

Міністерство освіти і науки України
Uniwersytet Rzeszowski
Wydział Muzyki
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Збірник наукових праць

Випуск 8

Рівне – 2022

Редакційна колегія:

Сверлюк Я.В. – доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту мистецтв РДГУ;
Олексюк О.М. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики музичного мистецтва Інституту мистецтв Київського університету ім. Бориса Грінченка;

Павелків Р.В. – доктор психологічних наук, професор, заслужений працівник освіти України, академік АН ВШ України, перший проректор Рівненського державного гуманітарного університету;

Пелех Ю.В. – доктор педагогічних наук, професор, заслужений працівник освіти України, академік Національної академії наук вищої освіти України, проректор з науково-педагогічної роботи, європейської інтеграції та інновацій;

Mirosław Dymon – Dr. hab., prof. Uniwersytet Rzeszowski Wydział Muzyki;

Лісова С.В. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики професійної освіти Рівненського державного гуманітарного університету;

Малафійк І.В. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри загальної і соціальної педагогіки та управління освітою Рівненського державного гуманітарного університету;

Дем'янчук О.Н. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри методики викладання мистецьких дисциплін Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка;

Потапчук Т.М. – доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії та методики дошкільної і спеціальної освіти Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника;

Цюлюпа С.Д. – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;

Крижановська Т.І. – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;

Прокопович Т.Ю. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;

Радковська Л.М. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;

Сверлюк Л.І. – кандидат педагогічних наук, доцент, кафедра пісенно-хорової практики та постановки голосу Рівненського державного гуманітарного університету;

Филипчук М.С. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету.

*Рекомендовано вченою радою Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 4 від 28.04.2022 р.)*

Мистецька освіта та розвиток творчої особистості : зб. наук. пр. /
М 656 Uniwersytet Rzeszowski wydział Muzyki, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т,
Ін-т мистецтв. – Рівне : Волин. береги, 2022. – Вип. 8. – 192 с.

ISBN 978-966-416-932-2

Збірник наукових праць присвячений актуальним питанням професійної підготовки фахівців мистецького напрямку. Висвітлюються сучасні методологічні підходи розвитку творчої особистості студентів, охарактеризовано особливості музично-педагогічної діяльності.

Для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, науковців й працівників в галузі музичної педагогіки та мистецтвознавства.

УДК 7.071.5

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I.

Теорія і методологія мистецької освіти

<i>Крижановська Т.І.</i> До питання варіативності методики реалізації мистових ліній музичної освіти у початковій школі	5
<i>Крусь О.П.</i> Методологічні аспекти формування національної вихованості майбутніх учителів музики	10
<i>Кухар Я.О.</i> Особливості сакрального музикування за авторством М. Леонтовича	15
<i>Ногачевська І.В., Григорчук І.С.</i> Формування фахових компетентності студентів в процесі вивчення вокально-хорових дисциплін	22
<i>Парчук І.М., Гумінська О.О.</i> Методи розвитку навичок імпровізації учнів-піаністів ДМШ	28
<i>Пастушок Т.В.</i> Принципи формування комунікативної культури майбутнього диригента оркестрового колективу	35
<i>Сверлюк Я.В., Сверлюк Л.І.</i> Взаємодія диригента з творчим колективом як педагогічна проблема	41
<i>Якимчук С.Н.</i> Неперервність освіти студента-хормейстера як системне середовище формування особистості	49

РОЗДІЛ II.

Сучасні виміри мистецтвознавства

<i>Балаєва О.С.</i> Вараська музична школа, як один з основних осередків музичної культури Рівненського Полісся	55
<i>Столярчук Б.І.</i> Богдан Яремко – дослідник традиційних сопілкових інструментів і їх музики	60
<i>Даюк Ж.Ю., Бордун Н.Р.</i> Основні тенденції розвитку фортепіанного мистецтва Львівщини в контексті західноєвропейської музичної культури	65
<i>Гурин М.А.</i> Аматорське хорове виконавство м. Рівного на сучасному етапі національного культуротворення	73
<i>Димченко С.С., Савчин О.В.</i> Художні аспекти виконавської інтерпретації Концерту-поєми для баяна із симфонічним оркестром Альбіна Репнікова	78
<i>Димченко С.С.</i> Педагогічні погляди та диригентська майстерність Петра Свердлика	89
<i>Кривицька В.В.</i> Творча діяльність маестро П. Муравського на посаді художнього керівника державної хорової капели УРСР «Трембіта»	101
<i>Мельничук С.Ф.</i> Класичне музичне мистецтво та його фоновість в розрізі сучасної культури	105
<i>Остапчук М.М., Никон О.К.</i> Українське фортепіанне мистецтво у контексті розвитку вітчизняної музичної культури	112
<i>Осіпкіна Д.В.</i> Українське вокальне мистецтво: ключові аспекти становлення та розвитку	117
<i>Пастушенко А.С.</i> Родинно-побутова пісня, балада, як явище барокової культури	122
<i>Продан В.В.</i> Фортепіанна творчість Миколи Ластовецького в контексті розвитку української музичної культури	127

<i>Прокопович Т.Ю.</i> Столітній ювілей Миколи Лисенка в умовах ворожих ідеологій (за матеріалами воєнної преси).....	131
<i>Роговська В.О.</i> Стилiстичні особливості української сучасної хорової музики	136
<i>Харитон І.М.</i> Трансформація стражденного в системі координат культурової пісенної обрядовості української православної традиції.....	141
<i>Цапун Р.В.</i> Рокитнівщина: з фольклорної експедиції 1987 року.....	150

РОЗДІЛ III.

Методика музичного навчання і виховання

<i>Борщ К.О., Крижановська Т.І.</i> Розвиток художньої компетентності старшокласників методом творчого практикуму в курсі «Мистецтво»	158
<i>Василишин І.В., Гумінська О.О.</i> Методи та прийоми розвитку комунікативних навичок учнів 5-7 класів на уроках музичного мистецтва.....	164
<i>Висоцька Д.С.</i> Музичний розвиток дітей з особливими освітніми потребами на уроках фортепіано	169
<i>Кулакевич А.В., Радковська Л.М.</i> Ретроспективний аналіз проблеми «слухання музики» в педагогічній теорії та практиці минулого.....	174
<i>Малей Я.Р., Радковська Л.М.</i> Нетрадиційні уроки як важливий аспект розвитку особистості школяра	179
<i>Тарчинська Ю.Г., Тарчинська І.Г., Ткачук А.О.</i> Вплив інформаційних технологій на мистецьку освіту	183
Про авторів	189

сопілкової музики, оволодіння грою на традиційних сопілках, виконання сопілкових творів у середовищі народних музикантів з їхньою оцінкою, гра з народними сопілкарями, а також музикування у весільних капелах. Богдан Яремко впевнений, що вихований у такій системі навчання студент стане професійним збирачем фольклорних матеріалів, концертуючим виконавцем і етнопедагогом.

Протягом чотирьох десятиліть триває подвижницька науково-дослідна, творчо-виконавська та педагогічна праця Богдана Івановича Яремка, яка заслуговує на право вважатися гідним репрезентантом української та європейської етноорганології. Науковий доробок якого академік Ігор Мацієвський оцінює як вагомий внесок у розвиток сучасної етнофонічної методології дослідження традиційної інструментальної музики в масштабах світового інструментального виконавства.

Список літератури

1. Супрун Н. Крила молодої музи. *Червоний прапор*. 1979. 14 січня.
2. Пестонюк І. Митці ювілею. *Червоний прапор*. 1983. 20 березня.
3. Супрун Н. З народного джерела. *Червоний прапор*. 1983. 12 жовтня.
4. Коблова Г. Сопілки звуки чарівні. *Культура і життя*. 1985. 23 квітня.
5. Супрун Н. Незвичний концерт. *Культура і життя*. 1987. 16 липня.
6. Столярчук Б. Грай, музико! *Зміна*. 1988. 24 травня.
7. Столярчук Б. З дзвінкого джерела. Рівне, 1991. С.13-15.
8. Супрун Н. Погляд через чверть віку. *Сім днів*. Рівне, 1997. 12 липня.
9. Столярчук Б. Митці Рівненщини. Енциклопедичний довідник. Рівне, 1997. С.347.
10. Походжук О. Сопілки голос чарівний. *Вільна думка*. ч.50-51. Львів, 2001. 23 грудня.
11. Супрун-Яремко Н. Контури його життя і долі. 40 років факультету музичного мистецтва. Рівне, 2011. С.210-213.

УДК 78.03(477)

Даяк Ж.Ю., Бордун Н.Р.

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІ РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА ЛЬВІВЩИНИ В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Анотація. У даній статті здійснений аналіз наукових досліджень з питань основних тенденцій розвитку фортепіанного мистецтва Львівщини та визначено роль впливу розвитку західноєвропейської музичної культури.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, музична культура, композитор, Західна Україна, західноєвропейська музика.

Abstract. This article analyzes the research on the main trends in the development of piano art in Lviv region and identifies the role of Western European music culture impact.

Key words: piano art, musical culture, composer, Western Ukraine, Western European music.

Постановка проблеми. Новітні тенденції у фортепіанній музичній культурі стали підґрунтям для подальшого розвитку творчості композиторів Львівщини. Важливий вплив на появу нових фортепіанних форм мали тенденції західноєвропейської музичної культури, що стало основою для фортепіанної творчості вітчизняних композиторів аж до середини ХХ століття.

Вивчення та аналіз наукових досліджень з питань основних тенденцій розвитку фортепіанного мистецтва Львівщини потребує визначення ролі впливу розвитку західноєвропейської музичної культури.

Мета статті – здійснити аналіз науково-теоретичних досліджень та визначити вагомість та роль впливу розвитку західноєвропейської музичної культури на основні тенденції розвитку фортепіанного мистецтва Львівщини.

Аналіз досліджень та виклад основного матеріалу. Основний розвиток українського фортепіанного мистецтва прийшовся на кінець ХІХ – першу третину ХХ століття, в період активних пошуків і розробки нових музичних стилів, жанрів та формування західноукраїнської професійної композиторської школи. Даній темі присвячена значна кількість наукових робіт вітчизняних дослідників. Так, Бедакова С. займалася дослідженням здобутків «празької школи» в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.; Загайкевич М. – історії української музичної культури; Кияновська Л. – галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.; Козаренко О. – тенденцій розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ ст.; Мезіна С. С. – національної традиції у творчості українських шістдесятників; Муха А. – творчості композиторів України та української діаспори; Ржевська М. Ю. – музики Наддніпрянщини першої третини ХХ ст., Штундер З. – творчості С.П. Людкевича тощо.

Українські митці в цей період спиралися на західноєвропейські стильові напрями: В. Барвінський, Н. Нижанківський, Ф. Якименко надавали перевагу імпресіонізму; Б. Лятошинський та Ф. Якименко – символізму та експресіонізму; В. Барвінський, М. Колесса, С. Людкевич – фольклористиці; М. Рославець та Б. Яновський – новітнім атональним технікам модернізму та авангардизму. Модернізм узагальнює кілька художніх напрямів першої половини ХХ століття, сутність яких полягає в експериментальному мистецтві. Модернізм принципово віддалений від історичного досвіду художньої творчості, напрям по-новому будує відносини з творчим життям та публікою, намагається утвердити нові починання в мистецтві, засновані на постійному оновленні художніх засобів і форм. Одним з перших стильових напрямів, що відмежовувався від класичного трактування елементів музичної композиції став імпресіонізм. У музиці він сформувався наприкінці ХІХ століття як

цілісний стиль зі специфічною виражальною системою. Дотепер імпресіонізм залишається маловивченим явищем художнього життя України, хоча його розвиток був обумовлений низкою культурно-історичних процесів і був однією із своєрідних мистецьких течій зазначеного періоду. Імпресіонізм здійснив значний вплив на розвиток української фортепіанної музики кінця XIX – початку XX століття, хоча більшість дослідників відзначає «імпресіоністичне забарвлення» творів деяких митців цього періоду. Особливий вплив на розвиток українського музичного мистецтва зробив творчий здобуток одного з провідних представників західноєвропейського музичного імпресіонізму – Клода Дебюссі. Широка амплітуда нових виражальних засобів, притаманна музичній мові композитора, значно вплинула на фортепіанну творчість західноукраїнських композиторів першої третини XX століття [2].

Різноманіття тенденцій фортепіанної музики зумовило подальший розвиток музичного мистецтва загалом. Окрім стилістичних тенденцій в західноукраїнській фортепіанному мистецтві, важливими були і жанрові тенденції. Так, у багатьох композиторів Львівщини простежується тенденція до написання фортепіанних творів малих форм, найбільшого поширення яких здобули мініатюри.

Наприкінці XIX – на початку XX століття розвиток західноєвропейської та української музичної культури відбувався у досить складних обставинах, коли на культуру та мистецтво особливо гостро впливали тогочасне суспільство, а також соціально-політичні явища. Численні соціальні революції та війни спричинили радикальне трансформування культурно-мистецького розвитку. Зокрема Перша світова війна спричинила зміну традиційних уявлень щодо гуманістичних та культурних ідеалів. Саме межа XIX-XX століть окреслила новий етап розвитку українського музичного мистецтва, який характеризується зміцненням композиторської школи, опануванням українськими митцями європейської стилістики та інструментальних жанрів і появою нових фортепіанних творів, художня значущість яких вивела українську музичну культуру на абсолютно новий, більш довершений рівень.

Такі новітні тенденції у фортепіанній музичній культурі стали підґрунтям для подальшого розвитку творчості українських композиторів. Важливий вплив на появу нових фортепіанних форм вплинули тенденції австро-угорської та польської музичної культури, що стало основою для фортепіанної творчості вітчизняних композиторів аж до середини XX століття. На думку дослідниці української музичної культури М. Ржевської, найвизначнішим періодом формування творчого світогляду українських композиторів є саме 1900-1930-ті роки [9].

На початку XX століття для української фортепіанної музики характерною стала «інтелектуалізація письма», завдяки якому жанрове різноманіття інструментальної музики доповнилося змінами у природі інтонування [5].

У музичній творчості першої третини ХХ століття ці процеси відбилися у активному впровадженні українськими композиторами новітніх стильових спрямувань. Поряд з тим, провідною тенденцією їхньої творчості залишалося орієнтування на європейські класично-романтичні традиції.

Перші трансформації української інструментальної музики були здебільшого пов'язані з фольклорними обробками, зокрема пісенно-танцювального характеру, в яких широко застосовувалися фольклорні фрагменти різного формату: окремі мелодії, фольклорна ритміка, гармонічні звороти тощо. За таких умов на початковому етапі розвитку західноукраїнської фортепіанної музики склалися абсолютно нові типи фортепіанних форм: фольклорна мініатюра, що виникла на ґрунті побутового музикування та обробки народних пісень і танців, а також п'єси, створювані на традиціях жанру мініатюри та напрацьованих у європейській музиці: вальс, мазурка, ноктюрн та інші форми.

Цикли мініатюр складають найчисленнішу і своєрідну групу творів, у яких укладено новий ідеальний світ, виражений в індивідуальній формі. Композитори створювали свій новий принцип циклічності, в якому об'єднували мініатюри в різні цикли та розширяли їх, перетворивши одночастинний твір на внутрішньоциклічну форму, розвивали принцип багаточасткового рондо. Обидва процеси – і об'єднання, і розростання мініатюр у цикли – тісно пов'язані з варіаційним принципом, що має власну лінію розвитку у варіаційних формах, що призвела до створення нового типу романтичного вільного варіаційного циклу. Класифікація фортепіанної творчості розкриває різноманітність її форм. Найпростішим типом є збірки мініатюр, які не претендують на внутрішню єдність, які сповнені поезії та призначені для домашнього музикування. У них проявляються веселощі та жарт, що змінюються моментами поетичної відвертості. Українська фортепіанна мініатюра, як новітній фортепіанний жанр, набула сталих жанрових ознак і стрімкого розвитку саме на межі ХІХ-ХХ століття під час становлення та зміцнення національної професійної композиторської школи.

Феномен українського романтизму є різновидом європейського романтичного стилю, особливо яскраві прояви якого характерні саме західноукраїнській фортепіанній музиці ХІХ – початку ХХ століття. Фортепіанні твори малих форм українських композиторів цього періоду мають багато спільного з відповідними жанровими зразками європейських композиторів-романтиків. Зокрема тенденції західноєвропейської музичної культури простежуються у фортепіанних творах композиторів Львівщини і в наш час [1].

За історичними причинами, практично до кінця ХІХ століття фортепіанне мистецтво Львівщини здебільшого підпорядковувалося традиціям аматорської музичної культури. Вони відображали актуальний рівень художнього мислення, через що більшість композиторів керувалися потребами та смаками аудиторії Галичини, де традиційно використовувалися тільки найдоступніші народні інструменти (сопілка, скрипка, гітара, цимбали),

натомість фортепіано було здебільшого рідкістю. З цього приводу композитор С. Людкевич відзначав, що розвиток фортепіанної музики є дуже складним, оскільки класична фортепіанна музика здебільшого знайома лише представникам міської інтелігенції [6].

З відкриттям Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка у 1903 році була здійснена революція інструментальної музики серед суспільства Львівщини. Поява та розвиток музичних навчальних закладів активно стимулював композиторську діяльність, що сприяло появі багатьох форм фортепіанних творів львівських композиторів, зокрема В. Барвінського, М. Колесси, С. Людкевича, Н. Нижанківського та А. Солтиса, творча і музично-громадська діяльність яких була спрямована на популяризацію музичного та фортепіанного мистецтва серед українського населення. Найвидатнішою постаттю став Станіслав Пилипович Людкевич, який був представником поствагнерівського постромантизму, пропагуючи у своїй творчості модерністичні та передекспресіоністичні тенденції [4].

У творчій спадщині С. Людкевича простежується значне жанрове різноманіття. Композитор один з перших розпочав запровадження інструментальних п'єс ліричних (пісня, речитатив, баркарола, елегія), епічних (балада) та моторних (гумореска, скерцо, танок) жанрів. Особливу увагу митець приділяв формуванню варіаційного циклу елегій-варіацій як нового фортепіанного жанру. Композиторський доробок митця складають сім п'єс для фортепіано (в тому числі «Тихий вечір», «Пересторога матері», «Заколисана пісня»), хори «Поклик до 72 слов'ян», «Гамалія», які і досі залишаються популярними. У перших фортепіанних мініатюрах композитора чітко простежуються тенденції західноєвропейської романтичної музики Франца Шуберта, Фелікса Мендельсона та Йоганнеса Брамса. Також для фортепіанних творів С. Людкевича характерне застосування українських народнопісенних інтонацій, інтонаційна ліричність та щирість. Протягом 1902–1918 років С. Людкевич написав безліч класичних творів, серед яких особливими витворами фортепіанного мистецтва є цикл варіацій «Елегія», Фортепіанне тріо, Варіації для фортепіано з оркестром та інші твори. У фортепіанній творчості С. Людкевича виражені також пісенні тенденції, які були характерною ознакою української інструментальної музики першої третини ХХ століття. Фортепіанні пісні «Пісня ночі» (1896), «Колискова пісня» (1898), «Пісня до сходу сонця», «Пісня без слів» значно розширили можливості жанру та збагатили його з огляду на українську колоритність. Жанри скерцо та гумореска також вийшли за межі звичної художньої типізації. В них композитор застосував багатопланові образи, тим самим розгорнувши та урізноманітнивши дані фортепіанні жанри. При цьому у Станіслава Людкевича чітко простежується жанрово-художня еволюція фортепіанної творчості: від форм невеликих п'єс до повноцінного скерцо з тричастинною побудовою за типом «А-В-А» з контрастною серединою. Прикладом такого жартівливого динамічного скерцо є твір «Курка», який

має багато спільного із п'єсами французьких композиторів: «Курка» Ж. Рамо та «Зозуля» Л. Дакена.

В добу романтизму скерцо було призначено для сольного виконання, особливо для фортепіанного, воно стало самостійним жанром, масштабним та віртуозним. Значна кількість тричастинних форм із репризами була створена в класичну епоху, що відповідало уявленням західноєвропейського Просвітництва. Ця форма вважалася найбільш статуарною та симетрично врівноваженою з усіх видів музичних композицій. Зокрема розрізняли два основні види тричастинної форми – з тріо та епізодом. Область застосування скерцо пізніше стала дуже широкою: інструментальні епізодичні вставки великих форм, менуети, вальси та інші танцювальні п'єси. Однак змістовний критерій із самого початку спирався на фольклорні пісні і танці, призначені для домашнього музикування, що й спостерігалось у фортепіанних скерцо західноукраїнських композиторів пізніше.

Іншим схожим фортепіанним жанром гумореска, яка, на відміну від скерцо, має дещо менший діапазон художньої образності та дотепності, проте є таким же динамічним та швидкоплинним щодо настрою, відчуттів та градації гумору. Метро-ритмічна організація організації гуморесок та скерцо характерна і для тричастинної «Гуморески» Станіслава Пилиповича Людкевича, яка була створена у 1917 році у Петровську. Захоплення жанром гуморесок композитора зумовлено інтересом до народних танців, а фортепіанні п'єси Людкевича для скрипки та фортепіано стали спробами втілити гумористичних образів у фортепіанній музиці [8].

Окрім цих жанрів, видатний композитор працював і в ліричному жанрі баркарола, який призначений для відтворення у музичному мистецтві споглядання водної стихії та співу на воді. Так, С. Людкевичем були написані баркароли «Пісня без слів» та «Баркарола», в яких яскраво виражені творчі переживання митця. Також композитор створював і фортепіанні мініатюри.

Найзначнішого розвитку фортепіанна мініатюра набула в романтичну добу музичного мистецтва. Найважливішим чинником становлення романтичної мініатюри та її естетичного аспекту стала еволюція фортепіано. Романтичне художнє мислення зробило лірику універсальною основою фортепіанної творчості. Дослідник жанру мініатюри в творчості Ф. Шопена К. Зенкін зазначає, що романтичні фортепіанні мініатюри втілюють романтичну стихійність, свободу втілення почуттів і думок, що виникли в композитора. Однак абсолютним критерієм мініатюри є «музичний момент» – безпосереднє, миттєве вираження емоційного стану. Вся організація романтичної мініатюри спрямована на відображення єдиного стану, «одномоментної» думки, але водночас прагне якомога ясніше виявити її внутрішню динаміку. Для західноєвропейських композиторів-романтиків характерною була поетизація змісту таких фортепіанних п'єс – мазурки, полонезу, експромту, музичного моменту, листку з альбому, що окреслило самовизначення романтичної мініатюри [3].

Мініатюра С. Людкевича «Застереження матері», написана у 1898 році, є яскравим прикладом використання речитативу у фортепіанному творі. Цей принцип став основою інтимно-романтичної мініатюри «Листок з альбому», в якій митець відтворив характерні романтичні образи, компактну форму та лаконічні засоби. Цей твір вважається однією з найперших фортепіанних мініатюр в українському музичному мистецтві початку ХХ століття. Починаючи з 1917 року, С. Людкевич звернувся до жанру елегії. Його твір «Елегія» являє собою цикл варіацій на народнопісенну тему, яка стала новітнім жанровим твором в українському фортепіанному мистецтві. Основою циклу «Елегія» стали народна пісня «Там, де Чорногора», в результаті чого твір став унікальним в романтичній музичній практиці. Новаторство композитора перегукується із традиціями романтизму ХІХ століття, однак яскраве самовираження автора не має творчих аналогів в західноукраїнському музичному мистецтві.

Окрім С. П. Людкевича, важливий внесок до розвитку фортепіанного мистецтва Львівщини зробили представники тогочасного покоління західноукраїнських композиторів – Василь Барвінський, Зиновій Лисько, Нестор Нижанківський, Микола Колесса, Роман Сімович та Стефанія Лукіянович-Туркевич та багато інших. Ці композитори також є представниками празької школи В. Новака. В. Барвінський, отримавши музичну освіту в Празькій консерваторії, успішно писав твори в різноманітних музичних жанрах, очолював консерваторію та Вищий музичний інститут у Львові. До кола представників «празької школи» належали Зиновій Лисько та Нестор Нижанківський – автори фортепіанних творів різних жанрів, в тому числі фортепіанних тріо, прелюдій, фуг, пасакалій, варіацій, малих сюїт, полонезів та інших. Серед молодших учнів В. Новака, вихідців з України, були й Микола Колесса, Роман Сімович та Стефанія Лукіянович-Туркевич, яка також брала уроки з композиції в А. Шенберга у Відні. З учнів берлінської школи, які опановували модерністські тенденції, найвидатнішим з яких є Антін Рудницький [7].

Маючи європейську професійну музичну освіту, західноукраїнські композитори спрямовували свої знання та творчі зусилля на розвиток українського музичного мистецтва, створення національної інструментальної, зокрема фортепіанної музики, ставши провідними митцями в цій галузі на Львівщині першої третини ХХ століття. Для творчості представників «празької школи» характерне орієнтування на модернізм та поєднання його з фольклорними елементами. Так, М. Колесса відтворював мотиви лемківського та гуцульського фольклору у власних фортепіанних творах «Гуцульська сюїтка», «Пасакалія і fuga», «Дрібнички», «Скерцо» та багатьох інших. Важливим є те, що тогочасні композитори намагалися не лише створювати твори з народними мотивами, але й цитувати українські народні пісні. Антіну Рудницькому вдалося вивести народну пісню за межі української творчості на рівень з іншими національними музичними культурами.

Натомість Борис Кудрик, учень Є. Мандичевського, прагнув зберегти незмінним український елемент і поєднати його із духом та формою класичної музики.

Висновки. В результаті аналізу наукових досліджень з питань основних тенденцій розвитку фортепіанного мистецтва Львівщини ми дійшли висновку, що жанрово-стилістичні тенденції формування західноукраїнського фортепіанного мистецтва на межі XIX-XX століття поєднують новітні напрями жанрової та стилістичної системи образів. Для фортепіанної творчості композиторів Львівщини характерним є віддзеркалення мистецтва постмодернізму. В період з кінця 1950-х по 1990-ті роки на фортепіанній творчості відобразилися новітні течії та форми музичного висловлювання. Такі фортепіанні жанри, як мініатюра, скерцо, елегія, баркарола та інші і досі піддаються експериментальним змінам. Сучасні композитори все частіше застосовують у своїх фортепіанних творах серіальність, пуантілізм, алеаторику, сонористику, елементи електронної музики, мінімалізм тощо. Таким чином, мистецтво постмодернізму робить музичну творчість якомога відвертішою та розгорнутішою.

Список літератури

1. Бедакова С. Художньо-естетичні здобутки «празької школи» в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX століття : автореф. дис. канд. мист.: спец. 17.00.01 теорія та історія к-ри / Держ. акад. кер. кадрів України. Київ, 2006. 22 с.
2. Загайкевич М. Українська музична культура // Історія української культури. Українська культура другої половини XIX століття. Київ: Наукова думка, 2005. Т. 4. Кн. 2. С. 207-285.
3. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: монографія. Москва: Московская гос. консерватория, 1997. 509 с.
4. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. Чернівці: Книги-XXI, 2007. 424 с. С. 269.
5. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині XX ст. // Укр. музикознавство / Голова ред. кол. Г.І. Ляшенко, ред. М. Головащенко. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 144-154.
6. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. / Упор., ред., перекл., прим. і бібліогр. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. 816 с.
7. Мезіна С. С. Національна традиція у творчості українських шістдесятників: механізми спадкоємності. *Культура і сучасність*: зб. ст. нац. акад. керівних кадрів культури України. Київ, 2015. Вип. 2. С. 156-161.
8. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник. Київ: Музична Україна, 2004. 352 с.
9. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи: монографія. Київ: Автограф, 2005. 351 с. С. 3.

Наукове видання

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА
ТА РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ**

Збірник наукових праць

Випуск 8

Відповідальний за випуск
Сверлюк Ярослав Васильович

Технічний редактор
Віталій Власюк

*Редакційна колегія не завжди поділяє погляди авторів,
висвітлені у збірнику.
За достовірність фактів, точність цитат та можливі помилки
повну відповідальність несуть автори опублікованих матеріалів.*

Підписано до друку 15.04.2022 р. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.
Гарнітура «Times». Друк офсет. Ум. друк. арк. 11,16. Наклад 100 пр. Зам. 33.
Видавництво «Волинські береги».
33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: (0362) 62-03-97;
e-mail: oberegi97@ukr.net
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта
видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000 р.

Надруковано у друкарні видавництва «Волинські береги».