

УДК 78.071.2:37(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-3-19>**Інна СОЛДАТЕНКО,**

orcid.org/0009-0003-8861-2350

в. о. доцента кафедри спеціального фортепіано № 2
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) innasoldatenko927@gmail.com**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ О. ЛІФОРЕНКО:
ВИКОНАВСЬКИЙ І ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТИ**

Висвітлено поняття школи у сучасній гуманітаристиці, зокрема музикознавстві. Виконавську школу, зокрема фортепіанно-педагогічну, розглянуто як системне явище, оскільки певна територіальна, національна чи історична школа є системою, що містить у собі, як складові, регіональні школи і школи окремих майстрів (авторські). Зазначено, що в сучасному вітчизняному виконавстві дедалі більше зростає значення «авторських» виконавсько-педагогічних шкіл. Виокремлено деякі «авторські» фортепіанно-педагогічні школи, що склалися у Київській консерваторії (нині – Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського) за більш ніж сторічну історію існування закладу, а саме ті, до яких належить професорка О. Ліфоренко: школа Г. Беклемішева, започаткована практично одночасно із заснуванням фортепіанного факультету консерваторії, і децю молодша школа О. Александрова, що веде свою історію від 1960-х. Окреслено визначні моменти творчої біографії О. Ліфоренко, особливо наголошено на тих, які є значним внеском у розбудову української музичної культури: виховання вітчизняних піаністів – виконавців і педагогів, невтомна популяризація фортепіанної творчості сучасних вітчизняних композиторів, знайомство української аудиторії з маловідомими опусами зарубіжних авторів. Висвітлено виконавські і педагогічні принципи О. Ліфоренко, доведено їх щільний зв'язок із продовженням певних традицій своїх шкіл: так, у виконавському стилі мисткині рисами, що розвивають традиції, визнані масштабність, монументальність, віртуозність у поєднанні з виразністю інтонування мелодичних ліній, чіткістю ритміки, артикуляції, а в педагогічній системі – суворі вимогливість щодо неухильного дотримання усіх тонкощів авторського нотного тексту і водночас пошана до творчої індивідуальності кожного свого студента. Виокремлено постійну увагу О. Ліфоренко до новинок української фортепіанної літератури і прагнення познайомити з ними як вітчизняних, так і зарубіжних слухачів, як яскравий приклад збереження традиції, започаткованої Г. Беклемішевим, уже кількома поколіннями його учнів.

Ключові слова: виконавська школа, київські фортепіанно-педагогічні школи, виконавський стиль, педагогічні принципи, традиції школи.

Inna SOLDATENKO,

orcid.org/0009-0003-8861-2350

Acting Associate Professor at the Department of the Special Piano № 2
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) innasoldatenko927@gmail.com**CREATIVE ACTIVITY OF O. LIFORENKO:
PERFORMING AND PEDAGOGICAL ASPECTS**

It has been shown that the problem of school in the humanities and, in particular, in musicology has been relevant for quite a long time. It has been proved that the importance of "author's" performing and pedagogical schools is increasingly growing in contemporary national performance. For example, the Kyiv Conservatory (now the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine) has formed a powerful school of higher piano education over the more than one hundred years of its existence, which includes a number of author's piano pedagogical schools, some of which include up to 5–6 generations of outstanding specialists. Very representative, in particular, are the school of H. Beklemishev, one of the "founding fathers" of the Conservatory's piano faculty, and the somewhat younger school of O. Aleksandrov (founded in the 1960s), to which O. Liforenko belongs. The creative biography of Professor O. Liforenko is briefly considered as an example of continuous service to Ukrainian musical culture, including the education of domestic pianists – performers and teachers, and the tireless popularisation of piano works by contemporary Ukrainian composers, and the introduction of little-known opuses by foreign authors to the Ukrainian audience. The article analyses O. Liforenko's individual bright performing style and her own system of pedagogical principles and methods. Many of the features of her pianism and teaching principles serve as evidence of the continuation of the traditions established in both schools to which she belongs. These are, in particular, the combination of scale, monumentality and virtuosity in her performance style with expressiveness of intonation of melodic lines, clarity of rhythm and articulation, and in her pedagogy – strict demands on her students, especially in terms of strict adherence to all the subtleties of the author's musical text, with respect for the creative individuality of each of her students.

A striking example of the development of the tradition initiated by H. Beklemishev by the majority of representatives of his school is O. Liforenko's constant attention to the novelties of Ukrainian piano literature and his desire to introduce them to both domestic and foreign listeners. In the proposed article, some performance and pedagogical aspects of O. Liforenko's creative activity were only "sketched", so the promising directions for further research of this problem are a deeper study of both the artist's performance style and her pedagogical system, including in the context of continuing and developing the traditions established by H. Beklemishev and O. Aleksandrov.

Key words: *performance school, Kyiv piano pedagogical schools, performance style, pedagogical principles, school traditions.*

Постановка проблеми. За довгу історію існування Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (Київ) у ній сформувалася потужна фортепіанно-педагогічна школа. Поміж її яскравих представників – професор кафедри спеціального фортепіано № 2 Ліфоренко Ольга Дмитрівна.

У вітчизняній гуманітаристиці кінця ХХ – початку ХХІ ст. проблема школи набуває усе більшого значення; конкретно у музикознавстві здавна сформувалися поняття про композиторські (як-от віденська) й виконавсько-педагогічні (приміром паризька піаністична початку ХІХ ст.) школи. Це системний феномен, котрий сучасні дослідники, зокрема музикознавці (Ж. Дедусенко, Н. Кашкадамова, В. Сумарокова та ін.), розглядають зазвичай у єдності трьох компонентів: 1) система освіти (сукупність навчальних закладів, що виникають у певну історичну епоху на певній території, і часто набувають певних національних рис); 2) набутий досвід; 3) напрям у науці чи мистецтві, що створюється у певному закладі як єдність учнів навколо фундатора, а отже, побудований на основі спільних поглядів, спадкоємності традицій, принципів, методів.

На різних етапах еволюції поняття «школа» у науковій думці і виконавсько-педагогічній практиці, різними дослідниками наголошувалися одна або друга компонента категорійної пари загального (територіальна, національна чи історична школа) і окремого (регіональні школи і школи окремих майстрів, тобто авторські). Скажімо, в радянській системі вищої музичної освіти, згідно до панівної ідеології, активно пропагували поняття «радянська школа» (композиторська, піаністична тощо), чим всіляко підкреслювали спільні риси і нівелювали індивідуальні. У європейській музичній освіті, навпаки, практика фортепіанно-педагогічних шкіл протягом ХХ ст. дедалі більше поступалася місцем системі «майстер-класів», при якій молоді музиканти мають можливість удосконалюватися у багатьох педагогів, не будучи залежними від школи одного конкретного навчального закладу.

У сучасному українському виконавському музикознавстві «найбільш результативним зда-

ється вивчення авторських шкіл українських педагогів-виконавців – феномена, в якому здійснюється окреме (авторське) і особливе (напрямок); структурується індивідуально-практичне в загально-теоретичне з поверненням у виконавську практику у вигляді загального методу (стилю) навчання (виконання)» (Сумарокова, 2004: 183). Під «авторською» школою розуміємо таку, що започаткована певним фундатором і розвинена в певному осередку вищої освіти, здебільшого фахівцями, що після навчання у даній консерваторії (музичному інституті, академії) zostалися працювати в *Alma Mater* або повернулися до неї після стажування, аспірантури, роботи в інших закладах тощо. Цікавим і актуальним видається вивчення не лише діяльності такої школи загалом або її фундатора, але й творчих постатей окремих її представників, як продовжувачів тих традицій і методів навчання й виконання, що склалися.

У пропонованій розвідці досліджено творчу діяльність професорки кафедри спеціального фортепіано № 2 НМАУ ім. П. І. Чайковського О. Ліфоренко у виконавському і педагогічному аспектах.

Аналіз досліджень. Проблема школи, як було вказано, на межі ХХ–ХХІ століть постає вагомою галуззю вітчизняного виконавського музикознавства. Її дослідники фокусують увагу на різних проблемних зонах.

Так, Н. Кашкадамова і Л. Садова (Кашкадамова, Садова, 2003) виводять системність поняття «школи» як мистецького напрямку з діалектики загального і окремого, оскільки:

1. Школи творяться за територіальними або історичними ознаками і не завжди – за національними, однак часто виконавські школи, утворені в певних територіальних центрах представниками різних національностей, під впливом ментальності корінного населення набували національних рис;

2. Школа передбачає спільність творчих, методичних і т. і. засад у її представників і ґрунтується на принципі прямого чи непрямого навчання за певними зразками;

3. Школа виникає як єдність учнів навколо фундатора – видатного вчителя, під впливом його творчої особистості і як результат його педагогічної діяльності.

Отже, певна територіальна, національна чи історична школа, скажімо фортепіанно-педагогічна, є системою, що містить у собі, як складові, регіональні школи і школи окремих майстрів (авторські).

Схожим чином В. Сумарокова (Сумарокова, 2004) всебічно роздивляється поняття виконавської школи, наголошуючи, зокрема, на вагомому значенні авторських шкіл за нинішніх часів.

Ж. Дедусенко (Дедусенко, 1999) розглядає школу як інститут *традиції* – одного з найважливіших механізмів, за допомогою якого здійснюється культурна діяльність; утім, за думкою дослідниці, школа є не лише статичною, але й динамічною системою, сталим елементом в якій виступають компоненти навчання, система нормативів, «колективного досвіду» школи, уособлених у певній «виконавській моделі», зазвичай заданій фундатором; а динамічним – здатність до розвитку, самовдосконалення, пошуку нових шляхів у результаті творчої співпраці продовжувачів школи.

Н. Гуральник, розглядаючи розвиток вітчизняної фортепіанної педагогіки, підкреслює, що система шкіл, яка склалася у столичній і регіональних консерваторіях за радянських часів (протягом більшої частини ХХ ст.), зостається актуальною і за доби Незалежності: «саме безперервність “школи”, взаємообумовленість традиційного й індивідуально-неповторного забезпечує її продовження, розквіт, соціальну значущість, унікальність» (Гуральник, 2007: 23).

Існують вітчизняні наукові розвідки про виконавську і педагогічну діяльність видатних піаністів-педагогів, найчастіше фундаторів авторських шкіл, зокрема і київських, як-от статті Г. Курковського про Г. Беклемішева (Курковський, 1983) або Т. Рощиної про О. Александрова (Рощина, 2000). Творчій постаті О. Ліфоренко наразі присвячена стаття в «Українській музичній енциклопедії» (Литвинова, 2011), а також декілька поодиноких газетних статей (Данько, 1994; Струєва, 1976); останні містять або біографічні дані, або відомості про окремі виступи піаністки, але не узагальнення рис її виконавського стилю або методів навчання.

Мета статті – визначити виконавські й педагогічні принципи О. Ліфоренко у контексті продовження традицій тих шкіл вищої фортепіанної освіти, до яких вона належить.

Виклад основного матеріалу. Єдності типу школи, зумовлені системою певної консерваторської освіти і зосереджені навколо певного фундатора, у вітчизняній фортепіанній педагогіці почали складатися ще на межі ХІХ– ХХ ст., як-то школа

Т. Лешетицького, продовженням якої в Київській консерваторії стала школа В. Пухальського. На кафедрах спеціального фортепіано у найстаріших музичних ВНЗ України (Київській, Одеській, Львівській, Харківській консерваторіях), за більш ніж столітню історію існування, безсумнівно склалися багаті традиції освіти, зокрема і фортепіанної, у вигляді цілої низки шкіл, що нараховують не одне покоління талановитих піаністів-педагогів.

Зокрема, вельми потужні й авторитетні «авторські» школи фортепіанної педагогіки склалися, безсумнівно, в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського (Київ). Справедливим є зауваження сучасної представниці однієї з цих шкіл – Т. Рощиної: «Славетна історія Київської консерваторії та вітчизняної музичної освіти в цілому нерозривно пов'язана з історією фортепіанного факультету» (Рощина, 2001: 178). А вже фортепіанний клас було відкрито одночасно з відкриттям консерваторії (в 1913), і його розвиток є невід'ємною складовою творчої еволюції закладу в цілому.

Так, одним із тих, хто сприяв «народженню» консерваторії, а згодом і першим директором закладу, був В. В. Пухальський (1848–1933); трохи пізніше до викладацького колективу новоствореного вишу приєдналися Г. М. Беклемішев (1881–1935), Ф. М. Блуменфельд (1863–1931), Г. Г. Нейгауз (1888–1964). Ці четверо музикантів зі світовими іменами і стали фундаторами найстаріших і найвизначніших шкіл вищої фортепіанної освіти в Київській консерваторії. Поряд із більш молодими авторськими фортепіанно-викладацькими школами закладу, заснованими О. О. Александровим (1927–2004) і Т. П. Кравченко (1916–2003), вони складають систему київської регіональної фортепіанно-педагогічної школи, котра, своєю чергою, є складовою ще більш розгалуженої загальної системи – національної української вищої фортепіанної освіти.

О. Ліфоренко закінчила Київську державну консерваторію по класу професорів О. Александрова й О. Холодної, котра є представницею школи Г. Беклемішева у третьому поколінні.

Однією з найповажніших в Україні вважається школа **Г. М. Беклемішева**, вихованця В. Сафонова і Ф. Бузоні, всесвітньо відомого піаніста-віртуоза і видатного педагога, що будував свою виконавську школу на засадах творчої сміливості і самостійності творчого пошуку, а також невтомно пропагував українську фортепіанну музику. Виконавському стилю Г. Беклемішева, за свідченням його учня Г. Курковського (Курковський, 1983), притаманні високий рівень вир-

туозності, монументальність, оркестральність, фресковість і водночас виразність окремих мелодичних ліній, наближення їх до мовних інтонацій; піанізм Г. Беклемішева відіграв визначну роль у формуванні не лише його власної, але й загалом національної української фортепіанно-виконавської школи. Продовжувачами його справи стали його учні, професори Київської консерваторії М. Гозенпуд, Г. Курковський, А. Луфер, Є. Сливак, А. Янкелевич. Так, професор Є. М. Сливак (1899–1969) розвивав виконавські й педагогічні принципи вчителя, популяризуючи сучасну йому українську музику, і започаткував наступні три покоління школи Г. Беклемішева. Його безпосередніми учнями стали професор А. Рощина, завідувачка кафедри № 2 (протягом першої половини 1980-х) і, згідно традиціям своїх учителів, активна пропагандистка вітчизняної музичної культури, та О. Холодна, учителька лауреатки національного конкурсу О. Ліфоренко. Остання вивчила двох молодих лауреаток міжнародних конкурсів – І. Солдатенко і К. Куликову, котрі також викладають на кафедрі № 2 і, отже, представляють уже п'яту генерацію школи Г. Беклемішева у НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Водночас О. Ліфоренко є представницею школи професора **О. О. Александрова**, під керівництвом якого вона, зокрема, проходила асистентуру-стажування. Випускник Одеської консерваторії, запрошений до Києва за рекомендацією К. Михайлова в 1961 на посаду завідувача кафедри № 1, О. Александров привніс на кафедру педагогічні принципи тамтешньої авторитетної школи М. І. Рибницької, учнем якої був, такі як: прагнення до технічної довершеності, ясності стилю, оркестральності звучання. За свідченням його учениці Т. Рощиної (Олійник, Рощина, 2006), професор розумів піанізм як особливу «мову» спілкування, а питання музичного стилю і драматургії, виконавської інтерпретації пов'язував із опануванням вищої піаністичної майстерності, ретельним «прочитанням» композиторського тексту, а також із досконалим знанням будови інструменту, якого вимагав від учнів. Серед вихованців О. Александрова, зокрема, професор В. Клиш, автор історичного дослідження «Українська радянська фортепіанна музика». У НМАУ продовжили працювати його численні учні, не менш поважні музиканти; так, О. Ліфоренко і її вихованці стали «сполучною ланкою» школи О. Александрова зі школою Г. Беклемішева.

О. Д. Ліфоренко (нар. 30 липня 1946) – заслужена діячка мистецтв України, професор Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського,

лауреатка Українського фестивалю творчої молоді (Київ, 1968, друга премія), Міжнародного конкурсу ім. Г. Венявського у Польщі (1977, в ансамблі зі скрипалем В. Бродським, перша премія). Музичну освіту здобула в Київській середній спеціальній школі ім. М. Лисенка (клас викладача А. Скоробогатової, закінчила у 1964) та в Київській державній консерваторії (1964–69, класи професорів О. Александрова й О. Холодної), там же у 1976 закінчила асистентуру-стажування (творчий керівник професор О. Александров).

О. Ліфоренко веде активну виконавську діяльність в Україні і за кордоном – у Литві, Німеччині, Польщі, Канаді тощо, виступає як солістка, в ансамблях із низкою видатних музикантів України, Польщі, Франції, Великобританії, з провідними симфонічними оркестрами України під орудою Д. Китаєнка, В. Кожухаря, Р. Кофмана, С. Литвиненка. Протягом декількох сезонів працювала артисткою Державного симфонічного оркестру України, виконуючи в ньому партії фортепіано, а також клавесина, челести. Поєднала виконавську діяльність із педагогічною як викладачка (від 1969), згодом професор (від 1990) Київської консерваторії (тепер НМАУ), а також проводячи майстер-класи й виступаючи з доповідями в інших музичних навчальних закладах України. Постійно бере участь в роботі журі Міжнародних конкурсів в Україні й за кордоном. Понад 40 її вихованців мають звання лауреатів і дипломантів Міжнародних конкурсів, понад 50 працюють в Україні, США, Канаді, Великобританії, Ізраїлі, Чехії, Угорщині, Македонії, Кубі тощо; в її класі навчаються українські й іноземні студенти.

Продовжуючи традиції кількох поколінь школи Г. Беклемішева, О. Ліфоренко активно популяризує сучасну українську музику, будучи першим виконавцем багатьох фортепіанних творів В. Сильвестрова, І. Карабиця, Г. Ляшенка, Ю. Іщенко та ін. Значний вклад в українську виконавську культуру піаністка здійснила, виконуючи цикл «11 Етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка з концертами по всій Україні; також вона є автором наукової розвідки, присвяченій цьому твору [Ліфоренко, 2005], редактором його нотного видання й автором вступної статті до нього, має його фондовий запис на Українському радіо. Крім того, у виконанні О. Ліфоренко вперше в Україні прозвучав ряд творів зарубіжних авторів, зокрема аргентинських і швейцарських.

Виконавському стилеві О. Ліфоренко притаманні повнозвучність, масштабність, оркестральність, скоріше «мужність», ніж «жіночність». Мислення «крупним штрихом», прекрасне воло-

діння багатшаровою фактурою творів, вільне виконання технічно складних віртуозних епізодів піаністка поєднує із виразним інтонуванням мелодичного голосу в кантілені, графічною ясністю ритмічного малюнку, а також чіткістю артикуляції. Усе це базується на ретельному прочитанні нотного тексту твору (окремо слід відзначити майстерне читання з листа, притаманне О. Ліфоренко) і досконалому проникненні у смисловий підтекст авторського задуму.

Процес педагогічної роботи над будь-яким музичним твором О. Ліфоренко ділить на декілька етапів: 1) розуміння особистісних якостей і індивідуальних піаністичних здібностей студента, для якого призначений той чи інший твір; 2) розуміння художнього образу твору, його настрою, емоційного стану; 3) ретельне прочитання нотного тексту, авторських позначок щодо фразування, динаміки, артикуляції, педалізації тощо, з метою незмінного їх дотримання; 4) охоплення цілого, цілісної структурної й драматургічної будови твору, яким він має бути в кінці вивчення.

В роботі зі студентами О. Ліфоренко багато часу присвячує досягненню вільного фізичного стану в цілому, розкнутості піаністичного апарату, завдяки чому студенту набагато простіше досягнути максимальної природності, гармонійності виконання того чи іншого твору. Зокрема, особлива увага приділяється тому, як досягнути свободи видобутку звука, котрий має вільно перетікати з плеча в кінчик пальця, в жодному випадку не напружуючи руки. Часто в класі професорка говорить про те, як саме кінчики пальців торкаються інструменту, з якою артикуляцією, підкреслюючи, що кожен палець є самостійним, а жоден м'яз у руках або деінде в тулубі не має бути напруженим. Так, особисто авторці статті вона порадила щодо подолання складності октавного пасажу у кодї фіналу Першого концерту П. Чайковського – грати його «низькою» кистю повністю на легато, при цьому уявляючи себе «здоровим чолов'ягою», скажімо таким, як Ріхтер.

Задля досягнення розкнутості ігрового апарату, О. Ліфоренко також радить студентам звернути увагу на свободу дихання: для того, щоб зіграти повільну музику вільно і розкуто, треба дихати рівномірно і спокійно. Ще один важливий принцип: чим швидше темп у виконуваному творі, тим спокійніше треба мислити, ніби слухаєш і спостерігаєш за собою зі сторони.

Професорка приділяє достатню увагу художньому образу й емоційному стану як усього твору цілком, так і окремих його складових. Приміром, образ побічної партії першої частини Другої

сонати С. Рахманінова вона порівнює з мерехтінням самотньої зірки і водночас – із долею людини, яка самотньо приходить у цей світ, і самотньо же йде в засвіти.

Основний акцент у класі О. Ліфоренко незмінно ставиться на правильному розумінні авторського тексту твору і неухильному його дотриманні при виконанні. Професорка наголошує, що на першому місці має бути особистість автора й авторський задум, а потім уже виконавське бачення й інтерпретація твору, тож закликає студентів грати простіше і «нічого зайвого» не вигадувати, оскільки композитор усе, що хотів сказати, написав у нотному тексті. З метою розуміння авторського задуму, часто проводяться бесіди з учнем стосовно знань стилю, агогіки, артикуляції, педалізації конкретно того твору, що він виконує. Так, для авторки статті важливим відкриттям стала т. зв. філірувальна педаль – справжня знахідка для творів композиторів-романтиків, зокрема Ф. Шопена, Ф. Ліста, а також імпресіоністичних творів К. Дебюссі, М. Равеля.

Цілісності будови О. Ліфоренко домагається від учнів і на мікрорівні фразування, і на макрорівні структури і драматургії всього твору. Так, задля більш легкого вибудовування фраз в повільній музиці професорка часто пропонує зіграти мелодію вдвічі швидше: на її думку, зрозуміти «ціль» цієї мелодії, а отже і вибудувати фразу, таким методом набагато простіше. Для того, щоб уміти вибудувати твір в єдине ціле за формою, О. Ліфоренко завжди пропонує зіграти вивчений твір декілька разів на уроці цілком, не звертаючи увагу на дрібні деталі, які тимчасово не дуже вдало виходять. Коли виконавець уже досконало знає весь твір цілком і в деталях, але не може подолати сценічного хвилювання, професорка радить дуже важливу методу занять не на роялі, а в тиші з нотами: якщо студент може від початку і до кінця зіграти твір уявно, спочатку по нотах, а потім і напам'ять, то можна сміливо іти на сцену. В такий спосіб у класі О. Ліфоренко досягається належний психоемоційний настрій виконавця перед виступом на сцені, особливо на важливих міжнародних конкурсах. Так, авторка статті виграла ряд престижних конкурсів саме під час навчання в О. Ліфоренко, зокрема і завдяки досконалим обговорюванням у класі найменших дрібниць виконання конкурсних програм і загалом тонкощів поведінки на міжнародному конкурсі.

В цілому навчання у класі О. Ліфоренко, за враженнями авторки розвідки, є не лише вельми корисним, але й приємним, а спілкування – легким, невимушеним, із гумором. Так, попри вели-

чезну вимогливість до учнів щодо неухильного слідування нотному тексту й авторському задуму, часом професорка закликає забути на сцені про все, що вона сказала у класі, і грати «в своє задоволення». За порадами професорки авторка розвідки уже самостійно поповнила свій репертуар рядом нових творів – як-то циклом етюдів Ф. Шопена ор. 10, оскільки вчителька була переконана, що після освоєння циклу ор. 25, уже зрозумівши всі виконавські завдання для подібних творів, це буде не складно. Тож педагогічну суворість О. Ліфоренко поєднує з пошаною до творчої індивідуальності кожного учня, що безумовно сприяє процесу виховання самостійних артистів, викладачів і загалом особистостей.

Висновки. Проблема школи в гуманітаристичі і зокрема в музикознавстві є актуальною досить тривалий час, і в сучасному вітчизняному виконавстві дедалі більше зростає значення «авторських» виконавсько-педагогічних шкіл. У Київській консерваторії (нині – Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського) за більш ніж сторічну історію існування закладу сформувалася потужна школа вищої фортепіанної освіти, у складі якої виокремлюється ціла низка авторських фортепіанно-педагогічних шкіл, деякі з них нараховують до 5–6 поколінь видатних фахівців. Вельми репрезентативними, зокрема, є школа Г. Беклемішева, одного з «батьків-засновників» фортепіанного факультету консерваторії, і дещо молодша школа

О. Александрова (започаткована у 1960-х), до яких належить професорка О. Ліфоренко.

Творча біографія О. Ліфоренко є прикладом безперервного служіння українській музичній культурі, що включає і виховання вітчизняних піаністів – виконавців і педагогів, і невтомну популяризацію фортепіанної творчості сучасних вітчизняних композиторів, і знайомство української аудиторії з маловідомими опусами зарубіжних авторів.

У професорки О. Ліфоренко склалися як індивідуальний яскравий виконавський стиль, так і власна система педагогічних принципів і методів. Багато з рис її піанізму і принципів навчання слугують доказом продовження тих традицій, що склалися в обох школах, до яких вона належить. Такими є, зокрема, поєднання у виконавському стилі масштабності, монументальності та віртуозності із виразністю інтонування мелодичних ліній, чіткістю ритміки, артикуляції, а в педагогіці – сурової вимогливості до учнів, особливо щодо неухильного дотримання усіх тонкощів авторського нотного тексту, із пошаною до творчої індивідуальності кожного свого студента. Яскравим прикладом розвитку традиції, започаткованої Г. Беклемішевим, більшістю представників його школи є постійна увага О. Ліфоренко до новинок української фортепіанної літератури і прагнення познайомити з ними як вітчизняних, так і зарубіжних слухачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти : монографія. Київ: НПУ, 2007. 460 с.
2. Данько О. [Литвинова О.] Посол аплодує студентам... *Правда України* (Київ). 1994. 6 грудня.
3. Дедусенко Ж. «Школа» в системі культури. *Культура України: Збірка наукових праць Харківської державної Академії культури*. Харків, 1999. Вип. 6: Мистецтвознавство. С. 163–170.
4. Кашкадамова Н., Садова Л. Львівська фортеп'янна школа: традиція та розвиток. *Musica Humana: збірка статей кафедри музичної україністики*. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Львів, 2003. Частина 1. Випуск 8. С. 169–187.
5. Курковський Г. В. В. Пухальський та Г. М. Беклемішев. *Питання фортепіанного виконавства*. Київ: Музична Україна, 1983. 139 с.
6. Литвинова О. Ліфоренко Ольга Дмитрівна. *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФЕ, 2011. Т. 3. С. 175.
7. Ліфоренко О. Деякі аспекти українського фортепіанного віртуозного стилю у циклі В. Косенка «11 Етюдів у формі старовинних танців». *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 100-річчю Житомирського музичного училища ім. В. Косенка*. Житомир, 2005. С. 22–27
8. Олійник О., Рощина Т. Александров Олександр Олександрович. *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФЕ, 2006. Т. 1. С. 43–44.
9. Рощина Т. Минувле і сьогодення київської фортепіанної школи в контексті вітчизняної музичної культури. *Київське музикознавство: зб. статей*. Київ, 2001. Вип. 6. С. 178–189.
10. Рощина Т. Проблеми фортепіанного виконавства у педагогічній діяльності професора О. О. Александрова. *Професійна мистецька освіта: діалог традицій і новацій*. Київ: НМАУ, 2000.
11. Струєва О. Вечір сучасної музики. *Культура і життя*. 1976. 25 березня.
12. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Музичне виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Книга 10. С. 180–190.

REFERENCES

1. Huralnyk N. P. (2007) Ukrainska fortepianna shkola XX stolittia v konteksti muzychnoi pedahohiky: istoryko-metodolohichni ta teoretyko-tekhnologichni aspekty. [Ukrainian piano school of the 20th century in the context of music pedagogy: historical-methodological and theoretical-technological aspects]. Monohrafiia. Kyiv: NPU, 460. [in Ukrainian].
2. Danko O. [Lytvynova O.] (1994) Posol aploduie studentam... [The ambassador applauds the students...]. *Pravda Ukrainy* (Kyiv), 6 December. [in Ukrainian].
3. Dedusenko Zh. (1999) "Shkola" v systemi kultury. ["School" in the system of culture]. *Kultura Ukrainy: Zbirka naukovykh prats Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury*, 6: Mystetstvoznavstvo, 163–170. [in Ukrainian].
4. Kashkadamova N., Sadova L. (2003) Lvivska fortepianna shkola: tradytsiia ta rozvytok. [The Lviv piano school: tradition and development]. *Musica Humana: zbirka statei kafedry muzychnoi ukrainistyky. Naukovi zbirky LDMA im. M. Lysenka*, 8(1), 169–187. Lviv. [in Ukrainian].
5. Kurkovskiy H. V. (1983) V. V. Pukhalskyi ta H. M. Beklemyshev. [V. V. Pukhalsky and H. M. Beklemyshev]. *Pytannia fortepiannoho vykonavstva*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 139. [in Ukrainian].
6. Lytvynova O. (2011) Liforenko Olha Dmytrivna. [Olha Dmytrivna Liforenko]. *Ukrainska muzychna entsyklopediia*, 3. Kyiv: IMFE, 175. [in Ukrainian].
7. Liforenko O. (2005) Deiaki aspekty ukrainskoho fortepiannoho virtuoznoho stylu u tsykli V. Kosenka "11 Etiudiv u formi starovynnykh tantsiv". [Some aspects of the Ukrainian piano virtuoso style in the cycle "11 Etudes in the Form of Ancient Dances" by V. Kosenko]. *Materialy Vseukrainskoi nauково-praktychnoi konferentsii, prysviachenoї 100-richchiu Zhytomyrskoho muzychnoho uchylshcha im. V. Kosenka*. Zhytomyr, 22–27. [in Ukrainian].
8. Oliinyk O., Roshchyna T. (2006) Aleksandrov Oleksandr Oleksandrovych. [Oleksandr Oleksandrovych Alexandrov]. *Ukrainska muzychna entsyklopediia*, 1. Kyiv: IMFE, 43–44. [in Ukrainian].
9. Roshchyna T. (2001) Mynule i siohodennia kyivskoi fortepiannoi shkoly v konteksti vitchyznianoї muzychnoi kultury. [Past and present of the Kyiv piano school in the context of national musical culture]. *Kyivske muzykoznavstvo: zbirka statei*, 6, 178–189. Kyiv. [in Ukrainian].
10. Roshchyna T. (2000) Problemy fortepiannoho vykonavstva u pedahohichnii diialnosti profesora O. O. Aleksandrova. [Problems of piano performance in the pedagogical activity of Professor O. O. Alexandrov]. *Profesiina mystetska osvita: dialoh tradytsii i novatsii*. Kyiv: NMAU. [in Ukrainian].
11. Struieva O. (1976) Vechir suchasnoi muzyky. [An evening of contemporary music]. *Kultura i zhyttia*, 25 March. [in Ukrainian].
12. Sumarokova V. (2004) Vykonavska shkola yak obiekt doslidzhennia: do vyznachennia poniattia. [Performance school as an object of research: towards defining the concept]. *Muzychne vykonavstvo: Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 10, 180–190. Kyiv. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

