

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка

ТОНХАЙЗЕР-ВОЄВОДИНА Ольга В'ячеславівна



УДК 78.07

СПАДКОЄМНІСТЬ ТРАДИЦІЙ ФЕРЕНЦА ЛІСТА
В УГОРСЬКІЙ ФОРТЕПАННІЙ ШКОЛІ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.
(НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ДЕБРЕЦЕНСЬКИХ ПІАНІСТІВ)

Спеціальність 17.00.03 — музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Львів — 2016

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка Міністерства культури України.

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Соланський Степан Степанович,
Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка,
доцент кафедри спеціального фортепіано,
(м. Львів)

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Шапалова Людмила Володимирівна,
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики
(м. Харків)

кандидат мистецтвознавства, доцент
Пономаренко Олена Юрївна,
Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського,
кафедра історії світової музики
(м. Київ)

Захист відбудеться «15» вересня 2016 року о 12.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 35.869.01 із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Малому залі Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка за адресою: вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, 79005.

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

Автореферат розіслано « » серпня 2016 року.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, професор

Н. І. Сиротинська

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Музична культура Угорщини поєднала загальноєвропейські та питомо національні риси. На її розвиток вплинуло декілька факторів: своєрідність державного устрою, специфіка національного фольклору, розквіт національної музичної культури в епоху Романтизму, діяльність яскравих особистостей тощо. Кожен з них певним чином позначився на формуванні та розвитку національної фортепіанної школи як питомої складової музичної культури Угорщини.

Угорська музична культура демонструє інтенсивну динаміку розвитку протягом двох останніх століть. Могутнім поштовхом для її становлення і подальшого розвитку стала творчість відомого угорського композитора, піаніста, педагога, диригента, музично-громадського діяча Ференца Ліста (*Liszt Ferenc*) (1811–1886). На закладених ним традиціях у виконавстві та педагогіці ґрунтується сучасна угорська фортепіанна школа. Багатьох сучасних угорських піаністів і педагогів можна вважати творчими спадкоємцями великого музиканта, продовжувачами його піаністичних і педагогічних настанов.

Актуальність обраної теми зумовлена відсутністю спеціальних досліджень, присвячених комплексному вивченню процесів формування і тенденцій розвитку угорської фортепіанної школи в контексті педагогічних та виконавських традицій Ф. Ліста, які б ґрунтувались не лише на аналізі наявних публікацій наукового та методичного спрямування, а й на практичних спостереженнях. У дисертації ці спостереження були зібрані і опрацьовані автором у процесі тривалого спілкування з викладачами фортепіанної кафедри музичного факультету університету угорського міста Дебрецена (*Debrecen*), яких можна вважати продовжувачами традицій Ф. Ліста-педагога. Вибір Дебреценської фортепіанної школи як об'єкта дослідницької уваги зумовлений тим, що це місто є одним із найпотужніших культурних і освітніх центрів сучасної Угорщини. Крім того, зараз дуже актуальними і поширеними є дослідження в руслі регіоналістики, присвячені локальним культурним осередкам.

В угорській музичній культурі професійна композиторська діяльність, виконавство і музична освіта були пов'язані з іменем Ф. Ліста. В подальшому розвиток угорської фортепіанної музики відбувся у тісній взаємодії між усіма напрямками, що еволюціонували шляхом синтезу традицій та їх оновлення. У світлі проблематики дослідження доцільним є комплексне вивчення національної специфіки розвитку сучасної угорської фортепіанної школи, враховуючи тісний зв'язок між усіма її складовими.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана в руслі мистецтвознавчої проблематики, розкриває один із наукових напрямків, передбачених планами науково-дослідницької роботи Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка і відповідає темі № 6 «Музично-виконавське мистецтво: теорія, історія, практика» перспективного плану наукової дослідницької діяльності ЛНМА ім. М. В. Лисенка на 2007–2012 рр. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради академії (протокол № 1 від 31.08.2010 р.).

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

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

1. Проаналізувати історичні шляхи розвитку та етапи еволюції угорської фортепіанної музики протягом XIX – початку XXI ст.
2. Дослідити вплив європейських традицій на формування виконавських та педагогічних засад угорської фортепіанної школи.
3. Вивчити естетико-стильові засади виконавської та педагогічної діяльності Ф. Ліста.
4. Розглянути педагогічні настанови видатних угорських піаністів (Ф. Ліст, Б. Барток та ін.).
5. Виявити специфіку угорських навчально-педагогічних посібників, присвячених мистецтву фортепіанної гри.
6. Простежити вплив педагогічних принципів Ф. Ліста в педагогічній та виконавській діяльності сучасних угорських піаністів.
7. Проаналізувати особливості педагогіки Дебреценських піаністів.
8. Виявити особливості виконавського стилю визначних угорських піаністів в інтерпретації Першого фортепіанного концерту Ф. Ліста.

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

Предметом дослідження є реалізація педагогічних та виконавських традицій Ф. Ліста на прикладі діяльності Дебреценських піаністів.

Методи дослідження. Науковою основою дисертації є історичний, комунікативний і компаративний методи, також метод інтерв'ю. *Історичний* метод використовується для дослідження процесів розвитку угорської музичної культури XIX – поч. XXI ст. в цілому і угорської фортепіанної школи як її важливого компоненту. *Комунікативний* метод застосовано при вивченні творчих контактів Ф. Ліста з представниками угорської та європейської музичних культур, також при дослідженні діяльності Дебреценських піаністів. *Компаративний* метод застосований під час проведення

порівняльного аналізу інтерпретаційних версій найвідоміших фортепіанних творів навчального репертуару у виконанні угорських піаністів. *Метод інтерв'ю* був задіяний під час спілкування з Дебреценськими піаністами, він дав можливість виявити спадкоємність традицій Ф. Ліста у сучасній фортепіанній педагогіці та виконавстві.

Теоретичною базою дисертаційного дослідження стали:

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

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

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

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

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

– дослідження, що стосуються питань теорії, історії та естетики музики, виконавської інтерпретації, – Ц. Когоутека, Ю. Кона, А. Сохора, Є. Назайкінського, М. Тараканова, Ю. Холопова, В. Холопової, К. Ручьєвської,

В. Варунца, В. Медушевського, К. Михайлова, Л. Мазеля, В. Цуккермана, Н. Горюхіної, В. Москаленка, О. Катрич та ін.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше*:

- систематизовано і визначено основні тенденції розвитку угорської фортепіанної школи крізь призму спадкоємності традицій Ф. Ліста;
- охарактеризовано визначних виконавців та педагогів в угорській фортепіанній школі;
- досліджено Дебреценську піаністику в аспекті продовження виконавсько-педагогічних традицій Ф. Ліста.

Практичне значення дослідження. Результати дослідження дають змогу впровадити у подальшу наукову розробку шляхи розвитку угорської музичної культури, вивчення творчої діяльності видатних угорських піаністів та їхнього внеску у розвиток піаністики XIX – поч. XX століть. Матеріали дослідження можуть бути використані на лекційних курсах з теорії та історії фортепіанного виконавства та педагогіки; при викладанні навчальних дисциплін «Історія фортепіанного мистецтва», «Методика викладання гри на фортепіано», «Історія світової музичної культури» у вищих музичних навчальних закладах.

Апробація результатів. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Основні положення роботи були оприлюднені у доповідях на наукових конференціях: Всеукраїнській науково-практичній конференції «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес» (Луганськ, 18–19 березня 2010 р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Мистецький світ С. С. Прокоф'єва» (Донецьк, ДДМА імені С. С. Прокоф'єва, 15–16 квітня 2011 р.), Молодіжному засіданні Наукової конференції «Образи Ференца Ліста у Львівській культурі» (Львів, 3 листопада 2011 р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українська культура: стан і проблеми функціонування у світовому просторі» (Рівне, 10–11 листопада 2011 р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Жанрово-стильові проєкції музичного мистецтва в динаміці історичних змін» (Донецьк, ДДМА імені С. С. Прокоф'єва, 5–6 квітня 2013 р.), науково-практичній конференції «Василь Барвінський – видатний представник української музичної культури XX століття» (Дрогобич, 17 квітня 2013 р.), науковій конференції «Молоде музикознавство – 2013» (Львів, 18 грудня 2013 р.), міжнародній науковій конференції для студентів, аспірантів та молодих вчених «Музикознавчі студії» (Львів, 24–26 лютого 2016 р.).

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

Публікації. Основні положення та результати дисертаційного дослідження опубліковано у п'яти одноосібних наукових статтях, з яких чотири – у фахових наукових виданнях, затверджених ДАК МОН України, одне з яких входить у міжнародні наукометричні бази, та одна стаття – в іноземному виданні.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (251 позиція) і двох додатків. Загальний обсяг – 236 сторінка, з них 155 сторінок основного тексту.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність теми, визначено об'єкт і предмет дослідження, сформульовано мету і завдання, зазначено теоретичну базу і методологію, вказано наукову новизну і практичне значення, подано відомості про апробацію результатів.

Розділ 1. «Засади піанізму Ференца Ліста в проекції на фортепіанне мистецтво XIX–XX ст.». У першому розділі та трьох його підрозділах увагу зосереджено на проблемі формування угорської національної фортепіанної школи протягом XIX ст.

Підрозділ 1.1 *Угорська фортепіанна школа у сучасних дослідженнях* містить інформацію стосовно стану дослідження фортепіанної педагогіки і фортепіанного виконавства в Угорщині з другої половини XIX до XX ст. Зазначається, що ця тема тією чи іншою мірою заторкувалася у наукових дослідженнях (статтях, дисертаціях, монографіях) і працях методичного спрямування (підручниках і навчальних посібниках) вітчизняних і зарубіжних музикознавців. Найбільшу увагу привертала особистість Ф. Ліста – одного з найвідоміших представників європейського музичного романтизму, блискучого піаніста-віртуоза, композитора і педагога, чий погляд на виховання музикантів були значно ширшими від традиційного навчання гри на фортепіано. Значна кількість публікацій присвячена творчості Б. Бартока, який зробив значний внесок у розбудову угорської музичної культури у першій половині XX ст. Окремі публікації присвячено відомим угорським піаністам XX ст. (Д. Ціффра, П. Кадошу, Е. Дохнані, З. Кочішу), також системі сучасної музичної освіти Угорщини та діяльності фортепіанних педагогів.

Аналіз праць засвідчує відсутність цілісного погляду на розкриття проблеми становлення і розвитку угорської фортепіанної школи в аспекті спорідненості з творчими методами Ф. Ліста як її фундатора. Автори більшості публікацій значною мірою обмежились або загальними відомостями про музичне мистецтво Угорщини певного періоду, або вивченням діяльності певних яскравих особистостей. Проте, вивчення специфіки сучасної угорської піаністики, що ґрунтується на спадкоємності лістівських традицій, потребує комплексного підходу і з'ясування усіх факторів взаємодії між її складовими.

У підрозділі 1.2 *Історичні передумови виникнення угорської фортепіанної школи* вивчається долістівський період, що в історичному контексті становить початковий етап розвитку угорської піаністики. Відзначається, що до кінця XVIII ст. викладачі використовували французькі та німецькомовні навчальні посібники, авторами яких були іноземні музиканти. Найбільшого поширення у той час здобули школи найвідоміших європейських майстрів клавесинної гри – Франсуа Куперена «L'art de toucher le clavecin» (Париж, 1716), Карла Філіпа Емануеля Баха «Versuch über die wahre Art des Clavier zu spielen» (Берлін, 1753) і Даниєля Готліба Тюрка «Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen» (Ляйпциг, 1789). Основні положення і фрагменти з цих посібників перекладалися угорською мовою і поширювалися в рукописних копіях на територіях Угорського королівства з навчальною метою.

Деякі музичні пам'ятки минулого засвідчують про зародження в угорській музичній культурі власних традицій клавірної гри, що мали національне підґрунтя. Прикладом є угорська верджинальна рукописна книга кінця XVII ст. «Tabulatur Johann Jacob Starcken zugehörig, welcher den 3. Decembre Anno 1689 in Gottes Nahmen den Anfang zum schlagen gemacht». Вона містить відомості з елементарної теорії музики, поради щодо навчання і музичний матеріал для виконання – 56 невеликих верджинальних п'єс, 4 з яких написано в манері угорських танців стилю вербункош.

У XIX ст. з'являються перші угорськомовні посібники для музикантів-початківців – «Мистецтво гри на клавірі по нотах» Іштвана Гаті (*Gáthy István* «A kottából való klavirozás mestersége», 1802), «Керівництво до правильного користування фортепіано в 62-х вправах для вчителів та учнів» Шандора Деменя (*Dömény Sándor* «Útmutató a fortepiano helyes játszására», 1827), самовчитель «Наука музики або фундаментальне викладання» Яноша Галі (*Gály János* «A muzsika tudománya, vagy fundamentumos tanítás», 1831), «Будапештський підручник з фортепіано або теоретичне і практичне введення в ґрунтовне навчання фортепіано за доступною

методикою» Яноша Янотички (*Janotyckh János* «Budapesti Zongoratanító vagy elméleti és gyakorlati bevezetés a zongorázást alapos könnyen érthető módszerrel megtanulni», 1831), «Спосіб для правильної гри на фортепіано» Іштвана Барталуша (*Bartalus István* «Módszer a zongora helyes játszására», 1862) та ін. Їх переважна більшість була опублікована у столиці Угорського королівства Пешті і саме це місто стало центром розвитку угорської національної музичної культури і фортепіанного виконавства у ХІХ ст.

Важливою передумовою для появи власних виконавських традицій стало зростання популярності фортепіано, швидке розповсюдження салонного фортепіанного виконавства, також концертні виступи відомих піаністів-віртуозів. Проте підготовка музикантів не виходила за межі приватних занять.

У підрозділі 1.3 *Втілення естетико-стильових принципів виконавської манери та засад педагогіки Ф. Ліста в угорській фортепіанній школі* досліджуються впливи різнобічної діяльності Ф. Ліста на формуванні національної школи піаністики у другій половині ХІХ ст. та напрямків її еволюції в наступні часи. Зазначаються контакти Ф. Ліста з Угорщиною через постійні відвідування Батьківщини, гастролі, композиторську творчість, яка була тісно пов'язана з національними пісенно-танцювальними джерелами, опікування проблемами музичної освіти, що виявилось у заняттях з угорськими учнями у веймарському будинку та заснуванні Музичної академії в Будапешті (1875).

Методи фортепіанної педагогіки Ф. Ліста ґрунтуються на його власних піаністичних новаціях – принципово іншому погляді на манеру звуковидобування (т. зв. симфонічному трактуванні фортепіано), зведеному до абсолюту знанні усіх таємниць фортепіано як музичного інструменту з величезним потенціалом, пріоритеті творчої сторони виконавського процесу. Оволодіння технічними складнощами Ф. Ліст вважав лише «ключами» до виконавської майстерності. Вимагаючи від своїх учнів тривалої роботи з вдосконалення технічно-віртуозних якостей гри, Ліст-педагог надавав пріоритет пізнанню сутності й змістовної глибини музичного твору, задля чого наполягав на розвитку інтонаційного слуху, відчуттю зв'язків між окремими звуками, різними голосами і розділами музичної форми.

Після відкриття Музичної академії в Будапешті підготовка угорських піаністів вийшла за межі приватних занять і сягнула рівня професійної музичної освіти. У стінах Академії викристалізувався авангард угорської школи піаністики, а педагогічні настанови її засновника Ф. Ліста стали основою усієї системи навчання. У фортепіанному класі Ф. Ліста здобули

освіту талановиті угорські піаністи Арпад Сенді (*Szendy Árpád*) та Іштван Томан (*Thomán István*), які надалі стали професорами академії. У класі Ф. Ліста також навчалися Аладар Юхас (*Juhász Aladár*), Карой Агхазі (*Aggházy Károly*), Генрі Гоббі (*Gobbi Henry*), Геца Зічі (*Zichy Géza*) та ін., які успадкували виконавські новації і педагогічні принципи свого вчителя.

Отже, вплив, який Ф. Ліст зробив як на сучасників, так і на нащадків, був величезним і виявився у безлічі форм творчих проявів та їх взаємодії. Педагогіка і виконавство Ф. Ліста органічно поєднали національний і європейський компоненти, що стало запорукою продовження традицій і головним напрямком формування системи національної музичної освіти угорських піаністів у майбутньому.

Розділ 2. Спадкоємність педагогічних і виконавських традицій Ф. Ліста в угорській фортепіанній школі ХХ ст. та чотири його підрозділи присвячено угорській піаністиці ХХ ст.

У підрозділі 1.1 *Внесок угорських учнів Ф. Ліста у розбудову національної системи вищої музичної освіти та фортепіанної педагогіки* аналізується педагогічна діяльність угорських учнів Ф. Ліста Іштвана Томана і Арпада Сенді у фортепіанних класах музичної академії Будапешта. Зазначається, що незважаючи на спільну лістівську школу, обидва музиканти мали власний погляд на процес музичного виховання, тому їх методи викладання кардинально різнилися. Наприклад, І. Томан виховував учнів на позиціях творчої свободи, тоді як А. Сенді вимагав жорсткої дисципліни. Однак, це не завадило загальній розбудові навчального процесу, а навпаки, сприяло вихованню у класах обидвох педагогів яскравих творчих особистостей з індивідуальною виконавською манерою. У класі І. Томана навчалися Бела Барток (*Bartók Béla*), Ерно Дохнани (*Dohnányi Ernő*), Іван Енгел (*Engel Iván*), Дьордь Ференци (*Ferenczy György*), Імре Кійрі-Санто (*Kéri-Szántó Imre*), Арнольд Сійкеї (*Székely Arnold*), Імре Унгар (*Ungár Imre*). Вихованцями класу А. Сенді стали Ерньо Фодор (*Fodor Ernő*), Шандор Ковач (*Kovács Sándor*), Ілона Кабош (*Kabos Ilona*), Геца Надь (*Nagy Géza*) та ін. Усі ці музиканти невдовзі сприяли яскравому розвитку угорської фортепіанної школи.

У цьому ж підрозділі вивчаються педагогічні принципи та новації учениці А. Сенді, випускниці Будапештської академії музики Маргіт Варро (*Varró Margit*), які є продовженням лістівських традицій в галузі музичної педагогіки. Започаткований Ф. Лістом слуховий метод, що передбачав інтенсивність внутрішньо-слухових і музично-логічних уявлень про виконуваний твір, у методичних працях М. Варро був обґрунтований і зведений до стрункої системи. Піаністка довела значення слухових уявлень

музиканта, необхідність виховання слухового самоконтролю і розвитку музичної пам'яті для розуміння виконавських завдань і формування вірного звукового результату. У подальшому, після появи праць Б. Асаф'єва, цей аспект отримав визначення виконавського інтонування. Основні положення методики М. Варро надалі були розвинені у роботах видатних піаністів ХХ ст., а з плином часу засвідчили правильність підходу угорської піаністки до усвідомлення пріоритетів музичної педагогіки. Також вони визначили вектор подальшого розвитку угорської фортепіанної педагогіки, спрямований на виховання молодих піаністів.

У підрозділі 2.2 *Розвиток засад піанізму і педагогіки Ф. Ліста в новітній угорській фортепіанній школі* простежується діяльність наступного покоління угорських піаністів – вихованців І. Томана і А. Сенді, творчий шлях яких припав на першу половину ХХ ст. Зазначено дві тенденції – поява яскравих творчих фігур і розширення сфери їх діяльності через долання географічних меж.

Серед угорських піаністів цього покоління – Анда Геза (*Géza Anda*), Іштван Антал (*Antal István*), Імре Унгар (*Ungár Imre*), Габор Габош (*Gabos Gábor*), Дюла Каролі (*Károlyi Gyula*), Ервін Ніредьхазі (*Nyíregyházi Ervin*), Анні Фішер (*Fischer Annie*), Лайош Гернаді (*Hernádi Lajos*), Дьордь Ціффра (*Cziffra György*), Дьордь Шандор (*Sándor György*) та ін. Їхній творчий шлях має багато спільного. Усі вони отримали музичну освіту в Угорщині, деякі з них продовжили навчання за кордоном, а початок виконавської діяльності був відзначений перемогами на різних конкурсах. Кожен з музикантів упродовж творчого життя вів активну концертну діяльність у багатьох країнах Європи, Америки, Азії. Після Другої світової війни деякі артисти повернулися в Угорщину, частина з них залишилася в інших країнах, не втрачаючи тісного зв'язку з національною культурою. Багато з них успішно займалися викладацькою діяльністю. У концертному репертуарі угорських піаністів незмінною константою були твори угорських композиторів Ф. Ліста, Б. Бартока, З. Кодая та ін. Кожен з піаністів як неповторна творча індивідуальність мав власну виконавську манеру.

Отже, системні процеси формування і розвитку угорської фортепіанної школи, розпочаті у ХІХ ст. при безпосередній участі її фундатора Ф. Ліста, були продовжені учнями великого митця, й розвинуті надалі наступними генераціями музикантів, діяльність яких стала новітнім етапом в історії угорської піаністики.

У підрозділі 2.3 *Традиції Ф. Ліста у системі сучасної угорської фортепіанної освіти (на прикладі діяльності педагогів фортепіанної кафедри Дебреценського університету)* аналізуються основні напрямки діяльності

Дебреценської школи, що розвивається з 60-х років ХХ ст. і нині є одним з провідних центрів розвитку угорської піаністики. Зазначається, що практично всі викладачі фортепіанної кафедри Дебреценського університету є прямими творчими нащадками Ф. Ліста по лінії одного з його угорських учнів – Іштвана Томана. Цей факт є унікальним, а діяльність кафедри відображає тенденції розвитку угорської фортепіанної школи на сучасному етапі її існування.

На фортепіанній кафедрі у Дебрецені викладали Калман Іллийш (*Illés Kálmán*), Ілона П. Надь (*P. Nagy Ilona*), Кальман Ірмаї (*Irmái Kálmán*), Міхай Дуффек (*Duffek Mihály*), Ержибет Хейеш (*Helyes Erzsébet*), Марта Рубін (*Rubin Márta*), Ілона Хорват (*Horváth Ilona*), Марта Серенчийш (*Szerencsés Márta*). Усі ці музиканти є дуже різними за обдаруванням, індивідуальним виконавським почерком, репертуарними пріоритетами. Усі вони належать до однієї виконавської школи, хоча і представляють її різні покоління.

Для з'ясування особливостей системи навчання в аспекті успадкування національних освітньо-виконавських традицій було проведено інтерв'ю з провідними викладачами кафедри, перелік питань якого включав висвітлення доволі широкого спектру понять – від розуміння концепту «угорська фортепіанна школа» як цілісного явища до тлумачення його окремих компонентів (організація занять, принципи викладання, репертуарні пріоритети тощо), також аспект спадковості традицій Ф. Ліста.

Кожен з опитуваних Дебреценських піаністів та педагогів представив достатньо схожу, але позначену особливими емоційно-смісловими характеристиками візію поняття «угорська фортепіанна школа». Разом з тим, при всій індивідуальності тлумачень, сутність розуміння цього поняття, безсумнівно, ґрунтується на основних засадах, створених діяльністю Ф. Ліста і розвинутих його угорськими учнями та їхніми послідовниками.

Діяльність педагогів музичного факультету Дебреценського університету від 1966 р. до сьогодні стала відображенням спадкоємності творчих настанов, педагогічних і виконавських традицій Ф. Ліста, переданих через його учнів, а також досягнень угорської фортепіанної школи, що сформувалась до середини ХХ ст. Аналіз системи виховання, навчальних програм, методів роботи над музичними творами, особливостей навчального і концертно-виконавського репертуару довели, наскільки міцними є сформовані традиції і якою важливою є роль національних засад у кожному із зазначених складників навчального і творчого процесу.

Розділ 3. Розвиток традицій піанізму Ф. Ліста у виконавській манері угорських піаністів (на прикладі інтерпретації Першого фортепіанного концерту) і два його підрозділи присвячено порівняльному аналізу виконавських версій Першого фортепіанного концерту Ф. Ліста в інтерпретації трьох відомих угорських піаністів: Золтана Кочіша, Гези Анди і Дьордя Ціффри.

У підрозділі 3.1 *Угорська «виконавська лістіана»: аналіз інтерпретаційних версій Першого фортепіанного концерту Ф. Ліста* зазначається, що всі аналізовані виконавські версії ґрунтуються на чіткому розумінні й відображенні внутрішнього змісту твору, чому приділяється велика увага в угорській фортепіанній педагогіці, починаючи від її засновника Ф. Ліста.

У кожній з трьох інтерпретацій є вдалі творчі знахідки та індивідуальні переконливі моменти осмислення художньої концепції Ф. Ліста, що спираються на об'єктивні закономірності музичного тексту і демонструють репродуктивно-інтерпретаційний підхід до авторського задуму. В результаті порівняння трьох інтерпретацій Концерту Ф. Ліста приходимо до наступних висновків: виконання З. Кочіша найбільш наближене до авторських вказівок щодо характеру звучання, динаміки та артикуляції, трактування форми Концерту підпорядковане ідеї сонатності (1 ч. – експозиція, сфера ГП, 2 ч. – експозиція, сфера ПП, 3 ч. скерцозний епізод замість розробки, 4 ч. – політематична реприза). Д. Ціффра грає найбільш «класично», традиційно, спираючись на жанрові контрасти між темами, але органічно пов'язуючи розділи між собою, намагається в цілому відтворити монотематичну структуру Концерту та його одночастинну («поемну») форму. В Г. Анди провідною ідеєю стає підкреслення контрастів між частинами та їх внутрішня драматургічна самостійність, домінує циклічність форми (чотиричастинність симфонічного типу). За емоційним рівнем та свободою засобів виразності він найбільш вільно, в «романтичному» дусі, трактує теми Концерту.

Перелічені вище піаністи абсолютно природно відчувають і відображають рух кожної мелодичної лінії у складній і надзвичайно насиченій, багатокомпонентній фортепіанній фактурі, акцентують по-справжньому оркестровий блиск стрімких, яскравих і повнозвучних *tutti* в партії соліста (недаремно Ф. Ліст, оцінюючи виконавські можливості фортепіано, порівняв його з оркестром), примхливу, змінену ритміку, природа якої органічно пов'язана з фольклорними джерелами.

У підрозділі 3.2 *Теоретичні спостереження щодо принципів інтерпретації на основі аналізу виконавських версій* досліджено природу індивідуальних відмінностей інтерпретаційних версій Концерту для фортепіано

з оркестром № 1 Ф. Ліста на основі базових понять теорії інтерпретації (музичний задум, музична ідея, композиційно-драматургічна ідея, семантична ідея та ін.).

Гіпотетична складова музичного задуму, на думку В. Москаленка, формується як припущення, породжене творчою думкою інтерпретатора. У випадку інтерпретаційних версій Першого фортепіанного концерту Ф. Ліста угорськими виконавцями найбільш цінним є індивідуально-неповторне бачення концепції твору, яке, попри намагання піаністів пропонувати власне розуміння цієї музики, не виходить за межі зафіксованих в нотному тексті об'єктивних закономірностей.

Зазначено, що принципи побудови Концерту пов'язані з реалізацією особливостей сонатної форми та контрастних розділів сонатно-симфонічного циклу в рамках одночастинної поемної форми. Усі виконавці однаковою мірою усвідомлювали нетиповість такої структури та необхідність відтворити в одночастинній композиції риси частин сонатно-симфонічного циклу та особливості сонатної форми й конфлікту, пов'язаного із сонатною драматургією, в першій частині Концерту. Усім виконавцям вдалося переконливо реалізувати цей музичний задум, а відмінності в їх трактуваннях підкреслюють індивідуальність творчого мислення піаністів і диригентів. Так, послідовність втілення драматургічного конфлікту більш притаманна версії З. Кочіша та І. Фішера, принцип зіставлення контрастних епізодів та діалогічність викладу характеризують інтерпретацію Д. Ціффри та Д. Ціффри-молодшого, а для виконавської концепції Г. Анди та О. Аккермана провідною виявилася романтична поемність та монотематичні риси.

У кожному з розглянутих виконань гіпотетична складова пов'язана з особливим трактуванням кульмінації в першій частині Концерту. В усіх випадках побудова кульмінаційної зони спирається на певні інтонаційно-тематичні, жанрові чи мовні особливості музичного тексту, але кожен з інтерпретаторів обирає індивідуальний шлях для реалізації моменту найвищого емоційного піднесення у загальній драматургії твору. У З. Кочіша та І. Фішера цим провідним принципом виявляється розповсюджена в музичному мистецтві й легка для сприйняття крещендуюча динаміка, що виразно підкреслює емоційне нагнітання, у Д. Ціффри – ідея поетапного досягнення кульмінаційної зони, що підтверджується контрастним тематичним наповненням першої частини, в Г. Анди та О. Аккермана – виникає принцип несподіваності, неочікуваності та пов'язаний з ним виразний ефект, також типове для композиторів-романтиків підкреслення кульмінаційної зони.

І хоча задля досягнення поставленої мети кожен з виконавців виробив власну стратегію, іноді, вкрай протилежну (особливо це виявляється у виконавських темпах), у результаті створюється надзвичайно органічна цілісність сприйняття, розуміння та відображення, народжена в симбіозі митця-композитора і митця-виконавця.

У **Висновках** зазначається, що різнобічне дослідження угорської фортепіанної школи в аспекті історичної ретроспекції спадкоємності традицій та з позицій розвитку основних педагогічних засад і теорії виконавського мистецтва виявило національне фортепіанне мистецтво в Угорщині як цілком сформоване явище; ґрунтується на педагогічних і виконавських засадах її засновника Ф. Ліста, діяльність якого була продовжена його безпосередніми угорськими учнями І. Томаном й А. Сенді, які виховали плеяду видатних виконавців і заклали основи фортепіанних династій.

Вивчення історичного шляху розвитку угорської фортепіанної музики протягом ХІХ–ХХІ ст. надало можливість виокремити кілька етапів еволюції угорської фортепіанної школи:

1) перший етап визначено як **долістівський**, протягом нього фортепіанна освіта і виконавство в Угорщині знаходилося на початковій стадії. Метою навчання було салонне музикування, вчителі не мали професійної музичної освіти, не існувало спеціалізованих навчальних закладів, застосовувалися іноземні посібники. Кращі музичні сили Австро-Угорської імперії, до складу якої належала Угорщина, сконцентрувалися у Відні: музиканти їхали до столиці у пошуках високооплачуваної роботи, а угорська аристократія тяжіла до наслідування традицій австрійського імператорського двору.

2) другий етап, пов'язаний з творчістю Ф. Ліста та його впливом на музичну культуру й освіту в Угорщині, визначено як **лістівський**. У цей період триває розвиток романтичного піанізму, виникають спеціалізовані освітні заклади, заняття здобувають професійне спрямування і методологічне підґрунтя.

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

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

5) п'ятий період – *сучасний*. Його хронологічні межі – це друга половина ХХ ст. (від 60-х років) до сьогодення. У цей період система професійної фортепіанної освіти поширилася по інших угорських містах, зокрема – у м. Дебрецені, де в 1966 р. було відкрито філію Будапештської академії музики, яка згодом перетворилася на самостійний музичний підрозділ у структурі Дебреценського університету. Викладачами фортепіанної кафедри Дебреценського університету є продовжувачі традицій Ференца Ліста по лінії одного з його угорських учнів – Іштвана Томана.

2. Вплив європейських традицій на формування виконавських та педагогічних засад угорської фортепіанної школи починається ще на долістівському етапі, частково заторкує лістівський період. У постлістівський період рецепція європейських традицій відбувається на засадах рівноправного партнерського міжкультурного діалогу.

3. У фокусі цього розділу – естетико-стильові засади виконавської та педагогічної діяльності Ф. Ліста, на яких ґрунтується сучасна угорська фортепіанна освіта. Акцентуємо на нерозривному зв'язку композитора з угорською національною культурою. Саме Ф. Ліст підніс побутові жанри угорського фольклору до рівня професійного мистецтва.

Важливою стороною творчості Ф. Ліста було поєднання кількох видів діяльності, з перевагою певної з них у той чи інший період. Так, у молоді роки Ф. Ліста цікавило передусім *фортепіанне виконавство*, тому в цей період музикант надавав перевагу концертній діяльності, під час якої був сформований його власний неповторний виконавський стиль, заснований на принципах трактування фортепіано як повноцінного оркестру, з максимальним охопленням усіх регістрів інструменту та урахуванням специфічних можливостей кожного з них, на принципах колористичної гри з новаціями в галузі піаністичної техніки. У зрілі роки, коли Ф. Ліст частково відійшов, а згодом остаточно відмовився від активного гастролювання, важливе місце у його творчості посідає *композиторська діяльність* і *фортепіанна педагогіка*, також заняття оркестровим диригуванням (тут він виступає як *організатор культурного життя*). Попри те, що Ф. Ліст надавав уроки гри на фортепіано ще з юнацьких років, саме в зрілі роки його педагогіка набула цілеспрямованого характеру і перетворилася на

певну систему, в якій втілювалися його власні музичні пріоритети, з обов'язковим домінуванням змістовності над технікою.

Серед найбільших заслуг Ф. Ліста – заснування Музичної академії в Будапешті (1875), яка започаткувала систему вищої музичної освіти в Угорщині і нині є одним з провідних європейських професійно-освітніх центрів, у якому продовжуються традиції великого угорського Маестро, серед яких – обов'язкове вивчення угорської музики.

5. Специфіка методичного забезпечення навчального процесу в угорській фортепіанній школі ґрунтується на прогресивних методиках, передусім, – на слуховому методі, узагальненому в навчально-методичних працях М. Варро. Цей метод виникає з різносторонньої взаємодії між співом та інструментальним виконавством на основі слухової координації, сприяє розвитку музичної пам'яті, розумінню специфіки музичного інтонування та, через усвідомлення інтонаційної природи звукоутворення, – розумінню змісту виконуваних творів. У цій методиці безпосередньо відображаються і продовжуються педагогічні принципи Ф. Ліста, які він не виклав у струнку систему і не опублікував як школу фортепіанної гри, але про які згадується у мемуарах його найвідоміших учнів.

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

Представники угорської піаністики ХХ ст. через певні історичні події (Друга світова війна, революція 1956 р. та ін.) розгортали діяльність не лише на історичній Батьківщині, але й в еміграції. Незважаючи на процеси асиміляції, що супроводжували подібну міжкультурну інтеграцію, угорські піаністи (Геза Анда, Бела Барток, Ерно Дохнаньї, Ервін Ніредьхазі, Імре Унгар, Анні Фішер, Лайош Хернаді, Дьордь Ціффра, Дьордь Шандор) зберігали виконавську індивідуальність, що було найкращим свідченням педагогічних і виконавських традицій угорської фортепіанної школи. Сучасники високо оцінили внесок угорських музикантів у розвиток європейського і світового піанізму.

7. Фортепіанна кафедра Дебреценського університету, поряд із Академією музики у Будапешті, є одним із центрів підготовки піаністів у сучасній Угорщині, а її викладачі є прямими творчими нащадками Ф. Ліста по лінії Іштвана Томана. Вони представляють різні покоління однієї

виконавської школи, тому за обдаруванням, індивідуальним виконавським почерком і репертуарними пріоритетами є доволі різними музикантами. Проте вони дотримуються спільних методів навчання і постають як колектив однодумців.

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

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

XX ст. і початок XXI ст. виявили необхідність нових підходів до фортепіанної педагогіки і фортепіанного виконавства. Це було пов'язано з новими художніми завданнями, які виникли перед музикантами. Школа угорської піаністики стала складовою світової культурної спільноти. Проте незмінною залишилася її основа, пов'язана з лістівськими традиціями, яка віддзеркалила кардинальні зміни у розумінні естетичної основи мистецтва, що вплинуло на специфіку музичного мислення і спричинило новачі виконавського і композиторського стилю.

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Тонхаизер-Воеводина О. В. Лист-педагог и его творческие наследники / Ольга Вячеславовна Тонхаизер-Воеводина // Проблемы современности: культура, искусство, педагогика : [зб. наук. праць]. – Луганськ, 2010. – Вип. 13. – С. 292–300.
2. Тонхаизер-Воеводина О. В. О роли интонационно-слухового метода в воспитании пианистов в системе педагогических установок Маргит Варро / Ольга Вячеславовна Тонхаизер-Воеводина // Музичне мистецтво : [зб. наук. статей / гол. ред. І. М. Пилатюк]. – Донецьк-Львів: Юго-Восток, 2010. – Вип. 10. – С. 276–284.
3. Тонхаизер-Воеводина О. В. О творческой деятельности венгерских пианистов – младших современников С. Прокофьева / Ольга Вячеславовна

- Тонхаізер-Воеводина // Музичне мистецтво : [зб. наук. статей / гол. ред. І. М. Пілатюк]. – Донецьк-Львів: Юго-Восток, 2011. – Вип. 11. – С. 153–165.
4. Тонхаізер-Воеводина О. В. Методические принципы педагога-пианистки Маргит Варро / Ольга Вячеславовна Тонхаізер-Воеводина // Культурная жизнь Юга России: Региональный научный журнал / [Краснодарский государственный университет культуры и искусств]. – 2013. – № 3 (50). – С. 72–76.
5. Тонхаізер-Воеводина О. В. Етапи розвитку угорської фортепіанної школи / Ольга В'ячеславівна Тонхаізер-Воеводина // Вісник Львівського університету: Серія мистецтвознавство. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2014. – Вип. 14. – С. 194–199.

АНОТАЦІЯ

Тонхаізер-Воеводина О. В. Спадкоємність традицій Ференца Ліста в угорській фортепіанній школі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (на прикладі діяльності Дебреценських піаністів). – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 — музичне мистецтво. — Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка Міністерства культури України. — Львів, 2016.

Дисертація присвячена дослідженню угорської фортепіанної школи на сучасному етапі її розвитку в аспекті спадкоємності традицій засновника цієї школи, видатного угорського піаніста та композитора епохи Романтизму Ф. Ліста. Встановлюється етапність розвитку угорської піаністики, вказується значення кожного етапу, здійснюється компаративний аналіз основних здобутків і перспектив подальшого розвитку.

Висвітлюється роль династій у становленні сучасної угорської фортепіанної школи. Вказуються шляхи розбудови системи музичної освіти – від напіваматорських приватних занять до організації Музичної академії у ХІХ ст. та відкритті її філій у ХХ ст. Зазначається специфіка методичного і репертуарного забезпечення навчального процесу.

Визначається спадкоємність традицій Ф. Ліста у діяльності педагогів фортепіанної кафедри Дебреценського університету. Виконавські традиції Ф. Ліста виявляються шляхом порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій провідними угорськими піаністами його Першого фортепіанного концерту.

Ключові слова: угорська фортепіанна школа, Ференц Ліст, Музична академія в Будапешті, Іштван Томан, Арпад Сенді, фортепіанна кафедра Дебреценського університету, Міхай Дуффек, національні традиції, спадковість, слуховий метод.

АННОТАЦІЯ

Тонхаизер-Воеводина О. В. Преемственность традиций Ференца Листа в венгерской фортепианной школе второй половины XX – начала XXI в. (на примере деятельности Дебреценских пианистов). – Рукопись.

Диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Львовская национальная музыкальная академия имени Н. В. Лысенко Министерства культуры Украины. – Львов, 2016.

Диссертация посвящена исследованию венгерской фортепианной школы на современном этапе ее развития в аспекте преемственности традиций основателя этой школы, выдающегося венгерского пианиста и композитора эпохи Романтизма Ф. Листа. Определяются этапы развития венгерской пианистики, указывается роль и значение каждого этапа, выполняется компаративный анализ основных достижений и перспектив дальнейшего развития.

Освещается роль династий на становлении современной венгерской фортепианной школы. Отмечаются пути формирования системы музыкального образования – от полуаматорских частных уроков до организации Музыкальной академии во второй половине XIX века и открытии ее филиалов, которые со временем преобразуются в самостоятельные учебные заведения, в XX ст. Анализируется специфика методического и репертуарного обеспечения учебного процесса в национальном ключе.

Отмечается, что уже к началу XX века в Венгрии сформировалась системная профессиональная фортепианная школа высшего исполнительского мастерства, талантливые представители которой получали специальное образование в стенах Венгерской академии музыки, окончательно закрепившей за собой статус центра музыкального образования в Венгрии и открывшей многим венгерским пианистам дорогу на исполнительский Олимп.

В начале XX века венгерская система музыкального, в том числе и фортепианного образования переходит на новые прогрессивные обучающие методики, необходимость которых была связана с появлением

новых художественных задач, отражавших кардинальные преобразования музыкального языка, изменения композиторской стилистики, разнообразные творческие эксперименты и требовавших иных решений, нежели классико-романтическое искусство, ставшее к тому времени традиционным. В фортепианной педагогике Венгерской академии музыки закрепляются два основных методических подхода – физиологический и слуховой. Первый, более традиционный, был направлен на естественные формы развития исполнительского аппарата, в то время как второй, новейший, подчинялся художественным качествам музыки и обосновывал иные педагогические установки – пробуждение творческой инициативы, стремление к осмысленному и сознательному исполнению музыкального произведения, пробуждение творческой фантазии ученика, обучение на основе слуховых представлений, теоретический анализ исполняемой музыки, взаимосвязь методов педагогики и психологи и пр. Именно слуховой метод, ставший продолжением педагогических идей Ф. Листа и получивший обобщение в фортепианной методике М. Варро, позволил педагогам Будапештской академии музыки добиться значительных успехов в воспитании всесторонне развитых пианистов, открытых к восприятию и пониманию музыки любого стилистового направления.

Правильность педагогического подхода к воспитанию молодых музыкантов на основе традиций Ф. Листа была засвидетельствована появлением в венгерском фортепианном исполнительстве первой половины XX века целой плеяды ярких пианистов, исполнительское искусство которых получило мировое признание. Их последователи, основываясь на опыте своих предшественников, завоевывали европейские, американские и азиатские концертные площадки, преодолевая границы и позиционируя универсальность и определенную космополитичность своих взглядов на музыкальное искусство в целом и на современную пианистику в частности.

В диссертации также устанавливается преемственность традиций Ф. Листа в деятельности педагогов фортепианной кафедры Дебреценского университета – прямых творческих наследников Ф. Листа по линии одного из его учеников Иштвана Томана.

Исполнительские традиции Ф. Листа выявляются путем сравнительного анализа исполнительских интерпретаций его Первого фортепианного концерта, записанных всемирно известными венгерскими пианистами.

Ключевые слова: венгерская фортепианная школа, Ференц Лист, Музыкальная академия в Будапеште, Иштван Томан, Арпад Сенди, фортепианная кафедра Дебреценского университета, Михай Дуффек, национальные традиции, преемственность, слуховой метод.

ABSTRACT

Tonhaizerné Vojevogyina O. Continuity of Franz Liszt's traditions in the Hungarian piano school of the second half of the 20th – on the beginning of the 21st century (on the example of Debrecen pianists). – Manuscript.

Thesis for Candidate degree in Arts. Specialization 17.00.03 – Musical art. – M. Lysenko Lviv National Music Academy. Ministry of Culture of Ukraine. Lviv, 2016.

This research focuses on Hungarian piano school at the present stage of its development in terms of the continuity of the traditions of Franz Liszt – the founder of this school, the famous Hungarian composer of Romantic era. The basic tendencies of development of the Hungarian piano school through the prism of the continuity of Liszt's traditions are arranged chronologically.

The dissertation is devoted to the phasing of Hungarian pianist; it indicates value of each phase, carried out comparative analysis of the major achievements and future development. Appropriate research is a comprehensive study of national identity of modern Hungarian piano school; it emphasizes the close relationship between all its components.

The dissertation reveals the role of dynasties in the development of modern Hungarian piano school, identifies ways of building a system of music education – from private lessons at the Music Academy in the nineteenth century, marks specificity and methodological repertoire of the educational process.

The research determines the continuity of traditions of Liszt as a piano teacher at the department of the University of Debrecen. Performing traditions of Liszt are detected on a comparative analysis of interpretations of leading Hungarian pianists.

Key words: Hungarian piano school, Franz Liszt, Academy of Music in Budapest, István Thoman, Árpád Szendy, piano department of the University of Debrecen, Michael Duffek, national traditions, heredity, auditory method.

Підписано до друку 20.07.2016.
Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 1,2.
Наклад 100 прим. Зам. № 43.

Видавець і виготовлювач – ФОП Тетюк Т. В.
Свідоцтво серія ЛВ № 80 від 11.09.2013 р.
м. Львів, пр. Червоної Калини, 115
тел.: (093) 464-3063