

- Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАНУ. – Відділ досліджень музичних творів та фотодокументів. – Архів Й. Кишакевича. без номера.
16. [Садовський В.] Взаїмини межи рускою церковною піснюю а руским народом // Альманах музичний : Літературна часть першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 / [зложив і впорядкував Ромуальд Зарицкий]. – Львів : З друкарні НТШ, 1904. – С. 67–71. – Підписано : Домет.
17. [Садовський В.] В справі «Союза співачьких і музичних товариств» (під розвагу всій «співолубивій» Руси) // Діло. – 1904. – № 235. – 18 (31).10. – С. 1–2; № 237 – 20. 10 (2.11). – С. 1–2. – Підписано : Домет.
18. [Садовський В.] Зъ нагоды новинъ на поли нашої церковної музики (Критичный ескізъ музичный) // Діло. – 1899. – № 58. – 13 (25). 03. – С. 1–2; № 59. – 15 (27). 03. – С. 1–2; № 61. – 17 (29). 03. – С. 1; № 63 – 19 (31). 03. – С. 1; № 64. – 20. 03 (1. 04). – С. 2; № 65 – 22. 03 (3. 04). – С. 1–2; № 67. – 24. 03 (5. 04). – С. 1–2; № 68. – 26. 03 (7. 04). – С. 1–2; № 69. – 27. 03 (8. 04). – С. 2–3; № 70. – 29. 03 (10.04). – С. 2–3; № 73 – 1 (13). 04. – С. 2. – Підписано : Домет.
19. Ханик Л. Історія хорového товариства «Боян» / Лідія Ханик. – Львів, 1999. – 122 с.
20. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість / Зеновія Штундер. – Т. 1 : 1879–1939. – Львів : ПП «Бінар-2000», 2005. – 636 с.

УДК 78.422

Н. Ф. ЮЗЮК

**МЕТОДИКА ВИХОВАННЯ МОЛОДОГО МУЗИКАНТА
В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО ПЕДАГОГА
ОЛЬГИ ФЕОФАНІВНИ КАЧЕВОЇ**

У статті розглядаються головні методичні засади виховання молодих піаністів, властивих педагогічній діяльності О. Ф. Качевої, як єдиної системи «музична школа – ВНЗ».

Ключові слова: культура звука, пластика рук, виконавська свобода, взаємозв'язок розвитку інтелекту і піанізму, самостійність мислення.

Н. Ф. ЮЗЮК

**МЕТОДИКА ВОСПИТАНИЯ МОЛОДОГО МУЗЫКАНТА
В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ПЕДАГОГА
ОЛЬГИ ФЕОФАНОВНЫ КАЧЕВОЙ**

В статье рассматриваются основные методические принципы, характерные для педагогической деятельности О. Ф. Качевой, как целостной системы «музыкальная школа – ВУЗ».

Ключевые слова: культура звука, пластика рук, исполнительская свобода, взаимосвязь развития интеллекта и пианизма, самостоятельность мышления.

N. F. YUZYUK

**EDUCATIONAL PRINCIPLES OF YOUNG MUSICIAN'S NURTURING
IN O. F. KACHEVA'S PIANO CLASS**

The article investigates the main methodical principles of young pianist's education and nurturing in O. F. Kacheva's teaching practice as whole system «musical school – Higher Educational Institution».

Key words: high level of tune culture, suppleness of hands, performing liberty, interaction of intellectual and pianistic development, independence of thought.

Кафедра спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка провадить велику роботу щодо відтворення своєї понад піввікової історії, зокрема готує видання біографічних нарисів про відомих піаністів-педагогів, виконавська та педагогічна діяльність яких є яскравою сторінкою вітчизняної (саме галицької) фортепіанної школи ХХ ст. Уже побачили світ ґрунтовні монографії, також збірники спогадів і окремі статті, присвячені таким визначним постатям, як Василь Барвінський [1; 6], Роман Савицький [4, с. 55–56; 13], Ірина Крих [2], Галя Левицька [3], Олег Криштальський [4; 10], Олександр Ейдельман [11], Самуїл Дайч [14], Лідія Голембо [12], Олександра Пясецька-Процишин [15], Марія Крушельницька [8; 19], Марія Крих [7] та ін.

Серед висвітленого в них вагомому науково-методичного матеріалу можна дізнатися й про учнів цих відомих музикантів, які стали послідовниками педагогічних принципів своїх викладачів.

Так, у спогадах Юлії Гутман про свого педагога, професора О. Л. Ейдельмана, серед студентів класу згадується Ольга Качева: «Виконувався весь «Добре темперований клавір» Й. С. Баха: 1 том – в 1967–1958 навч. році, 2 том – в квітні 1959 року. Кожен студент грав три прелюдії і фуги. Брала участь Ольга Качева, Ксеня Колесса та багато інших студентів» [11, с. 125]. Також можемо дізнатися про те, що «...на перший український конкурс імені Миколи Лисенка в Києві 1962 року приїхала і брала участь група учнів Олександра Лазаровича: Люба Білинська (Мисюк), Ляля Качева, Юлія Хурдєєва, Руслана Штеренберг, Павлик Юрженко» [11, с. 126].

У збірнику «Сто піаністів Галичини» вміщено окрему невелику оповідь, що характеризує виконавську майстерність та висвітлює індивідуальні педагогічні принципи в.о. доцента О. Ф. Качевої [5, с. 160–161].

Метою статті є перша спроба дослідити загальні методичні засади, притаманні педагогічній діяльності Качевої Ольги Феофанівни, як цілісної системи професійної навчально-виховної підготовки молодих піаністів від музичної школи до ВНЗу.

У статті розглядаються настанови, рекомендації та вказівки педагога, занотовані автором статті впродовж п'яти років навчання у Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка (1968–1973 рр.) і шести років спостережень за навчанням дочки в класі викладача у музичній школі ім. С. Крушельницької (1986–1992 рр.), а також аналізуються завдання для самостійної роботи, зроблені рукою Ольги Феофанівни у шкільному щоденнику дочки у початкових класах [16].

Ольга Феофанівна гідно наслідувала педагогічні традиції свого наставника – професора О. Л. Ейдельмана, у класі якого культивувався строгий класичний стиль виконання та інтелектуальний піанізм, без порожньої бравурності. Педагог вимагала від нас технічної завершеності виконання, яскравої емоційності і художньої виразності. Кожну тему або мотив необхідно було не просто грати, а знаходити відповідну звукову фарбу і характер туше, адже першочерговим завданням виконання було розкриття задуму автора. Ольга Феофанівна слушно вважала розв'язання технічних проблем лише засобом досягнення художньої мети, тому постійно наша увага направлялася на характер інтонування і на точне відтворення артикуляційних штрихів, детально відпрацьовувалася кожна фраза, виховувалися «розумні пальці», формувалася самостійність мислення. Педагог вчила нас охоплювати форму твору в цілому, відтак наполягала на більш швидкому суцільному опануванні нового твору, після чого робота зосереджувалася над ретельним, педантичним відпрацюванням його фрагментів. Іноді в пошуках вірного звука та інтонації працювали над окремою фразою цілий урок. Саме таким шляхом досягалося врівноваження розвитку інтелекту та піанізму.

Завжди привітна, усміхнена, наш викладач була людиною шляхетною, надзвичайно доброзичливою і гуманною, разом з тим у ній відчувалася сильна воля та самодисципліна. Своїми строгими, але тактовними зауваженнями вона наполегливо провадила роботу над формуванням у нас професійних навичок і вмій, а також виховувала впевненість у своїх силах,

плекала моменти взаєморозуміння та приязні, хоча дочекатися її схвальної оцінки можна було тільки тяжкою працею.

Ольга Феофанівна виховувала в нас критичне ставлення до своєї роботи: після кожного нашого виступу обов'язково відбувалося його ретельне обговорення, під час якого детально аналізувалися більш чи менш вдалі моменти виконання.

Оскільки до консерваторії поступає молодь із різним рівнем та якістю музичної підготовки, подекуди буває необхідним виправляти недоліки в грі, загальною причиною яких переважно є затисненість рук – від рамен до пальців. Тому паралельно із роботою над вивченням програми наш викладач займалася позбавленням своїх підопічних від набутих хибних навичок. Важливим чинником перебудови була настанова: під час гри постійно пильнувати за внутрішньо-м'язевим станом своєї руки та поєднувати ігрові рухи із якісним звучанням. Головним принципом мало бути опорне, вагове звуковидобування, шукання економних рухів та моментів звільнення кисті і цілої руки (особливо в цезурах – «диханнях»), гра сильними, але не напруженими пальцями.

У класі опановувався чималий репертуар різних стилів та жанрів. Кожному з нас викладач пропонувала твори, які, на її думку, були найбільш сприятливі для розкриття творчої індивідуальності, але котрі завжди потребували значної концентрації наших зусиль. Її вимогливість до нас не давала нам розслабитися, саме тому наш технічний та музичний розвиток відбувався повсякчасно, систематично і послідовно.

Вивчення нового твору розпочиналося з окреслення стилю та жанру, вияву їх основних ознак та пошуку необхідного характеру звучання. Для розкриття образного змісту твору педагог використовувала різноманітні музичні та життєві асоціації. Усі зауваження відносно виконання конкретизувалися і давалися стисло, проте обіймали цілу мистецьку палітру, і це ставало поштовхом до особистих роздумів, пробуджувало емоційний відгук і провадило до бажаного результату.

Іноді, коли твори попри всі наші бажання не вивчалися так швидко, як хотілося, Ольга Феофанівна виявляла терпіння, даючи час на подолання деяких особливих технічних труднощів, радила додаткові виконавські прийоми гри. Коли наступна програма, як нам здавалося, була занадто складною і не дуже посилюююю, під її керівництвом все ставало зрозумілим і виконувалося добре. Не пам'ятаю жодного випадку, щоби комусь дозволили грати на іспиті не вивчені досконально, «сирі» твори.

Варто навести деякі рекомендації Ольги Феофанівни стосовно роботи над творами різних стилів. Так, під час виконання поліфонічних творів Й. С. Баха важливим було насамперед відтворювати пружну енергію, працювати над артикуляцією, штрихами, грати міцними, чіткими пальцями. Розучуючи фугу, необхідно було концентрувати свою увагу на прослуховуванні всіх голосів, причому декларативно підкреслювати кожний вступ теми, від початку до кінця витримуючи відповідний штрих. Також увага скеровувалася на визначення співвідношення характеру звуковидобування між темою та протискладненням, коли наспівне *legato* і чітке *non legato* протиставляються одне одному. Безперечно, необхідно було добре орієнтуватися у тональному плані фуги (особливо в середній частині) для визначення загальної динаміки та окреслення кульмінацій.

На перших двох курсах у наших програмах важливе місце займали етюди Ф. Шопена та Ф. Ліста. Коли у нас у програмі був один віртуозний етюд, нам задавали два рівноцінних етюдів, щоби згодом можна було відібрати саме той, котрий виходив більш досконало. Головними вимогами до виконання етюдів були: стійко тримати темп, все грати твердими пальцями, разом з тим працювати над пальцевим *legato* та гнучкістю пальців і кисті, «виспівувати» мелодичну лінію до останньої ноти, відтворюючи рукою малюнок графічного зображення пасажу в нотах.

Так, під час роботи над етюдом № 8 (ор.10) Ф. Шопена, переді мною було поставлене завдання: вивчити матеріал лівої руки окремо і довести його виконання до досконалості, відтворюючи різні штрихи (*staccato*, короткі ліги), пружні форшлагги, відпрацьовуючи рухи цілою рукою (рука мала «літати» над клавіатурою ніби маятник), дотримуватися загальної звукової рівності, однакової сили всіх пальців, гнучкості кисті під час перекидання пальців над

1-м пальцем. Окрему увагу необхідно було приділити опануванню специфічною позиційною аплікатурою, яка була зумовлена широким розміщенням акордів. З подібною проблемою я зустрілася згодом й при вивченні Етюдів Ліста № 5 (E dur), де, під час другого проведення теми в правій руці ліва також повинна була допомагати пальцям маятниковим коливанням передпліччя.

Вирішальним впродовж роботи над віртуозними творами, на думку Ольги Феофанівни, має бути усвідомлення технічної проблеми розумом та знаходження необхідних виконавських прийомів гри. Так, складні пасажі в етюдах Шопена педагог радила вчити, умовно перегруповуючи довгі пасажі на фрагменти, які зручніше охоплювати думкою і виконувати пальцями без значного розтягнення, причому вчити їх мелодизовано, стежачи, щоби вага руки переносилася від пальця до пальця.

Різноманітні ритмічні (особливо пунктирні) варіанти в роботі Ольга Феофанівна не дуже схвалювала як такі, котрі можуть привести до затиснення руки. Набагато корисніше, на її думку, грати пасажі *non legato* (але недовго), звертаючи увагу на звукову сторону, а також застосовувати метод групування за мотивами, збирання фігурацій в акорд для визначення позиційної аплікатури, гру складних пасажів двома руками або однією рукою у зворотному напрямі, поділ фігурацій на фрагменти і повторення їх через октави, виразну гру міцними пальцями з різною артикуляцією. На заключному етапі вивчення етюдів викладач вважала доцільним грати його у наближеному до концертного виконання темпі із деякими темповими розширеннями («дивитися через збільшувальне скло») у «небезпечних» місцях або виконувати великими фрагментами у максимальному темпі. Також педагог повсякчас вказувала на цезури для звільнення руки під час гри від напруження.

У класичних сонатах Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена наша увага постійно скеровувалася на інструментування фактури: фортепіанний твір розглядався як оркестрова партитура, тому від нас вимагалось включення слухової уяви тембрального звучання інструментів симфонічного оркестру, а також відтворення артикуляцією індивідуальних властивостей даних інструментів, окремо увага спрямовувалася на виявлення інструментів духової групи.

При виконанні мелізмів (особливо морденту) для забезпечення характерної пружності рекомендувалося брати перший звук вільною рукою, чіпкими пальцями «згори».

Як і при вивченні фуги, важливо було знати тональний план сонати та розуміти її загальний динамічний розвиток, що дозволяло логічно вибудовувати підхід до головної кульмінації, а відтак більш досконало виявити архітектоніку твору в цілому.

Згідно з програмовими вимогами, у нашому репертуарі, крім сонати, щорічно мав бути представлений концерт. Яке щастя було грати твір, коли поруч, за другим роялем, підтримує тебе твій викладач! Гра Ольги Феофанівни вирізнялася щирістю і зворушливістю, її виконанню були властиві технічна та ансамблева досконалість, а також надзвичайно проникливе звукове туше, здавалося, вона «вимовляє» музичні фрази. Спільне виконання окрилювало нас, звичайний іспит перетворювався на яскраву святкову подію.

Працюючи над романтичними творами, ми насамперед повинні були пам'ятати про якість звука як важливу індивідуальну характеристику композитора та відповідність стилю, отже, кожний емоційний сплеск, кожний відтінок динаміки повинен був бути логічно виправданим. Впровадження різноманітної яскравої звукової фарби і належної артикуляції, на думку педагога, обов'язково повинно мати зв'язок з тематизмом та загальним характером твору, а досягнення яскравого драматизму у звучанні має відбуватися без форсованого *F*.

Окремий час на уроці відводився роботі над дослідженням співіснування різних мелодичних ліній (пластів) у фактурі романтичного твору, а також визначалася роль педалі і пошук адекватних способів її використання. Іноді, але тільки для відтворення особливих колористичних або тембральних ефектів, рекомендувалося застосовувати ліву педаль.

Ольга Феофанівна надзвичайно любила працювати над новими творами сучасних композиторів. Вважала, що такий твір щодня звучить і сприймається по-новому, а відтак це надає можливості створити індивідуальну виконавську концепцію. Педагог вміла зацікавити

і нас таким репертуаром, допомагала зрозуміти новаторський стиль композитора, пізнати та насолодитися його звуковою палітрою.

У класі постійно виконувалася музика С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича. Особливо запам'яталися мені робота над Сонатою № 9, С dur, С. Прокоф'єва та його «Гумористичним скерцо для 4-х фаготів», впродовж якої викладач допомагала мені більш яскраво виявити характерні авторські риси: юнацьке завзяття, гумор, сарказм, оркестрові фарби, а також оригінальний мелодизм та ритмічну специфіку як найбільш своєрідні прикмети стилю композитора.

Пропоную деякі загальні методичні настанови Ольги Феофанівни:

- характер звука необхідно відтворювати відповідно до композиторського стилю та загальних стильових засад епохи;
- художні завдання щодо звукоутворення та артикуляції вирішувати разом із роботою над технічними проблемами, підготовкою пальців, пошуку ощадливих рухів, тобто через усвідомлення проблеми та розв'язання її розумом;
- стежити за плавністю переходу («вливання») одного звука в інший: «співати» пальцями за допомогою зв'язної пальцевої гри із чутливими кінчиками пальців;
- у мелодизованих пасажах (напр., у творах Шопена) кисть руки повинна повертатися («дивитися») у напрямі руху пасажу;
- ретельно вислуховувати мелодичні звороти, а також вигравати мелодичні лінії у віртуозних пасажах та дослуховувати поліфонічні проведення і довгі ноти в контрапунктах (в епізодах з комплементарною ритмікою);
- уникати дроблення при інтонуванні довгих фраз: через незначні опори долей іти до вибудовування загальної кульмінації, у мотивах стежити думкою від слабої долі до наступної сильної;
- акорди необхідно «брати», відчуваючи цілу фактуру, і при тому слухати верхню мелодичну ноту;
- шукати аплікатуру у віртуозних творах слід не в повільному темпі, а в наближеному до виконання, щоби уникнути майбутніх проблем, адже не завжди вигідно грати тою ж самою аплікатурою у різних темпах;
- посадка за інструментом повинна бути високою;
- стежити за звільненням кисті та передпліччя, культивувати «вагову» гру;
- використовувати лікоть як стрижень, на якому тримаються під час гри і працюють міцні ціпки пальці;
- динаміка *piano* повинна мати свої індивідуальні градації та нюанси, від того вона стає одухотвореною, живою;
- ліву педаль застосовувати переважно для відтворення необхідного звукового колориту і тембру;
- при вивченні класичного твору важливим є правильний вибір редакції;
- розумне вправління – найкоротший шлях до досягнення мети!

Ольга Феофанівна мала надзвичайно чудовий підхід до дітей. Проводячи уроки фортепіано у школі, вона уважно ставилася до своїх учнів і створювала сприятливі умови для розкриття їх природного обдарування, а також завжди турбувалася про їх емоційний стан, фізичне і психічне здоров'я. Формування основних професійних навичок на уроці поєднувалося з послідовним розвитком слухової уяви, фантазії та інтелекту, з використанням різноманітних, доступних розумінню дітей асоціацій і порівнянь.

Запам'яталася особлива, небуденна атмосфера в класі, коли викладач своїми зауваженнями постійно спонукала учнів до малих, але справжніх мистецьких здобутків. Діти повинні були сприймати музичний твір як життя та дію окремих персонажів, що весело співають чи танцюють, або сумують, щось виголошують чи просять, або передражнюють, навіть нявчать чи цвірінькають, йдуть, біжать, стрибають, перелітають... тощо, і все це «змальовувати» відповідним звуком. Напружена робота на уроці перетворювалася на радісні моменти, коли діти не боялися проявити своє творче «я» через власне розуміння твору. А іноді, як нагороду за добре навчання Ольга Феофанівна робила учням невеличкі подарунки. Разом з

тим гуманні відносини природно поєднувалися із надзвичайною вимогливістю викладача до дитини. Стрижневою засадою кожного уроку було неухильно вислуховувати та інтонувати всі мотиви, особливо закінчення кожної фрази («ретельно вимітати куточки»). Педагог формувала розуміння естетичної краси кожного звуку, допомагала долати технічні перешкоди, виробляла вміння концентрувати фізичні і творчі сили, а також плекала у маленького піаніста вольові якості та віру в свої можливості.

Для виховання сценічної витримки, на думку викладача, учні мали би якнайбільше грати на сцені, наприклад, виступати на двох академічних концертах за семестр (на першому, збірному, та на останньому, заключному) із різними програмами. Також вона надавала великого значення і виступам своїх вихованців перед публікою, відтак учні, як і студенти, досить часто грали в концертах із симфонічним оркестром Львівської філармонії.

Впродовж роботи з початківцями постійна увага Ольги Феофанівни направлялася на розвиток, зміцнення та диференціацію пальців (особливо 1-го), на зв'язок між сусідніми пальцями (особливо 4–5). У процесі роботи над інструктивними п'єсами, етюдами на різні види техніки і фактури передусім знімалися зайві рухи під час гри. Кожне незначне досягнення в техніці мало бути закріплене при проходженні наступного етюду з аналогічною технічною формулою, а поруч вивчався інший етюд із новою технічною проблемою. Викладач ніколи не радила дітям жодних ритмічних способів вивчення етюдів, вважаючи їх небезпечними для їхніх рук, натомість пропонувала грати пасажі з різними зупинками, а також із повтореннями мотивів.

Ольга Феофанівна пояснювала своїм вихованцям принципи грамотної позиційної аплікатури, а також впроваджувала різні варіанти вивчення тексту напам'ять. Наприклад, на уроці застосовувався наступний прийом закріплення вивченого матеріалу: гра твору на двох інструментах разом із вчителем послідовно, по черзі, фразами, реченнями (при умові, що учень грає напам'ять). Крім того, вона вимагала вивчення напам'ять музичного матеріалу лівої руки у кожному етюді або художній п'єсі із подальшим його доведенням до досконалого виконання у доброму темпі.

Навички педалізації викладач розпочинала формувати як тільки дитина досягала ногами до педалі. Під час вивчення спеціальних етюдів (О. Гнесіної, О. Майкапара) вона пояснювала різні функції педалі та демонструвала прийоми її застосування. Учень діставав завдання слухати свою гру як з педаллю, так і без неї, а також самостійно знаходити аргументи для відповідного вживання педалі. Саме таким шляхом маленький піаніст засвоював незаперечну істину: педалізація має бути продуманою.

Як ілюстрацію можна вибірково навести деякі коментарі, написані рукою Ольги Феофанівни на сторінках шкільного щоденника дочки за перший клас: «...вислуховувати закінчення мотивів, вчитися брати ноту гарним глибоким звуком; слухати штрихи, працювати над динамікою, над інтонацією («питання-відповідь»); правою рукою грати мелодію голосніше, лівою рукою – тихіше» (зауваження до виконання Менуету ре мінор Й. С. Баха); «...артикуляцію – точно, форшлаг повчити чіпкими пальцями; ліва рука – попрацювати над колоподібним рухом» (зауваження до «Вальсу півників» Стрибогга); «...педадь контролювати вушком, підчищати; послухати, чи всюди кульмінації фраз добре чути і є зрозумілими» (до «Пісні» М. Сільванського); «...послухати Музику, а не просто чергування нот; поспівати спокійніше та виразніше» (до Сонатини М.Клементі Соль мажор, 2 ч.) тощо [16].

Отже, основними педагогічними вимогами Ольги Феофанівни в роботі з учнями у школі були: бездоганне вивчення програми, логічність та художня завершеність виконання, досягнення технічної свободи, а також виховання відваги, сценічної витримки й артистизму. Викладач прищеплювала культуру звука, розвивала природну пластику рук, враховуючи індивідуальні природні особливості, вітала прояви вольових виконавських рис. Працюючи над творами, учень повинен був добре усвідомлювати його зміст, жанр та стиль, планувати і контролювати свій звук від першої ж ноти до останньої, а також знати, якими засобами необхідно досягти звучання, щоби розкрити задум композитора. Разом з тим через систематичність занять щоденно формувалася внутрішня дисципліна, вимагалася повна віддача на уроці та максимальна концентрація уваги при домашній підготовці. Головним принципом

самостійної роботи мала бути сумлінна та усвідомлена гра, уникнення безглузлого зубріння і «товчення».

Багатьом піаністам пощастило розпочати свої музичні студії з першого класу спеціальної музичної школи ім. С. Крушельницької і закінчити навчання у консерваторії ім. М. В. Лисенка під керівництвом цього авторитетного педагога.

Ольга Феофанівна була професіоналом з великої літери – вона перебувала у постійному творчому пошуку, щоденно ревно працювала, не дивлячись на самопочуття. Крім педагогічної діяльності, вона не припиняла і виконавську практику, «...брала активну участь і в концертному житті міста, виступаючи в складі фортепіанного ансамблю з Х. Польовою-Чаплін¹, в дуетах зі скрипачами О. Деркач, Ю. Женчуром, О. Андрейко та в складі струнних тріо (з Ю. Оніщенко та Г. Павлієм, Г. Менцінською та В. Лапсюк)² [5, с. 161].

Серед найкращих випускників Ольги Феофанівни є відомі високопрофесійні музиканти, лауреати та дипломанти міжнародних конкурсів піаністів. Вони продовжують її справу, працюючи не тільки в Україні, але й за її межами – в Росії, Білорусії, Латвії, Польщі, Угорщині, Хорватії, Іспанії, США, Великій Британії, Канаді. [5, с. 161] Більшість вихованців класу, маючи добру фахову підготовку, сумлінно працюють у вітчизняних консерваторіях, музичних училищах та школах, передають сучасній молоді традиції свого класу.

Такою була наш Педагог, яка все своє життя присвятила вихованню не одного покоління українських музикантів. Очевидно, на часі ґрунтовне вивчення науково-методичного та педагогічного досвіду Ольги Феофанівни Качевої, який є цінним здобутком як в історії кафедри спеціального фортепіано ЛНМА ім. М. В. Лисенка, так і середньої спеціальної музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василь Барвінський і українська музична культура. Святкова академія, присвячена 110-річчю від дня народження Василя Барвінського. 16 березня 1998 р. Статті та матеріали / [упор. Олег Смоляк]. – Тернопіль, 1998. – 64 с.
2. Ірина Крих – особистість, музикант, педагог. Спогади / [ред.-укл. В. Цайтц]. – Львів : Ліґа-Прес, 2005. – 108 с.
3. Кашкадамова Н. Виконавський стиль піаністки Галі Левицької у контексті музичного життя Львова другої чверті ХХ ст. / Наталя Кашкадамова, Оксана Дітчук // Вісник Львівського університету : Серія Мистецтвознавство. – Вип. 2. – Львів, 2002. – С. 85–108.
4. Криштальський О. Спогади про видатних львівських піаністів / Олег Криштальський // Бібліографія українознавства. – Вип. 2 : Бібліографія та джерела музикознавства. – Львів, 1994. – 134 с.
5. Лабанців-Попко Зіновія. Сто піаністів Галичини / Зіновія Лабанців-Попко [наук. редактор Наталя Кашкадамова]. – Львів : Друк ТзОВ «ОЛІС ПЛЮС», 2008. – 223 с.
6. Максимов О. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського / Олексій Максимов. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2007. – 128 с.
7. Марія Крих. Портрет піаністки : Збірник статей / [упор. Г. Блажкевич, Х. Чаплін]. – Львів : Ліґа-Прес, 2005. – 108 с.
8. Марія Крушельницька : Спогади. Статті. Матеріали. – Львів : Сполум, 2004. – 208 с.
9. Мілодан Тетяна. Про особливості фортепіанної педагогіки професора Марії Крушельницької / Тетяна Мілодан // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. Вип. I : Еволюційні процеси у музичному мистецтві : від минулого до майбутнього

¹ Серед творів, що виконував дует, особливо яскраво звучала сюїта К. Сен-Санса «Карнавал тварин».

² Серед творів, що грали музиканти у цьому складі, справжньою мистецькою подією було виконання «Думок» А. Дворжака.

- (Київ–Донецьк). Збірник наукових праць / [упор. Б. А. Чернуха]. – К. : Муз. Україна, 2006. – 256 с.
10. Олег Криштальський. Спогади : науково-публіцистичне видання / [упор. та ред. Тарас Дубровний]. – Львів, 2010. – 110 с.
 11. Олександр Ейдельман. Данина шани вчителєві / [впоряд. та ред. Наталії Кашкадамової та Тетяни Мілодан]. – Львів : БаК, 2006. – 224 с.
 12. Пижик І. Педагогічні принципи Лідії Веніамінівни Голембо / Ірина Пижик // Молоде музикознавство : Збірка статей. Вип. 7. – Львів, 2002. – С. 130–134.
 13. Савицький Р. (молодший). Роман Савицький – піаніст (в оцінці української й іншомовної критики) / Роман Савицький // Вісті, США. – 1970. – №4 – грудень.
 14. Самуїл Дайч. Статті, матеріали, спогади / [ред.-упор. А. Терещенко, Н. Кашкадамова, В. Коростельов, Л. Пагута (Яріш)]. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – 244 с.
 15. Слово про Вчительку. Олександра Пясецька-Процишин. Спогади, листи / [упор. М. Крушельницька, Л. Чекас ; ред. О. Зелінський]. – Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2002. – 150 с.
 16. Щоденники З. Юзюк за 1986–1989 рр. із записами О. Ф. Качевої. Зберігаються у приватному архіві З. Юзюк.
 17. [http : //conservatory.lviv.ua/departments/kafedri-a-ta-b-specialnogo-fortepiano/](http://conservatory.lviv.ua/departments/kafedri-a-ta-b-specialnogo-fortepiano/).

УДК 785.6:788.4

І. С. ПАЛІЙЧУК

ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТУБИ У ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті простежено шляхи формування та розвитку жанру концерту для туби з оркестром в європейській музичній культурі ХХ століття, пов'язаного з іменами О. Лебєдева, Д. Генделева, Р. Воана-Уільямса, Е. Боцца, В. Струкова та багатьох інших. У роботі концерт для туби з оркестром розглядається як складова умовно самодостатньої жанрової галузі – концерту для мідних духових інструментів.

Ключові слова: жанр, концерт, мідні духові інструменти, туба, європейська музика.

И. С. ПАЛИЙЧУК

ЖАНР КОНЦЕРТА ДЛЯ ТУБЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

В статье прослежены пути формирования и развития жанра концерта для тубы с оркестром в европейской музыкальной культуре XX века, связанного с именами А. Лебедева, Д. Генделева, Р. Воан-Уильямса, Э. Боцца, В. Струкова и многих других. В работе концерт для тубы с оркестром рассматривается как составная условно самодостаточной жанровой области – концерта для медных духовых инструментов.

Ключевые слова: жанр, концерт, медные духовые инструменты, туба, европейская музыка.