doi.org/10.31392/UDU-nc-series14-2025-33-28

УДК 378.6:78(430.246.5):[378.6:78(477.411)+780.616.432.071.1Лисенко М.]:78.01.071_Івановський В.
UDC 378.013:780.616.433.071.1]:929(477.41)

Максим ЗАБАРА [1]

Лейпцизька консерваторська традиція в ідеях вищої музичної освіти в Києві та в піаністичній культурі Миколи Лисенка (міждисциплінарні аспекти за 'Теорією піанізму' Віктора Івановського)

Багаторівневою є інтегративна робота з архівами В. Г. Івановського, який працював у Києві у 1920–1940-і роки. Діяльність науковця до недавнього часу залишалася закритою для вивчення темою. Контроверсійним був висновок ученого визнати досягнення німецьких музикантів-теоретиків (згодом розкритикованих радянськими дослідниками) такими, що виявилися плідними для українських і зарубіжних музикантів. Думка не відповідала офіційній концепції часів тоталітарного ідеологічного контролю. У повоєнні роки його праці зникли з обігу. Сучасний інтерес обумовлений тим, що ці погляди відображали загальні тенденції, конкретний досвід київських викладачів-піаністів. Витоки піанізму *Миколи Лисенка (1842–1912)* і *Григорія Ходоровського (1853–1927)* розглядаються задля ідентифікації піаністичної культури цих двох випускників Лейпцизької консерваторії (*Leipzig Conservatoire* / *Konservatorium der Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy* / *Conservatory of Music*). Також *Володимир Пухальський (1848–1933)*, перший ректор Київської консерваторії (1913), представлений в неочікуваних ракурсах за спогадами сучасників; йдеться про загальноєвропейську культурологічну направленість митця та поважне ставлення до музично-педагогічних напрацювань зарубіжних авторів у методах роботи. Кожен із цих піаністів-викладачів мав самостійний шлях, розпочавши кар'єру в Києві, коли консерваторії як вищої освітньої інституції ще не було. Плідними виявилися синтезуючі тенденції. Важливу роль відіграли українсько-німецькі взаємозв'язки у формуванні узагальненої ідеї вищої мистецької освіти за університетським принципом. Особлива місія належала Миколі Лисенку як піаністу-просвітнику. Саме в його Музично-драматичній Школі (1904) дирекція Київського 'ІРМО' розгледіла безпосереднього і небезпечного конкурента в отриманні найвищого державного статусу – консерваторії. Протилежні культурні погляди на національне мистецтво спричинили конфлікт інтересів та особистісну публічну конфронтацію: *О. М. Виноградський* (1855–1912) *vs*. М. В. Лисенко. У дослідженні долаються концептуальні кліше, висвітлюється багатовекторність генезису української піаністичної культури через міждисциплінарний підхід. Враховуються зарубіжна музична україністика. Важливим є внесок сучасних німецьких учених, Асоціації музикознавців Центральної та Східної Європи (*Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*).

Ключові слова: виконавська культура; вища школа музики; взаємовідносини; історичне музикознавство; Київ-Лейпциг; консерваторія; культурна спадщина; піаністична освіта; лейпцизька традиція в Україні; музикологія; європейський контекст; теорія піанізму; українсько-європейські культурні традиції; університезація.

Поштовхом для висвітлення лейпцизької проблематики в українській музичній історіографії можна назвати об'єктивну необхідність залучення в

[1] © ***Забара Максим Володимирович***, Український державний університет імені Михайла Драгоманова. https://orcid.org/0000-0002-0764-5739

науковий обіг незадіяних раніше архівних матеріалів. Інтегративна робота передбачає багаторівневе осмислення фактажу, осмислення історичного фону. Так, до останнього часу серед закритих для вивчення тем залишалася діяльність цікавого педагога і піаніста, теоретика і композитора, дослідника і музичного критика *Віктора Генріховича Івановського*, який працював у 1920–1940-і роки у Києві. Головною причиною замовчування його постаті було те, що професор залишався викладати у тій частині Київської консерваторії, яка в Другу світову війну продовжила функціонувати в умовах окупації міста німецьким Вермахтом. Додатковим приводом вилучення з обігу напрацювань з історії «*Теорії піанізму*» можна вважати наріжний висновок визнати досягнення німецьких теоретиків (згодом розкритикованих радянськими дослідниками) вагомими і такими, що виявилися плідними для українських та зарубіжних музикантів. Погляди ученого на національне мистецтво у взаємозв'язках з європейськими течіями не відповідали загальній концепції радянського піанізму; праці професора були приречені на маргінальне існування у повоєнні роки, а потім зникли з поля зору дослідників.

Наприклад, за повідомленням В. Г. Івановського в київських музичних навчальних закладах (зокрема, у Київському музичному училищі та Консерваторії) налічувалося чимало представників так званої «старої» німецької школи, і одним із найяскравіших педагогів-піаністів вважався *Григорій Костянтинович Ходоровський (1853–1927)*. Контроверсійність погляду зацікавлює тим, що в більш пізніх найцитованіших працях з історії піанізму ім'я цього музиканта зустрічається побіжно. Проте музикознавцям (особливо студентам-піаністам) відомі критичні висловлювання в деяких публікаціях із сумнівною оцінкою *лейпцизького піаністичного досвіду* Г. Ходоровського, адже професор не сприймав «нове» у тенденціях та зберігав вірність «застарілим» музично-педагогічним принципам [12]. Знаємо, що схожа характеристика піаністичних здобутків дісталася й іншому українському випускнику Лейпцизької консерваторії – *Миколі Віталійовичу Лисенку (1842–1912)* [09]. Тільки тепер в особливих архівних фондах і новітніх дослідженнях можна відшукати інформацію про Г. Ходоровського як про відомого піаніста-концертанта, а не лише як про молодшого земляка Миколи Лисенка в Лейпцигу, про його викладацьку роботу в Київському музичному училищі та Інституті шляхетних панянок, про кропітку працю зі складання педагогічного репертуару, а також про його численні спільні концерти учнів і ансамблеві виступи з легендарним піаністом *Володимиром В'ячеславовичем Пухальським (1848–1933)*.

Розібратися в окресленому колі непростих питань так би мовити *лейпцизького характеру* в історії київської піаністичної культури (зокрема) допоможе *міждисциплінарний підхід*. Залучаються архівні матеріали, їх треба співставити з попередніми даними (у тому числі проаналізувати радянські напрацювання і обов'язково врахувати контроверсійні пропозиції вищезгаданого Віктора Івановського). У подоланні *концепції однолінійності* часів тотального контролю (згідно з якою всі периферійні музично-освітні процеси представлялися в залежності від центральних ідей колишньої Російської імперії, відокремлено від загальних митецьких тенденцій), очевидно, потрібно обрати альтеративний ракурс. У *багатовекторній концепції* локальні соціокультурні процеси представляються ширше – у перспективі інтернаціональних музично-історичних взаємозв'язків. Так формується музикологічний дискурс «*Київ-Лейпциг*» із переосмисленням генезису піаністичних культурних традицій в історії українського національного шляху в

пошуках музичної ідентичності мистецтва в загальноєвропейському контексті. Сказаним обумовлена *актуальність* дослідження.

Мета публікації – поєднати ланцюжком безперервності музично-освітні традиції, підхоплені українськими музикантами від Лейпцизької консерваторії (*Konservatorium der Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy*), зі шляхами становлення київської фортепіанної виконавської культури; виявити особливості піаністичних традицій Миколи Лисенка та його мистецько-просвітницьких проєктів у генезисі узагальненої синтезуючої концептуальної ідеї вищої школи консерваторського типу в Києві (за німецькою моделлю, на університетських засадах, на національному соціокультурному підґрунті).

Методологія включає комплексний інструментарій гуманітаристики, специфічні музично-історичні підходи та методи мистецтвознавства (аксіологічний, біографічний, джерелознавчий, компаративний, наративний аналіз тощо).

Першим серйозним кроком щодо ґрунтовного висвітлення лейпцизької теми в українському музикознавстві стали праці Лариси Анастасіївни Гнатюк. Ще в 1990-х роках була захищена дисертація «Микола Лисенко і Лейпцизька консерваторія: німецька музично-теоретична школа як фундамент європейської музичної освіти» (Київ, 1994) [3] та опубліковано наукові статті (2015) [2]. В останній час тема знов актуалізується в діяльності вченої, засвідчуючи необхідність розширеного підходу до окресленої проблематики в різних аспектах. Напрямок, започаткований проф. Л. А. Гнатюк, відкриває можливості представити загальний процес становлення вищої музичної освіти в Україні як особливий досвід, реалізований в різних закладах, а їх засновники прагнули підхопити освітні традиції і культурні здобутки Парижа, Лондона, Відня та першої черги Лейпцига.

Приблизно за два з половиною десятиліття в значно розширилося уявлення шляхи формування піаністичної культури в Україні. У різних аспектах її генезис досліджували М. В. Долгіх, М. В. Забара, А. О. Загладько, Н. Ю. Зимогляд, Н. Б. Кашкадамова, О. В. Кононова, Т. І. Куржева, Л. Ф. Лисенко, Л. З. Мазепа, М. А. Печенюк, Т. О. Рощина, Т. В. Сітенко, М. Б. Степаненко, Т. О. Федчун, К. І. Шамаєва, В. Д. Шульгіна. Питанням історії науково-педагогічної школи піаністів у цілісній сукупності напрямків та учень у музично-педагогічній академічній освіті присвячено праці Н. П. Гуральник (2007) [4], (2019) [14]. Феномен виконавської фортепіанної школи як рід культурної традиції досліджено Ж. В. Дедусенко (2002) [5]. Аналіз значного масиву праць дає можливість визначити головний принцип музично-освітніх традицій в українській піаністичній школі – *багатовекторність (плюралістичність)*. Водночас найбільш висвітленими все ще залишаються російсько-українські культурно-мистецькі взаємодії.

Знову наголосимо – на сучасному етапі мистецтвознавці прагнуть об’єктивно досліджувати віхи музичної історії, розглядаючи український шлях у співвідношенні із загальноєвропейськими музично-освітніми процесами. Важливо відмітити внесок німецьких учених, зокрема, міжнародної Асоціації музикознавців Центральної та Східної Європи (*Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*). У різні роки до дискусій у Лейпцигу і до публікацій в авторитетному німецькому фаховому періодичному друкованому виданні долучилися українські мистецтвознавці (Київ, Львів, Одеса, Харків, Донецьк) – Н. О. Герасимова-Персидська, К. М. Берденникова, О. А. Дьячкова, І. С. Драч, М. В. Забара, О. С. Зінькевич, В. П. Качмарчик, Л. О. Кияновська, О. В. Кононова,

М. Д. Копиця, Л. С. Мазепа, Л. О. Мельник, О. І. Самойленко, М. Б. Степаненко, М. Р. Черкашина-Губаренко, К. І. Шамаєва, І. М. Юдкін-Рипун [6], [13], [15], [16].

Нагадаємо, що навіть до недавнього часу увага дослідників історії київської піаністичної освіти опинялася у фокусі авторитетних концепцій минулого. Намагаючись внести певні мистецтвознавчі корективи, дослідники рухались як би від здобутків радянського періоду – у музикознавстві навіть сформувалося стале поняття «радянський піанізм» – адже в публікаціях попереднього періоду принципово підкреслювалася винятковість феномену. При цьому, звісно, не розв'язаним залишалося питання ідентифікації тих чи інших складових елементів; складно було виявити окремі погляди, відмінні тенденції, зарубіжний досвід чи загальноєвропейський рух. Показовим прикладом є книга Ж. І. Аністратенко-Хурсіної (створена на основі її дисертації) «Видатні педагоги-піаністи Київської консерваторії (1917–1938)» (1990) [12]. У праці підкреслено принципове хронологічне обмеження – від 1917-го року. У більш ранній публікації професора Г. В. Курковського «Педагоги-піаністи Київської консерваторії» (1967) дослідник хоча й охопив період від перших років функціонування Київської консерваторії (1913), однак очевидно, не було і тут завдання подолати хронологічні і локальні обмеження, і його праця не претендувала на всеохоплююче висвітлення витоків традицій у шляху київської піаністичної школи.

Підкреслимо спільну рису тогочасних робіт – схильність схематизувати, вирівнювати музично-історичний процес, представляти *однолінійно*. У добу тотального ідеологічного контролю вчені змушено слідували загальноствердженій концепції підпорядкування локальних процесів центральним культурно-просвітницьким ідеям. Така однобічність інтерпретації формування української піаністичної школи була зумовлена прагненням вивести генезис її традицій виключно з російських джерел. При цьому акцентувалася залежність українських митців від петербурзьких і московських наставників. Так, серед фундаторів київської гілки радянської школи піанізму насамперед пригадувалися імена Генріха Нейгауза або Фелікса Блюменфельда (між іншим – творче формування яких теж відбувалося в Україні).

Відповідно до офіційно затвердженої єдиної концепції наслідування центральним інноваціям формувалося специфічне уявлення про загальні шляхи становлення української професійної музичної освіти. Буття київської піаністичної школи пов'язувалося лише з Київською консерваторією, появі якої передувало функціонування музичного училища при Київському відділенні Імператорського російського музичного товариства (з головною дирекцією '*ІРМО'* в Петербурзі). Тільки в такому ракурсі розглядалася діяльність усіх київських піаністів (виконавців і педагогів) – так чи інакше все пов'язувалася з генеральними планами названої впливової Організації. Усе, що не вкладалося в схему взаємодії між «центром» і «периферією», випадало з поля зору офіційної науки взагалі або щонайменш витіснялося у сферу зацікавлень окремих ентузіастів-дослідників.

Наприклад, відомо, що на межі XIX – XX століть у Києві функціонувало чимало музично-освітніх навчальних закладів різного типу і музичних товариств. Назвемо хоча б деякі: Курси початкової музичної освіти З. І. Худякової (з 1887 р.), музичні школи М. А. Тутковського та М. К. Лесневич-Носової (у 1890-х рр.), Музично-драматичні школи С. М. Блюменфельда (з 1893 р.), М. В. Лисенка (офіційно з 1904 р.), Г. Л. Любомирського (з 1916 р.). Ці установи мали велику

популярність серед міського і позаміського населення. Їх особливість полягала в тому, що вони не підпорядковувалися головній дирекції Російського Музичного Товариства, а значить не залежали ані від її фінансової політики, ані від репертуарних установок «з центру». У різних джерелах знаходимо свідчення, що якість підготовки приватних закладів була високою і що рівень випускників відповідав вимогам закладів вищої ланки. Наприклад, Школи С. М. Блюменфельда, К. Р. Регаме і М. А. Тутковського вихованці просто називали училищами. У деяких закладах читали методику викладання гри на фортепіано як окремий предмет, як, наприклад, у Школі М. К. Лесневич-Носової. Уявляючи загальну культурно-мистецьку атмосферу тогочасного Києва, відомості ці важливо враховувати, адже функціонування подібних установ зумовило загальний рух у професіоналізації музичної освіти. Водночас нам, дослідникам, відомо, що історія названих закладів представлена в музикознавстві все ще нерівномірно з об'єктивних причин.

Про певні невідповідності свідчить і той факт, що заснування Миколою Віталійовичем Лисенком власної Музично-драматичної школи 1904 року – тобто за дев'ять років до відкриття Київської консерваторії (1913) – мистецтвознавці хоч і називають важливим етапом в історії становлення системи національної вищої музичної освіти, проте практичне значення цього закладу недостатньо акцентовано в офіційних джерелах. Дослідники не приділяють достатньої уваги встановленню об'єктивних обставин на основі аналізу матеріалів тогочасної друкованої періодики, ще й архіви офіційних документів київської міської управи досконало ще не опрацьовані музикознавцями – а йдеться про те, що саме в лисенківській Школі дирекція Київського 'ІРМО' згодом побачила найголовнішого і небезпечного конкурента за право отримати першим найвищий державний статус консерваторії і матеріальне забезпечення майбутньої інституції. До речі, розбіжності в баченні перспектив національного мистецтва переросли в конфлікт культурних інтересів, а особистісне протистояння з керівником цього осередку не приховувалося від публіки: *О. М. Виноградський* (1855–1912) *vs*. М. В. Лисенко.

Важливу роль у перегляді зазначеної загальноствердженої концептуальної однобічності щодо висвітлення витоків музично-освітніх традицій в історії київської піаністичної школи відіграли праці українських музикознавців (Н. О. Герасимова-Персидська, Л. А. Гнатюк, М. В. Забара, Ю. А. Зільберман, О. С. Зінькевич, А. І. Муха, Т. О. Рощина, М. Б. Степаненко, К. І. Шамаєва, В. Д. Шульгіна). Учені залучили нові джерела, фактологічний матеріал, завдяки чому істотно розширилися перспективи подальших українських досліджень у загальноєвропейському контексті. Так, наприклад, харківський музикознавець Г. І. Ганзбург запропонував розглядати вдосконалення системи мистецької освіти як загальний неперервний процес, у якому певну роль відіграє регіональна специфіка: «Таке вдосконалення не є справою одного окремого навчального закладу, міста й навіть країни, а втілює глибинну загальносвітову тенденцію. Отже, ті події, досягнення й проблеми /…/ не є лише місцевим явищем, але становлять невід'ємну частину загальнолюдського культурного руху, який можна назвати *університезацією мистецької освіти*. Кожен поворот і новий крок на шляху університезації вимагав інтелектуального прориву, дару передбачення, сміливості першопроходців» (2012) [1] (курсив авт.). Можна продовжити цю думку професора Г. І. Ганзбурга, враховуючи локальний соціокультурний фон.

Звернемося до колективної монографії «Київська фортепіанна школа: імена та часи», опублікованої 2013-го року до сторіччя Національної музичної академії імені П. І. Чайковського (Київської консерваторії). У передмові йдеться про *плюралістичний підхід* в осмисленні музично-історичних культурних процесів минулого в Україні з позицій сьогодення. Ось показовий фрагмент із тексту, автор якого – професор Т. О. Рощина: «Заглиблення в історію Київської фортепіанної школи дає усвідомлення спільного "генетичного коду" багатьох, нібито несхожих між собою митців, які залишили яскравий слід у часописі нашої Академії. Київська піаністика ніколи не була "замкнутою у собі". З певною регулярністю Київ збагачувався прекрасними музикантами-педагогами, представниками інших навчальних закладів, які стимулювали наше фортепіанне мистецтво до нових професійних та художніх здобутків» [11, с. 3]. Зауважимо, на відміну від попередніх праць цього профілю, ось тут принципово підсилена багатомірність і різновекторність процесу формування традицій київської піаністичної школи: «Становлення та розвиток Київської фортепіанної школи відображає живий процес впливів, взаємодій та укорінених зв'язків з різними піаністичними школами /…/» (там само, Т. О. Рощина, 2013) [11, с. 3].

Дієвість плюралістичного (багатовекторного) підходу в українському музикознавстві засвідчують напрацювання різних авторів, це спостерігається в новітніх публікаціях, присвячених історії вищих музичних навчальних закладів Львова, Одеси, Харкова. Так, у книзі до сторіччя Київської консерваторії (Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського) залучено великий масив інформації, накопиченої протягом багатьох років (2013). На відміну від видання «Академія музичної еліти», опублікованого всього за десять років до того, тут віднайдені нові підходи до періодизації становлення моделі вищої професійної музичної освіти в Україні, сучасному колективу авторів вдалося по-новому висвітлити етапи становлення консерваторської освіти в Києві. Спираючись на перевірений фактаж і документальні матеріали, тут запропоновано розглядати становлення музично-освітніх традицій в Україні на перетині XIX – XX ст. як суму здобутків різних концертно-просвітницьких організацій і товариств, що вигідно відрізняє цю книгу від попередніх цього ж профілю. Так, однією з найважливіших прикмет музично-освітніх традицій в Україні автори колективної монографії також відзначили багатовекторність розвитку: «Іще одна важлива прикмета – багатовекторність задіяних у навчальному процесі творчих ідей найпрестижніших у той період виконавських, педагогічних шкіл, насамперед петербурзької, а також московської, лейпцизької, празької, паризької, неаполітанської та інших» (М. Д. Копиця, 2013) [8, с. 42]. Між іншим – підкреслимо – навіть тут на перший план поставлено Петербург і Москву.

У фундаментальній праці Ю. А. Зільбермана, присвяченій історії Київського музичного училища, теж здійснено великий прорив у подоланні усталених поглядів щодо формування вищої професійної освіти в Україні (2012) [7]. У цій новітній книзі, яка стала підсумком багаторічної пошукової роботи, подано широку панораму культурно-мистецьких подій періоду заснування закладу, подано посилання на невідомі раніше архівні документи. Відмітимо, що автор з особливою увагою поставився до висвітлення історії музичної освіти дітей з єврейських родин. Це, безумовно, важливий дослідницький напрямок у досягненнях українського музикознавства, враховуючи, що диплом вільного художника давав можливість

отримати фах, долаючи «межу осілості», і зайняти достойне положення в суспільній ієрархії саме представникам цьому прошарку населення. Однак на такому тлі ще більш загострено виглядає недооціненість музичної освіти обдарованих дітей з іншого прошарку – учнів з бідних українських сімей, які не мали змоги оплатити досить дорогу музичну освіту в установах цього Імператорського російського музичного товариства, і тому обирали альтернативні музично-освітні заклади, духовні семінарії, музичні класи при університетах тощо. *Наголосимо, що подібного дослідження, яке б на сучасному рівні висвітлювало значення Музично-драматичної школи М. В. Лисенка, історію установи та трансформацію у вищій навчальний заклад, все ще не створено.*

Узагальнюючи, підкреслимо, що в існуючих працях найбільш вивченим все ще залишається українсько-російських контекст взаємозв'язків у музичної історії. Загальноєвропейська панорама мистецького життя або взагалі випадала з поля зору офіційних досліджень, або подавалася зі специфічною оцінкою. Наприклад, реакційність і консервативність Лейпцизької консерваторії періоду навчання там Миколи Віталійовича Лисенка підкреслював професор Г. В. Курковський (1973 р.). Ось показові слова з його книги: «Лепцігська консерваторія /…/ на час вступу до неї Лисенка перетворилася на оплот музичного консерватизму. Відомі ті нищівні оцінки, які дали Лейпцигській консерваторії прогресивні музиканти того часу» [9, с. 28]. У попередньому викладі вже йшлося про те, що цю думку (усталену в радянських джерелах) спростовано у більш пізніх дослідженнях. Так, про виняткову роль німецької системи музично-теоретичної освіти у професійному становленні Миколи Віталійовича Лисенка наголошувалося у працях професора Л. А. Гнатюк. Вчена залучила в обіг величезний масив раніше невідомих джерел, у тому числі й іноземних. Як вже згадувалося, у її працях доведено позитивний вплив лейпцизьких професорів-теоретиків на формування творчої особистості українського музиканта.

Нагадаємо, що доведена до крайнощів ідея протиставляти радянську культуру західноєвропейській (особливо в добу сумнозвісної боротьби з космополітизмом, у період 1940–1950 рр.) спровокувала вилучення важливих фактів з наукового обігу, зумовила штучне випадіння цікавих імен з української музичної історії. За влучним висловом Н. П. Гуральник, виникала низка заборонених тем, дослідження яких унеможливлювалося через жорсткий ідеологічний контроль, який особливо підсилився у повоєнні роки. Різного роду фальсифікації призвели до ситуації, коли утворилася так би мовити викривлена картина цілісного буття українського мистецтва (2007) [4, с. 139].

Проблема торкнулася не лише загальних концепцій, згідно з якими виводився генезис конкретної науково-педагогічної, тієї чи іншої виконавської школи, але потягло за собою спотворення інформації в офіційних біографіях, спровокувало появу хибних відомостей та сумнівну оцінку щодо багатьох особистостей в історії української музичної культури.

Серед інших назвемо видатного київського музиканта Володимира В'ячеславовича (Вацлавовича) Пухальського (1848–1933). Перший директор Київської консерваторії в музикознавчій літературі представлений як засновник київської піаністичної школи, послідовник ідей і традицій петербурзького вчителя *Теодора Лешетицького (1830–1915)*. Однак в радянських джерелах не згадувалося навчання В. В. Пухальського у представників німецької теоретичної школи – у

М. І. Заремби (1821–1879) та Ю. І. Йогансена (1826–1904), а в характеристиці поглядів його фортепіанного вчителя – Т. Лешетицького – завжди наголошувалося лише на зв'язках з віденською традицією (через його педагога Карла Черні). І хоча в працях 1920-х років наводилися відомості, що Т. Лешетицький, збагачуючи авторську піаністичну школу, на певному етапі спирався на здобутки лейпцизьких педагогів, і що його музично-педагогічні погляди змінювалися, зокрема, під впливом ідей німецького теоретика піанізму *Людвіга Деппе (Ludwig Deppe, 1828–1890)*, подібні факти у більш пізніх працях радянських дослідників не вважалися суттєвими. Показово, що інформація, наведена в енциклопедичних статтях про Т. Лешетицького в «Музичній енциклопедії» та у Британському словнику відрізняється. У книзі дослідника піанізму О. О. Ніколаєва методика Людвіга Деппе називалася корисною лише у деякій мірі. *Важливо, що в Києві професор Віктор Івановський у 1920–1930-ті роки теж називав принципово впливовим напрямок піаністичного учення школи Людвіга Деппе*.

З відкриттям достовірних джерел музикознавці знов звертаються до постаті В. В. Пухальського. У згадуваній книзі з історії Київського музичного училища Ю. А. Зільберман подав цікаві подробиці зі спогадів сучасників (2012) [7]. Йдеться про західницьку орієнтацію, загальноєвропейську культурологічну направленість митця у виконавському мистецтві, поважне ставлення до музично-педагогічних напрацювань німецьких учених і викладачів-практиків.

Також професор Т. О. Рощина опублікувала матеріали з фонду Київської консерваторії зі спогадами *К. М. Михайлова (1882–1961)*. Показовим є фрагмент, у якому К. М. Михайлов характеризував європоцентричність В. В. Пухальського такими словами: «В сутності, він був надзвичайним "західником", прихильником європейської культури і неможливо було за це йому не докоряти, що часто, критикуючи російську розхристаність, російське хамство, він недооцінював тих колосальних переваг і потенціальних можливостей, котрі були в російській дійсності. <…> Ця західницька орієнтація Пухальського позначилася на всій його роботі і, звісно, на його діяльності як музиканта і педагога» (2013) [10].

У порівнянні з високою оцінкою, яку в Києві отримав В. В. Пухальський, у тіні залишився інший цікавий музикант, і теж вихованець школи Т. Лешетицького, Григорій Костянтинович Ходоровський. Непропорційність у новітніх публікаціях відмічають і сучасні зарубіжні музикознавці (проф., д-р Г. Лоос, 2022) [15].

У цій розкладці явно на других ролях опинявся навіть такий авторитетний музикант, як Микола Віталійович Лисенко, адже його діяльність як композитора, фольклориста, етнографа і громадського діяча отримала широке висвітлення в наукових працях, однак здобутки митця як піаніста, педагога і організатора власної Музично-драматичної школи виявилися дещо відсторонені від ключових подій загального музично-освітнього процесу та в історії піаністичної культури Києва в порівнянні з тим, як висвітлена діяльність інших знаменитих колег [15], [16].

Підсумовуючи, констатуємо:

- не до кінця з'ясованою є загальноєвропейська складова в історії становлення музичних освітніх традицій в Україні;
- у мистецтвознавстві слабо виявленою залишається роль музично-освітніх традицій, до яких долучилися українські випускники Лейпцизької консерваторії вже з перших років від заснування цього німецького закладу;

- недостатньо з'ясована роль Миколи Лисенка як засновника Музично-драматичної школи в історії київської піаністичної освіти та Григорія Ходоровського як викладача Київського музичного училища і Консерваторії;
- глибшого вивчення потребує дослідження приватних закладів, які принципово ніяк не підпорядковувалися настановам Імператорського російського музичного товариства у Києві (як Музично-драматична школа М. В. Лисенка).

Отже, підкреслимо три позиції. *Перше*: нові музикознавчі артефакти необхідно наполегливо досліджувати, що потребує сміливих рішень від учених у переосмисленні хрестоматійно відомого фактажу та усталених інтерпретацій. Результати роботи з матеріалами В. Г. Івановського необхідно детальніше висвітлювати, першоджерела допомагають адекватно представити музично-історичний фон, досліджуючи витоки тих чи інших складових української музичної культури. Вилучені в період тоталітарного ідеологічного контролю документи слід розглядати у співставленні з попередніми концепціями, застосовуючи спеціально розроблений міждисциплінарний комплекс мистецтвознавчого інструментарію. Сучасний інтерес до В. Г. Івановського обумовлений тим, що в окреслених позиціях відображені загальні тенденції і досвід конкретних представників київської піаністичної виконавської культури, пошуки в мистецькій освіті. Результати архівних розвідок щодо В. Г. Івановського публікуються окремо.

Друге: звернення до архівів українських випускників-піаністів іноземних консерваторій спонукає поглянути на їхні здобутки в ракурсі багатовекторності української піаністичної історії. Вивчення досвіду Миколи Лисенка та Григорія Ходоровського обумовлено прагненням ідентифікувати самобутність кожного в переосмисленні європейських музичних культурних традицій на національному підґрунті, враховуючи наслідки результатів фортепіанного навчання у Лейпцизькій консерваторії. Адже обидва викладачі-піаністи працювали в Києві, коли подібного закладу тут ще не було. *Лейпцизьку музично-освітню консерваторську традицію* як специфічну лінію в київській музичній історії варто розглядати як невід'ємну складову загальних мистецько-просвітницьких процесів, це стосується не лише репертуару і концертно-педагогічного досвіду, реалізованого Миколою Лисенком і Григорієм Ходоровським як піаністами, а і в ширшому розумінні українсько-німецьких мистецьких взаємозв'язків, у музикологічному дискурсі '*Kiew-Leipzig*'.

Третє: серед прибічників ідеї консерваторського типу музичної освіти, організованої в Києві за новітнім німецьким зразком (з університетськими принципами вищої школи музики, на національному підґрунті) були викладачі-піаністи державних і приватних музичних закладів, випускники консерваторій, професори Університету Св. Володимира. Особлива місія у представленні концепції *закладу вищої мистецької освіти в Києві* для різних верств населення (і не лише для учнівського молоді, але й для досвідчених фахівців) належала Миколі Лисенку як піаністу-просвітнику та організатору. Чимало зусиль докладалося для переконання міської адміністрації в необхідності державної підтримки подібної інституції вищого рівня для підготовки майбутніх професіоналів сцени, музикантів, діячів театру. Так, у мистецько-просвітницьких проєктах і, власне, у лисенківській Музично-драматичній Школі (1904) адміністрація Київського осередку 'ІРМО' бачила безпосереднього конкурента в перспективі отримати найвищий державний статус і фінансування для майбутньої консерваторії. У мистецтвознавчих працях на сучасному етапі все ще слабо висвітлений зв'язок Музично-драматичного інституту

(у який згодом переросла лисенківська Музично-драматична школа) з Київською консерваторією, історія яких тісно переплетена, зокрема, через спільних викладачів. Особливо плідними для педагогів-піаністів, можна сказати, виявилися *синтезуючі тенденції* українсько-німецьких мистецько-освітніх взаємозв'язків; *університезація музичної освіти* в Києві проявилася у формуванні узагальненої концептуальної ідеї новітньої інституції – консерваторії. Перспективним для українських фундаторів виявився німецький досвід консерваторської освітньої моделі за зразком Лейпцизької вищої музичної школи Фелікса Мендельсона / *Music Hochschule in Leipzig* (*Conservatorium der Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy*).

Окреслена *київсько-лейпцизька* мистецтвознавча проблематика потребує подальшого висвітлення в міждисциплінарних аспектах з урахуванням досягнень зарубіжної україністики. Важливим є внесок сучасних німецьких музикознавців (*Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*).

Література: / References:

[1] Ганзбург Г. І. (2012). Консерваторія й театральний інститут в університетському статусі / Г. Ганзбург // Зоряний час Університету мистецтв: Нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І. П. Котляревського / Ред. упоряд. Г. І. Ганзбург. – Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2012. – С. 4-7.

[2] Гнатюк Л. А. (2015). Микола Грінченко і становлення вищої музичної освіти в Україні / Л. А. Гнатюк // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2015. – Вип. 113. – С. 75-99. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2015_113_9.

[3] Гнатюк Л. А. (1994). Микола Лисенко і Лейпцизька консерваторія: німецька музично-теоретична школа як фундамент європейської музичної освіти : дис. … канд. мист. : спец. 17.00.02 / Гнатюк Лариса Анастасіївна [на правах рукопису] ; Київ. держ. конс. ім. П. І. Чайковського. – К., 1994. – 216 с.

[4] Гуральник Н. П. (2007). Українська фортепіанна школа XX століття в контексті музичної педагогіки : історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти : монографія / Н. П. Гуральник. – К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2007. – 459 с.

[5] Дедусенко Ж. В. (2002). Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис. … на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Жанна Викторовна Дедусенко. – К., 2002. – 20 с.

[6] Зинькевич Е. С. (2003). «Со свойственной немцам страстью к мечтательности и эрудиции…» (немецкие музыканты в Киевском отделении РМО) // Зинькевич Е. С. Концерт и парк на крутояре... [Текст] : Киев музыкальный XIX – начала XX ст. / Елена Зинькевич. – К. : Дух і літера, 2003. – С. 69-91.

[7] Зільберман Ю. А. (2012). Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868-1924 роки : Монографія / Юрій Зільберман. – К. : Типография «Клякса», 2012. – 480 с.

[8] Копиця М. Д. (2013). Становлення (1913 – початок 1920 х рр.) / Маріанна Копиця, Олександра Малозьомова, Тетяна Гусарчук // Національній музичній академії України ім.П. І. Чайковського 100 років / авт. упоряд. В. Рожок. – К. : Муз. Україна, 2013. – С. 42-83.

[9] Курковський Г. В. (1973). Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець / Г. В. Курковський. – К. : Музична Україна, 1973. – 152 с.

[10] Рощина Т. А. (2013). Основоположник Киевской фортепианной школы Владимир Вячеславович Пухальский / Татьяна Рощина // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. Колективна монографія ; [автор проекту Т. О. Рощина, автори-упоряд. Т. О. Рощина та О. В. Ринденко, ред. О. В. Сахарова, О. Є. Степанюк]. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. – С. 63–73.

[11] Рощина Т. О. (2013). Імена в історії Київської фортепіанної школи: світло крізь часи : [Замість передмови] / Тетяна Рощина // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. Колективна монографія ; [автор проекту Т. О. Рощина, авт.-упор. Т. О. Рощина та

О. В. Ринденко, ред. О. В. Сахарова, О. Є. Степанюк]. – Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. – С. 3–7.

[12] Хурсіна Ж. І. (1990). Видатні педагоги-піаністи Київської консерваторії (1917-1938) / Ж. Хурсіна. – К. : Музична Україна, 1990. – 133 с.

[13] Cherkashina-Gubarenko, Maryna, et al. (2022). Music Theatre by Arnold Schoenberg and Alban Berg and its influence on the Ukrainian theatre in 1910–1920th / M. Cherkashina- Gubarenko, L. Mudretska, M. Zabara // Interdisciplinary Studies of Complex Systems, 20. 2022, p. 117-126. : DOI: 10.31392/iscs.2022.20.117

[14] Guralnyk, N. (2019). Tradition as a Factor in Modern School Formation in Ukrainian Piano Pedagogy / N. Guralnyk, Ma Xinyan // Journal of History Culture and Art Research. – 2019. – Vol. 8, No. 1. – pp. 212-222. – DOI: 10.7596/taksad.v8i1.1959

[15] Loos, Helmut (Verfasser). Mykola Lysenko und Leipzig / Helmut Loos, In: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa, 24. 2022, S. 203-212. : http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:15-qucosa2-823393

[16] Zabara, Maksym (2022). Hryhory Khodorovsky-Moroz (1853–1927) and his friendship with Mykola Lysenko / Maksym Zabara, In: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa, 24. 2022, S. 319-326. : https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:15-qucosa2-823753

Maksym ZABARA

Leipzig conservatoire tradition in higher music education ideas in Kyiv and in the pianistic culture by Mykola Lysenko (interdisciplinary aspects within the 'Pianism Theory' by Viktor Iwanovskyi)

The Ukrainian-European art legacy of pianistic performing culture context, Deutsch-Ukrainian interaction in arts, higher music educational establishments' history in Kyiv, and some questions of the pianism theories are considered in this academic work investigation within interdisciplinary aspects of modern historical musicology. The primary motive for highlighting the Leipzig topic in Ukrainian music art historiography is to involve previously unused materials and inaccessible archives.

The purpose of the publication is to emphasise the continuity of music education ideas assimilated from the *Leipzig Conservatoire* cultural legacy (*Conservatorium der Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy* / *Conservatory of Music in Leipzig*) by Ukrainian musicians within pianistic performing art formation in Kyiv. Also, to describe the significance of Mykola Lysenko's music performing art traditions and his educational national projects influenced the genesis of the upcoming higher music establishment ideas in Kyiv are based on Musichochschules' (university) principles and on national sociocultural factors.

The methodology includes general approaches of the humanities and music-historical methods (axiological, archival studies, biographical research, comparative, cultural legacy studies, source studies, and narrative analysis, etc.).

The overview of the artefacts last found in Ukrainian musicology actualizes the knowledge of the forgotten value potential of the cultural heritage in the already existing music-historical continuum. Various data from the archival files of some musicians, who are now less well-known than other piano art icons, as those figures, for various reasons, have moved into the shadow of other famous personalities, are updated. *Viktor Iwanovskyi*'s *'Pianism Theory'* offers assistance in identifying some critical positions and helps identify important key points in the complicated questions of higher music educational establishment history in Kyiv are within the international relations context.

Interdisciplinary perspectives help to overcome the cliché of conceptual mono-linearity of the past period of total ideological control. The prospect of a *multi-vector (pluralistic) principle* in the history of pianism culture theory in Kyiv is evidenced. The trend of '*universityization*' *of music art educational establishments* is taken into account in Ukraine; however, the European context of conservatoire-tradition history must be seen. The proposed view opens up opportunities to present the general process of this trend formation in Kyiv as a special experience implemented in various institutions, and their founders sought to assimilate the renowned music-educational traditions and notable cultural achievements of Paris, London, Vienna, and especially Leipzig.

A special mission in forming the prerequisites for the establishment of a conservatoire in Kyiv following the German-model of higher music school belonged to *Mykola Lysenko (1842–1912)* as an alumnus-pianist graduate from the *Leipzig Conservatoire of Music (Konservatorium der Musik von Felix*

Mendelssohn Bartholdy / Hochschule für Music in Leipzig). Another prominent representative of the music and educational 'Leipzig-tradition' in Kyiv was *Hryhoriy Khodorovskyi (1853–1927).* The last person is known as a comrade colleague and friend of the famous pianist *Volodymyr Pukhalskyi (1848–1933)*, the first rector of the *Kyiv Conservatoire*. Certain discrepancies are evidenced by the fact that the foundation of Mykola Lysenko's own *Music and Drama School* (1904) was nine years before the opening of the *Conservatoire of Music in Kyiv (1913)*. It is noteworthy that *Lysenko's School* was seen by the management of the Kyiv '*I.R.M.O.*' society as the struggler for the primacy of being officially called a conservatoire in Kyiv as a higher music educational institution. Different ideological views on upcoming national art in Ukraine led to a tense confrontation: *O. Vynogradskyi (1855–1912)* vs. M. Lysenko. Although musicologists call it an important stage in Ukrainian music education history and in the pianism performing culture in Kyiv, nevertheless the practical significance of this *Lysenko's* arts institution (high music educational establishment) is still not sufficiently emphasized in official sources.

The outlined issues in the *discourse Kiew-Leipzig* require further coverage from interdisciplinary research perspectives, taking into account the achievements of European Ukrainian studies within aspects of historical musicology. The versatile research of the phenomenon of '*Leipzig-tradition*' in the Kyiv pianistic culture history is to be continued. In view of various issues in this direction, the important contribution of colleagues of Deutschland and the *International Association of Musicologists of Central and Eastern Europe* (*Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*) are noted.

Keywords: conservatorium; cultural legacy studies; European context; higher music school; historical musicology; Kiew-Leipzig; Leipzig-tradition in Kyiv; interaction; musikgeschichte; performing art culture; pianism theory; piano education; Ukrainian-European art legacy; universityization.