні роки він проходив піддування легенів.

ЗЮ: Яким чином Ваш батько захопився композицією

ССМ: Вже будучи солістом харківської консерваторії він вирішив повчитись композиції. Захоплюватись нею він почав ще з студентських років. Але йому хотілось перевести своє захоплення на професійний рівень. І тому він почав

брати приватні уроки у В’ячеслава Барабашова, який навчав його також інструментовці та оркестровці. Першим батьковим твором стало «Українське скерцо» для фортепіано, але і до цього у нього був якийсь композиторський досвід про який мені нічого не відомо.

ЗЮ: Яку роль в житті Вашого батька відіграли такі постаті як Яків Флієр, Всеволод Топілін та Святослав Ріхтер

ССМ: Фортепіанний факультет Київської консерваторії має завдячувати батькові, адже це він, будучи деканом, запросив Всеволода Топіліна з Харкова. Я також в нього навчався. На жаль, коли я поступав в аспірантуру, в день здачі англійської мови Всеволод Володимирович помер. Ми з батьком вирішили, що я буду заочно навчатись у Якова Флієра. Мені не хотілось вже в когось із київських педагогів. Я постійно їздив на тиждень-два займатись до Якова Володимировича у Москву. А мій батько, до речі, був першим його студентом. Вони дуже подружились і їх зустрічі завжди були дуже теплі. Яків Флієр інколи називав мого батька «мой первенец». Також батько дуже товаришував з Святославом Ріхтером, він інколи зупинявся в нас, коли приїздив на гастролі в Харків, коли я був маленьким. У мене навіть збереглось кільце яке Святослав Теофілович подарував моєму батькові, а батько мені.

ЗЮ: Чим, на Вашу думку, ознаменувалась педагогічна діяльність Миколи Йосиповича

ССМ: Батько принципово не хотів викладати спеціальне фортепіано в консерваторії, хоча йому це неодноразово пропонували. Так як він серйозно займався композицією, батько розумів, що викладання спеціального фортепіано відбере у нього багато часу. Але причина не лише в цьому. Батькові було цікаво викладати фортепіано саме композиторам, адже вони глибше і цікавіше входили в образ твору, вони самі розуміли як створений твір з композиторської точки зору. Також йому цікаво було спілкуватись із композиторами, котрих він навчав. А молоді студенти-композитори ділились своїми напрацюваннями з ним. До речі, хочу доповнити, до Вашої статті, що

у батька вивчав фортепіано композитор Олег Ківа, котрий був моїм родичем по лінії моєї матері.

ЗЮ: Як би Ви охарактеризували виконавський стиль вашого батька

ССМ: Я думаю він перейняв все у своє виконавство від Якова Флієра. Це була дуже романтична і темпераментна гра. Батько полюбляв саме романтичну музику.

ЗЮ: Чому Ваш батько зацікавився дитячою музикою

ССМ: Справа в тім, що у нього було дуже важке дитинство, адже його покинули батьки. Він ніколи не відчував батьківської любові, всю свою любов, і все що в нього накопичилось в душі батько спрямував саме на мене. Він дуже цікавився мною та всім, що мене оточує. Можливо, потяг до написання дитячої музики пов`язаний саме зі мною. Так як він був чудовим піаністом фактура у нього творах була зручною, навіть у складних творах.

ЗЮ: З ким найближче товаришував Ваш батько

ССМ: Наша сім`я товаришувала з сім`єю Дерегусів. Це були чудові художники. У нас була дача під Києвом. Михайло Дерегус на дверях нашої дачі намалював картину – «Запорожець сидить і ловить рибу».

ЗЮ: Розкажіть цікаві випадки з його життя, які вам запам`ятались

ССМ: Мені запам’ятався випадок, коли я в 2000 році привозив з дружиною (Ганною Парфьоновою) в Москву ученицю на конкурс імені Фредеріка Шопена. І в Москві Віктор Мержанов влаштував прийом в ресторані лише для того, щоб згадати пам`ять мого батька.

Одного разу я приїхав у Лос-Анджелес на концерт Дмитра Башкірова, і підійшовши до виконавця після концерту Дмитро Олександрович сказав: «Ой, Коленька», тобто спочатку він навіть нас спутав.

Батько знав добре англійську мову тому його брали в комісію при вступі в аспірантуру. Батько знав, що абітурієнт, талановитий піаніст В’ячеслав Новіков погано знає англійську мову. І батько, щоб «протягнути» його задав лише два питання: «Як його звати?», та «Яка річка протікає в

Києві?». І талановитого піаніста не «завалили». Тато завжди всім допомагав, а особливо талановитій молоді.

Також батько був чудовим художником, у нас вдома збереглись копії боголюбівських пейзажів, які він малював аквареллю.

Під час навчання в Московській консерваторії батько брав участь у «капуснику», де він танцював танець Мефістофеля, а за роялем йому акомпанував Яків Флієр. Потім працюючи в Київській консерваторії він також часто брав участь в «капусниках», адже у нього були чудові акторські дані. Також в мене збереглись фото, де він в студентські роки пародіював різних героїв, і артистично ці образи просто чудові.

ЗЮ: Дякую за цікаве інтерв`ю.

Інтерв'ю №2

Інформант: Щербаков Ігор Володимирович
Інтерв'юер: Зубай Юрій
Дата: 21.01.2021

ЗЮ: Розкажіть про своє знайомство з Миколою Йосиповичем

ЩІВ: Мені було відомо про Миколу Йосиповича, як композитора, ще за часів мого навчання у музичній школі. Він тоді друкувався у багатьох педагогічних фортепіанних збірках та часто виконувався дітьми. Можливо, я теж щось виконував. Особисто ми з ним познайомились вже у 1974 році, коли я вступив до Київської консерваторії.

ЗЮ: Які риси митця, як особистості, Вам запам`ятались?

ЩІВ: Микола Йосипович був просто феноменальною людиною, з широкою душею, добрий та дуже відповідальний. Ніхто ніколи не помітив у нього зверхності, до всіх відносився дружньо. Він завжди тримався осторонь різних конфліктних ситуацій. Атмосфера консерваторії в ті часи була іншою, ніж зараз. Хоча велика увага приділялась політекономіці, партійним справам, але у консерваторії працювало дуже багато видатних митців, котрі самовіддано служили мистецтву, серед них і Микола Сільванський.

ЗЮ: Що Вам запам`яталось з уроків спеціалізованого фортепіано у Миколи Йосиповича?

ЩІВ: В Дніпропетровському музичному училищі я навчався як піаніст. Після вступу у консерваторію я був зарахований у клас спеціалізованого фортепіано до Миколи Йосиповича. Прослухавши мою гру при першому знайомстві він мені одразу задав третю баладу Фредеріка Шопена. Хоча я відчував, що це мені не по силам, і попередив про це його. Але він запевнив: «Ви зробите!». Для мене цей твір був значним кроком вперед у моєму виконавському розвитку. Вже потім я проходив у нього в класі такі складні твори як: Сонати Л. Бетховена №8 та №27, Сонату №2 Р. Шумана (її він зі мною зробив максимально якісно, відносно моїх можливостей), чимало прелюдій О. Скрябіна та інший цікавий репертуар. Також з однокурсником-композитором Сергієм Бедусенком я виконував разом в ансамблі Концертино Д. Шостаковича.

ЗЮ: Чи допомогла Вам співпраця з ним як композитору?

ЩІВ: Я часто працював у нього в класі над своїми фортепіанними творами, зокрема моєю сонатою.

ЗЮ: На Вашу думку, у чому саме полягала специфіка роботи Миколи Йосиповича в класі спеціалізованого фортепіано зі студентами?

ЩІВ: Він завжди дуже велике значення приділяв роботі над звуком. Микола Йосипович заглиблювався в саму суть взяття фортепіанного звуку, тобто давав поради, котрі стосувались навіть гнучкості та плавності рук. Він розповідав, що звук залежить не лише від пальців, а має йти від самої спини і аж до кінцівок пальців, як він казав – «Від п`ятого пальця до останнього хребта» . І лише зрозумівши це у виконавця буде «справжній» звук. Микола Сільванський не любив коли його студенти ставили руки «яблучком» (максимально заокруглена форма), а радив розкривати руку. Микола Йосипович прямо, але спокійно міг сказати: «Це звучить, а це – не звучить». Велика увага приділялась моториці пальців і руки. Також він важливе значення надавав динамічному нюансуванню за фортепіано. Для нього «р» і «ррр» - це дуже велика різниця, але він наголошував, що на будь-якому нюансі звук має бути осмислений. Я помічав, що у своїй педагогіці Микола

Йосипович опирався саме на московські традиції. Тобто головне у фортепіанному виконавстві – не техніка, як самоціль, а саме продуманість форми твору і звуку.

Він ніколи не заставляв своїх студентів багато займатись за інструментом, адже розумів, що це не наша основна спеціальність. Але на уроках викладався сповна, хоча, мав окрім нас, студентів, ще мав дуже велике навантаження як декан факультету, композитор та виконавець.

ЗЮ: Чи слухали Ви виступи Миколу Сільванського як піаніста-виконавця?

ЩІВ: Він, як інтелігентна людина, ніколи не наголошував на тому, що закінчив Московську консерваторію, та ще й у класі Якова Флієра, хоча в ті часи це було дуже поважно. Микола Йосипович часто сам виконував твори перед студентами. Я пам`ятаю, що найулюбленішим його твором був трансцендентний етюд Ф. Ліста «Блукаючі вогні». Він просто постійно вражав мене своїм віртуозним виконанням цього твору. Я навіть вчора, згадувавши про Миколу Сільванського, переслуховував цей твір Ф. Ліста.

ЗЮ: Що Вам відомо про Миколу Йосиповича як композитора?

ЩІВ: Одним із перших його масштабних творів, який я почув у живому виконанні, був Піонерський концерт для фортепіано з оркестром. І перша думка, яка в мене виникла після прослуховування твору це те, що цей дитячий твір написаний досконало. Я впевнений – дітям дуже подобалось його виконувати. Будучи знаним композитором Микола Йосипович із своїми студентами- композиторами ніколи не говорив про свою творчість. У нього не було бажання продемонструвати нам, що він також композитор. Хоча, наскільки мені відомо, студентам-музикознавцям він міг продемонструвати власні твори.

ЗЮ: Як склались відносини з Миколою Йосиповичем у Вас після завершення консерваторії?

ЩІВ: Після закінчення консерваторії я з ним вже не бачився, адже я пішов в армію. А потім по поверненню, після закінчення служби його вже не стало. У моїй пам`яті закарбувалась виставка виробів Миколи Йосиповича з коренів,

котра проходила вже після його смерті у консерваторії у кабінеті №53. Ці вироби зроблені з великою фантазією та майстерністю. Як нам мене, він і там був доволі талановитим.

ЗЮ: Дякую за цікаву розмову

Інтерв'ю №3

Інформант: Шамаєва Кіра Іванівна
Інтерв'юер: Зубай Юрій
Дата: 23.09.2020

ЗЮ: Кіро Іванівно, розкажіть, будь-ласка про Ваші спогади, пов'язані з Ісааком Берковичем як композитором та колегою-педагогом.

ШКІ: Я майже не перетиналася в роботі з Ісааком Берковичем, адже я у 1960-х роках я, як молодий педагог, викладала загалом на кафедрі саме загальне фортепіано, а він викладав у ті роки спеціалізоване фортепіано (фортепіано у композиторів і теоретиків). Я його пам`ятаю як дуже спокійну та інтелігентну людину. Якби Ви з ним розмовляли, він Вас уважно б вислухав. Творчий контакт у мене був єдиний раз. Але вже з нього для Вас стане очевидно, хто він у своїй педагогіці та музиці. Один раз у мене все-таки була в той час студентка-теоретик. І він її почув на екзамені спеціалізованого фортепіано, де вона грала 12 дитячих п`єс С. Прокоф`єва. Почувши цей цикл він сказав: «Как это можна играть, и что это вообще такое?». Одним словом, висловився різко проти Прокоф`єва. Тобто його портрет, це портрет дитячого композитора XX століття. Хоча він вважався учнем Бориса Лятошинського з композиції, але у його творчості Ви впливів Бориса Миколайовича не почуєте. Але методичний репертуар у Ісаака Яковича чудовий. Хоча у вихованні дітей має бути і С. Прокоф`єв, і К. Орф, і Б. Барток, котрих він також би не прийняв.

Ісаак Якович проводив методичну роботу у музичних школах, його твори викладачі ДМШ просто «забирали з-під олівця», бо у них була необхідність.

ЗЮ: З Миколою Сільванським Ви працювали на одній кафедрі разом аж 25 років. Розкажіть про нього як про композитора, педагога і піаніста та людину.

ШКІ: Микола Йосипович Сільванський – це людина зовсім іншого «польоту», чудовий піаніст, що стосується творчості, я йому говорила:

- «Николай Иосифович, Вы пишите эти прелюдии на двадцать страниц, это же для листажа?»
- він сміється – «Да, Вы все понимаете» (в ті часи оплату композиторам здійснювали за кількістю листів).

Він був дуже контактною людиною, творчий, веселий. Я була його подругою, але не в образу йому скажу, що за своїм спрямуванням він не був педагогом. А от як піаніст, він відрізнявся віртуозністю. Я пам`ятаю, коли він сів грати «Концертино» Д. Шостаковича, його гра була вдвічі швидше основного темпу. Його піанізму був притаманний романтичний порив, хоча у творчості це не відчувається. Я думаю, що в його репертуарі з українських композиторів були Л. Колодуб, Л. Ревуцький, а от Б. Лятошинський думаю ні. Окрім музики він займався ще різьбою по дереву, у нього була вдома люстра, котру він сам вирізав. Ще він був секретарем вченої ради. До речі, його син Сергій також був піаністом, і він думав про його майбутнє. Він зараз в Америці, але якось приїздив в Київ на Musik fest. І я думаю, що Микола Йосипович з ним би не поїхав би в Америку, адже він тут, як кажуть, «користувався попитом». З його сином поїхала його перша дружина, яка його і покинула, але потім він одружився вдруге, його друга дружина була із сім`ї науковців, проживали вони на Ярославовому Валу. Я була у них в гостях, і бачила всі його дерев`яні витвори. Ще я пам`ятаю, що для нас з моєю колегою Наталією Григорівною Холодною Микола Йосипович зробив переклад гімну із «Мідного вершника» Р. Глієра, але технічно це було дуже складно, ноти цього ансамблевого твору, на жаль, не збереглися.

ЗЮ: На Вашу думку, яке місце займають Ісаака Берковича та Миколи Сільванського твори у педагогічному репертуарі піаністів?

ШКІ: У своїй діяльності я часто звертаюсь до творів Ісаака Берковича, адже приходиться викладати фортепіано для початківців, особливо полюбляю давати студентам його варіаційні цикли. А от Миколу Сільванського взагалі зараз виконують рідко. Я пам`ятаю, що за час його життя та в 1990-ті виконували його частіше. Свого часу дуже цікаво Алла Загайкевич виконувала циклом «Пригоди барона Мюнхгаузена».

ЗЮ: Дякую за цікаву розмову.

Інтерв'ю №4

Інформант: Фількевич Галина Миколаївна
Інтерв'юер: Зубай Юрій
Дата: 15.01.2022

ЗЮ: Розкажіть про знайомство з Ісааком Берковичем

ФГМ: Я у нього навчалася в консерваторії з предмету «спеціалізоване фортепіано», і до цього часу його часто згадую, адже отримувала задоволення від занять з ним. До консерваторії я поступила у 1957 році. І дуже добре пам`ятаю той момент, коли на першому поверсі, біля сходів на стіні вивішували розподіл студентів по педагогам із загального та спеціалізованого фортепіано, і тут я читаю: «Беркович». Я ж зразу почала думати: «Невже це той самий Беркович, з якого починають в музичній школі навчання», адже в нього дуже багато творів для навчання гри на фортепіано в музичній школі, особливо для початкових класів. І потім з`ясувалось, що це дійсно той Ісаак Якович.

Я чудово пам`ятаю наш клас на третьому поверсі справа, де було два рояля, і балкон, що виходив на нинішню вулицю В. Городецького. При першому знайомстві Ісаак Якович розпитав мене що я грала раніше, прослухав мою вступну програму та навіть поцікавився моїми інтересами. Я вже не пам`ятаю, що саме тоді йому зіграла, але в мене була досить серйозна

програма, адже я закінчила музичне училище, де я грала на рівні із піаністами.

ЗЮ: У чому полягала специфіка занять з ним

ФГМ: Я йому дуже вдячна за те, що він завжди починав уроки із читання з листа. На кожен урок його студенти мали приносити з бібліотеки будь-яку літературу для читання із листа, на їх смак. Якщо я забувала, він не починав заняття, а посилав мене в бібліотеку, щоб взяти ноти для читки. У нас, в теоретиків, в ті часи навіть на заліках було читання з листа. На одному із таких заліків Ісаак Якович мені ставив «Коріолан» Л. Бетховена. І так дякуючи заняттям з Ісааком Яковичем я читала дуже добре, просто блискуче. Навіть до цього часу я все ще люблю такий вид занять за фортепіано, і до цих пір підтримую непогану форму. Також всі свої нові твори (навіть фортепіанні концерти) він апробував читкою з листа на своїх студентах, звіряв текст, інколи виправляв ноти.

ЗЮ: Яка в класі Ісаака Яковича була особливість вибору репертуару

ФГМ: Він мені часто давав твори, які я не знала, і не чула ніде. Наприклад, вперше я познайомилася з творчість М. Метнера на заняттях у Ісаака Яковича. Мені відомо, що навіть піаністи не завжди знайомляться на уроках спеціального фортепіано з його творами. А от я грала М. Метнера, і звичайно граючи його, мені як музикознавцю, було цікаво знаходити матеріал про цього композитора. Також педагог мені дав Концерт для фортепіано з оркестром Отара Тактакішвілі, котрий був написаний за кілька років до того. Я грала з ним в чотири руки переклади на фортепіано «Лакрімози» В. А. Моцарта, танців А. Хачатуряна. З фортепіанних концертів я ще грала К. Сен-Санса Концерт №2, «Піонерський» концерт М.Сільванського. Коли я закінчила навчання в нього, я йому подарувала збірку творів Антона Аренського, адже хотіла знайти те, що не так відомо. Він мене привчив шукати щось маловідоме. Він прагнув розширити сферу пізнання фортепіанної музики.

ЗЮ: Розкажуть про Ісаака Беркович як піаніста-виконавця

ФГМ: Сольно в ті роки він грав дуже рідко. Зазвичай він відвідував музичні школи, де грали учні його музику, але в ансамблях міг грати з ними.

ЗЮ: Ви пам`ятаєте ще його студентів, і чи відомо Вам щось про його «немузичне» життя

ФГМ: Зі мною навчалася у Ісаака Яковича Тамара Іванівна Нехода, дочка поета Івана Неходи. Сам Ісаак Якович проживав там, де будинок композиторів на Софіївській. З сім`єю він ніколи знайомив, хоча він про неї розповідав, знаю, що між ними були були теплі стосунки, і взагалі він був сімейною людиною. Для мене Ісаак Якович залишився викладачем з великої літери.

ЗЮ: Можливо Ваш шлях перетинався із Миколою Сільванським

ФГМ: Миколу Сільванського я теж добре пам`ятаю, хтось із моїх одногрупниць у нього навчався. Син Сільванського навчався в музичній десятирічці, а я там 5 років викладала (починаючи з п’ятого курсу). У класі, де навчався Сергій Сільванський я викладала музичну літературу, і тому з Миколою Йосиповичем я часом спілкувалась, а пізніше, коли я здавала кандидатський мінімум з англійської мови він був у комісії (до речі, він дуже добре знав англійську мову).

ЗЮ: Дякую за цікаве інтерв`ю

Інтерв’ю №5

Інформант: Бедусенко Сергій Валентинович
Інтерв’юер: Зубай Юрій
Дата: 14.09.2023

ЗЮ: Сергію Валентиновичу, які спогади асоціюються у Вас із Миколою Сільванським – Вашим викладачем класу загального фортепіано у Київській консерваторії?

БСВ: В мене тільки найкращі спогади про Миколу Йосиповича. І я хочу наголосити, що в мене було саме «спеціалізоване» фортепіано, на загальне фортепіано це не було схоже хоча б тому, що я виконував достатньо складні твори. А сам Микола Йосипович запам`ятався мені як позитивна та інтелігентна людина. Він добре знав англійську, і час від часу він це

демонстрував, але у нього це виходило природньо. Пам`ятаю, як восьме березня він жартівливо в розмові назвав «women`s Day».

ЗЮ: Як би Ви охарактеризували Миколу Йосиповичу як педагога?

БСВ: Всі твори котрі він пропонував свідчили про великий педагогічний досвід, адже людину завжди видно в роботі, і до цього теж потрібно мати дар, а в нього педагогіка була «невимушена». Він викладав так, щоб студентам було цікаво, а не просто щоб відбути свої години. Відчувався також принцип «імпровізації», що відчувалось у деталях, з яких і складається життя.

ЗЮ: Як на Вас вплинули заняття із Миколою Йосиповичем?

БСВ: Я закінчив училище як піаніст і музикознавець, а заняття з Сільванським якраз і допомагали мені підтримувати хорошу фортепіанну форму. Я завжди з вдячністю згадую людей, котрі так чи інакше допомагали вибудовувати мою творчу особистість. У формуванні моєї особистості як музиканта є внесок Миколи Йосиповича (як і інших моїх консерваторських педагогів), а також, безумовно, мого педагога з фаху – Левка Колодуба, котрі підтримали мою любов до театру. Зокрема, на даний момент я написав вже музику більш ніж до 100 вистав.

ЗЮ: Чи працювали Ви з Миколою Йосиповичем над Вашими фортепіанними творами?

БСВ: Я демонстрував йому власні фортепіанні твори, адже педагог котрий викладає композицію – це одне, а піаніст-педагог – це інше, це фахівець, як мінімум, з фортепіанної фактури. І мені була цікава його думка, так як він все життя грає фортепіанну музику різних композиторів, знає фактурні прийоми.

ЗЮ: А над якими саме Вашими творами Ви мали нагоду працювати з Миколою Йосиповичем?

БСВ: Скоріш за все це були мої перші дві сонати для фортепіано, я їх виконував в концертах, і Микола Йосипович про це мав знати. До речі, ці твори потім виконував Роман Рєпка та Валерій Козлов. Дещо він показував і зі своїх фортепіанних творів, враження у мене було позитивне.

ЗЮ: А який репертуар Ви грали у Миколи Йосиповича?

БСВ: Я часто грав твори Д. Шостаковича, не лише сольні (зокрема Прелюдії і фуги), але і для фортепіанного ансамблю. Також я часто грав в ансамблях. Наприклад з Ігорем Щербаковим (теж студентом класу М. Сільванського) я грав Концертино Д. Шостаковича.

ЗЮ: Дякую за цікаве інтерв`ю.

Інтерв'ю №6

Інформант: Рябоконь Євгенія Сергіївна
Інтерв'юер: Зубай Юрій
Дата: 08.08.2024

ЗЮ: Євгеніє Сергіївно, як би Ви охарактеризували творчий портрет Михайла Степаненка?

РЄС: Михайло Борисович у моїх спогадах залишився надзвичайно багатогранною особистістю, не лише як музикант-універсал, але і як «інтелектуал-ерудит» у широкому розумінні цього терміну. Його феноменальна ерудованість, виявлялась у широкій панорамі його захоплень, а саме: науково-пошукова діяльність, захоплення поезією, історією, епістолярним жанром, дослідження мемуарів, відкриття маловідомих сторінок життя та творчості українських композиторів різних часів, та навіть інтерес до походжень українських прізвищ. І це все поєднувалось у його особистості поряд з власними творчими композиторськими пошуками, викладацькою працею, членством в журі численних фортепіанних конкурсів, головуванням у спілці композиторів України, завідуванням кафедри спеціального фортепіано №1 Національної музичної академії, виданням власних збірок, організацією концертів. І все вище перелічене мною, є тільки малою частиною того, що відображає коло інтересів його творчої натури.

ЗЮ: Ви були студенткою та асистенткою-стажисткою класу Михайла Борисовича, як би Ви окреслили його педагогічні принципи?

РЄС: Згадую його з великим теплом і неймовірною шаною та вдячністю за те, що доля подарувала можливість навчатися в класі Михайла Борисовича, у періоди навчання в консерваторії та асистентурі-стажуванні. Кожне заняття

перетворювалося у неймовірне захоплююче занурення в цілу епоху, пов'язану з творчістю та життям конкретного композитора, твір якого виконувався в класі. Це не просто була розповідь про композитора, а цілий історичний зріз усіх визначних подій, з датами та прізвищами, котрі пов'язані з його постаттю та культурним середовищем, котре сприяло формуванню митця. Завжди приділялась увага до творчої спадкоємності. Зокрема, на якому підгрунті з'явилось нове музичне явище, стиль, жанр тощо. Всі взаємопов'язані деталі допомагали зрозуміти внутрішній світ композитора, його музичну мову, художній зміст, стильову приналежність. Ці орієнтири сприяли втіленню переконливої інтерпретації виконуваного твору, розкриттю творчого задуму композитора, зберігши його індивідуальні риси.

ЗЮ: Це так цікаво! А в чому конкретно виявлялась робота зі студентами в його класі конкретно над нотним текстом, роботою над звуковидобуванням? Що найбільше Вам запам’яталось?

РЄС: Велике значення приділялось побудові драматургії твору. Найважливіше, як казав Михайло Борисович: «Як ти почнеш, і як ти завершиш твір або його частину, бо для слухачів – це найзнаковіші місця, з точки зору концентрації уваги. Потрібно з перших нот точно задати потрібний характер звучання, динаміку, темпоритм, емоційний стан та сформувати ядро подальшого розгортання музики». Михайло Борисович слушно зауважував, що будь-які радикальні зміни або зрушення темпу мають бути виправдані загальним задумом, і підкорюватись наміченому драматургічному розвитку. Він завжди рекомендував уявляти весь твір одночасно, щоб утримувати цілісність та бути "над процесом виконання". Всі виконавські труднощі розглядалися в контексті розкриття змісту твору, а не як відокремлений віртуозний елемент. Педагог завжди міг зацікавити та надихнути на нові творчі пошуки та експерименти.

ЗЮ: Чи прослідковувалось в його педагогічній діяльності те, що він свого часу був блискучим виконавцем? І як так, то як саме?

РЄС: Звісно, адже Михайло Борисович міг з легкістю та майстерним блиском проілюструвати будь-який фрагмент твору, який грався в класі або підіграти партію оркестру в фортепіанному концерті.

ЗЮ: А чи проявлялась в його педагогічній діяльності композиторська складова творчості?

РЄС: Теж. Це був цікавий досвід, коли Михайло Борисович давав студентам грати свої фортепіанні твори, адже в його фігурі поєднувалися іпостасії і композитора, і педагога, і виконавця. Спочатку, мене охоплювало почуття страху та колосальної відповідальності від того, що мені було довірено виконувати твір мого викладача, і я не зможу з точністю втілити його композиторське бачення у власній виконавській версії. Та згодом, в процесі роботи, я була вражена тією мірою творчої свободи, котру Михайло Борисович давав для виконавця, хоча інколи був не до кінця згоден з інтерпретаційним рішенням, проте завжди був відкритим до нових пошуків виразності та переконливої індивідуальної концепції своїх творів.

ЗЮ: А яким був Михайло Борисович зі студентами поза межами класу?

РЄС: Наше спілкування з Михайлом Борисовичем не обмежувалось лише рамками занять за фортепіано. Я, як і інші його студенти, часто спілкувалась з ним і поза уроками. Тому неможливо не згадати високу культуру мови Михайла Борисовича. Його внутрішня інтелігентність та певний аристократизм духу, передавався у вишуканій високо інтелектуальній манері висловлювання, з притаманним йому шармом та тонким почуттям гумору. Наскільки просто він оперував складними поняттями, термінами з різних областей, фактами і цитатами, настільки яскраво міг підібрати красномовну метафору, зробити змістовну арку з творчим явищем, захопити влучними асоціаціями та поділитися своїм особистим баченням і досвідом. В його класі постійно панувала дуже привітна, дружня та творча атмосфера. Професор завжди був усміхнений та радий зустрічі з студентами та гостями.

ЗЮ: Дякую Вам за цікаве інтерв’ю!

Додаток Ґ

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України за напрямом «Культурологія»

1. Зубай Ю. М. (2022). Феномен піаніста-композитора в українській музичній культурі. *Культура України (76).* Харків. ХДАК. 111-119. DOI: 10.31516/2410-5325.076.12

2. Зубай Ю. М. (2022). Культуролого-педагогічна діяльність Миколи Сільванського як унікальний аспект творчої біографії митця. *Часопис Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського №2(55).* Київ. НМАУ ім. П. Чайковського. 36-49.
DOI: 10.31318/2414-052X.2(55).2022.266546

3. Зубай Ю. М. (2022). Внесок Ісаака Берковича та Миколи Сільванського в розвиток української музичної педагогіки. *Питання культурології (40).* Київ. КНУКіМ. 33-43.
DOI: 10.31866/2410-1311.40.2022.269353

4. Зубай Ю. М. (2022). Творча діяльність Ісаака Берковича в контексті розвитку української фортепіанної музики (до 120 – річчя від дня народження композитора). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (2, 2022).* 181-187.
DOI: 10.32461/2226-3209.2.2022.262273

5. Зубай Ю. М. (2023) Віталій Сєчкін – піаніст, педагог, композитор. *Культурологічний альманах (4, грудень 2023).* 226-30. doi:10.31392/cult.alm.2023.4.31.

Публікації, що засвідчують апробацію дисертації

1. Зубай Ю. М. (2020). Фортепіанна творчість І. Берковича: традиції та новаторство (тези доповіді). *Молодий вчений*. Херсон. Видавничий дім "Гельветика". 52-54.

2. Зубай Ю. М. (2021). Микола Сільванський – один із корифеїв Київської консерваторії. *Інтернет-журнал «Музика», ред. О. Голинська*. http://mus.art.co.ua/mykola-silvanskyy-odyn-iz-koryfeiv-kyivskoi-konservatorii/

3. Зубай Ю.М. (2022). Фортепіанні твори Ісаака Берковича та Миколи Сільванського для дітей: педагогіко-культурологічний аспект. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії» /Materials of the International scientific-practical conference «Music in dialogue with the modernity: studios of educational, art history, culturological»*. Київ. КНУКіМ. 88-91.

4. Зубай Ю. М. (2022). Творчі біографії українських музикантів в аспекті культурологічних досліджень : тези доповіді . *Актуальні проблеми розвитку науки в контексті глобальних трансформацій інформаційного суспільства: програма V Міжнародної наук.-практ. конф. Нац. Академія наук України (28-29 жовтня 2022р.)* Київ. 17-22.

5. Зубай Ю. М. (2024). Українська фортепіанна спадщина для дітей як проблема наукового дослідження. *Матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції «Новітні методики та гуманістичний підхід в сучасній музичній освіті.* Дніпро. Дніпровська академія музики. 2024. 53-54.

6. Зубай Ю. Н. (2021). Фортепианные сочинения для детей Николая Сильванского: педагогический и исполнительский аспекты. *PR и СМИ в Казахстане: сборник научных трудов. Қазақстандағы PR және БАҚ: ғылыми еңбектер жинағы, сост. и гл. ред. Л.С. Ахметова. Вып. 21*. Алматы: Қазақ університеті. 185-193.

7. ZUBAI, Yu. (2023). M. Mykola Silvanskyi as a pianist: the way of formation, milestones of concert and performing activity. *Global Prosperity*, 2023, 3.3. 29-38.

DOI:10.5281/zenodo.10254337