

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв
Кафедра естрадної музики

Історія українського фортепіанного мистецтва

Методичні рекомендації
для здобувачів вищої освіти за спеціальністю
025 «Музичне мистецтво»
спеціалізації «Музичне мистецтво. Фортепіано»
денної і заочної форми навчання

Рівне – 2024

УДК 780. 8: 780. 616. 432. I - 90

Історія українського фортепіанного мистецтва. Методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Фортепіано» денної та заочної форми навчання. /Упорядник М. М. Остапчук. – Рівне: РДГУ, 2024. – 42 с.

Упорядник:

Остапчук Марія Миколаївна, доцент кафедри естрадної музики РДГУ.

Рецензенти:

Тарчинська Ю. Г., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри гри на музичних інструментах РДГУ.

Відповідальний за випуск:

Калустьян О. В., Заслужений діяч мистецтв України, професор, зав. кафедри естрадної музики РДГУ.

Ухвалено кафедрою естрадної музики РДГУ: протокол № 3 від «19» березня 2024р.

Друкується за рішенням навчально-методичної комісії Інституту мистецтв РДГУ: протокол № 3 від « 25» березня 2024р.

Методичні рекомендації призначені для самостійної роботи здобувачів вищої освіти денної та заочної форми навчання з дисципліни Історія українського фортепіанного мистецтва.

Вступ

Сучасні освітні вимоги у вищій мистецькій школі та тенденції музичної україністики спрямовані на актуалізацію проблем, пов'язаних з ґрунтовним осмисленням процесу національного духовно-культурного творення. Проблема реалізації виховного, розвивального впливу українського мистецтва на процеси становлення творчої особистості й неординарної індивідуальності є однією із фундаментальних у сучасній музично-педагогічній теорії та практиці. Українське фортепіанне мистецтво як складова духовної культури, різновид музичного та специфічна форма інструментального мистецтва, є культурно-історичним явищем, яке ґрунтується на досягненнях і взаємовпливах виконавської, педагогічної та творчої діяльності. В контексті зазначених проблем особливо актуальним виступає процес вивчення навчально-виховного потенціалу українського фортепіанного мистецтва з одного боку, та його використання у процесі становлення професійно й духовно розвиненої особистості майбутнього спеціаліста, з іншого.

Запропоновані методичні рекомендації мають на меті допомогти краще зрозуміти культурно-освітню значущість українського фортепіанного мистецтва та його позитивний вплив на процес формування виконавської культури майбутніх спеціалістів. І тому **головна мета цієї методичної роботи полягає** - у розширенні й поглибленні знань майбутніх фахівців щодо культурно-освітньої спадщини українського фортепіанного мистецтва та його подальшого застосування у художньо-творчій, музично-виконавській та музично-педагогічній діяльності. Дана робота передбачає стислий огляд основних етапів розвитку історії українського фортепіанного мистецтва, а також рекомендації щодо засвоєння головних стильових компонентів творчості вітчизняних композиторів та митців української діаспори, що є дуже важливим та необхідним у вихованні сучасного музиканта-виконавця.

Кожна тема методичних рекомендацій завершується питаннями для самоперевірки знань, самоконтролю та подальшого їх обговорення на практичних заняттях.

Дані методичні рекомендації слугуватимуть теоретичним і практичним доповненням курсу «Спеціальний інструмент (фортепіано)», для поглиблення змістового наповнення фахової підготовки магістрів - майбутніх викладачів фортепіано в межах курсів «Методика навчання гри на фортепіано», «Історії української музики» та «Науково-педагогічної практики». Також матеріали можуть бути використані при написанні курсових та магістерських робіт.

Тема 1.

Історична динаміка українського фортепіанного мистецтва ХІХ– ХХІ століть, періоди його становлення і розвитку.

Українське фортепіанне мистецтво належить до кращих надбань історії світової художньої класики і є безцінним джерелом вітчизняної музичної культури, яке увібрало в себе риси важливих здобутків національної культури.

Зародження, кристалізація та удосконалення українського фортепіанного мистецтва відбувалось в умовах розвитку вітчизняної музичної культури. Науковці довели, що потужний естетико-виховний потенціал української музики криється у високій духовності та гуманістичній спрямованості її художніх образів; у використанні широкої палітри національно-стильового та жанрового формотворення з опорою професійної музики на фольклорні джерела.

Процеси формування українського фортепіанного мистецтва здійснювались під впливом соціокультурних передумов, ґрунтувались на творчих досягненнях і взаємопроникненні української та зарубіжної фортепіанних шкіл у різних жанрово-стильових напрямках. На підставі досліджень багатьох мистецтвознавців та культурологів визначається **шість найважливіших часових періодів у його розвитку.**

Перший період – кінець ХУІІІ та перша половина ХІХ століття в історії української культури називають часом національно-культурного відродження. У музичному мистецтві на цьому етапі відбувалося становлення національної симфонії та інструментальної музики. Творчість **Максима Березовського та Дмитра Бортнянського** стала адекватною відповіддю української музики на свіжі віяння європейського мистецтва. Їхня інструментальна музика становить невелику частку вітчизняного музичного **класицизму**, а саме Три клавірні сонати і Концерт для чембало з оркестром Д. Бортнянського.

У цей час також відбувається становлення нового мистецького напрямку - **романтизму** і саме у цей період зростає особливий інтерес до фортепіанної музики. Фортепіано вважали універсальним музичним інструментом через співучий звук і багате темброве розмаїття, що уможливило найбільш повне втілення різноманітних ліричних образів і почуттів. До видатних творчих постатей даного періоду належить талановитий український піаніст-композитор

Олександр Лизогуб, який вважається зачинателем романтизму в українській фортепіанній музиці. Особливим ліризмом вирізняються його ноктюрни, мазурки тощо. Ним були написані також варіаційні цикли, в яких народнопісенна основа майстерно поєднується з розвиненою віртуозністю.

Інший талановитий піаніст-педагог тих часів **Йосип Витвицький** у своїй творчості розвиває віртуозний стиль варіацій та звертається до танцювальних жанрів - коломийок і шумок, в яких представлені уже нові тенденції з національними рисами інструментального музикування. Найвідомішим твором **Тимофія Безуглого** є «Марш на смерть Тараса Шевченка».

Концертно-виконавська діяльність у зв'язку зі складними історичними умовами на початку ХІХ століття носила здебільшого салонний, аматорський характер, тобто ще не досягла професійного рівня і не вийшла за межі домашнього музикування. Композитори зверталися, насамперед, до народно-пісенних джерел і втілювали фольклорні образи у поєднанні із західноєвропейськими романтичними традиціями.

Другий період - друга половина ХІХ століття. Історичні передумови, зумовлені перебуванням України під владою Австрійської та Російської імперій, стимулювали продовження процесів національно-визвольних рухів. Впродовж цього періоду у фортепіанній музиці відбувалися процеси професіоналізації композиторського письма.

Видатними композиторами і піаністами у цей час були **Михайло Завадський, Владислав Заремба, Алоїз Єдлічка** та інші на Східній Україні, а на Західній Україні - **Сидір Воробкевич, Остап Нижанківський, Денис Січинський**, які своєю різножанровою діяльністю сприяли утвердженню народних основ у царині професійної музичної культури.

Вершиною у жанровому розвитку української інструментальної музики загалом і у тому числі фортепіанної, у цей період стала творчість **Миколи Лисенка**. Він свідомо прищеплював на ґрунті української культури майже всі існуючі у західноєвропейській музиці жанри, увиразнюючи національний характер і особливості інтонаційно-ладової специфіки, лірико-драматичну образність та самотутню мелодику. Інтенсифікація розвитку українського

фортепіанного мистецтва, що припала на останню третину XIX століття, пов'язана з діяльністю фундатора національної композиторської школи та піаніста-виконавця **М. Лисенка**, фортепіанна творчість якого демонструє високий рівень синтезу досягнень української національної і професійної світової музики.

Осередками музичної освіти стають приватні музичні школи, рівень викладання в яких не поступався музичним училищам. Програми деяких з них орієнтувалися на програми музичних училищ (школа **Станіслава Блуменфельда**); наближалась до консерваторських вимог (школа **Миколи Тутковського**). З метою поширення музичного навчання, у 1868 році в Києві засновується перший спеціальний музичний навчальний заклад середнього профілю - музична школа ІРМТ, яку очолив у 1877 році **Володимир Пухальський** і яка згодом переросла у музичне училище імені **Рейнгольда Глієра**. Вона ствердила в Україні розвиток професійного фортепіанного навчання.

У музичному житті кінця XIX століття відслідковується тенденція переходу від аматорського виконавства, як основної форми музикування, до професійного. Значними мистецькими подіями для України були концертні виступи відомих зарубіжних композиторів і піаністів, зокрема гастролі **Ференца Ліста**. Концертуючими українськими піаністами - віртуозами були **Тимофій Шпаковський** і **Тимофій Безуглий**. Позитивними тенденціями мистецького життя були орієнтація на здобутки західноєвропейських культур, прагнення до професійної освіти і високого рівня виконавства.

Третій період - кінець XIX – перша чверть XX століття, відзначається історичними катаклізмами, національними протиріччями, а також яскравими злетами в науці, культурі, а особливо у мистецтві. Цей період ознаменовано процесами українізації, які спрямовувалися радянською владою на розвиток вітчизняної культури. Проте, дуже швидко, хвилю відродження було перервано наслідками сталінського тоталітарного режиму.

У перші десятиріччя XX століття значно розширилися образно-тематичні обрії фортепіанної музики, збагатилося художнє мислення та інструментальна

мова. Стали помітні стилістичні прояви сучасного модернізму, властивих музичній культурі світу. Заслуговує уваги **галицька** музична культура, яка на початку ХХ сторіччя характеризується бурхливим розвитком розмаїтих професійних форм у всій своїй багатоманітності. У таких умовах продовжує формуватися молода когорта композиторів: **Василь Барвінський, Станіслав Людкевич, Філарет Колесса, Нестор Нижанківський**. На відміну від своїх попередників творчий шлях даних композиторів характеризується власним художнім стилем, світоглядом, орієнтацією на інші духовні ідеали.

У той самий час у **східноукраїнській** музичній культурі розпочинається творчість композиторів з розмаїтими стильовими напрямками: від імпресіонізму та символізму (**Борис Лятошинський, Левко Ревуцький, частково Віктор Косенко**), рисами національного романтизму та вишукані прояви постромантизму (**Яків Степовий**).

З музичним життям цього періоду пов'язана концертна діяльність у Києві **Григорія Беклемішева** (з 1913 р.). Вершиною його просвітницької діяльності стали музично-історичні демонстрації - це цикл концертів, яким охоплено грандіозний обсяг музичного матеріалу: кияни почули понад **дві тисячі творів**, починаючи від клавесинних п'єс і кінчаючи творами сучасних композиторів.

Яскравим свідченням розвитку виконавської культури в Україні першої третини ХХ століття були численні конкурси піаністів. Лауреатами республіканських, всесоюзних і навіть міжнародних конкурсів були: **Еміль Гілельс, Леонід Сагалов, Абрам Луфер, Тетяна Гольдфарб** та інші.

Четвертий період (1940-50-і рр.) виокремлюється в історії України великими руйнівними подіями війни, жорстокими репресіями видатних діячів культури і мистецтва. Особливо сумним цей період став для музичної культури, позначений знищенням музичних інструментів, нотних та книжкових фондів, втратою професійних композиторів та виконавців. Було посилено ідеологічний тиск на всі сфери духовного життя, збільшилася штучна ізоляція від світового сучасного досвіду, впроваджувався все жорстокіший монопольний партійний диктат над творчою думкою і взагалі над свідомістю суспільства.

У музичному мистецтві спостерігається тяжіння до публіцистичності та конкретності, відтворення актуальних подій, спричинивши переважання вокально-хорової музики. Продовжилися пошуки нових шляхів поєднання національних традицій та сучасних напрямків європейських композиторських шкіл. Цей період пов'язаний із відкриттям **музично-педагогічних факультетів**, головним завданням, які ставить перед собою педагог-музикант, чільне місце стало займати опанування студентами музично-просвітницькою діяльністю.

Фортепіанна музика даного періоду пишається значними композиторськими досягненнями **Бориса Лятошинського**, який започаткував нові і творчо розвинув уже наявні тенденції розвитку жанру, зокрема у циклах прелюдій.

Провідною тенденцією фортепіанної творчості тих років було прагнення композиторів до абсолютної і чіткої реалізації задуму. Це пісенно-танцювальні сюжети у синтезі різноманітних народних жанрів, картинні цикли, пов'язані з образами природи. З - поміж жанрового розмаїття української фортепіанної музики даного етапу поширення набули такі як: **токата (Ф. Богданов, А. Кос-Анатольський, І. Шамо), соната (Г. Таранов), поліфонія (В. Борисов, В. Задерацький), прелюдія (М. Вериківський, С. Жданов, М. Дремлюга, М. Жербін)** тощо.

40 – 50-і роки стали періодом інтенсивних гастрольних поїздок в Україну видатних діячів фортепіанного мистецтва (С. Ріхтера, С. Нейгауза, Л. Оборіна, В. Софроніцького). Активно розвивалися концерти, присвячені творчості видатних українських композиторів. У цей період українські слухачі мали можливість почути гру відомих представників зарубіжного фортепіанного мистецтва та познайомитися в їхньому виконанні з творами композиторів Польщі, Угорщини, Румунії, Англії тощо.

Значними успіхами відзначається **конкурсна справа**. Так, підсумком розвитку фортепіанного мистецтва в Україні за минулі роки став конкурс піаністів, який відбувся у 1945 році. Серед його лауреатів були випускники Київської консерваторії **Рада Лисенко, Юдіф Рожавська, Ольга Будницька**.

П'ятий період (1960-80-і рр..) вітчизняні науковці вважають яскравою сторінкою, кульмінаційним етапом, у якому найбільш інтенсивно проявились естетичні процеси постмодернізму. Унікальність характеру якого, на відміну від його західного варіанту, полягає в тому, що він не відкидав національної мистецької традиції, а навпаки розвивав її. Естетичні засади постмодернізму уможливили актуалізацію фольклорної традиції, наслідком чого стала поява **«нової фольклорної хвилі»** в 60-х роках.

Українське фортепіанне мистецтво у 60-80-і роки зазнає впливу пануючих у той час в Європі різноманітних модерних віянь, виходить на новий творчий шлях. Про це свідчить поповнення української композиторської школи яскравими митцями, які володіють сучасною технікою, що відповідає взаємопроникненню художніх пошуків європейських шкіл та національної самобутності. Яскраво помітним стає жанрово-стильове збагачення фортепіанної музики як традиційним так і відверто новаторським художнім світобаченням. Композитори **Валентин Бібік, Леонід Грабовський, Валентин Сильвестров, Мирослав Скорик, Євген Станкович, Богдана Фільц** та інші ознаменували нові еволюційні процеси у фортепіанній музиці. Загалом, композитори «нової фольклорної хвилі» у своїй фортепіанній музиці прагнули показати неповторну красу національних фольклорних традицій на рівні модерних європейських прийомів письма.

У цей час стверджується діяльність ще одного музичного навчального закладу – консерваторії імені Сергія Прокоф'єва у м. Донецьку. А також цей час знаменний відкриттям аспірантури (1971р.), яка здійснювала підготовку молодих кандидатів педагогічних наук для музично-освітньої системи України. Музично-педагогічна освіта здійснювалась на музично-педагогічних факультетах, а згодом інститутах мистецтв педагогічних університетів.

Велика заслуга піаністів-науковців у розбудові **теорії музичної педагогіки**. Відбулось часткове виокремлення проблем педагогіки фортепіанної школи, поглиблюються теоретичні основи розвитку інтелектуально-творчого потенціалу молодих піаністів у взаємозбагаченні результатів не лише з аналізу концертно-виконавської практики, а й досягнень музичної психології, музичної педагогіки.

Шостий період (90-і рр. ХХ ст. - початок ХХІ ст.) відкрив нові обрії перед національною культурою загалом, та фортепіанним мистецтвом, зокрема. Історичний акт про державну незалежність України ознаменував розбудову самостійної держави, вільний розвиток національної культури та збереження культурної спадщини. У цей час починають заповнюватися «білі плями» в царині українського мистецтва, повертаються імена і твори митців, несправедливо репресованих та забутих.

У 90-і роки фортепіанне мистецтво займає лідируючі позиції у сфері української музичної культури. Підтвердженням цього є збільшення кількості національних та міжнародних фортепіанних конкурсів і фестивалів, поширення практики прем'єрного концертного виконання фортепіанних творів українських композиторів за межами нашої країни. Відбувся своєрідний композиторський «вибух», у якому їхня увага зосереджувалася на індивідуальному виборі вже сформованих методів композиції та їх взаємозв'язків та взаємодій.

Провідним образно-концептуальним началом фортепіанної музики у цей час виступає **принцип гри з традицією**. Він проявляється і відбувається на всіх рівнях художніх систем: 1) на стильовому рівні -- полістилістика; 2) на жанровому рівні - гра з жанровими моделями минулого і сучасного, модифікація звичних назв жанрових визначень; 3) на рівні оформлення музичного матеріалу (узагальнення через тембр, персоніфікація тембрів, інструменти двійники персонажів в операх і кантатах); 4) гра з музичним простором.

Даний період знаменний проведенням в Україні великої кількості **конкурсів**. У Києві Міжнародний конкурс імені М. Лисенка та Міжнародний конкурс юних піаністів пам'яті В. Горовиця; у Харкові Міжнародний конкурс піаністів імені В. Горовиця, конкурс імені П. Луценка та конкурс юних піаністів В. Крайнева; у Кропивницькому Всеукраїнський конкурс імені Г. Нейгауза; у Дніпрі конкурс імені Ф. Шопена; фестивалі-конкурси студентів-піаністів у Мелітополі, Вінниці, Луцьку, Рівному. Завдяки конкурсним змаганням та концертній діяльності, широкого визнання завоювали піаністи **Євген Громов, Олексій Гринюк, Етелла Чуприк, Йозеф Єрмін, Мирослав Драган, Оксана**

Рапіта, Костянтин Товстуха, фортепіанний дует у складі Ірини Алексійчук та Юрія Кота.

Отже, розвиток фортепіанного мистецтва відбувається у стильовому напрямку постмодернізму і необароко, удосконалюються традиційні звуко-висотні прийоми, відбувається пошук нових засобів виразності і технік композиторського письма. Підсумовуючи, представлена періодизація становлення і розвитку українського фортепіанного мистецтва у єдності його композиторської, виконавської та освітньої складових, повинна слугувати основою для вивчення особливостей сучасного етапу розвитку означеного феномену.

Питання для самоконтролю до теми 1.

1. Назвіть специфічні ознаки української музики.
2. Дайте визначення українському фортепіанному мистецтву.
3. Розкрийте особливості розвитку й провідні тенденції першого періоду становлення українського фортепіанного мистецтва.
4. Охарактеризуйте другий період розвитку фортепіанного мистецтва в Україні.
5. Означте стан розвитку українського фортепіанного мистецтва у період з кінця XIX – першої чверті XX століття та назвіть тенденції властиві даному періоду.
6. Дайте характеристику четвертому періоду становлення та розвитку українського фортепіанного мистецтва.
7. Розкрийте зміст п'ятого періоду розвитку фортепіанного мистецтва в Україні.
8. Поясніть особливості розвитку українського фортепіанного мистецтва в період з 90-х рр. XX століття і на початку XXI століття.
9. Назвіть конкурси піаністів які проводяться в Україні.
10. Особливості сучасного етапу розвитку фортепіанного мистецтва в Україні.

Тема 2.

Історичні передумови становлення національного музичного стилю. Клавірна або інструментальна музика та класичний стиль в українській фортепіанній музиці.

Перші паростки національного стилю у професійній музиці для багатьох європейських народів пов'язані з **епохою Відродження**. Музика цієї епохи знаменує собою розрив між церквою і світською музикою. Це був найвищий розквіт церковного й світського вокального поліфонічного стилю. Саме в цих умовах з розмитого і дещо невизначеного уявлення про музику виділяється поняття **музичного твору** як окремого завершеного мистецького явища зі своїми характерними особливостями. До цього часу, в епоху Середньовіччя, існувало єдине поняття музики і не було поділу на «музичний твір» та «музичне виконавство».

У європейській музиці до найістотніших здобутків наступної **епохи, доби бароко** належить поворот до світської музики. Відбувається секуляризація та професіоналізація творчості і, зокрема, розмежування між композитором та виконавською діяльністю; - створюється музичний твір, як результат індивідуальної творчості, існуючого незалежно від свого автора; формуються концертні жанри; утверджується автономія **інструментальної** музики.

А в Україні у цей період народжуються лише деякі ознаки національної своєрідності, але не стилю, як цілком самостійної художньої закономірності, і то тільки у рамках церковно-хорового мистецтва. Саме в епоху бароко відбувається великий поворот від давньої греко-візантійської орієнтації до європейської, у результаті чого українська музика входить у русло загальноєвропейської культури. Одночасно формуються нові соціальні умови розвитку музичного мистецтва. З традиційних середньовічних осередків музичного професіоналізму - монастирів - акцент різко зміщується до міст, шкіл, культурно-освітніх центрів.

У чому ж полягала специфіка **національного варіанту бароко**? На українських землях у цей час не існувало підґрунтя для сприйняття ранніх форм опери, інструментальної мініатюри, різновидів інструментального ансамблю, як

«сонати», концерту-типу кончерто-гроссо, або вишуканої світської вокальної музики. Професійне мистецтво мало традиції тільки **церковного співу** - **монодичного розспіву**. І тому творчі сили скерувалися у сферу хорової без інструментального супроводу музики для церкви. Саме православна церква на Україні відігравала роль і об'єднуючої сили й найбільш впливового мецената. Отже, барокові досягнення проявилися переважно у хоровій манері - у **кантах** та **партесних концертах**.

Своєрідність української барокової спадщини полягала ще й у тому, що вона не трансформувалася у **рококо**, як на Заході, а безперервно успадковувалася наступними епохами. Суто українською ознакою такої неперервності історичного життя барокової спадщини стало культивування створеного на її основі **сентименталізму**, зокрема такого його музичного вияву, як **романс**. Ця лінія сентиментальної розробки барокової традиції була у подальшому успадкована українським романтизмом.

Отже, спадщина бароко протривала в Україні ще довгий час після того, як епоха цього стилю у Європі давно закінчилася. У цьому виявилася як обмеження, накинута українському культуротворенню зовнішніми обставинами, так і здатність до переосмислення та пристосування обмежених стилістичних засобів для розв'язання нових художніх завдань.

Друга половина ХУІІІ - середина ХІХ століття провіщає якісно новий етап формування української нації, і, отже, її музичної культури. На перший план уже виступають суто світські музичні жанри: перші спроби створення національно побутової опери, різні форми пісенно-романсової вокальної, а також інструментальної музики. Активно втягуються в орбіту національно-стилеутворюючого процесу і міських, і селянських фольклорних традицій, відбувається прямий і опосередкований їхній вплив на всі жанри композиторської творчості. Зауважимо, що у складних соціально-політичних умовах розвитку українського етносу в межах різних держав - виробили в його психології та характері **комплекс некомпенсованого жалю** за втраченими привілеями, «розтерзаності» в минулому та вимушеного пристосуванства у власному домі, з якого користали інші. У таких умовах саме **український фольклор** залишався

фактором етнічної консолідації, своєрідним **генофондом нації**, без якого неможливим у подальшому був би розвиток національної культури.

У цей час відбувається інтенсивна **«європеїзація»** музичного побуту верхніх шарів суспільства при певному використанні національних кадрів в організації цього побуту (значення Глухівської школи), а також народнопісенних традицій як міста, так і села. Відбувається кристалізація національно-стилеутворюючих процесів в українській музиці. На ці стартові естетичні позиції, спирається потім **М. Лисенко** у процесі остаточного оформлення стилю української професійної музики в його загальнонаціональній якості.

Клавірна або інструментальна музика та її витоки в Україні.

Перші клавірні інструменти на території України були відомі уже в X – XI століттях у часи Київської Русі. Це були **органи**, які потрапили до Києва з Візантії. Літописець Нестор описав музикантів, що грали на гусях і органах перед князем Святославом. Але навала татаро-монгол перервали культурні традиції.

Від середини XV ст. потроху відроджується культурне життя і, найперше, на західноукраїнських землях. Збереглися імена музикантів-бандуристів та кобзарів. У XVI ст. розквітає вокально-інструментальний жанр **думи**. Першими чисто інструментальними жанрами української музики стали танці - **гопак, козачок та гайдук**. Найпотужніший культурний центр у цей час - був **Львів**, якого згодом змінив **Київ**. У побуті українських гетьманів того часу були досить поширені різноманітні органи. Це був також навчальний інструмент, що вживався для підготовки професійних музикантів. Детальні поради щодо використання їх у навчанні музикантів дає **Микола Дилецький** у своїй книзі «Музыкальная грамматика», у якій також є приклади інструментальної обробки пісенних мелодій.

Найвидатніша пам'ятка клавірної музики у Києві ХУІІ ст. - це **анонімна рукописна збірка**, знайдена польськими музикознавцями 1962р. у

бібліотеці Ягеллонського університету Кракова. У ній більше ніж 200 музичних творів.

Через історичні обставини, колоніальну залежність України, розвиток української музичної культури часто виявлявся винесеним поза межі українських земель. З кінця ХУІІІ ст. важливими осередками стали Петербург та Відень. У 1796 році вийшов у друкованому вигляді збірник «Собрание руських простих песен с нотами» **Василя Трутовського** – українського музиканта, який ввів до збірника низку українських пісень. Завдяки цьому збірнику пісні набули поширення як інструментальні п'єси. Також цей композитор опублікував два цикли варіацій. У 1816 році **Ян Прач** (чех за походженням), видав перший фортепіанний посібник – «Школу гри на фортепіано» російською мовою, але багато обробок саме українських пісень зроблені автором з відчуттям національної визначеності.

Музичне життя і виконавство, зокрема інструментальне, в Україні у другій половині ХУІІІ ст. розквітало у музичних колективах магнатських й поміщицьких осередків. Саме ці музичні колективи ставали осередками поширення нових **класицистських** уподобань у музиці. Яскравим культурним вогнищем у цей час була діяльність **родини Розумовських**. Документальним свідченням цієї діяльності стала нотна бібліотека , що збереглася до наших днів у кількості - 2000 примірників. Крім Розумовських, в Україні цього періоду були й інші магнати і поміщики, які мали оркестри, хори, театри. Це родина Галаганів на Полтавщині, князь Потьомкін у Катеринославі, граф Потоцький в Тульчині та інші.

Класичний стиль в українській музиці.

Перші українські композитори цієї доби - М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, що стали класиками, а також А. Річинський, С. Дехтярьов, М. Концевич, І. Хандошкін, С. Давидов. Музику писав і славетний філософ Г. Сковорода. Саме творчість **Максима Березовського та Дмитра Бортнянського** стала адекватною відповіддю української музики на свіжі віяння європейського мистецтва. Їхня інструментальна музика становить невелику частку вітчизняного музичного класицизму. Зі спадщини Березовського

достовірно відомий на цей час тільки один інструментальний твір - Соната для скрипки й клавіра (1772). Д. Бортнянський створив цілий ряд інструментальних композицій, як для клавіра соло (3 сонати, Концерт ре мажор для чембало з оркестром), так і для різноманітних ансамблів. Написані сонати, камерні ансамблі й концерти - це все **перші зразки даних жанрів, як класичної великої форми** в українській фортепіанній музиці.

За стилістичними ознаками сонати Д. Бортнянського близькі до клавірних сонат Йогана Крістіана Баха та до італійського мелосу взагалі, а також тут відчутні впливи мангеймської та віденської шкіл. Проте композитор зумів синтезувати всі ці традиції, яскраво виявивши при цьому свою індивідуальність як прекрасного **мелодиста**. Це зближує Д. Бортнянського з В.Моцартом. Їхнє ліричне й мелодичне обдарування є основною передумовою тих спільностей, які знаходять дослідники у їхній творчості.

В інструментальних творах Д. Бортнянського, як і в інших жанрах його творчості, поєдналися класична стрункість форми й урівноваженість, класична образність і стилістика з м'яко-чутливою лірикою, позначеною сентименталістськими рисами. Хоч в інструментальній музиці композитор спирався на західноєвропейську композиторську техніку і стилістику класичного стилю, однак він написав високомистецькі твори, і подекуди в образності його музики, особливо у мелодиці (у ліричних, танцювальних темах) відчутні українські національні риси. Його клавірні сонати увійшли у репертуар сучасних виконавців та являються **єдиними зразками класичного стилю** в українській фортепіанній музиці.

Питання для самоконтролю до теми 2.

1. Поняття стилю в музиці та його аспекти.
2. Синтез рис європейського і вітчизняного стилів.
3. Яка визначальна особливість української музики.
4. Витоки інструментальної музики в Україні.
5. Перші українські професійні композитори, яких ви знаєте.
6. Створення інструментальних п'єс на основі народних танців.

7. Обробки народних пісень у формі варіацій.
8. Які твори є єдиними зразками класичного стилю в українській фортепіанній музиці.
9. Сильові особливості та проблеми інтерпретації творів Д. Бортнянського на сучасному фортепіано..
10. Історична та художня цінність інструментальних творів Д. Бортнянського.

Тема 3.

Формування української моделі музичного романтизму. Попередники і сучасники М. Лисенка. Микола Лисенко – класик української музики, засновник і творець національного композиторського стилю.

Український романтизм формувався на спільних джерелах із західноєвропейським романтизмом, але розвивався на власних світоглядних засадах як форма **національно-культурного відродження**. Термін «відродження» означає пробудження й активізацію розвитку української нації та культури. У його еволюції визначаються три етапи розвитку: **ранній** (перша половина XIX ст.), **зрілий** (40-80-і роки XIX ст.) та **пізній** (1890-1910-і роки XX ст.). На **ранньому етапі** відбувалося становлення національно-естетичних ознак українського романтизму, пов'язане з активним залученням народно-національної тематики до художньої системи, виробленої західноєвропейськими романтиками. **Зрілий** романтизм характеризується кристалізацією світоглядних засад українського національно-культурного відродження під впливом народницької ідеології. У цей час національна модель українського романтизму набуває довершеного вигляду, втілюючи типові риси духовної сутності українського народу. **Пізній етап** - модифікація українського романтизму в напрямку індивідуалізації мислення, набуття ним ознак західноєвропейської естетики модернізму. Початок національно-культурного відродження в Україні традиційно пов'язують з виходом у світ «Енеїди» І. Котляревського, яка була написана новою літературною мовою на народній основі. У 30-х роках у Львові літературною мовою стали писати М. Шашкевич, Я. Головацький та І. Вагилевич.

До спільних рис європейського романтизму належить утвердження **людської особистості**, поглиблене її розуміння і у зв'язку з цим «інтимнішим стає сприйняття світу»(І. Дзюба). У романтизмі загальне визнання своєї вартості здобула не тільки особа, але й **нація**. Європейський романтизм створив тип героя-борця за національне визволення. А також образ **народу** як спільноти, що бореться за свободу. Ідея патріотичного обов'язку людини, особливо митця перед своїм народом і Батьківщиною у слов'янському романтизмі набула великого поширення. Такий митець стає символом нації.

У музичному романтизмі особливо яскраво проявилася загальна тенденція європейської літератури та мистецтва - прагнення до національної самобутності, яка досягалася, найперше, в опорі на **фольклор**. Саме в цю епоху виникає свідоме прагнення композиторів створити національне самобутнє мистецтво.

Український музичний романтизм.

Романтичний стиль в українській музиці існував протягом усього XIX століття, простежується він і у XX столітті. На протязі першої половини XIX ст. поступово формувалися ознаки української національної моделі романтичного музичного стилю, яка досягла найбільшої завершеності у творчості **Миколи Лисенка**. У формуванні цієї моделі простежуються такі тенденції:

- засвоєння стильових особливостей інноваційної європейської музики романтичного стилю;
- залучення до композиторської творчості фольклорних джерел з поступовим опануванням народно-пісенного стилю;
- контамінація (змішування) народно-національного компонента з інонаціональним;
- стильова адаптація «чужого» до «свого», що приводила до асиміляції інонаціонального компонента в контексті національного та синтезу «свого» і «чужого»;
- виникнення нових стильових ознак (стильова генерація в розумінні породження нової якості), що створюють сформований національний стиль.

Отже, у виникненні української національної моделі музичного романтизму важливим були **національний** та асимільований **інонаціональний** компоненти. Національної своєрідності українському романтизмові надала національна тематика (з переважанням народної), звертання до національної історії, втілення національних образів, опора на народний музичний стиль, що виражався у створенні у музиці народного характеру. Протягом ХІХ ст. простежуються еволюційні тенденції як у засвоєнні народного музичного стилю, так і інонаціональних досягнень романтизму, у досягненні синтезу «свого» і «чужого».

Аматорське музикування. Фортепіанна музика.

Наприкінці ХУІІІ століття Україна опинилася у складі двох імперій - Російської та Австрійської і тому розвиток культури знову загальмувався і став залежним від метрополій: у Східній і Західній Україні він відбувався не однаково.

До 60-х років у Східній Україні не було місцевих вільних музикантів-фахівців, як суспільного явища. Вчителями музики, концертуючими виконавцями та організаторами музичного життя були переважно іноземці - **чехи, поляки й німці**. Натомість серед українських піаністів переважало аматорське музикування. Найбільших успіхів у цей час домігся **Тимофій Шпаковський**, який навчався у Лейпцизі у Ф. Мендельсона, а далі - у Відні у Й. Фішгофа. Це був піаніст-фахівець високого класу, але коротке життя (прожив всього 31 рік), не дозволило йому повною мірою реалізувати свій талант.

Найбільш відомим музикантом у Західній Україні у цей час - **Франц Ксавер Моцарт**, син геніального В. А. Моцарта, який був пов'язаний з Галичиною протягом тридцяти років. У його блискучих фортепіанних творах ранньоромантичного стилю не раз використовувались як тематичний матеріал українські народні пісні.

У середині ХІХ ст. національне відродження активізується і набуває нової якості. Для суспільного й духовного життя України величезне значення мала постать геніального поета **Тараса Шевченка**, який був значно «більше, ніж поет». Б. Грінченко писав: « Ми певні, що в українській літературі з'явиться ще багато діячів, рівних Шевченкові талантом, але не буде вже ні одного, рівного

йому своїм значенням у справі нашого національного відродження: будуть великі письменники, але не буде вже пророків». Т. Шевченко для України став символом національного порятунку й гарантом національного існування.

Т. Шевченко геніально об'єднав два могутні потоки національної культури - **народну й професійну** - і створив модель української культури на народній основі. Цим він вплинув на розвиток різних галузей культури: на мову, естетику, театр, мистецтво, а також на музику: і на вокальну і на інструментальну, визначивши їх зміст і характер.

Західноукраїнські землі також були охоплені національним відродженням під впливом національно-патріотичного руху в Наддніпрянській Україні та поширення поезії Т. Шевченка. У 1892 році у Львові було створене **Наукове товариство імені Шевченка** (НТШ) під керівництвом **М. Грушевського**. «головним результатом діяльності НТШ стало формування модерної української «високої» культури» (Ярослав Грицак .)

У XIX ст. фортепіано стає найулюбленішим інструментом романтиків. Зачинателем романтизму в українській фортепіанній музиці став талановитий композитор і піаніст **Олександр Лизогуб**. У своїх ноктюрнах, які є у сучасних друкованих виданнях, він «наслідує романтичний світ» зачинателя цього жанру у європейській фортепіанній музиці Джона Фільда.

Інструментальні варіації на українські теми відомі з другої половини ХУІІІ ст. Здебільшого вони мали прикладний характер і використовувалися у домашньому музикуванні. На початку XIX ст.. виникають класичні варіації концертного віртуозного характеру у творчості **Іван Хандошкіна, Олександра Лизогуба, Адріана Данилевського, Йосипа Витвицького, Миколи Маркевича** та інших. У цих творах часто простежується цитатне використання фольклору, але зустрічається й авторський тематизм з інструментованими фольклорними елементами.

Музична творчість попередників і сучасників Миколи Лисенка.

Друга половина XIX століття - важливий етап розвитку українського музичного мистецтва. У цей час інтенсифікується процес

формування нової національної композиторської школи, фундатором якої став М. Лисенко, а попередниками вважаються ті композитори, які в середині цього століття почали творити ще до нього.

Більшість композиторів – попередників і сучасників М. Лисенка не могли повністю віддатися композиторській творчості, а займалися ще й іншою діяльністю. Всі ці композитори належали до різночинної інтелігенції, і більшість із них брали участь у мистецькому та суспільному житті. Хоч професійний рівень і художня цінність творів, які писали дані композитори, не є однакові, проте ці композитори були творцями музично-історичного процесу, і в їхній музиці **представлені майже всі існуючі у європейській музичній культурі жанри:** опера, симфонія, хорова, камерно-вокальна та камерно-інструментальна музика, розвивалося музичне мислення, простежується еволюція романтичного стилю.

У композиторів – попередників і сучасників М. Лисенка посилюються тенденції до засвоєння досягнень загальноєвропейської романтичної музики - особливостей романтичних жанрів, образності, стилістики. Але тільки М. Лисенко, який серед тогочасних композиторів був найталановитішим, поставив собі за мету створити яскраву національну музику на європейському рівні, зумів узагальнити народний музичний стиль, перевтілити його у своїй музиці.

Фортепіанна творчість українських композиторів XIX століття, які жили і творили у долисенківський період, через ряд історичних і соціально-економічних причин залишалася периферійною щодо провідних центрів музичного мистецтва. Серед творців української фортепіанної музики не було видатних композиторів - творців європейського чи світового масштабу, та, поряд з тим, необхідно відзначити, що у їхніх творах знайшло своє віддзеркалення духовне життя української громади того часу, у процесі еволюції фортепіанної музики визначилися її жанри і образи, національна специфіка і самобутність. Українське виконавство і педагогіка зароджувалися і розвивалися як невід'ємна частина європейської музичної культури.

Микола Віталійович Лисенко.

Друга половина XIX ст. знаменувала кульмінаційний етап еволюції українського романтизму, який найповніше й найвиразніше розкрився у творчості **Миколи Віталійовича Лисенка**.(1842 – 1912рр.) - засновника української національної музичної школи. Він узагальнив набуток своїх попередників та сучасників, проклавши шлях до подальшого розвитку української музики. Цей митець створив романтичний стиль майже у всіх жанрах європейської музики XIX ст. , і наділив його яскравою національною якістю, як **«типовий український національний романтик»**(Станіслав Людкевич). Національну сутність українського музичного мислення М. Лисенкові вдалося розкрити, спираючись на традиції української народної та професійної музики, а також, оперуючи виразовими засобами художньої системи європейського романтизму, яку він блискуче опанував під час навчання в Лейпцизькій консерваторії - одному з провідних тогочасних вищих музичних закладів Європи. Саме завдяки органічному синтезу національних та інонаціональних компонентів у його творчості **«українська національна модель романтичного стилю досягла найбільшої завершеності»** (Лідія Корній).

Для фортепіано М. Лисенко написав понад **шість десятків творів**. Хоч фортепіанну музику у романтичному стилі писали й інші українські композитори - попередники і сучасники М. Лисенка, проте тільки у нього у к р а ї н с ь к и й романтичний стиль концертної фортепіанної музики набув найбільш сформованого вигляду. У ньому яскраво виділяються дві стильові лінії. **Перша - «народна» стильова лінія** з переважанням фольклорної інтонаційності, наявна у фортепіанних творах з народною та історичною тематикою й образністю. Вона простежується у фортепіанних мініатюрах створених на основі народнопісенних цитат, в «Українській сюїті», у двох рапсодіях на українські народні теми та інших творах. У більшості фортепіанних творів М. Лисенка проявилася друга - **«лірико-психологічна» стильова лінія** романтичного типу. У цій групі творів значне місце посідає р о м а н т и ч н а л і р и к а, якій притаманна щирість, теплота й задушевність. Сприймавши й

перевтілюючи «імпульс» західноєвропейської музики, композитор зумів створити виразно національну українську романтичну фортепіанну лірику.

У фортепіанному доробку М. Лисенка домінуючими є **ф о р т е п і а н н і м і н і а т ю р и**, притаманні романтичній європейській музиці: «пісні без слів», ноктюрни, баркароли, елегії, експромти, вальси, полонези, ціла низка програмних п'єс. У ліричних мініатюрах М. Лисенко створив **фортепіанну кантилену з українською національною специфікою**. «Українська сюїта» М. Лисенка - це перший зразок стильової адаптації давньої західноєвропейської музики епохи Бароко до національної музики із залученням українських народних пісень.

Значна заслуга М. Лисенка полягає в тому, що він **створив концертний репертуар української фортепіанної музики національно-романтичного стилю в різних жанрах**, як у мініатюрах, так і у великих формах. У творчості композитора виникла нова якість національного стилю (стильова генерація), нова музична мова, на яку спиралися і яку розвивали його послідовники, а також повністю сформувалася українська національна модель музичного романтизму.

Питання для самоконтролю до теми 3.

1. Процес формування української моделі музичного романтизму.
2. Фольклор як основа національного стилутворення.
3. Характеристика романтизму: спільність рис європейського та вітчизняного романтизму.
4. Аматорське музикування. Фортепіанна музика та її представники.
5. Т. Шевченко як творець національної моделі української культури та його вплив на музичне мистецтво.
6. Музична творчість попередників та сучасників М. Лисенка.
7. Національна модель романтичного стилю у творчості М. Лисенка.
8. М. Лисенко як піаніст-виконавець, інтерпретатор своїх творів.
9. М. Лисенко - засновник нової якості національного стилю в усіх жанрах інструментальної музики.
10. Охарактеризувати як національний стиль М. Лисенка вплинув на становлення професійної композиторської школи в Україні.

Тема 4.

Фортепіанні школи в Україні. Культурно-просвітницька діяльність видатних українських піаністів-виконавців.

Українська фортепіанна педагогіка як освітньо-виховна система.

Видатний український композитор-піаніст **М. Лисенко** визначив такі напрямки розвитку української **національної музичної школи**:

- дотримання демократичних принципів;
- гуманістична спрямованість виховання на всебічний розвиток особистості;
- органічне поєднання досягнень національної і світової художньої культури;
- використання національної музичної спадщини як першоджерела слухотворчого виховання;
- вплив синтезу різновидів мистецтв в українській музичній драмі на формування особистості;
- вияв творчого потенціалу учнів у процесі сольного і ансамблевого виконавства, розвитку музичного сприймання і засвоєння історико-теоретичних знань;
- соціальна спрямованість на долучення до національної і світової художньої культури.

Зміст фортепіанної школи включає великий спектр музично-теоретичних проблем, до яких відносять питання традиції і новаторства, виконавської майстерності, виконавського стилю, принципів інтерпретації, методики навчання музикантів-інструменталістів.

Характерною рисою української фортепіанної школи як культурної традиції є наступність. Гідні послідовники школи продовжують розвивати педагогічні та методичні ідеї своїх попередників, передають наступним поколінням загально-естетичні цінності та музичні традиції, удосконалюють методи музично-педагогічної роботи.

Українській фортепіанній школі притаманні ознаки романтичного академізму, риси стилю сецесії, постмодернізму. **Основними ознаками** слід вважати:

- наявність лідера, видатного піаніста-педагога та певної групи музикантів, яких пов'язує спільність виконавсько-педагогічних ідей;
- сформованість та дієвість методико-технологічної системи, зміст якої спрямований на оволодіння учнями виконавсько-технічними навичками та вміннями у процесі навчання;
- вироблення самобутнього виконавського стилю, що ґрунтується на загально-естетичних цінностях, національних музичних традиціях та новаторстві;
- віднайдення і збереження новітніх прийомів та способів виконавської інтерпретації та їх передача наступним поколінням музикантів.

Відомими фортепіанними школами в Україні, які розпочали свою діяльність ще у XIX столітті та сформувалися на базі навчальних закладів -

музичних училищ і консерваторій є: **Київська, Харківська, Одеська, Львівська та Дніпровська фортепіанні школи.**

Одним з перших лідерів **київської фортепіанної школи** є **Володимир Пухальський** (1848 – 1890рр.). Його методико-технологічна система була спрямована на виховання особистостей музичних діячів, самостійних митців, творчих піаністів-виконавців, педагогів. Він дотримувався принципу виразного, високохудожнього виконання музики, бездоганної технічної майстерності.

Гідним продовжувачем його школи був **Костянтин Михайлов** (1882 - 1961рр.).

Вагомий вклад у розвиток української фортепіанної школи належить **Генріху Нейгаузу**. Його педагогіка - це «цілісна система виховання музиканта-виконавця», він проводив безліч відкритих уроків, виступів з лекціями, бесіди в багатьох містах, консультації. (Кременштейн Б.)

Лідером **львівської фортепіанної школи** є **Василь Барвінський**. Він надавав великого значення психологічному аспекту фортепіанної педагогіки, шанував у своїх учнях індивідуальність, прагнув всебічно їх розвивати, активно впливав на формування їхнього менталітету. У системі технічного виховання учня В. Барвінський дотримувався основних положень школи Вілема Курца, а у роботі над інтерпретацією творів він стояв на власних естетичних позиціях, пов'язаних зі стилем сецесії. (Кашкадамова Н.).

Лідером і фундатором **харківської фортепіанної школи** є **Павло Луценко**. Його фортепіанні принципи розвивались у традиціях романтичного стилю, засновником якого були Ф. Ліст і М. Рубінштейн. Основним принципом навчання у його класі була **анатомо-фізіологічна методика**. П. Луценко у своїх учнів виховував новий тип віртуозів – піаністів-просвітителів, свідомо спрямовуючи увесь багатий арсенал концертного піанізму на пошук авторської ідеї і стилю твору (Лисенко Л. Ф.).

Видатним лідером **одеської фортепіанної школи** вважають **Марію Старкову**, особистість особливого педагогічного таланту. У своїх методико-технологічних принципах вона успадкувала та продовжила найкращі традиції лєнінградської фортепіанної школи, їх вона доповнила новими ідеями з власного музично-педагогічного досвіду. Серед них: індивідуально-виправданий добір репертуару, використання випереджувального методу у наданні теоретичних і практичних порад, якості звучання твору, що «передбачає розвинений художній смак, яскраву художню уяву й глибоке розуміння логіки ти стилю виконуваної музики» (Дагілайська Е.).

Дніпровська фортепіанна школа немає єдиного лідера, її започаткували митці, діяльність яких відноситься до різних проміжків часу. Проте вона творилася в єдиному геокультурному просторі і виявляє споріднені риси музичного виконавського мистецтва, педагогіки, публіцистики, культурно-просвітницької діяльності з відомими представниками української фортепіанної школи - К. Михайлова, А. Луфера, А. Лисенка, Л. Гінзбурга та інших. (Гуральник Н. П.).

Варто згадати деяких відомих українських виконавців, з творчою та просвітницькою діяльністю яких, пов'язана популяризація української фортепіанної музики у нашій країні та у різних країнах Європи і світу. Такими

були В. Божейко, Д. Гординська-Каранович, Л. Колесса, Т. Микиша, Г. Левицька та багато інших вітчизняних піаністів-віртуозів.

Для виконавської інтерпретації **Галини Левицької**, були характерні такі риси: серйозність, не поблажливість ставлення до української музики, вміння відчувати в ній справжню мистецьку вартість і розкрити її слухачеві, а ще - широта і особлива увага до стильових особливостей музики.

Валентина Божейко - представниця пізньоромантичного віртуозного напрямку. Її виконання захоплювало запалом, енергією та технічною майстерністю. Піаністка до своїх різноманітних програм включала твори М. Лисенка, В. Барвінського, В. Косенка, а також була постійною виконавицею фортепіанних творів С. Людкевича - «Пісня до схід сонця», «Листок з альбому», «Гумореска» та ін..

Сміливим і влучним вибором інтерпретаційних підходів та засобів у виконанні творів відзначається надзвичайно талановитий віртуоз світового класу - **Любка Колесса**. Її виконавський стиль сформувався під впливом віденських піаністів-педагогів Л. Терна, Е.д'Альбера, Е. Зауера, був наділений вишуканою майстерністю, красою і шляхетністю гри, культурою звуку. Яскравий талант Л. Колесси творив власний стиль, багато в чому продиктований українською ментальністю. Її блискуче віртуозне письмо позначене своєрідною елегантністю. У її багатому виконавському репертуарі переважали великі за обсягом твори, цілі цикли чи серії п'єс, у тому числі і українських композиторів.

Тарас Микиша - ще один піаніст-віртуоз міжнародного рівня. Як піаніст емоційного типу його інтерпретації тяжіли до втілення драматичних образів із співставленням полярних, емоційних станів, що надавало його виконавському стилю своєрідного експресіоністичного забарвлення. Його стиль сформувався у віденській школі, проте в інтерпретаціях Т. Микиші яскраво проявлялися риси українського менталітету.

Українська фортепіанна школа як історико-культурний феномен, формувалась під впливом провідних західноєвропейських фортепіанних традицій. Однак за таких умов зуміла яскраво зберегти національні традиції і новаторство, розвинути власний неповторний виконавський стиль і майстерність, скристалізувати особливі принципи інтерпретації, виробити професійні методики навчання музикантів-піаністів. І цим вона досягла високого професійного рівня, утвердилась як самобутня українська фортепіанна школа, а виконавська діяльність вітчизняних піаністів-віртуозів розкриваються як на теренах України, так і далеко за її межами.

Українська фортепіанна педагогіка - це освітньо-виховна система підготовки піаністів до виконавської, педагогічної й просвітницької діяльності, що склалася на основі методичних принципів вітчизняних педагогів-музикантів і передбачає технічний, інтелектуальний, індивідуально-творчий розвиток особистості на національних засадах. Українська фортепіанна педагогіка сформувалася на підґрунті багатолітнього досвіду провідних українських діячів у галузі фортепіанного виконавства і педагогіки.

Відомими творчими особистостями, з іменами яких пов'язаний розвиток української фортепіанної педагогіки є: В. Барвінський, Г. Беклемішев, П. Луценко, К. Михайлов, Г. Нейгауз, В. Пухальський, В. Топілін, М. Тутковський,

А. Луфер та багато інших. На основі вивчення їх цінного педагогічного досвіду, можна окреслити освітньо-виховні ідеї, що стали традиційними для педагогічної діяльності вітчизняних педагогів-піаністів.

Освітня практика **Василя Барвінського** будувалась на таких поглядах: надавав перевагу художньому розвитку учнів, зміщуючи акцент з технічних завдань на художнє їх виконання; пропонував інтерпретувати твори відповідно стилістичних особливостей певного творчого спрямування; вважав значним засобом розкриття творчого задуму твору врахування його інтонаційної природи, відповідної логіки розгортання; розкривав найкращі риси своїх учнів, сприяв розвитку їх мислення, виконавської активності, творчого потенціалу.

Педагогічна система **Миколи Тутковського** ґрунтувалась на широкій загальній та музичній ерудиції, глибокому індивідуальному підході до опанування навчальною літературою, опорі на вроджені психічні якості та потенційні можливості учнів. Його педагогіка відзначалась глибоким гуманізмом у ставленні до учнів; позитивним впливом на загальнокультурний та творчий розвиток молоді, авторитетом музиканта; боротьбою за високий професіоналізм, багатим досвідом педагогічної діяльності, глибокими знаннями та природним музичним відчуттям, вихованням сильної виконавської волі.

Костянтин Михайлов у процесі навчання піаністів застосовував принцип урахування індивідуальних особливостей кожного студента у доборі навчального матеріалу, з дотриманням дидактичних принципів поступового ускладнення та запобігання вперед. Це проявлялося у свідомому запропонуванні студентам важких творів, таких, які у процесі опанування студентами сприяли їх подальшому технічному й художньому удосконаленню, а також сприяли подоланню перешкод на шляху до вищого ступеня творчого опанування фортепіанним виконавством.

Виховна система **Павла Луценка** передбачала підготовку піаніста-просвітителя і була спрямована на розв'язання таких важливих музичних проблем, як науковий підхід у навчанні щодо вирішення складних технічних і художніх завдань; особистісно зорієнтований підхід до навчання кожного учня, урахування потенційних можливостей, природних здібностей молодих піаністів та педагогічна увага до них; свідомість навчання, застосування критичного, тонкого художньо-фахового аналізу виконуваних творів; діалогової взаємодії, умінь спілкуватись, що зводилось не лише до високопрофесійних стосунків авторитетного лідера фортепіанної школи зі своїми послідовниками, а й доброзичливого, товариського ставлення зрілого музиканта до молодших колег; вольової підтримки, спонукання впевненості у своїх силах, що сприяло вмінню отримувати задоволення від виконавської діяльності.

Освітньо-виховні ідеї **Генріха Нейгауза** передбачали: зацікавленість у духовному розвитку студентів засобами підвищення їх загальнокультурного рівня, спонукання до глибоких універсальних знань, що збагачують їх творчу уяву, для «вічного включення розуму і серця в невмирущу спадщину»; сприяння розкриттю талановитості учнів, їх творчої свободи для ствердження відчуття власної відповідальності за свою діяльність перед слухачами; спонукання до усвідомлення правильного вибору засобів та прийомів навчання; розкриття шляхів поєднання в аналізі музичних явищ інтуїтивного та інтелектуального

підходів; творчий підхід у педагогічному процесі, залучення акторських методів до виконання музики і викладання фортепіано; демократизацію спілкування із студентами, що була притаманна його особистісному благородству, морально-етичного та педагогічного еталону поведінки; постійне самовдосконалення власної педагогічної системи, про що свідчить намагання Г. Нейгауза розвивати учнів і самого себе «музично, інтелектуально та артистично».

До педагогічних переконань **Абрама Луфера** належать: фундаментальний метод виховання особистості учня, розвиток інтелектуальних здібностей, поширення загальних та музичних знань; підтримка індивідуальності молодих піаністів, спрямування їх виконавської неповторності на професійну доцільну, художньо виправдану інтерпретацію; підтримка високого рівня виконання музичних творів за рахунок розвитку позитивного ставлення до конкурсів; вміння передавати власний багатий виконавський досвід, насичений перемогами на міжнародних конкурсах, стимулює творче зростання своїх продовжувачів, самостійність їх подальшої педагогічної та творчої діяльності.

Слід відмітити й педагогічну систему підготовки учнів у класі **Всеволода Топіліна**, серед яких чітко визначена мета, до якої він наближав учнів, з обов'язковим досягненням її на уроці; ілюстрація студентам складних, великих фрагментів музичних творів на уроці за принципом наочності; обмеження стислими конкретними поясненнями; впевненість у своїх творчих можливостях.

Також слід згадати діяльність **Григорія Беклемішева** у Києві, починаючи з 1913р. Вершиною його просвітницької діяльності стали музично-історичні демонстрації - це цикл концертів, яким охоплено грандіозний обсяг музичного матеріалу: «кияни почули понад дві тисячі творів, починаючи від клавесинних п'єс ХУІІ століття і кінчаючи творами сучасних авторів».

Сформулюємо основні освітньо-виховні тенденції у фортепіанному навчанні українських педагогів-музикантів, а саме:

- гуманістична спрямованість навчально-виховного процесу, зумовлена національно-ментальними особливостями вітчизняних педагогів-піаністів;
- застосування науково-інтелектуального підходу щодо вирішення складних технічних і художніх завдань музичного твору;
- розвиток індивідуально-неповторної особистості піаніста, що спрямований на удосконалення його природних здібностей і потенційних можливостей та виражається у професійно доцільній, художньо виправданій виконавській інтерпретації;
- використання наочності навчання. Що виявляється в демонструванні педагогом на інструменті інтерпретаторських варіантів музичних творів або їх окремих фрагментів;
- першорядне значення надається вивченню стилістичних особливостей українського фортепіанного репертуару, розкриттю художнього задуму твору, що загалом формує позитивне ставлення студентів до національної культурно-мистецької спадщини.

Питання для самоконтролю до теми 4.

1. Охарактеризуйте зміст та сутність поняття «фортепіанна школа». Дайте визначення поняттю «українська фортепіанна школа» та назвіть її основні ознаки.
2. Які напрямки розвитку української національної музичної школи сформулював М. Лисенко.
3. Розкрийте методико-технологічні особливості лідерів київської фортепіанної школи.
4. Які особливості музично-виконавської естетики В. Барвінського - основоположника львівської фортепіанної школи.
5. У чому полягає сутність анатомо-фізіологічної методики фундатора харківської фортепіанної школи П. Луценка.
6. Поясніть методико-технологічні принципи одеської фортепіанної школи.
7. Розкрийте особливості діяльності дніпровської фортепіанної школи.
8. Які риси виконавського стилю притаманні Г. Левицькій, В. Божейко, Л. Колесси та Т. Микиші. Перші піаністи на європейських сценах.
9. Роль фортепіанних традицій Відня у становленні української фортепіанної школи. Назвіть ознаки стилю сецесії в українській фортепіанній школі.
10. Українська фортепіанна педагогіка як освітньо-виховна система.
11. Педагогіко-естетичні засади українських композиторів.
12. Процес формування фортепіанного педагогічного репертуару у 20-30-х роках ХХ століття. Фортепіанні збірки для дітей.

Тема 5.

**Риси української ментальності у дзеркалі фортепіанної музики.
Жанрово-стильові особливості фортепіанної творчості українських композиторів.**

Розглядаючи українське фортепіанне мистецтво у загальнокультурному контексті слід звернути особливу увагу на її національно-стильові ознаки. За визначенням **Сергія Тишка**, «національний стиль у музиці - це корекція індивідуального та історичного стилів в умовах даної національної культури у процесах адаптації та генерування стильових ознак, що ґрунтується на системі відбору та синтезу стійких ознак фольклору та професійної музики народу, а також асиміляції елементів поза національних музичних культур і фіксує перехід явищ національного менталітету та національної культури у конкретну систему засобів музичної виразності».

Слід наголосити, що поняття «ментальність» - є **мета-поняттям**, тому, що фіксує цілісну систему загальних процесів та явищ на соціокультурному рівні з урахуванням специфічного національного мислення й світосприйняття окремих особистостей. Усі аспекти історії ментальності могли би здатися незлагодженими, не будь вони сконцентрованими навколо головної проблеми - проблеми людської особистості, структурованої відповідно до типу культури.(Гуревич).

В українській культурі склався свій архетип національного характеру, осмислення якого відбувається у творчій діяльності **Григорія Сковороди, Івана Вишенського, Миколи Гоголя, Пантелеймона Куліша, Тараса Шевченка, Памфіла Юркевича, Дмитра Чижевського, Івана Нечуй-Левицького**; у дослідженнях учених української діаспори, що спиралися на історичні, теоретичні настанови світової філософії, культурології, аналітичної психології **Євгена Онацького, Олександра Кульчицького, Богдана-Ярослава Цимбалістого, Миколи Шлемкевича** та ін.

Серед багатьох ознак національного характеру дослідники неодноразово наголошували на таких загальних властивостях українського менталітету: **особлива емоційність**, що іноді навіть переважає інтелект і волю; **сентиментальність, чутливість; поетичність, ліризм; «кордоцентризм»**, здатність до занурення у «внутрішній світ», **прихованість, «відступ у себе»**, що пов'язані з концепцією «людини душевної», у якої душа є цілим мікрокосмосом; **спонтанність, рефлексивність свідомості; гумористичність і артистизм; неспокій і рухливість; авантюризм і героїзм козацького характеру;**

індивідуалізм, спрямованість до «свободи», що пов'язані з ідеєю ствердження національної самобутності.

Саме такі особливості етнопсихології українців у сукупності складають основні риси національної ментальності, саме їх можна знайти як у фортепіанній творчості **М. Лисенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського,** так і в опусах таких сучасних композиторів як **Б. Фідьц, Л. Дичко, О. Щетинський, Г. Сасько, К. Цепколенко, В. Рунчак, С. Бедусенко.**

Слід наголосити, що народна пісня стала невичерпним джерелом творчості українських композиторів, які поєднували традиції європейського стилю й українського фольклору. Навіть стаючи полем для творчих пошуків та експериментування, пісня завжди залишалася музично-поетичним втіленням історії народу, своєрідним ключем до серця українців, відображаючи українські душі.(Л. Черкашина). Саме «кордоцентризм» світовідчування, що притаманне українській ментальності, щиро передається через народнопісенну основу багатьох фортепіанних творів українських композиторів.

Прагнення українських композиторів різних епох завжди були спрямовані на поєднання особливостей національної мови з новітніми тенденціями розвитку фортепіанної музики. Так, **Микола Лисенко** засвоював та відновлював романтичну модель жанру фортепіанної мініатюри, і це було пов'язане не тільки з внутрішнім бажанням, а й з прагненням вивести українську музику на професійний рівень.

Фортепіано, як найліричніший музичний інструмент із великими потенційними можливостями, став для **Левка Ревуцького** єдиним засобом спілкування та передавання щирого, особистого та тонкого почуття. Композитор прагнув до імпресіоністичного стилю висловлювання, що проявляється у музичній мові за допомогою гармонічних барв та фактури. Цілком природно в цю палітру психічних станів вливається й використовується композитором можливості національної інтонації. Яскрава обдарованість та самобутність таланту композитора виявилася у стильовій інтеграції фольклору на новому рівні.

Тяжіння до емоційного поглиблення музичної образності, до філософської концептуальності разом із новаторськими засобами виразності

знаходимо серед фортепіанних мініатюр **Бориса Лятошинського**, який використовує постромантичну модель жанру, причому специфіка творчого стилю композитора полягає в «переплетенні двох начал – імпресіоністичного та експресіоністичного» (Кушнірук О). Б. Лятошинський як композитор-імпресіоніст не прагнув до «звукопису» миттєвих почуттів, швидкоплинних вражень, контурів пейзажу. За його ідейним задумом музика є філософськи концептуальною, в епіцентрі знаходиться внутрішній світ ліричного героя з його суб'єктивними переживаннями, увага фокусується на символічному сприйнятті зовнішнього світу.

Неофольклорні фортепіанні твори **Богдани Фільц** та **Лесі Дичко** засвідчують, що всі прийоми, які були напрацьовані попередниками, зберігаються, але фольклор розглядається тепер як специфічна мова, система найвиразніших музичних засобів. Композиторки застосовують не пряме цитування фольклорних джерел, а «поспівковий» тематизм, модальність ладової системи, тембральну характеристику, підголоскову фактуру, варіантність як основу тематичного розвитку. Все це, у свою чергу, працює на створення відбитку українського національного характеру, через етнографічну цілісність, пісенність виражається душа українського народу.

Зауважимо, що український менталітет стає важливим чинником, що впливає на оригінальну модифікацію естетики модернізму та її втілення в українській музиці. Серед провідних ідей постмодернізму, що виявилися близькими українській історико-культурній традиції, зокрема й фортепіанній музиці, можна вказати на притаманні національному характеру відкритість до світу, розуміння його як плюралістичного багатобарв'я, діалогічність у спілкуванні з художнім соціумом, мрійливість та гіперболізація. Підкреслимо, що всі ці риси української ментальності відповідають світоглядним настановам естетики постмодернізму.

Таким чином, українська фортепіанна музика пов'язана з особливостями національної ментальності через рівень розвитку музичної мови, творчу індивідуальність композитора та жанрово-стильову динаміку. Саме особистісне бачення композитора у поєднанні з високою емоційністю та «кордо-

центричністю», сконцентрованістю на внутрішній сфері почуттів складають ті чинники, які розкривають специфіку ментально-психологічної структури художньої свідомості митця.

Процеси формування та кристалізації українського фортепіанного мистецтва здійснювались під впливом соціокультурних передумов, ґрунтувались на творчих досягненнях і взаємопроникненні української та зарубіжної фортепіанних шкіл у різних жанрово-стильових напрямках.

Інтенсифікація розвитку українського фортепіанного мистецтва припадає на останню чверть ХІХ століття і пов'язана з діяльністю фундатора національної композиторської школи, піаніста-виконавця **Миколи Лисенка**, фортепіанна творчість якого є «зразком зрілого романтичного стилю в українській музиці» (С. Людкевич). Фортепіанне мистецтво М. Лисенка демонструє високий рівень синтезу досягнень української національної і професійної світової музики.

На початку ХХ століття в українській фортепіанній музиці панує **романтична модель**, в якій поєдналися яскрава концертність Ференца Ліста та салонна камерність Фелікса Мендельсона. Віртуозний стиль фортепіанної творчості М. Лисенка, доповнений національним фольклорним мелосом, геніально поєднував обидві європейські тенденції, де елегантність, витонченість, шляхетність, довірливість інтонаційного висловлювання співіснували з техніцизмом найвищого ґатунку. Художні ідеї композиторів щодо звукової палітри, фактури, засобів звукоутворення, методів обробки музичного матеріалу знаходять подальший розвиток і втілення у творчості В. Косенка, В. Барвінського, Я. Степового, М. Колесси, збагачуючись новою барвно-ностальгічною тугою. Експресивно-психологічними засобами виразності насичені твори Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, І. Белзи.

Нові критерії композиторської творчості у першій половині ХХ століття відбуваються дуже різноманітно. Оновлення романтичного стилю **«неоромантизм»**, пов'язане з освоєнням естетики імпресіонізму та експресіонізму, що засвідчило про широке коло художніх зацікавлень українських композиторів. Зауважимо, що на розширення традиційної образної тематичної та жанрової сфери вплинули загальні тенденції європейського модернізму. Особливістю української фортепіанної музики тієї доби стали оригінальний синтез пізньоромантичної стилістики з українським мелосом.

У повоєнні роки в умовах тоталітаризму, що набував оберти, з'являються твори, хоча професійно й досконалі, але жанрово однотипні. У тогочасній українській музиці панували **«сюїтність»** і **«програмність»**, які набували різноманітних змістових нюансів у творчості М. Дремлюги, М. Сильванського, А. Коломійця, І. Шамо. Широке коло образів у цих творах дозволило українському музикознавцю В. Клину розглядати їх у контексті загально родових форм мистецького мислення - епосу, лірики, драми, які отримали багатоаспектне втілення завдяки жанровості, фольклорним джерелам, звукообразжальності, картинності.

Різноманітні естетичні впливи, яких зазнає українська фортепіанна музика у 60 -70 –х роках, в основному пов'язані з переглядом традиційних жанрово-стилістичних течій. Якісно нові зв'язки з фольклором породжують «неофольклоризм» - у творчості Л. Грабовського, Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича та інших; а нове ставлення до класичної спадщини - «неокласицизм» - у творчості Т. Малюкової-Сидоренко, В. Сильвестрова, М. Тица. У контексті пошуків синтезу національного й загальноєвропейського з'являються «неоромантичні» тенденції, різноманітні вияви «неоімпресіонізму». Наголосимо, що у першу чергу оновлювався мелодико-поліфонічний тип фортепіанної фактури.

Тяжіння українських композиторів у цей період до лаконізму, «графічної» прозорості викладення виявилось у зверненні до техніки митців бароко, до монодичного складу, запозиченого фортепіанною музикою з народних пісенних та інструментальних стилів, що походить від старовинних стилів.

В українській фортепіанній музиці часів «відлиги» спостерігається також розширення арсеналу композиторських технік, здійснюються перші спроби оновлення національного стилю за рахунок упровадження виражальних можливостей додекафонії та різноманітних музичних систем, переважно сонористики, пуантилістики, алеаторики. Зауважимо, що результати цих пошуків виявилися далеко неоднозначними - твори деяких композиторів не перевищували статусу лабораторних вправ.

Серед найяскравіших зразків українського авангарду вирізняються фортепіанні твори **Валентина Сильвестрова, Віталія Годзяцького, Володимира Загорцева**. Метою цих модерністських експериментів стало прагнення оволодіти багатим досвідом сучасної європейської музики та поєднати її досягнення з українською музичною культурою. Слід додати, що своєрідність жанрово-образної системи цього періоду, зумовлене посиленням тенденції синтезу.

Питання для самоконтролю до теми 5.

1. Дайте визначення поняттю «менталітет».
2. Назвіть ознаки менталітету українського народу.
3. Як ментальність нації вплинула на формування моделі українського музичного романтизму.
4. Тенденції розвитку фортепіанної музики другої половини ХХ століття: традиційна і новаторська. Персоналії.
5. Нова фольклорна хвиля.
6. Поставангардні напрямки як новий тип світогляду і світорозуміння сучасної музики.

7. Прояви постромантичних стилів: імпресіонізм, експресіонізм, символізм та їхні представники.
8. Поємність як жанрове поняття в українській музиці.
9. Характеристика стильових ознак творчості композиторів даного періоду.
10. Жанрово-стильове розмаїття форм у фортепіанній творчості українських композиторів кінця ХХ - початку ХХІ століття.

Тема 6.

Українська фортепіанна музика як феномен світової культури. Повернення забутих імен. Митці українського зарубіжжя.

Українська фортепіанна музика як невід'ємна складова та самобутній чинник європейської артистичної культури остаточно сформувалася у ХХ столітті, на межі якого Микола Лисенко заклав міцний фундамент професійної композиторської творчості. Передумовами виникнення цього явища вітчизняної музичної культури стали український фольклор та європейські романтичні традиції, асимільовані композиторами кінця ХІХ століття. Вплив східної фортепіанної музики та європейського модернізму у першій третині минулого століття, жорсткі обмеження соціалістичного реалізму у другій його третині були подолані появою так званого «українського авангарду» у шістдесяті роки ХХ століття. Виникнення широкого спектру різноманітних напрямів зумовили процес стильового оновлення композиторської творчості, сприяли бурхливому експериментаторству у сфері композиторських технік: серійності, пуантилізму, алеаторики, сонористичності, додекафонії, які уже давно були популярними у Європі.

В останній третині ХХ ст. і на початку ХХІ ст. в українській фортепіанній музиці співіснують **радикальний** та **традиційний** напрями композиторської творчості. Радикальному напрям притаманне відкидання попереднього досвіду. Традиційний напрям в українській музиці позначений різноманітними естетичними впливами - їй притаманні якісно нові зв'язки з фольклором - **«неофольклоризм»** (у творчості В.Габовського, Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича, І. Шамо та ін.), нове ставлення до класичної спадщини - **«неокласицизм»** (у творчості І. Малюкової-Сидоренко, В. Сильвестрова, М. Тіца), а також - **«неоромантичні»** та **«неоімпресіоністичні»** тенденції розвитку, пошуки синтезу національного й загальноєвропейського.

Починаючи з 80 – 90-х років ХХ століття характерними для української фортепіанної музики стають **інтертекстуальність**, як одна з можливостей нового «прочитання» традицій:

«**нова фольклорна хвиля**», де відбувається синтез архаїчних фольклорних мелодій, народно-танцювальних ритмів, характерних українських інтонацій в умовах сучасного композиторського письма;

«**гра з традицією**» на рівні часових епох, стилів, жанрів, музичних форм; **полістилізм** як мета-мова, що об'єднує всі культурні надбання минулого й сучасного, а також постійне прямування до універсальних категорій. Музичний полістилізм не порушує індивідуальних стилів композиторів, але стає певною універсальною мовою, універсальним стилем, «мета-стилем», який знімає суперечності та об'єднує за своєю суттю художньо-світоглядні традиції епох і культур, що їх віддзеркалюють музичні стилі.

На межі нового тисячоліття визначальними рисами української фортепіанної музики стали скуті раніше соціально-політичними обставинами, але притаманні українському національному характеру, відкритість до світу та розуміння його як **плюралістичного багатобарв'я**, «діалогічність» у стосунках із природним і людським довкіллям, мрійливість та дух гіперболізму. Сучасні вітчизняні композитори прагнуть опрацьовувати на національному ґрунті стилі попередніх епох, застосовуючи як барокові, класичні, романтичні, так і яскраво-індивідуалізовані елементи у їх незвичній, оригінальній постмодерній взаємодії. Спостерігається органічне поєднання національно-етнічних фольклорних джерел з надбаннями східних і західних культур минулого і сучасності. Відбувається відродження інтересу митців до прадавніх цінностей народу - передусім до **релігійних ідеалів** як най вищого символу духовності.

Сьогодні, в добу постмодернізму в мистецтві немає панівного естетичного канону, а існує **плюралізм** діалогів і стилів. Постмодерністична ситуація «все присутності у часі й просторі»(вислів Альфреда Шнітке) дозволяє кожному митцю обрати ту стильову нішу, яка найбільше відповідає його власній світоглядній позиції. І все ж саме романтичний спосіб естетичного осягнення дійсності, як вважає **Олександр Козаренко**, «залишається визначальним у національній музичній культурі».

Особливо стрімко розвивається фортепіанна музика, узгоджуючи діаметрально протилежні полюси - помірковано-охоронний і радикально-новаторський. При всій парадоксальній незіставності індивідуальних позицій Є. Станковича і О. Костіна, В. Камінського і В. Сильвестрова, О. Козаренка і М. Скорика їх об'єднує спільність творчого кредо - максимальний самовияв, заперечення будь-яких стереотипів. Природним і зрозумілим стає звернення до тієї системи виразових засобів, яка здатна втілити глибинні особистісні інтенції автора. Драматургічні рішення деяких творів визначаються не зовнішнім протиставленням контрастних образних начал, а відтворюють складний внутрішній стан роздвоєння свідомості.

Повернення забутих імен та митці українського зарубіжжя.

Музичний розвиток та його ґрунтовне вивчення у незалежних країнах Європи, було нормальним процесом протягом багатьох століть. Музична ж

історія України формувалась і писалась зовсім інакше, а її вивчення ще й донині містить великі прогалини у літописах музичних подій.

У наш час виникає велика зацікавленість і потяг до музичного засвоєння забутих сторінок історії українського народу, зацікавленість до правдивого їх відображення, оскільки вони нині активно включаються у процес відродження загальнолюдських цінностей. Окрім того, виникає великий інтерес до сучасної музичної мови, як драматичного вияву духовного життя наших сучасників, розкріпачення їх думок та переживань. Дослідження цього нового змісту стає необхідною передумовою поступального руху української музики, активізації творчого процесу переосмислення традиційних форм, жанрів, засобів художньої виразності, сучасного переінтонування фольклорної стилістики.

Українська музична культура впродовж ХХ століття творилася не тільки на теренах рідної землі, але й далеко за її межами. Якщо складні соціально-політичні процеси в Україні, які тривали майже 70-ть років, не дозволяли пізнавати та науково вивчати культурницькі процеси української діаспори, то сучасний розвиток нашого суспільства сприяє цьому.

Вивчення історії української музики має на меті сформувати цілісну картину українського музично-культурного простору. Проте, вона не може бути повноцінною без величезного пласта надбань у царині музичної культури **української діаспори** ХХ століття. Можливість опрацьовувати заборонені раніше архіви, закордонні видання, періодику, живих контактів з діячами зарубіжжя, які з'явилися з часу проголошення незалежності України, сприяє науковому вивченню даної проблеми.

Тому актуальним є **повернення невідомих і забутих імен** митців, які утверджували українську музичну культуру в іноетнічному середовищі. Серед них велике місце займають вихованці Київської, Харківської, Петербурзької, Празької, Віденської консерваторій, Вищого музичного інституту у Львові На формуванні та розвитку композиторської творчості закордонного українства позначилися різноманітні мистецькі напрями, характерні для цієї епохи: тут є представники неоромантизму, постромантизму, імпресіонізму, експресіонізму, неокласицизму, модернізму, авангардизму та інших стилів ХХ століття. Своєю багатогранною творчістю вони підтвердили, що контент української музичної культури відкритий для найновіших сучасних стилів і композиторської техніки.

Федір Якименко, Мар'ян Кузан, Сергій Борткевич, Роман Савицький, Льбка Колесса, Тарас Микиша, Дарія Гординська-Каранович, Юліана Осінчук, Любомир Мельник. Ось далеко не повний перелік видатних імен митців українського зарубіжжя. З більш детальною інформацією можна ознайомитися у методичних рекомендаціях «Українська фортепіанна музика у педагогічному процесі»: упорядники Остапчук М. М. та Никон О. К. Рівне: РДГУ, 2022 р. у розділі за № 5.

Питання для самоконтролю до теми 6.

1. Видатні українські піаністи ХХ століття.
2. Головні компоненти виконавського стилю українських піаністів.
3. Концертна діяльність піаністів різних фортепіанних шкіл України.
4. Українська фортепіанна культура у світовому контексті.
5. Дослідження сучасної української фортепіанної творчості як явища культури ХХІ століть.
6. Композиторська та виконавська школа України як надбання світової музичної культури.
7. Жанрово - стильові тенденції в українській фортепіанній музиці кінця ХХ - початку ХХІ століття.
8. Музична культура української діаспори ХХ століття.
9. Фортепіанна спадщина забутих українських композиторів та виконавців в архівах і сховищах України і світу.
10. Видатні митці українського зарубіжжя.

Висновки

Розбудова національної культури у сучасній Україні є важливим фактором у розвитку світового мистецтва. Вона існує у цілісній системі: епоха - нація - мистецтво, де «національне музичне буття українця, будучи невід'ємним від музики інших народів, містить не лише автентичний досвід та спонтанну прихильність до фольклорних цінностей рідного народу, а й інтелектуальне усвідомлення спільності та відмінності музичної культури різних соціально-етнічних колективів, які завжди перебувають у стані діалогу між собою» (Іван Ляшенко). Наше сьогодні - підтвердження того, що поняття національного в контексті світових глобалізаційних процесів не втрачає своєї актуальності, і це проявляється у творчості представників української фортепіанної музичної культури.

Рекомендована література

Основна

1. Аністратенко Ж. Г. Беклемішев - педагог /Ж. Аністратенко //Укр.муз-во. Вип.8., 1973. – С.209-221.
2. Гуральник Н.П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історично-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: монографія / Н.П. Гуральник. – К.: НПУ. – 460с.
3. Грицак Я. Нарис історії України: формування модерної української нації ХІХ – ХХ ст.: Навчальний посібник. – К., 2000.
4. Грінченко Б. Вибране.- К.: Державне вид-во образотворчого мистецтва і муз.літ.,1959.
5. Дагілайська Е., Старкова М., Рейнгбальд – педагоги-піаністи Одеської консерваторії /Дагілайська //Укр. музик-во. -1973. №8. –С.187-201.
6. Дзюба І. Між культурою і політикою.-К., 1998.
7. Карась Г.В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХст.: монографія /Г.В.Карась – Ів.Франк.: Тіповіт,2012. – 1164с.
8. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) ХІV- ХVІІІ ст.: навч. посібник для студ. музичних вузів / Н. Б. Кашкадамова ; Вищий держ. музичний ін-т ім. М.Лисенка. - Т. : СМП "Астон", 1998. - 299 с.
9. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя / Н. Б. Кашкадамова ; Львівська держ. музична академія ім. М.Лисенка. - Т. : АСТОН, 2006. - 608 с. - Бібліогр.: с. 600-603.
10. Кашкадамова Н. Б. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. / Н.Б. Кашкадамова. – Львів: КІНПАТРІ ЛТД, 2017. – 616с., іл.
11. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст.: монографія /Любов Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – С.11-12.
12. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови.-Львів:НТШ. 2000.-С.62.
13. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 111. – ХІХ ст. /Л.П.Корній. –Київ, Нью-Йорк: Вид. М.П.Коць, 2001. – 447с.
14. Кременштейн Б. Педагогіка Г.Г. Нейгауза //Б. Кременштейн. М. Музика,1984.
15. Курковський Г. Педагоги-піаністи Київської консерваторії // Українське музикознавство. Вип.2.. – К., 1967. – С. 264-280.
16. Курковський Г. К.М.Михайлов – музичний діяч.// Українське музик-во.Вип.16. К., 1981. – С. 93-106.
17. Курковський Г. В.В.Пухальський та Г.М.Беклкішев // Питання фортепіанного виконавства.- К.: Муз.Укр.. 1983. – С.25-70.
18. Курковський Г. Лисенко – піаніст-виконавець. К.: Муз.Укр., 1973.-151с.
19. Лисенко Л. Ф. П. К. Луценко та його учні: Шляхи формування харківської піаністичної школи // Л.Ф.Лисенко. -Харків: Факт, 2000.
20. Людкевич С. М. В. Лисенко як творець української національної музики (1912).//С.Людкевич. Дослідження, статті, рецензії. – Львів, 1999. – Т. 1.
21. Михалюк А.М. Формування виконавської культури майбутніх учителів музики засобами українського фортепіанного мистецтва: навчально-

методичний посібник / А.М. Михалюк. – К.: видавництво Ліра. – К., 2016. – 220с.

22. Муха А.І. Композитори України та української діаспори: Довідник. – Київ; Муз. Укр., 2004.
23. Черкашина Л. Українська «культура серця» в образах і символах національного фольклору. //Народна тв.-сть та етнографія. 2001.№3.-С.48-53.

Допоміжна

1. Лігус О.М. Українська фортепіанна музика XIX – початку XX століття у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка): монографія / О.М. Лігус. – Київ, видавництво «Ліра» - К., 2017. – 224с.
2. Курковський Г.В. Питання фортепіанного виконавства: Збірка статей / Г.В. Курковський. – Київ, Музична Україна – К., 1983. – 139с.
3. Фортепіанна творчість українських композиторів: методичні рекомендації для самостійної роботи здобувачів вищої освіти / упорядники М.М.Остапчук, О.К.Никон – Рівне: РДГУ, 2020.- 30 с.
4. Українська фортепіанна музика у педагогічному процесі: методичні рекомендації для самостійної роботи здобувачів вищої освіти / упорядники М.М.Остапчук, О.К.Никон – Рівне: РДГУ, 2022. - 32 с.
5. Пірен М.І. Етнопсихологія: підручник./М.І. Пірен. – К.: Університет «Україна»,2001.
6. Усатенко Т.П. Українська національна школа: минуле і майбутнє. Українознавчий вимір /Т.П. Усатенко. – К.: Наукова думка, 2003.
7. Скворода Г. Твори. У 2-х т. – К., 1994.
8. Шульгіна В.Д. Українська музична педагогіка: Підручник / В.Д.Шульгіна. – К.: ДАКККіМ, 2005. – 271.
9. Кушнірук О. Імпресіонізм в українській музиці /Мова і культура: Матеріали 5-ї між нар. наук. конф. Т.ІУ, Київ, 1997.

Зміст

Вступ.....	3с.
Історична динаміка українського фортепіанного мистецтва ХУІІІ-ХХІ століть та періоди його становлення і розвитку.....	4с.
Питання для самоконтролю до теми 1.....	11с.
Історичні передумови становлення національного музичного стилю. Клавірна або інструментальна музика та класичний стиль.....	12с.
Питання для самоконтролю до теми 2.....	16с.
Формування української моделі музичного романтизму. Попередники та сучасники М. Лисенка. М. Лисенко – класик української музики, засновник і творець композиторського стилю.....	17с.
Питання для самоконтролю до теми 3.....	23с.
Фортепіанні школи в Україні. Культурно-просвітницька діяльність видатних українських піаністів-виконавців. Українська фортепіанна педагогіка як освітньо-виховна система.....	24с.
Питання для самоконтролю до теми 4.....	29с.
Риси української ментальності у дзеркалі фортепіанної музики. Жанрово-стильові особливості фортепіанної творчості композиторів.....	30с.
Питання для самоконтролю до теми 5.....	35с.
Українська фортепіанна музика як феномен світової культури. Повернення забутих імен. Митці українського зарубіжжя.....	35с.
Питання для самоконтролю до теми 6.....	38с.
Висновки.....	38с.
Література.....	40с.