

УДК 378–056.262:37.091.32]:780.616.432  
DOI 10.32782/2224-0926-2023-1-44-10

*Юзюк Наталія Федорівна  
старший викладач,  
Львівський національний університет імені Івана Франка*

## **АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНЬСЬКОЇ ПІАНІСТКИ І ПЕДАГОГА ДАРІЇ ГЕРАСИМОВИЧ (ДО 115-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Яскраве сузір'я концертуючих піаністів – вихованців видатного львівського професора Василя Барвінського – з'явилося в Галичині у 30-х роках минулого століття: Роман Савицький, Дарія Гординська-Каранович, Дарія Герасимович, Марта Кравців, Галина Левицька, Олег Криштальський та ін. Після війни через життєві обставини багато з них змушені були жити і працювати за кордоном. Серед тих, хто залишився у рідному місті, зокрема були Галина Левицька, Ірина Крих, Олександра Процишин, Олег Криштальський, а також Дарія Герасимович.

Дарія Миколаївна Герасимович (20.12.1908, с. Лишнів Бродівського р-ну Львівської обл. – 7.03.1991, Львів) – українська піаністка, педагог, доцент Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. В 1920–1928 роках здобувала музичну освіту у ВМШ ім. М. Лисенка в класі В. Барвінського. У 1929 році проходила стажування у школі виконавської майстерності професора Вілема Курца при Празькій консерваторії, у якого свого часу (у 1905–1906 роках) також вчився і В. Барвінський. 1930 року Д. Герасимович розпочала педагогічну діяльність на посаді викладача ВМІ ім. М. Лисенка та Вищій музичній школі ім. Падеревського у Львові. Рівночасно підвищувала кваліфікацію на концертному курсі в класі проф. Е. Штоермана у Вищій музичній школі ім. С. Монюшка у Кракові. Є відомості, що вона брала участь у Міжнародному конкурсі імені Ф. Шопена у Варшаві 1932 р., де грала у двох турах [6, 122].

Про концертні виступи молоді піаністки Дарії Герасимович, а також про її педагогічні принципи можна довідатися у ґрунтовному дослідженні Зіновії Штундер, у рецензіях Станіслава Пилиповича Людкевича [3, 499; 510] та інших розвідках [1, 37], [3, 121; 122], [6, 121; 122], [7, 330].

Так, у рецензії С. Людкевича до видання «Діло» восени 1924 р. про звітний іспит юних піаністів дізнаємося: «З музичного життя. Пописи елевів вищого музичного інституту ім. Лисенка»: «Із середніх років заповідають надії такі елеви, як Говикович, Крейсман (4 рік). Вергановська, Герасимович (5 рік) та інші» [4, 487].

Два роки потому, восени 1926 р., у своїй рецензії про звітний концерт молодих піаністів «З музичного руху. Пописи елевів вищого музичного інституту ім. Лисенка», С.П. Людкевич позитивно відзначає: «Із елевів 5–6 років фортепіано вибиваються більшим хистом <...> особливо ж Герасимович Д., яка в трудних «Інтермеццо» й «Капріччіо» Брамса виявила вже під оглядом музично-змістовим незвичайну зрілість і тонкість виразу» [4, 499].

Також С. Людкевич у рецензії про концерт «Вечір чеської музики», який мав місце влітку 1928 р., схвально констатує, що виконавцями фортепіанних творів Й. Сука були Д. Гординська і Д. Герасимович. Остання «...мала до виконання вельми різноманітні

та капризні в настрої і стилі «Переживання і мрії» Сука та дві частини з «музичної поеми» Новака «Пан» (писаної також для оркестри), яка у своїм космічному змісті вимагає великого сконцентрування слухачів та промовляє до душі не так безпосередньо, а більше символами. Але твори ці підходили до вдумливої вдачі піаністки дуже добре, і виконання їх не лишало нічого кращого до бажання» [4, 510].

Отже, концертний репертуар Дарії Герасимович був досить великий, охоплював як твори класичних композиторів, так і сучасних. Також піаністка постійно виконувала новітні опуси галицьких авторів. Так, у концерті хорових і фортепіанних творів модерних українських композиторів, який організував С.П. Людкевич весною 1929 р. у залі Товариства ім. Лисенка у Львові, звучали «...з фортепіанних (творів) В. Барвінського «Імпровізація» та Людкевича «Листок з альбому» і «Пісня до схід сонця», які грали Д. Гординська і Д. Герасимович», – про що згадує З. Штундер у своїй монографії [7, 330].

У повоєнний час Д.М. Герасимович активно займалася педагогічною діяльністю. З 1948 року вона була старшим викладачем кафедри фортепіано ЛДК ім. М. Лисенка (з 1965 р. доцент), де викладала піаністам курс методики і керувала педагогічною практикою. З 1953 року вела курс історії фортепіанного мистецтва. У 1957–1958 роках завідувала відділом загального фортепіано. Ініціювала створення Дитячої студії при консерваторії, а з 1955 року стала її керівником.

Згодом, 1962 року, побачив світ науково-методичний посібник Дарії Миколаївни Герасимович «Методика навчання гри на фортепіано» [2].

Відомо, що свого часу Вілем Курц, у котрого вона підвищувала свій професійний рівень, сформулював свої педагогічні принципи у таких працях: «Про старші й молодші клавірні методи» (1922), «Про надзвичайних дітей» (1925), «Технічні основи фортепіанної гри» (1924, 9 видання – 1966) та ін. Генеральним принципом методики В. Курца було поєднання фахового навчання із всебічною музичною освітою, а також плекання моральних якостей молоді особистості та інтелекту. Провідною ідеєю його методики був розвиток ментальності піаніста як комплексу здібностей мислити музично-виконавськими образами. Свої прогресивні педагогічні принципи В. Курц виклав у програмі «Поступ при навчанні гри на фортепіано» для десятирічного курсу виховання молодих піаністів. Він вважав, що «...музичними геніями не народжуються, а стають внаслідок даного Богом таланту і правильно організованої праці над ним», а тому заповідав пам'ятати головний педагогічний принцип – не нашкодити таланту, а вберегти і розвинути його.

Провідні положення системи В. Курца були прогресивними для свого часу, їх окремі елементи зберігаються і у сучасній дитячій педагогіці, зокрема, розумний метод свідомої, аналітичної роботи та ін. Вплив його школи зіграв позитивну роль і у становленні галицького фортепіанного виконавства. Талановиті українські вихованці стали активними послідовниками свого вчителя, розповсюджувачами його передової системи, яку розвивали у нових умовах. Так, Роман Савицький, перебуваючи в еміграції у США, свій багаторічний педагогічний досвід виклав у методичному посібнику «Основні засади фортепіанної педагогіки» (1955), де розробив застосування методичної системи Курца у сфері української дитячої педагогіки, що робить і сьогодні цю працю актуальною для українських музичних шкіл не лише американської діаспори. Тут Р. Савицький зберігає найцінніше – провідні правила виховання учня, прищеплення навичок розумної аналітичної роботи, різнобічного розвитку техніки, виховання музичного слуху,

звуквидобування, плекання навичок виконавської інтерпретації тощо. Стараннями професора Наталії Кашкадамової методична праця Р. Савицького «Основні засади фортепіанної педагогіки» була надрукована на батьківщині (1994) і тепер ми можемо з нею ознайомитися [5].

Дарія Герасимович також втілила у своєму навчальному посібнику «Методика навчання гри на фортепіано» (1962) методичні засади своїх наставників В. Курца і В. Барвінського, котрі впроваджувала та активно розвивала в особистій довголітній фаховій діяльності. Педагогічна система Д. Герасимович наближена до принципів Курца через рекомендації використовувати розвиваючий метод навчання, впроваджувати індивідуальний підхід до вибору методики навчання, вміло застосовувати гнучку систему різноманітних технічних прийомів гри на основі принципів гармонічного піаністичного розвитку, пильно наглядати за щоденним творчим розвитком учня від перших кроків початкового навчання і організації граючого апарату, а також діяльного контролювання його подальшого слухового та рухового розвитку тощо.

Ключовими положеннями методики Д. Герасимович також є повсякчасне поєднання фахового навчання з ґрунтовною загальною музичною освітою, плекання духовних якостей та інтелекту учня, дбайливий та систематичний розвиток молодого таланту правильно організованою працею. Головну ідею фортепіанної педагогіки вона висвітлює таким чином: «Навчання гри на фортепіано не обмежується викладом технічних формул та ознайомлення з фортепіанною літературою, а включає у себе велику й відповідальну роботу викладача над формуванням загального і музичного світогляду учня, естетичного смаку майбутнього музиканта» [2, 50].

У посібнику Д. Герасимович розкривається низка важливих фахових питань – від розвитку музичного слуху та організації граючого апарату у початковому навчанні юного піаніста до роботи над детальним і глибоким розумінням музичного тексту у старших класах, від виховання якісної культури звуквидобування (поняття стильового туше) і виразного інтонування фраз до розвитку різнобічної техніки, а також прищеплення навичок зосередженої інтелектуальної роботи, самостійного пошуку раціональних методів аналітичної праці, плекання навичок виконавської інтерпретації, досвіду педалізації та ін.

Зміст Методики складається з Передмови, ґрунтовного I Розділу – «Виховання музичних здібностей учня» [2, 5], наступних двох, дещо менших за обсягом, але важливих за авторською концепцією, частин: Розділу II – «Виховання технічних навиків» [2, 36] та Розділу III – «Деякі засоби вдосконалення методу викладання гри на фортепіано» [2, 50].

У першому розділі – «Виховання музичних здібностей учня» – аналізуються форми роботи на індивідуальному уроці та методи навчання гри на фортепіано від найперших кроків юного піаніста. У першому підрозділі – «Підготовчі заняття» – наголошується, що визначальним чинником успішного поступу дитини у перспективі є її здібність слухового сприймання музики, перший досвід її слухових уявлень та художнього мислення, а також загальна емоційна сприйнятливність, що вкрай необхідно виявити під час першого знайомства з дитиною, а згодом систематично розвивати у подальшій роботі шляхом співання мелодій, їх підбору і транспонування тощо. Це важливе питання також розглядається у другому підрозділі – «Робота над емоціональним розвитком учня (I, II класи)», де даються рекомендації стосовно того, яким саме шляхом має відбуватися формування емоціональної вразливості дитини, що є вагомим підґрунтям подальшого успішного розгортання виконавського процесу.

Наступний підрозділ – «Розвиток слуху (I, II класи)» – також присвячений питанню розвитку слуху, але тепер у зв'язку з формуванням рухової сфери юного піаніста, свідомого сприймання ним музики через диференціацію музичного матеріалу (відчуття мелодії, розуміння звуковисотності, регістру, гармонії, ритму, тембру, динаміки, активізації внутрішнього слуху тощо); детальне запам'ятовування мелодії через впровадження слухового диктанту, що поступово і послідовно розвиватиме звуковисотну пам'ять; відпрацювання зв'язку слуху з клавіатурою та опанування нотної грамоти через зв'язок слуху з зором. Окремо розглядається питання прищеплення навичок підбору прослуханих нескладних мотивів, також організація рухів дитини та перші поняття аплікатури. На думку педагога, «...робота над закріпленням зв'язків між слухом і окремими компонентами виконавського процесу підготовляє слухомоторний контакт. Він будується так: бачу – чую – здійснюю на клавіатурі і контролюю слухом звучання на основі попередніх слухових уявлень» [2, 26].

У двох останніх підрозділах Розділу I педагог аналізує форми роботи над активним стимулюванням розвитку емоційності учня та його слуху, зокрема через впровадження відповідного навчального репертуару, як у середніх, так і у старших класах. Дарія Герасимович наголошує, що «найкоротший шлях до вивчення твору – це ясне і найконкретніше слухове уявлення звучання емоціонально забарвленої музики» [2, 35].

У Розділі II посібника під назвою «Виховання технічних навичок» автор розглядає важливі питання організації піаністичного апарату від першого заняття початківця до вдосконалення набутої фортепіанної техніки у старшому віці. Одночасно викладач вкотре наголошує, що «справжня виконавська техніка може розвиватися лише завдяки художньому зростанню піаніста. Тоді музичне мислення керує його технікою, підказує прийоми здійснення музичного задуму на інструменті і визначає доцільність рухів» [2, 36], що «робота над технікою вимагає зосередженого слуху й інтелекту учня, <...> великої сили волі й постійного контролю доцільності рухів», а також, що головним стимулом роботи над технікою є «захоплення музикою і прагнення до краси й досконалості у виконанні твору» [2, 49].

В останньому Розділі свого методичного посібника – «Деякі засоби вдосконалення методу викладання гри на фортепіано» – автор звертається до молодого викладача з побажанням, щоби «його робота завжди була творчою, а метод – живим і далеким від ремісничого штампа» [2, 50]. Тут автор концентрує увагу читача на трьох ключових моментах успішної перспективної роботи викладача, чому можуть посприяти такі фактори: 1) вдосконалення власного виконавства; 2) вивчення педагогічного репертуару; 3) спостереження за учнями. Автор рекомендує планомірно спостерігати за роботою своїх вихованців, вести лаконічні записи стосовно їхнього росту, а отже, пропонує таку структуру складання характеристики загального і музичного розвитку учня за такими пунктами та підпунктами (вид сучасного тестування) [2, 57–58]:

I. Загальні відомості про учня (стисло, пропонуються 4 підпункти);

II. Спрямованість учня та його ставлення до навчання і праці (стисло, 5 підпунктів);

III. Музичні здібності (тут пропонуються 5 розгорнутих питань-підпунктів):

1). Слух (абсолютний, відносний, розвиток мелодичного і гармонічного слуху, робота внутрішнього слуху, пам'ять, відчуття тембру, слухо-рухові зв'язки тощо). 2). Ритм (відчуття ритмічної пульсації взагалі, вміння схопити одиницю ритмічної пульсації музичного твору, тенденція до свободи ритму, рубато, темпова стійкість, джерела темпової нестійкості, характер та причини ритмічних недоліків). 3). Емоційність (сприймання

музики, емоційна чутливість, вміння схопити загальний характер музики, зв'язок емоційності з руховою сферою). 4). Технічний розвиток (органічність зв'язку технічної майстерності з ідейно-емоційним змістом виконуваної музики, відчуття клавіатури, контакт, взаємодія всіх ланок руки, активність технічного апарата, володіння штрихом, динамікою, рухливість і гнучкість руки, координація рухів, оволодіння різними видами техніки). 5). Прикмети виконавства (свідомість, почуття відповідальності, підпорядкованість композиторові і співтворчість з ним, воля, самовладання на естраді, спрямованість уваги на музику (чи на себе), розуміння соціальної цінності виконавства, намагання відповідати вимогам слухача, виконавча самокритика – правильна оцінка виконання, сприймання реального звучання виконуваної музики, пластичність виконання, яскравість, імпровізаційна свіжість, вміння на ходу пристосуватися до випадковостей, стиль виконання (безпосередньо-чуттєвий, аналітичний, дійовий), емоційна насиченість, правдивість та ін.);

IV. Стиль у роботі (4 підпункти): 1). Організованість, дисциплінованість. 2). Організація самостійної роботи (навички розгляду, праця над змістом твору, прояви творчої ініціативи, здібність до аналізу, використання теоретичних знань, знання та розуміння аплікатури, застосування педалі, ініціативність у галузі тембру, динаміки, метроритму темпу та ін.). 3). Робота над собою (навички читання з аркуша, участь в ансамблях, яким стилям віддає перевагу, посиленість репертуару, відвідування концертів тощо). 4). Твердість, спокій, впевненість, система в роботі (чи протилежні якості тощо);

V. Основні риси темпераменту і характеру (стисло, 6 підпунктів).

Безперечно, нині впровадження сучасних форм і методів викладання фортепіано вимагає від викладачів усіх рівнів освіти прогресивних змін власних методичних стереотипів, певної психологічної і педагогічної перебудови, примушує до інтенсивних творчих пошуків та підвищення особистого професійного рівня, і саме таким шляхом кожний талановитий вихованець швидше стане індивідуальністю, якщо ним керує вихователь – також непересічна особистість. І тут будуть корисними ті методичні посібники, що були видані у недалекому минулому, і які зберігають свою актуальність і нині. Ці ґрунтовні фахові видання сьогодні репрезентують нам класичну методику та корелятивну освітню систему у сфері вітчизняної педагогіки, яка вже неодноразово була перевірена на практиці визначними викладачами – їх авторами.

Саме тому коротко розглянутий навчально-методичний посібник для викладачів музичних шкіл та музичних училищ «Методика навчання гри на фортепіано» (Київ, 1962) Дарії Миколаївни Герасимович, безумовно, заслуговує на перевидання і впровадження у навчально-виховний процес, оскільки у ньому сформульовані фундаментальні основи виховання молодих музикантів-піаністів.

### Література

1. Брикайло І., Воробкевич Т. Методика виховання юних піаністів у педагогічній діяльності Дарії Герасимович. *Виконавсько-педагогічні принципи Василя Барвінського та його послідовників як складова частина Львівської піаністичної школи* : матеріали науково-практичної конференції. (Львів, 5 квітня 2006) / Ред.-упор. Т.П. Воробкевич. Львів, 2006. С. 37–51.
2. Герасимович Д. Методика навчання гри на фортепіано : посібник для викладачів музичних шкіл та музичних училищ. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. 1962. 60 с.
3. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини. Львів. НТШ у Львові. 2008. 224 с.
4. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: в 2-х т. Т. 2. / Упорядкування, редакція, переклади, примітки і бібліографія З. Штундер. Львів : «Дивосвіт». 2000. 816 с.

5. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки / Ред.-упор. Н. Кашкадамова. Пустомити, 1994. 84 с.
6. Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Львів : В-во «СПОЛОМ». 2003. 236 с.
7. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість: в 2-х т. Т. I (1879–1939). / Упорядкування, редакція, переклади, примітки і бібліографія З. Штундер. Львів : ПП «БІНАР 2002. 636 с.

