

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Факультет музичного мистецтва
Кафедра естрадної музики

ХОМИЧ ІРИНА ІГОРІВНА

кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня Магістр
зі спеціальності 025 Музичне мистецтво

**ЛЬВІВСЬКА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА ХІХ-ХХ СТ.
В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ:
ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ**

Науковий керівник:

кандидат педагогічних наук,
доцент

Цюлюпа Н. Л.

Рівне-2024

Хомич І. І. Львівська фортепіанна школа XIX-XX ст. в контексті музичної культури України: історико-теоретичні аспекти / [наук. кер. –кандидат педагогічних наук, доцент Цюлюпа Н. Л.]. – Рівне: РДГУ, 2024.

Магістерська наукова робота присвячена аналізу та дослідженню історико-теоретичних аспектів Львівської фортепіанної школи 19-20 століть та її впливу на музичну культуру України.

У роботі представлений аналіз розвитку фортепіанної школи в цьому регіоні, ідентифікація ключових фігур та викладачів, їхніх методик та підходів до навчання.

Рецензенти: кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики Інституту мистецтв РДГУ Даюк Ж. Ю.

Зміст

Вступ.....	3
РОЗДІЛ I. ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ В ЕВОЛЮЦІЙНІЙ ПРОЕКЦІЇ	
1.1. Історичні аспекти становлення та розвитку національного фортепіанного виконавства в Україні.....	11
1.2. Національна фортепіанна школа як феномен музичної освіти.....	21
ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ.....	34
РОЗДІЛ II. ЛЬВІВСЬКА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА: ТРАДИЦІЇ ТА РОЗВИТОК	
2.1. Львівська школа фортепіанного виконавства, її засновники та представники.	36
2.2. Творча діяльність фортепіанних відділів та кафедр в навчальних закладах Львова.....	59
2.3. Фортепіанна творчість композиторів Львова.....	72
ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ.....	77
ВИСНОВКИ.....	79
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	82
ДОДАТКИ.....	86

ВСТУП

Актуальність теми. Відродження національної культури у контексті духовного збереження та розвитку культурно-освітньої самосвідомості українського народу є актуальним та важливим завданням, що зумовлює теоретичне переосмислення комплексу художніх цінностей та ґрунтовне висвітлення величезного виконавського досвіду.

Історія фортепіанного виконавства є важливою складовою національної культурної спадщини, вагомим підтвердженням традиційності розвитку професійного музичного виконавства в Україні. Вивчення надбань минулих поколінь у цьому контексті виявляється суттєвим чинником для усвідомлення культурно-мистецьких процесів та визначення пріоритетних шляхів розвитку фортепіанного мистецтва в умовах сучасної України, що інтегрована до Європейської спільноти.

Дослідження історії та розвитку львівської фортепіанної школи в сучасному контексті відіграє важливу роль у розкритті музичної спадщини та культурної ідентичності України. Ця тема має значущий вплив на музичний світ, і вона є ключовою для вивчення розвитку професійного фортепіанного мистецтва в Україні. Дослідження і аналіз історичних аспектів фортепіанного виконавства в Україні допомагають відновити забуті артистичні традиції та передати їх майбутнім поколінням; розкривають багатство культурної спадщини та важливість збереження та розвитку музичного доробку нації.

Значущий внесок у вивчення історії становлення та розвитку фортепіанного виконавства належить науково-дослідницьким працям вчених, таких як Н. Кашкадамова, О. Михайличенко, А. Алексєєв, Б. Асаф'єв, Л. Баренбойм, О. Николаєв, Г. Коган та інші. Однак слід відзначити, що питання генезису національного фортепіанного виконавства, зокрема у Львові, майже не отримали належного відображення у їх наукових дослідженнях.

З врахуванням видатних досягнень і багатой історії національного піаністичного мистецтва, наукове дослідження цієї теми набуває особливої важливості. Проведення глибокого аналізу та порівняльного вивчення характерних особливостей розвитку національного фортепіанного виконавства в різних історичних і соціально-економічних умовах стане цінним внеском в науковий доробок і розширить наше розуміння важливості та впливу львівської фортепіанної виконавської школи. Таким чином, актуальність дослідження львівської фортепіанної школи зумовлена важливими завданнями, серед яких є вивчення та вшанування спадщини видатних музикантів, популяризація культурних цінностей, узагальнення наукового досвіду та розкриття історичних контекстів розвитку фортепіанного мистецтва.

Зв'язок роботи з науковими планами. Тема магістерської кваліфікаційної роботи пов'язана з проблемою удосконалення фахової підготовки майбутніх педагогів-музикантів та удосконаленням знань з методики навчання гри на фортепіано. Магістерське дослідження входить до плану науково-дослідної роботи кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету і складає частину наукового напрямку “Естрадне мистецтво на теренах України: історія розвитку та перспективи”. Тему наукової роботи затверджено Вченою радою Рівненського державного гуманітарного університету.

Матеріали дослідження - історична, культурологічна, філософська, психолого-педагогічна, мистецтвознавча, методична література.

Мета дослідження - аналіз і вивчення ролі Львівської фортепіанної школи у контексті музичної культури України. Дослідження спрямоване на визначення впливу цього музичного осередку на формування та розвиток музичної культури в країні, а також на вивчення історичних перипетій та основних особливостей її діяльності; поглиблення та розширення музичного тезаурусу виконавців - піаністів.

Для досягнення поставленої мети дослідження визначено наступні **завдання:**

- - розкрити джерела становлення фортепіанної виконавської школи у Львові;
- визначити характерні риси львівської фортепіанної виконавської школи;
- висвітлити виконавську та педагогічну діяльність найвидатніших піаністів Львова;
- висвітлити сучасний репертуар для фортепіано в педагогічній та виконавській практиці;
- проаналізувати основні завдання та мету проведення конкурсів і фестивалів фортепіанної музики у Львові.

Об’єкт дослідження – фортепіанне виконавське мистецтво Львова: виконавські школи, сучасний репертуар, концертна, науково-методична та педагогічна діяльність.

Предмет дослідження – історичний розвиток фортепіанної школи у Львові і його конкретизація в діяльності кращих представників.

Методологічна та теоретична основа дослідження базуються на різноманітних підходах та концепціях, представлених в роботах видатних науковців та музикознавців. Історичний підхід дозволяє враховувати хронологічний розвиток музичного мистецтва, зокрема розвиток Львівської фортепіанної школи, та її вплив на культурну спадщину України (Н. Кашкадамова, Л. Мазепа та ін.); культурологічний підхід враховує роль музики в формуванні культурного середовища та національної ідентичності (О. Біленька, А. Климко, А. Острянский).

Музикознавчий аналіз, проведений на основі праць таких науковців, як Л.

Герценгер, Н. Писаренко, С. Руновська, Т. Філіпова, М. Чернова сприяє кращому розумінню музичної творчості та виконавства. Етномузикологічний підхід дозволяє вивчати взаємозв'язки між українською народною музикою та сучасною музичною культурою (А. Кудлай, Р. Куц, Л. Лисенко та ін.).

Теоретична основа дослідження включає в себе концепції теорії музичної культури (К. Дальгрєн, Р. Краусс), а також теорію музичного виконавства (Г. Шонберг, А. Шнабелб та ін.). Культурна антропологія та соціологія музичного мистецтва, на основі робіт вчених, таких як Кліффорд Гірц і Пітер Бурке, допомагають вивчати культурні та соціальні аспекти музичного життя та взаємодію музичних спільнот. Залучення цих методологічних та теоретичних підходів допоможе поглибити розуміння ролі Львівської фортепіанної школи в контексті музичної культури України, з врахуванням внеску видатних науковців у цю галузь досліджень.

Методи дослідження. Для реалізації поставлених завдань використовувався комплекс методів: теоретично - естетичні, культурологічні, соціологічні і психологічні аспекти історичного підходу до явищ фортепіанного музичного мистецтва у Львові. Важливу увагу приділяється загально - науковим теоретичним методам, які спрямовані на розкриття теми, а саме: аналіз, порівняння, науковий опис, систематизація, узагальнення досліджених даних і типологічний, який пов'язаний з класифікацією та узагальненням індивідуальних характеристик різних педагогів – піаністів для відстеження спільних рис, притаманних фортепіанній школі у Львові.

Наукова новизна і теоретичне значення одержаних результатів:

Робота розглядає Львівську фортепіанну школу як частину багатопланової музичної культури України. Магістерська робота є спробою узагальнення наукового досвіду в галузі історії розвитку фортепіанного мистецтва в Україні. Дослідження відкриває невідомі та несправедливо забуті імена видатних педагогів та виконавців на фортепіано, що відіграли істотну роль в музичній

культури м. Львова. У роботі:

узагальнено

- цінний історичний досвід Львівської фортепіанної школи, враховуючи його вплив на формування музичної культури України.

визначено

- цінну вагомість Львівської фортепіанної школи та її вплив на музичну культуру України. Дослідження надає можливість краще розуміти історичний контекст, у якому зародилася і розвивалася ця музична школа, а також вплив і внесок її випускників у світове музичне мистецтво.

Організація дослідження. Дослідження відбувалося у три етапи протягом 2023- 2024 років згідно затвердженого календарного плану.

Перший етап.

На першому етапі (вересень-грудень 2023 р.) відбулось затвердження теми магістерського дослідження „ Львівська фортепіанна школа XIX-XX ст. в контексті музичної культури України: історико-теоретичні аспекти "; розроблено та узгоджено з науковим керівником структуру написання наукової роботи згідно до нормативних вимог; на першому етапі вивчався стан розробки даної проблеми в її теоретичному аспекті.

Була зібрана і проаналізована історична, культурологічна, мистецтвознавча, педагогічна та методична література з питань магістерського дослідження, визначені та сформульовані категоріально-понятійний апарат дослідження (об'єкт, предмет, завдання та методи дослідження); узагальнено основні поняття визначеної проблематики;, був написаний вступ та перший розділ магістерського дослідження.

Другий етап.

На другому етапі відбулось редагування I розділу магістерської роботи. У березні 2024 р. на засіданні кафедри естрадної музики Інституту мистецтв РДГУ відбувся звіт щодо написання I-го розділу, внесення виправлень і коректив, запропонованих членами викладацько-професорського складу кафедри; впродовж квітня-травня відбувалося написання другого розділу магістерської роботи, написані висновки до двох розділів та загальні висновки.

На **третьому етапі** був уточнений список використаних джерел та оформлені додатки наукової магістерської кваліфікаційної роботи; проведено редагування та оформлення дослідження, визначені основні етапи презентації магістерського дослідження на захисті.

Практичне значення роботи. Робота сприяє подальшому розвитку теорії музичної культури та історії музики, розкриваючи нові аспекти вивчення музичної історії та ролі музичних осередків у формуванні національної ідентичності. Наукова робота дає корисний комплекс знань для самостійної роботи студентів у мистецьких закладах України, сприяє розширенню музичного тезаурусу. Результати дослідження можуть послужити додатковим джерелом знань для музикознавців, які вивчають історію музичної культури та виконавства, особливо в українському контексті. Робота використовує комплексний методологічний підхід, що може послужити моделлю для інших досліджень в галузі музичного виконавства та культури.

Сформульовані у дослідженні основні положення, зроблені висновки, викладений фактичний матеріал можуть бути використані для розробки індивідуальних планів студентів за освітньо-кваліфікаційними рівнями "бакалавр" та "магістр", оновлення змісту фахових навчальних курсів з інструментальної підготовки, зокрема, з історії фортепіанного мистецтва, методики навчання гри на фортепіано, створення методичних рекомендацій .

Робота сприяє збереженню та відтворенню культурної спадщини, особливо щодо історії Львівської фортепіанної школи та ролі її випускників; поглибленню музичного діалогу та взаєморозумінню між різними культурними спільнотами, а також можуть стимулювати інтерес до української музичної культури.

Апробація результатів дослідження. Положення та висновки магістерського дослідження обговорювалися на щорічній науково-практичній конференції викладачів та студентів Рівненського державного гуманітарного університету (Рівне, 2024).

Публікації. За темою магістерського дослідження видано наукову статтю Історичні аспекти становлення та розвитку національного фортепіанного виконавства в Україні. Мистецька освіта та розвиток творчої особистості. Рівне: РДГУ. №2, 2024

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків.

Повний обсяг роботи складає 90 сторінок, з них 81 сторінки основного тексту. Список використаних джерел становить 47 найменувань.

РОЗДІЛ І

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА В ЕВОЛЮЦІЙНІЙ ПРОЕКЦІЇ

1.1. Історичні аспекти становлення та розвитку національного фортепіанного виконавства в Україні.

Оновлення національної культури та сприяння духовному розвитку та самосвідомості українського народу вимагають від сучасної науки глибокого теоретичного аналізу художніх цінностей та ретельного дослідження великого виконавського досвіду. Історія фортепіанного виконавства, яка є важливою та невід'ємною складовою національної культурної спадщини України, є чітким прикладом традиційного розвитку професійного музичного виконавства. Вивчення спадщини попередніх поколінь є важливим для розуміння культурно-мистецьких процесів та визначення стратегій розвитку фортепіанного мистецтва в умовах сучасного інтегрування України в європейському контексті.

Вагомий доробок у вивченні історії становлення та розвитку фортепіанного виконавства належить науково-дослідницьким працям Н. Кашкадамової, О. Михайличенка, А. Алексєєва, Б. Асаф'єва, Л. Баренбойма, О. Николаєва, Г. Когана та ін. Водночас, питання генезису національного фортепіанного виконавства майже не знайшли свого відображення у їх працях. Високий рівень досягнень та довга історія національного піаністичного мистецтва вимагають глибокого наукового аналізу та порівняльного вивчення його особливостей у різних історичних та соціально-економічних контекстах. Тому дослідження

процесів становлення та розвитку фортепіанного виконавства в Україні є надзвичайно цікавим і актуальним завданням.

На початкових етапах розвитку українського фортепіанного виконавства, які датуються другою половиною XVIII та першою половиною XIX століть, спостерігалася цікава особливість - перевага аматорського музикування. Цей період в історії українського музичного мистецтва свідчив про важливий етап становлення фортепіанного виконавства в Україні.

Розвитку фортепіанного мистецтва на теренах України в цей період сприяли так звані "освічені аматори" - особи, які не були професійними музикантами, але володіли високим рівнем музичної освіти та були вправними виконавцями. Вони створювали благодатне середовище для поширення та популяризації фортепіанного виконавства серед громадян.

На сторінках видань того часу активно обговорювалися "естетичні вимоги" до фортепіанного виконання, зокрема, відзначалися такі якості, як "приятність", "граційність" та "душевність". Ці оцінки стали важливими для музичного критицизму.

Варто зазначити, що у той час музичні смаки визначалися національною культурою вокального інтонування, оскільки мистецтво гри на фортепіано найкраще відповідало принципу вираження духовного світу українського народу. Таким чином, фортепіанне виконавство стало важливою складовою національної культурної спадщини, що сприяло його подальшому розвитку та впливу на музичний ландшафт України [31, 32].

Прогресивною рисою вітчизняної педагогіки того періоду є акцент на змістовному виконанні музики та критика "чистої" віртуозності, яка розглядається як самоціль у музичному виконанні. Навіть мода на так званих "вундеркіндів" отримала осуд у музичних колах України через потенційно негативний вплив на творчий розвиток молодих музикантів.

До появи консерваторій, навчання гри на фортепіано в загальному контексті не претендувало на постановку та вирішення виключно професійних завдань. У межах домашньої освіти та різних приватних навчальних закладів, основним підходом до навчання музиці було акцентування на загальноосвітніх цілях та цінностях.

У контексті вивчення фортепіанного виконавства можна виділити дві основні лінії. По-перше, це активний розвиток класичних музичних традицій на основі вивчення досвіду зарубіжних країн. У цей період були активно поширені переклади методичних праць видатних авторів, таких як Ф. Гюнген, В. Манфредіні, Д. Тюрк та інших, що сприяло розвитку українського фортепіанного виконавства.

По-друге, вивчення фортепіанного виконавства враховувало необхідність надання музичній освіті національного змісту. Цей підхід сприяв збереженню та розвитку українських музичних традицій та культурної спадщини в контексті фортепіанного мистецтва.

Українські музичні педагоги, відтворюючи загальні ідеї, що сформувалися у західноєвропейському та російському піанізмі, надають велике значення розвитку навичок художнього виконання. Окрема увага приділяється правильній аплікатурі, техніці педалізації та коректній постановці рук. Під час навчання гри на фортепіано українські музичні педагоги розвивають технічні навички учнів через різноманітні вправи, етюди, гами та різні музичні композиції. Одночасно, вони намагаються зробити музичні заняття корисними для гармонійного розвитку загальних та музичних здібностей учнів, підвищення їх духовно-творчого рівня та удосконалення виконавської майстерності.

Педагоги розуміють важливість пошуку зв'язків між художніми образами та технічними аспектами музичного вираження, а також осмислення структури та форми музичних творів. Важливим завданням стає боротьба за розвиток національної музичної освіти, що виражається в спробах розширити репертуар

учнів, включаючи українську музику. Це досягається через використання обробок народних пісень та творів українських композиторів.

У другій половині XIX - початку XX століття інструментальне виконавство в Україні переживало активний розвиток. З відкриттям перших консерваторій у Києві, Одесі, Львові та Харкові, концертна практика стала більш різноманітною і інтенсивною. Тенденції професіоналізації, націоналізації та демократизації стали важливими характеристиками цього періоду.

Поняття "виконавство" в цей час набуло нових рис, таких як монументальність, блиск і пафос. Ключовими критеріями в оцінці виконавців стали їхнє духовне збагачення, художня майстерність та просвітницькі прагнення. Особлива цінність надається здатності виконавця виразно виражати музику на інструменті, включаючи широке вокальне дихання та ідеальне legato. Важливими аспектами є майстерність у керуванні звуком, технічна віртуозність у поєднанні з розвинутим інтелектуальним сприйняттям музики.

Заснування перших музичних шкіл у Києві та Львові відкрило можливість підвищити професіоналізм музичної освіти. Цей процес супроводжувався поступовим удосконаленням організації та поглибленням змісту професійного навчання. Відбувалися інновації в методиках навчання, а також розширення форм виконавської, методичної та музично-просвітницької діяльності педагогів-піаністів. Це сприяло підвищенню художнього рівня загального музичного виховання молоді [31, 6-8].

В методиці навчання гри на фортепіано в радянські часи використовувались принципи, які базувалися на глибоких традиціях, встановлених видатними музичними педагогами минулого. Ця методика високо цінувала органічне поєднання художніх та технічних аспектів гри на фортепіано, надавала великого значення якості звучання і виразності виконання музики.

Професори консерваторій не тільки відзначалися своєю відмінною виконавською майстерністю, але також займалися викладацькою діяльністю, що

надавало їм можливість впливати на професійну музичну освіту. У своїй ролі вчителів, вони не обмежувалися лише передачею технічних навичок, але активно сприяли формуванню глибокого розуміння і глибокого почуття музики у своїх учнів. Вони прагнули не лише навчити виконавської майстерності, але і віддати свою глибоку пристрасть до музичного мистецтва та сприяти розвитку і розумінню музики учнями. Під іменами таких видатних піаністів і педагогів, як А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, Я. Мільштейн, К. Михайлов, В. Пухальський, Л. Оборін, об'єднувалися найкращі якості виконавців і педагогів, які визначили успіх музичної педагогіки того часу.

Віктор Пухальський був видатним музикантом і педагогом, і його талант проявився найяскравіше в сфері педагогічної діяльності. Він виховав плеяду видатних піаністів-виконавців і педагогів, багато з яких здобули визнання не лише в Україні, але й у Європі та світі. Серед його учнів слід особливо відзначити імена таких відомих музикантів, як Г. Артоболовська, А. Альшванг, І. Беркович, М. Гутковський, Е. Горовець, І. Зарицька, Г. Коган, К. Михайлов, Б. Міліч, Л. Ніколаєв, і Б. Яворський.

Один із основних принципів В. Пухальського в педагогічній роботі було його дивовижне вміння виховувати у своїх учнів індивідуальні якості музиканта. Він прагнув не просто готувати їх до конкретних виступів чи конкурсів, а надавав основний акцент на підготовку до життя. В. Пухальський вважав, що справжній успіх в музиці полягає не лише у вмінні грати, але й у розвитку особистості учня. Він бажав, щоб його вихованці стали гарними музикантами, здатними до самостійної творчості та розвитку.

Г. Коган, один із видатних учнів В. Пухальського, в своїх спогадах про свого вчителя підкреслював, що успіх педагога визначається не лише тим, наскільки добре він готує своїх учнів на момент навчання, але і тим, як ці учні грають через 10-15 років після закінчення занять. Це свідчить про те, що

педагогічна діяльність В. Пухальського була спрямована на виховання музикантів, які зможуть проявити себе і розвиватися впродовж усього життя [43].

В. Пухальський був прикладом того, як педагог може вплинути на майбутнє своїх учнів і сформувати справжніх професіоналів з глибоким розумінням музики та власною творчістю. Його вихованці продовжують його спадок, розповсюджуючи музичну культуру і навчаючи інших поколінь музикантів. Головною метою виконавсько-педагогічної діяльності В. Пухальського було формування гармонійно розвинутої особистості своїх учнів. Він вірив у те, що технічні навички мають бути взаємопов'язані з розвитком загальних музичних здібностей і втіленням художніх ідей у виконанні. Важливою була для нього ідея, що музика існує не для техніки самої по собі, а для вираження музичних ідей і почуттів.

В. Пухальський часто наголошував перед своїми учнями, що "в музиці все існує для музики, здійснюється через музику". Це вказувало на важливість відданості і глибокого розуміння музичної мови як основи виконавського мистецтва. Він прагнув, щоб його учні вміли не лише технічно виконувати композиції, але і передавали їхню сутність, виражали емоції та ідеї автора через музику.

На жаль, В. Пухальський не залишив систематизованих методичних праць, що б могли передати його багатий педагогічний досвід. Однак із спогадів його учнів, які відзначали його педагогічну майстерність, можна зрозуміти важливі принципи, на яких ґрунтувалася його педагогічна філософія, і використовувати їх у власній педагогічній практиці.

Костянтин Михайлов, учень і спадкоємець В. Пухальського, віддавав належну цінність педагогічним принципам свого вчителя і втілював їх у своїй власній виконавсько-педагогічній діяльності. Один з основних аспектів, який він успадковував від свого педагога, було розуміння того, що особистість наставника має великий вплив на формування і розвиток молодого музиканта. Він

підкреслював важливість того, як педагог взаємодіє з учнем, впливає на його музичний і особистісний розвиток.

К. Михайлов також підкреслював необхідність постійного підвищення рівня професіоналізму педагога. Він наголошував, що музикант, який приділяє своє життя музиці, повинен завжди розвивати свої навички і розуміння музики, а також аналізувати процес становлення своїх учнів, враховувати їхні індивідуальні особливості. Це допомагає створити ефективний педагогічний підхід та підтримувати індивідуальний розвиток кожного учня.

Важливою особливістю педагогічного підходу К. Михайлова була його підтримка і розвиток самостійності, ініціативи та активності учнів. Він вважав, що це допомагає об'єднати зусилля вчителя та учня, спільно працюючи над вихованням висококваліфікованого музиканта. Такий підхід стимулює розвиток творчих здібностей і самостійного музичного вираження учнів.

К. Михайлов також відкидав поширену думку про надзвичайний талант і феноменальні надприродні здібності учнів як єдиний фундамент для занять музикою. Він вірив у те, що праця, наполегливість, та бажання розвивати слух, розуміти музичну структуру та виражати нотний текст у "живій музиці" можуть стати джерелом видатних музичних здібностей. Цей підхід підкреслює важливість розвитку музичних навичок через систематичну працю та глибоке розуміння музичної мови [43, 6-10].

Ференц Блуменфельд був визнаним майстром музично-педагогічної справи, і його підхід до навчання виконання музики був надзвичайно значущим. Один з основних принципів його педагогічного підходу полягав у тому, що "ключем" до успішного виконання будь-якого музичного твору є чітке усвідомлення і розуміння його змісту. Він підкреслював важливість того, щоб музиканти розуміли музичні ідеї, емоції і виразність кожного твору, що вони виконують.

Ф. Блуменфельд активно боровся з "слуховою рутиною" у своїх учнів, розглядаючи її як загрозливий недолік, який може завадити розвитку музичних здібностей. Він прагнув розвивати внутрішній слух учнів, навчаючи їх розрізняти не лише звуковисотність, але й контролювати свої слухові уявлення. Це допомагало створити у музикантів більш глибоке розуміння музичних творів і давало їм можливість виразно і індивідуально виконувати музику.

Ще однією важливою особливістю педагогічного методу Ф. Блуменфельда було розгляд фортепіанної фактури у вигляді оркестрової партитури. Він показував учням, що фортепіано може імітувати різноманітні тембральні забарвлення, навчаючи їх виразно використовувати всі можливості інструмента для створення багатозвучного та насиченого звучання. Такий підхід дозволяв музикантам глибше розуміти твори та демонструвати їхню багатогранність через виконання на фортепіано.

Діяльність К. Мікуля, В. Курця, В. Барвінського, Р. Савицького та О. Криштальського в сфері фортепіанного виконавства і педагогіки була дуже важливою для розвитку музичної культури на Галичині. Вони створили систему освіти та навчання піаністів на різних рівнях, від початкового до вищого, що дозволило молодим талантам розвивати свої здібності та досягати високого мистецького рівня.

Педагогічні ідеї цих майстрів відображені в їх методичних працях, таких як "Поступ при навчанні гри на фортепіано" В. Курця і "Основні засади фортепіанної педагогіки" Р. Савицького. У цих роботах вони розглядають різні аспекти навчання, включаючи технічні аспекти та важливість вивчення репертуару. Однак важливою особливістю підходу Р. Савицького було введення комплексного навчання піаністів.

Р. Савицький вважав, що окрім основного репертуару та технічних вправ, важливо розвивати інші аспекти музичної освіти. Він відзначав важливість творчого підходу до навчання, включаючи підбір музики по слуху і читання з

листа. Крім того, він підкреслював важливість естетичного виховання, що полягає в розвитку образного мислення на основі аналізу та прослуховування музики. Також він вказував на значення теоретичного навчання, включаючи виконавський, історичний та теоретичний аналіз музичних творів.

Цей комплексний підхід до навчання піаністів дозволяв формувати не лише технічно вправних виконавців, але й музикантів, які мали глибоке розуміння музичних творів і могли виразно і творчо їх інтерпретувати. Такі педагогічні ідеї внесли вагомий внесок у розвиток фортепіанного виконавства на Галичині і за її межами [36].

Важливо підкреслити, що Р. Савицький був піонером в питанні виховання ментальності учня в фортепіанному класі. Його підхід був важливим, особливо в контексті регіону, де музична освіта формувалася в умовах сумісності різних національних культур і співпраці представників різних народів.

Савицький вважав, що розвиток інтонаційної фразувальної культури учня допомагає йому краще розуміти і виразно виконувати музичні твори. Цей аспект важливий для інтерпретації та передачі музичних ідей і емоцій. Його підхід сприяє формуванню музичного мислення та допомагає учневі вирішувати інтерпретаційні проблеми, що виникають під час виконання музики.

Незважаючи на те, що ідеї Р. Савицького були викладені досить схематично у його методичних роботах, вони залишаються актуальними і важливими і для сучасного музичного виконавства та педагогіки. Формування ментальності та інтонаційної фразувальної культури учня відіграє важливу роль у створенні музичного майстерності та глибокого розуміння музичних творів.

Практика музичної професійної освіти і розвиток методики фортепіанного навчання в ХХ столітті справді суттєво вплинули на структуру виховання початківців у музичній галузі. У 20-ті роки століття у музичній освіті відбулась реформа, яка призвела до створення трирівневої системи навчання і розвитку музикантів. Ця система стала більш структурованою та комплексною.

Багато відомих педагогів і музикантів, таких як С. Майкапар, О. Гнесіна, Б. Яворський, М. Барінова, Г. Прокоф'єв, М. Фейгін, О. Щапов, Л. Баренбойм, внесли значний внесок у розробку методики фортепіанного навчання дітей та юнацтва. В їхніх методичних роботах ретельно розглядалися питання розвитку музичних здібностей учнів, формування виконавських навичок, проведення індивідуальних занять з фортепіано.

Основні принципи, які вони втілювали в своїй педагогічній роботі, включали глибоку повагу до учнів та поєднання навчання з їхніми природними інтересами та емоціями. Важливим аспектом було також підкреслення широких виховних засад навчання гри на фортепіано в контексті сучасного гуманізму. Вони ставили перед собою завдання надавати учням широку підготовку, яка відповідала б не тільки вимогам музичної освіти, але й загальним потребам життя.

Сучасна фортепіанна педагогіка відзначається глибокою повагою до учнів, прагненням поєднувати навчання з їхніми природними інтересами та емоціями, і підкресленням важливості виховних аспектів в навчанні музики. Сучасні педагоги активно співпрацюють та обмінюються знаннями і досвідом для найбільш повного розкриття та використання потенціалу молодого покоління музикантів, що є важливим для музичної культури і суспільства загалом.

У сучасних методиках початкового музичного навчання та професійної підготовки виконавців, створених такими відомими педагогами, як М. Макаров, Т. Смирнова, Т. Юдовіна-Гальперіна, Ю. Некрасов, А. Каузова, А. Ніколаєва, Б. Печерський, спостерігається важлива тенденція до створення сприятливих умов для розвитку творчих можливостей виконавців, що сприяє духовному, інтелектуальному та особистісно-творчому розвитку молодих музикантів.

Ці методики надають значну увагу розвитку музичних і творчих здібностей учнів, формуванню навичок художньої інтерпретації, збагаченню їхнього емоційно-чуттєвого досвіду та розширенню інтелектуально-понятійного

тезаурусу. Це означає, що навчання не обмежується лише технічними аспектами, але спрямоване на розвиток та розкриття творчих потенціалів учнів.

Сучасна методика фортепіанного виконавства на початку XXI століття враховує як новаторські підходи, так і спадкоємність традицій, і використовує накопичене в історії музичної освіти теоретичні і практичні знання для вирішення актуальних завдань у підготовці молодих піаністів. Цей науковий розвиток методики сприяє покращенню підготовки виконавців та відкриває нові можливості для розвитку музичної культури і мистецтва у сучасному світі.

1.2. Національна фортепіанна школа як феномен музичної освіти.

Україна, ставши самостійним суб'єктом в європейському освітньому контексті, стикається з важливою проблемою, пов'язаною з вивченням та підтримкою національної виконавської школи, яка виступає важливою складовою світового культурно-педагогічного простору.

Це не просто питання збереження старих традицій, але й можливості їх подальшого розвитку завдяки творчій діяльності висококваліфікованих музикантів-педагогів. Навіть у сучасному світі, коли інформаційні технології та глобалізація змінюють наше життя, збереження національних музичних традицій має велике соціальне значення та сприяє ствердженню національної освітньої ідеї.

Фортепіанна музика завжди була невід'ємною частиною української культури. Вона відображає національну спадщину та ідентичність, а також є засобом виразу та самовираження для багатьох українців. Розробка та популяризація національної фортепіанної школи сприяє збереженню цієї цінної спадщини та її подальшому розвитку.

Педагоги-піаністи, які присвячують своє життя вивченню та викладанню фортепіано, мають надзвичайно важливу роль у цьому процесі. Вони передають

своїм учням не тільки навички гри на інструменті, а й навчають їх розуміти та цінувати національну музичну спадщину, поглиблюючи знання та уміння у галузі фортепіанного виконавства, що є вагомим часткою української культури.

Завдяки спільній праці вчених, викладачів та студентів, Україна має можливість розширити свій внесок у світовий музичний контекст, зберігаючи свої унікальні музичні традиції та сприяючи розвитку нового покоління талановитих музикантів. Ця робота є важливою не тільки для музичної сфери, але й для усього суспільства, оскільки вона сприяє зміцненню національної ідентичності та культурного розвитку України в європейському контексті.

Дослідження фортепіанної школи в Україні розкривається через декілька ключових вимірів, які відображають її важливість та значення в контексті музичної освіти та культурної спадщини. Цей підхід допомагає нам розглядати українську фортепіанну школу як складний феномен, який включає в себе різні аспекти і принципи.

1. Історичний вимір. Українська фортепіанна школа має глибокі історичні коріння, які сягають далеко в минуле. Вивчення історії цієї школи допомагає розуміти її еволюцію, вплив національних та світових подій на її розвиток і формування унікальних характеристик.

2. Науково-педагогічний вимір. Дослідження фортепіанної школи в Україні включає в себе аспекти педагогіки та наукових досліджень. Вивчення методології навчання, підходів до формування музичної освіти та розвитку музичних талантів є важливими завданнями цього виміру.

3. Освітній вимір. Українська фортепіанна школа впливає на освіту і культурний розвиток країни. Вона грає ключову роль у формуванні музичної грамотності та розвитку музичних здібностей нового покоління. Вивчення цього виміру відкриває можливості для покращення освіти в Україні через розробку і впровадження сучасних методів навчання музики.

4. Інтеграційний вимір. Українська фортепіанна школа не є відокремленою від світової музичної спільноти. Вона інтегрується в світовий музичний контекст, при чому взаємодіє з іншими музичними традиціями та школами. Ця інтеграція сприяє обміну досвідом та підвищенню професійного рівня українських музикантів та педагогів. Усі ці виміри відображають складність та багатогранність української фортепіанної школи, яка є важливою частиною національної культурної спадщини та має велике значення для освіти та культурного розвитку України. Дослідження цього феномену сприяє покращенню музичної освіти та спадщини країни в глобальному контексті.

В багатьох наукових дослідженнях були розглянуті питання щодо розвитку національних виконавських шкіл. Деякі вчені, досліджували цю проблему, зосереджуючи увагу на мистецтві фортепіанного виконавства та розвитку національної музично-педагогічної ідеї. Важливо відзначити, що ця проблема вивчалася на прикладі практичної та творчої діяльності видатних постатей піаністів-педагогів, які працювали в провідних музичних закладах України і грали ключову роль у розвитку музичної культури та педагогіки України.

Наукові роботи вітчизняних дослідників висвітлюють важливий аспект української музичної спадщини та історії музичної освіти, зокрема в контексті фортепіанного виконавства та педагогіки. Метою даного магістерського дослідження є вивчення та аналіз історії та сучасного стану національної фортепіанної школи, в тому числі, на Львівщині, з метою виявлення факторів та процесів, які вплинули на її розвиток, а також розкриття важливої ролі цього регіону в формуванні музичної культури та освіти.

Давайте детальніше розглянемо значення та зміст основної дефініції нашого дослідження, а саме "виконавська школа". В загальному розумінні, школу традиційно розглядають як інституцію, яка передає комплекс знань та навичок учням та зацікавлює їх науковими дисциплінами як системою діяльності. Школа

виконує роль посередника між навчанням та учнями, сприяючи їхньому освітньому розвитку.

Також існує думка про те, що школа є не лише місцем передачі знань, але й кузницею формування особистості. Вона впливає не тільки на розвиток ідей, але й на формування моральних та соціальних цінностей учнів. Школа створює сприятливе середовище для соціалізації і виховання молодого покоління.

У мистецькій освіті школа виконує особливу роль. Вона є місцем творчої діяльності, яка об'єднує процес творення та навчання. Творчий процес у мистецькій школі відбувається в синкретичному сполученні нормативних, традиційних (стабілізуючих) та креативних, інноваційних (розвивальних) факторів. Це означає, що учні навчаються не лише передавати знання, але й розвивати свою творчість, додавати нове до вже існуючого. Сполучення нормативних дій та досвіду з сміливими новаторськими рішеннями можливе в рамках цього творчого процесу завдяки стійкій традиції сприйняття та розвитку мистецької освіти. Таким чином, школа у мистецькій сфері стає місцем, де співіснують стабільні цінності та новаторські ідеї, сприяючи творчому розвитку учнів та мистецькій культурі загалом.

Школа - це не лише заклад освіти, але й потужний інструмент, спрямований на запровадження молодого покоління в світ наявного знання та практичного досвіду. Її роль полягає в передачі цінного багажу знань та вмінь, які створені і вдосконалені попередніми поколіннями.

Основною метою школи є покращення існуючих норм та стандартів, а також випробування та впровадження нових ідей та концепцій, спрямованих на розширення обсягу відповідної діяльності. Вона є невід'ємною частиною суспільства, яка несе відповідальність за постійне оновлення та корекцію свого внеску в процес виховання та навчання.

Важливо визначити, що школа є найстійкішою структурою та найважливішим носієм соціальної спільноти в сфері мистецької педагогіки.

Навіть при зміні часів і поколінь, вона залишається актуальною та живою. Це завдяки її здатності передавати і зберігати цінний досвід, втілений в систему нормативних дій, які вже здійснювалися та закріплювалися в ній. Функціонування поняття "школа" в мистецтві має свої особливості, які визначаються вираженими емоційними реакціями, міжособистісним спілкуванням, феноменом творчості та домінуванням музичної традиції [13]. Мистецькі школи відзначаються тим, що вони є не лише осередком навчання, але й місцем, де передається мистецька спадщина та відбувається активний обмін знань і досвіду між митцями та учнями.

Однією з ключових рис мистецьких шкіл є набуття ремісничих навичок та інструментів творчості через навчально-ремісничі майстерні, які включають художні, музичні, скульптурні тощо. В цих майстернях учні навчаються не лише техніці виконання, але й вдосконалюють свої мистецькі здібності. Це безпосереднє спілкування між вчителем і учнем сприяє передачі мистецького досвіду та засвоєнню мистецьких традицій.

Мистецькі школи також відзначаються існуванням майстер-класів, де митці та викладачі розкривають перед учнями секрети своєї майстерності та діляться власним досвідом. Це є надзвичайно важливим аспектом для розвитку молодих талантів та передачі традицій мистецької школи.

Крім того, в мистецьких школах існує поняття "студій" та образотворчих майстерень, де студенти глибше досліджують і аналізують історію та теорію мистецтва, розвивають свої смаки та знання, що сприяє формуванню їхньої мистецької ідентичності.

Ще однією важливою особливістю мистецьких шкіл є передача мистецької спадщини через наслідування видатних постатей мистецтва. Учні вивчають життя та творчість своїх вчителів та лідерів школи, намагаючись слідувати їхньому прикладу та вдосконалювати власні мистецькі навички. Безумовно, ці особливості роблять школи важливими центрами для розвитку молодих митців

та передачі мистецької спадщини, зберігаючи при цьому традиції і поєднуючи їх з інноваціями.

Залучення до творчого процесу, на відміну від наукової школи, має свої особливості і відзначається поглибленим емоційним напруженням. Це напруження впливає подвійно, оскільки виникає завдяки спілкуванню з самими творами мистецтва та їх виконавцями, які можуть бути як педагогами, так і іншими учасниками творчого процесу.

Також важливо відзначити розвиток конкурсної сфери в мистецтві, яка стимулює подальший прогрес та активність молодих талантів. Фестивалі, олімпіади, виконавські конкурси та інші змагання допомагають виявляти талановиту молодь та створюють стимул для подальшого розвитку. Вони також сприяють культуротворчій діяльності та поширенню мистецтва серед громадськості, що допомагає розвивати художній смак та розширювати досвід спілкування з мистецтвом.

Однак важливо враховувати, що соціально-освітнє оточення в мистецтві може бути дещо обмеженим, оскільки часто студенти гуртуються навколо лідера мистецької школи. Це може звужувати можливість отримання різноманітного досвіду від інших педагогів мистецьких галузей. Однак цей обмежений досвід можна розширити, навчаючись у інших школах і освітніх установах, у різних педагогів.

Як відомо, у процесі розвитку мистецької діяльності спостерігається природне відмирання деяких старих програм, які втратили свою актуальність з плином часу. Наприклад, так звана "фізіологічна" школа у розвитку піаністичної техніки або виступи, під час яких артисти демонструють свою імпровізаційну майстерність, стають менш популярними. Однак, ця зміна не означає, що ці програми абсолютно втратили свою цінність. Скоріше, вони зазнають модифікацій та трансформацій у контексті сучасних вимог і можливостей.

До прикладу, потреба у розвитку технічної майстерності виконавців залишається актуальною, але способи її досягнення можуть бути більш свідомими та ефективними, ніж безконтрольні тренування в минулому, що характерно для представників "фізіологічної школи".

Важливо враховувати, що духовна традиція в мистецтві має глибший і тривалий вплив, ніж наукові концепції, тобто наукова школа. Мистецтво може викликати емоційну реакцію у глядачів або слухачів на протязі багатьох років, і це дозволяє розвивати методи та технології впливу на аудиторію через різні види мистецтва або їх поєднання. Слід відзначити, що загальний стиль творчості в мистецькій школі є не лише прагненням, але і ключовим фактором у формуванні системи цілей та методів навчання. Він базується на стилістичному розвитку окремого митця, мистецьких напрямів та особистісних якостей лідерів різних шкіл.

Як відомо, в мистецькій діяльності не існує умов, що призводили б до конфліктів між різними програмами розвитку шкіл. Мистецтво завжди вітає різноманітність та різнобарв'я підходів до творчості. Мистецькі школи відкриті та розраховані на залучення більшого кола людей, порівняно з науковими школами. Вони не тільки надають можливість аудиторії сприймати результати мистецької діяльності, але й залучають їх до процесу творчості. Наприклад, у концертних залах та учбових класах глядачі стають активними учасниками, розвиваючи свою культуру сприймання мистецтва та спілкуючись з виконавцями. Діалогове виконання мистецьких творів, де кілька виконавців працюють разом, є важливим аспектом мистецьких шкіл. Це єднання різних талантів та індивідуальних внесків сприяє створенню унікальних творчих проєктів, де кожен виконавець має свою роль у спільному втіленні твору. Крім того, у мистецтві педагогічна складова є важливою, але її роль може бути дещо недооціненою. Звідси видно, що виконавська та педагогічна школи мистецтва відрізняються за своєю природою та розвитком. Виконавці в мистецтві швидше

відчувають свою професійну самостійність та власну унікальність, стаючи активними творцями у своєму сольному виконавстві. Педагоги ж, з іншого боку, проходять багато етапів розвитку, які включають навчання від видатних митців та педагогів і використання історичних педагогічних традицій.

Молоді спеціалісти в мистецтві розвивають власні методи і техніки з набутим педагогічним досвідом, і, таким чином, їхній процес стає не просто продовженням виконавського шляху, а скоріше індивідуальним етапом у розвитку мистецтва. Педагоги, з свого боку, передають не лише свій власний досвід, але також педагогічну майстерність, яку вони отримали від своїх вчителів, створюючи спільноту, що надихає на подальший розвиток мистецтва [13].

Усі особливості мистецької школи безпосередньо віддзеркалюються в розвитку фортепіанної школи. Шляхом функціонування школи, кожний піаніст засвоює протягом усього свого життя уявлення про суть і методи опанування мистецтвом гри на фортепіано, які виникли та сформувалися в середовищі піаністів, і формує власне ставлення до них. Піаніст, як виконавець і сприймаюча сторона, вбирає інформацію з оперативної та довготривалої колективної пам'яті [13].

Однією з важливих рис фортепіанної школи є послідовність. У випадку, коли спадкоємці школи віддано і компетентно продовжують її існування, вона вважається науково-творчим напрямом розвитку. Таким чином, ця школа зберігає і розвиває накопичений мистецький досвід, роблячи його доступним для молодих поколінь і сприяючи подальшому вдосконаленню мистецтва гри на фортепіано.

Поняття "школа" в українській мові може бути сприйняте з декількома різними трактуваннями, які наводить Українська Енциклопедія. Для розуміння цього поняття в різних контекстах, можна врахувати такі три можливі значення:

"Школа" як система освіти та сукупність навчальних закладів, де здійснюється навчання та освіта. В цьому розумінні "школа" відноситься до

закладів, які надають освіту, і може охоплювати різні рівні навчання, від початкової школи до вищої освіти.

"Школа" як набутий досвід. У цьому контексті "школа" вказує на здобуті знання та практичний досвід, які людина отримує в певній сфері або галузі. Це може бути професійний досвід, навички, які ви вивчили через роки практики, або життєві "уроки", які ви засвоїли на шляху власного розвитку.

"Школа" як напрямок у науці, літературі, мистецтві, суспільно-політичній думці і т. д. У цьому випадку "школа" вказує на певний спосіб думання або підходу, який базується на загальних принципах, поглядах, традиціях і ідеях, що визначають певну сферу знань або мистецтва. Ці різні трактування поняття "школа" допомагають визначити його в контексті освіти, досвіду та культурних звичаїв та поглядів.

Поняття "школи" в музикознавстві використовується для опису та класифікації художніх напрямків, стилів і течій в музиці, а також для позначення історично сформованих груп композиторів або музикознавців, які поділяють спільні творчі принципи та манеру виконання. Такі школи можуть бути національними або регіональними, індивідуальними чи груповими. Наприклад, в музикознавстві відомі наступні приклади "шкіл": Віденська класична школа - ця школа виникла в Відні (Австрія), і була представлена такими композиторами, як В. А. Моцарт, Л. Бетховен та Й. Гайдн. Вона визначала класичний стиль музики в XVIII і XIX століттях; Празька школа - ця школа асоціюється з Празькою консерваторією та композиторами, такими як А. Дворжак і Б. Сметана, які вплинули на розвиток чеської музики. Сучасні українські музикознавці часто використовують термін Перемишльська школа - ця школа пов'язана з містом Перемишль на Галичині і охоплює композиторів і музикознавців, які внесли вагомий внесок у розвиток української музики та музикознавства.

Поняття "школи" також може застосовуватися до інших видів мистецтва, таких як живопис та скульптура, для опису та класифікації художніх напрямків

та стилів в різних географічних областях і періодах. У цьому контексті "школа" допомагає розуміти спільні характеристики та особливості мистецтва певних регіонів і епох.

Слід наголосити на різноманітності та відсутності єдності у трактуванні терміну "школа" у музичному виконавстві та педагогіці. Це свідчить про багатозаровість та складність цього поняття, яке може використовуватися в різних контекстах і з різними значеннями. Різні музичні школи можуть базуватися на різних підходах до навчання та виконавства, і це відображає різноманітність музичної культури та традицій. Наприклад, "фортепіанна школа" може вказувати на специфічний метод навчання та підхід до гри на фортепіано, який може бути спільним для групи виконавців або педагогів. Однак ці методи та підходи можуть варіюватися в залежності від історичного періоду, національної культури та індивідуальних характеристик виконавців. Розмаїтість та гнучкість трактування поняття "школа" у музичному виконавстві віддзеркалює багатство музичних традицій та методів навчання, що існують у світовій музичній спільноті. Важливо розуміти цю різноманітність і досліджувати різні школи, щоб збагатити наше розуміння музичного мистецтва та музичної практики.

У мистецтвознавстві, особливо коли розглядають музичне виконавство та педагогіку, поняття "школа" є досить поширеним і важливим. Воно зазвичай використовується для позначення конкретного музичного напрямку або стилю, і включає в себе сукупність представників, які відзначаються спільними характеристиками та методами виконання або навчання.

Існують різні підходи до трактування поняття "школа". Зокрема, один з підходів полягає в уявленні школи як єдності учнів, які навчаються навколо видатного вчителя. В цьому контексті школа починається з впливу цього вчителя і розвивається відповідно до його методів та підходів. Наприклад, "лондонська фортепіанна школа" сформована учнями Мавріціо Клементі, і вона є характерним прикладом такого розуміння. Інший підхід вказує на те, що школа може

формуватися під впливом історичних обставин і готувати появу видатних явищ в мистецтві поетапно. У такому випадку може існувати кілька видатних представників, або школа може не мати одного конкретного лідера. Такий підхід особливо важливий для дослідження композиторської творчості. Обидва ці підходи допомагають нам розуміти різні шляхи формування та розвитку мистецьких шкіл і їх взаємодію з історичними та культурними контекстами.

Школи формувалися на основі територіальних принципів і не завжди обмежувалися національними межами. У XVIII столі, композиторські школи часто легко включали у себе представників різних національностей, незалежно від того, чи це було в Парижі, Відні чи Варшаві. Ця тенденція також стосувалася піаністичних шкіл. Але в історії бували випадки, коли виконавські школи, створені в певних територіальних центрах представниками різноманітної національності, з часом підпадали під вплив менталітету корінного населення і набували національної особливості.

Водночас, у світі мистецтва і культури, поняття територіальної єдності часто не визначає межі розвитку шкіл і напрямків. Прикладом цього може бути віденська класична школа, яка стала однією з найвизначніших у світі музичної культури. З одного боку, вона була результатом узагальнення досвіду різних творчих шкіл, що існували на її території, і спадкувала багато традицій від своїх попередників. Учні віденської класичної школи вивчали і вдосконалювали майстерність під наглядом видатних викладачів та митців, яскравих представників Віденської класичної школи - Моцарта, Бетховена, Гайдна та ін. З іншого боку, у процесі свого розвитку віденська школа вийшла за межі Відня та стала світовим феноменом. Її вплив охопив багато країн та континентів, і вона стала еталоном для музикантів та композиторів всього світу. Масштаб та значущість представників цієї школи переросли можливості самого Відня як бази для її подальшого розвитку. Це підкреслює універсальність та важливість

культурних шкіл та напрямків, які, не зважаючи на територіальні рамки, здатні впливати на світову музичну спадщину і розвивати мистецтво в цілому.

Мистецькі школи завжди були важливим елементом розвитку мистецтва. Вони слугували місцем, де вивчалися, практикувалися та передавалися митцями та музикантами традиції та знання. Проте поняття "школа" в мистецтві може бути розглянуте з різних кутів.

З одного боку, мистецькі школи передбачають спільність творчих засад серед своїх представників. Митці та музиканти, які належать до однієї школи, часто мають спільний художній доробок та підходи до мистецтва. Вони надихаються один одним, спільно розвивають творчі ідеї та впливають одне на одного. З іншого боку, мистецькі школи не є статичними або закріпленими. Вони можуть розвиватися, адаптуватися до змін у суспільстві та культурному середовищі. Творчі засади школи можуть трансформуватися та змінюватися з плином часу, відображаючи нові тенденції та стилі в мистецтві. Віденська класична школа є цікавим прикладом такої динаміки у мистецькій освіті. Так, в рамках віденської школи спостерігався перехід від передкласицизму, представленого творчістю Вагензайля та раннього Гайдна, до романтизму, який був характерний для музики Шуберта. Цей приклад чітко демонструє, як мистецька школа може не лише успадковувати стиль та традиції, але й інтегрувати нові стилі та тенденції у свою спадковість, розвиваючись і змінюючись з часом. Проте, навіть в контексті мистецьких шкіл як творчих напрямків, маємо усвідомити, що вони включають в себе елементи навчання та передачі знань. Такий підхід може мати як позитивні, так і негативні наслідки. З одного боку, він сприяє передачі цінних традицій та технік, а з іншого, може призвести до формування стереотипів та шаблонів творчості серед учнів, особливо в разі їхньої недостатньої критичності та індивідуального підходу.

Отже, важливо підтримувати гармонію між спадковістю і інноваціями в мистецьких школах, що сприяє розвитку нового покоління виконавців-

музикантів. Цей підхід не лише допомагає їм освоювати цінні мистецькі звичаї та передачу знань від попередніх поколінь, але й відкриває перед ними нові, сучасні шляхи у світі мистецтва. Така гармонія сприяє як збереженню цінних мистецьких традицій, так і створенню нових шляхів у світі мистецтва.

З іншого боку, інновації в мистецьких школах розширюють горизонти та створюють можливості для сучасних митців. Вони дозволяють експериментувати з новими технологіями, матеріалами та ідеями, що сприяє виникненню нових стилів, жанрів та виразних засобів. Цей інноваційний підхід допомагає митцям адаптуватися до сучасного світу та знайти своє місце в ньому. Таким чином, розумний баланс між спадковістю та інноваціями в мистецьких школах є ключем до збереження і розвитку мистецтва. Він дозволяє новому поколінню митців вдосконалювати та збагачувати традиції, одночасно рухаючись вперед у світі творчості.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Узагальнюючи матеріали першого розділу магістерського дослідження, можемо зробити наступні висновки.

В сучасному культурно-мистецькому процесі спостерігається зростаючий інтерес з боку мистецтвознавців до історії становлення і розвитку національного мистецтва загалом та фортепіанного виконавства зокрема. Розуміння історії фортепіанного виконавства в контексті національного мистецтва є важливим завданням для мистецтвознавців та дослідників. Воно допомагає зберегти та вивчати цінну музичну спадщину, розкривати її значення в сучасному світі і сприяти подальшому розвитку мистецтва.

У першому розділі магістерського дослідження прослідковується шлях становлення та розвитку фортепіанного виконавства в Україні, визначені історичні етапи, які сприяли появі та поширенню фортепіано на території України, представлений аналіз зарубіжних впливів на музичну культуру України та поява інструменту фортепіано на цій території.

У дослідженні визначені ключові події, які відзначалися розвитком фортепіанного виконавства в Україні на різних етапах історії, виділені впливові постаті та етапи розвитку, які справили значний вплив на сучасну музичну культуру України.

У першому розділі магістерської наукової роботи надається ґрунтовний аналіз сутності основної дефініції – "виконавська школа". Аналіз існуючої джерельної бази з питань дослідження надає нам право визначити цю категорію як *важливий інструмент, який сприяє передачі музичного досвіду наступним поколінням*. Піаністична школа допомагає людям оволодіти професійними навичками та розвивати своє духовно-практичне розуміння мистецтва.

У роботі доводиться, що мистецькі школи відрізняються від наукових своєю відкритістю та доступністю для різних груп людей, адже у багатьох випадках учасники мистецьких шкіл не лише споживають результати мистецтва, але й беруть безпосередню участь у його створенні. Такий підхід підкреслює важливу роль мистецьких шкіл у сучасному суспільстві як таких, які створюють сприятливу середу для обміну ідеями, творчої співпраці, що сприяє розвитку нових напрямків у мистецтві і розширює його горизонти.

РОЗДІЛ II

ЛЬВІВСЬКА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА: ТРАДИЦІЇ ТА РОЗВИТОК

2.1. Львівська школа фортепіанного виконавства, її засновники та представники.

Поняття "львівська фортепіанна школа" виникло в післявоєнний період, в особливому контексті розвитку музичної освіти в Україні. Точна дата його появи і авторство залишаються об'єктом дослідження і дискусій, але важливо враховувати, що ця концепція поступово виросла з багатомірової музичної спадщини Львова.

Саме поняття "львівська фортепіанна школа" було вперше запропоновано Терезою Старух у 1981 році в рамках її дисертаційної роботи і однієї з перших публікацій про львівську піаністику. В своїх дослідженнях авторка використала цей термін, але не надала вичерпного визначення чи детального опису його змісту.

Слід відзначити, що термін "львівська фортеп'янна школа" вже був відомий львівським музикантам задовго до 1980 року. Він існував у свідомості музикантів і був вже визнаним як щось унікальне і цінне, хоча і без чіткого визначення чи обґрунтування. Його прийняття базувалося на усвідомленні відмінностей між "виконавською моделлю" і виконавською традицією львівських піаністів та іншими музикантами з Києва, Харкова і Москви.

Таким чином, поняття "львівська фортепіанна школа" формувалося в радянському музикознавчому та піаністичному середовищі другої половини ХХ століття, і це формування відбувалося на основі розпізнання особливостей цієї школи в порівнянні з іншими. Таким чином, цей термін був використаний для

підкреслення унікальності і важливості львівської фортепіанної школи в історії української музичної культури.

Львів'яни завжди виявляли відкритість та глибокий інтерес до позитивних досягнень радянських піаністів. Вже в 1940-х та 1950-х роках вони захоплювались виконавством молодого талановитого Святослава Ріхтера та із великим захватом слухали відкриті заняття його вчителя, Генріха Нейгауза. Це свідчило про готовність львів'ян не лише спостерігати, а й активно вдосконалювати свої знання та навички у галузі фортепіанної музики.

Позитивний настрій та зацікавленість до музичного мистецтва також відображалися у їхній готовності співпрацювати з іншими видатними піаністами, такими як Марія Грінберг. Ці цінні інтеракції сприяли обміну досвідом та розвитку музичної культури у місті.

Львів'яни не лише пасивно спостерігали, але й активно прагнули надавати можливість своїм дітям вивчати фортепіано у вчителів, які прибули зі сходу, таких як Людмила Уманська та Олександр Ейдельман. Вони високо цінували вміння цих педагогів та надавали підтримку у розвитку музичного потенціалу своїх дітей.

Попри ці робочі відносини та дружбу з піаністами з інших регіонів, львів'яни не втрачали своєї власної музичної ідентичності. Вони завжди мали бажання розвивати і зберігати свої регіональні музичні традиції, грати і мислити по-своєму, не відчуваючи себе менш цінними чи неповноцінними у порівнянні з іншими музикантами. Ця взаємодія та розвиток власних традицій створили особливу атмосферу в музичному житті Львова, яка сприяла культурному обміну та розвитку. Таким чином, львівська фортепіанна школа вирізнялася не лише своєю відмінністю, але й здатністю поєднувати найкращі елементи різних музичних традицій для створення чогось унікального і цінного.

Наступним етапом у розвитку львівської фортепіанної школи було бажання розкрити джерела і коріння цієї особливої музичної традиції. Як відомо, історія

цієї школи є довгою та славною, і вона була відзначена іменами видатних піаністів, які досягли визнання як в Європі, так і в усьому світі. Серед цих музикантів були Йоган Кірнбергер і Франц Ксавер Моцарт, Кароль Мікулі, Людвік Марек, Маврицій Розенталь, Вілем Курц, Едвард Штоєрман, Любка Колесса, Леопольд Мюнцер, Галя Левицька, Роман Савицький, Дарія Каранович та численні інші.

Проте, деякі з цих видатних музикантів були пов'язані зі Львовом не лише за своєю музичною славою, але і через важливий внесок у культурний спадок міста. Варто відзначити, що у зарубіжних дослідженнях часто відсутні докладні відомості про їхню діяльність та взаємодію з львівським музичним середовищем. Бракувало інформації щодо процесів, які лягли в основу розвитку фортепіанної культури на території Галичини. До 1980-х років це питання залишалося маловивченим і малоосмисленим.

Однак бажання докладно дослідити ці коріння та впливи, що сформували львівську фортепіанну школу, відкрило нові можливості для вивчення музичної спадщини міста та розуміння, яким чином ця школа визначала музичний ландшафт Львова та внесок у музичну культуру загалом.

У першій половині ХХ століття історія фортепіанного виконавства, як в Україні, так і в Польщі, залишалася практично невивченою, а питання, пов'язані з цією галуззю музичного мистецтва, не привертали великої уваги вчених. Головний акцент робився на композиторській творчості, а історія виконавського мистецтва залишалася поза увагою. Проте, це незрозуміле та загадкове мовчання навколо історії фортепіанного виконавства в регіоні не відображало багатофакторний та багатозначний розвиток цієї важливої сфери музичного мистецтва.

Після Другої світової війни, коли Галичина увійшла до складу СРСР, політичні обставини стали перешкодою для об'єктивного вивчення історії фортепіанного виконавства в регіоні. Влада прагнула підкреслити єдність

культурного спадку та пригнічувала будь-які прояви регіональної самобутності, в тому числі й в музичному мистецтві. В історичному контексті політичних обставин, саме в 80-х роках стало можливим вивчати і дізнаватися більше про львівську фортепіанну школу. На той момент політична обстановка змінилася і стала менш обмежливою, що дозволило вченим та дослідникам вільніше діяти і вивчати історію цієї музичної галузі [40].

Цей період став початком глибоких досліджень львівської фортепіанної школи, її внеску в музичну спадщину і підкреслив важливість збереження та передачі цієї унікальної культурної спадщини нащадкам.

Сьогодні ми розуміємо, що історія фортепіанного виконавства в Львові та Галичині є важливою частиною музичної спадщини, яка внесла значний вклад у світову музичну культуру. Ретельні дослідження і вивчення цього аспекту історії допомагають нам краще розуміти значення музики в житті людей та показують, як важливо берегти і передавати ці цінні музичні традиції майбутнім поколінням.

Українські землі, які у минулому були частиною старовинного Галицького князівства, з 1772 року входили до складу Австрійської імперії і стали відомі під назвою Галичина. Цей регіон завжди вирізнявся своєю багатою культурною спадщиною, а музичне мистецтво в ньому відіграло особливу роль.

Специфічність розвитку музичної культури Галичини проявлялася в різних містах, які стали центрами музичного життя. Перемишль, Станіславів (сучасний Івано-Франківськ), Тернопіль, Стрий, Коломия, Дрогобич, Самбір - кожне з цих міст має свою вагомую частку у розвитку музичної культури краю. Ці міста були не лише пасивними споживачами музики, але й активними учасниками музичного життя. Вони сприяли поширенню музичної освіти, організації музичних гуртків та товариств, які об'єднували музикантів та любителів музики. Кожне з цих міст має свою власну унікальну історію та свій внесок у музичну культуру Галичини. Цей різноманітний підхід та спадок робить Галичину надзвичайно багатою та цікавою в контексті музичного мистецтва.

Проте, найважливішим культурним центром завжди залишався Львів. У першій половині XIX століття до Галичини стали приїжджати музиканти з різних частин Австрійської імперії. Це були як відомі професійні музиканти, так і аматори. Це сприяло активізації музичного життя, в тому числі, і фортепіанного виконавства.

Вивчаючи історію музичної культури Галичини, не можна не звернути увагу на початок поширення фортепіано в цьому регіоні на початку XIX століття. Схоже, що фортепіано стало важливим інструментом у музичному житті Галичини, так само, як і в усій Європі.

У першій половині XIX століття можна відзначити активне концертне життя та велике зацікавлення музикою з боку різних соціальних прошарків населення в Галичині. Концерти та музичні виступи стали популярними подіями, які збирали широку аудиторію, а музика стала важливою частиною культурного спадку регіону.

Проте, що стосується фахового фортепіанного виконавства, у цей час велика частина діяльності з цього напрямку провадилася приїжджими музикантами. Зрозуміло, що в основному це були австрійці, оскільки Галичина перебувала під владою Австро-Угорської імперії.

Між численними іменами приїжджих музикантів, можна виділити кілька, які стали важливими постатями у музичному житті Галичини. Це, в першу чергу, **Йоган Медеріх Галлюс, Йозеф Кеслер, Франц Бема та Йоган Рукгабер.**

Серед видатних музикантів цього періоду слід виділити **Франца Ксавера Моцарта**, сина відомого композитора Вольфганга Амадея Моцарта. Франц Ксавер Моцарт прожив і творив в Галичині близько тридцяти років, був активним учасником музичного життя регіону: викладав музику, давав концерти та виконував власні твори. Його фортепіанні композиції часто включали українські народні мотиви, що робило його творчість особливо цікавою для

місцевої аудиторії. Багато з учнів Франца Ксавера Моцарта можливо залишалися аматорами, а не професійними музикантами, проте їхня пристрасть до музики і оволодіння музичними навичками під керівництвом Моцарта відчутно вплинули на їх творчість та розвиток музичної культури Галичини. Ця передача знань та музичної пристрасті з покоління в покоління сприяла створенню багатой музичної спадщини в Галичині. Талановиті музиканти та композитори цього регіону надихалися творчістю свого наставника, і ця взаємодія відобразилася в їхніх власних музичних творах та виступах.

Музиканти Галичини не лише відтворювали та вдосконалювали музику попередників, але й творили нові мелодії та композиції, які відображали дух та традиції цього регіону. Вони створювали музику, яка розповідала про життя, культуру та історію Галичини, і віддавали належну шану своєму унікальному спадку. Отже, Франц Ксавер Моцарт не лише був видатним музикантом, але і відкривав двері для нового покоління музикантів, які продовжували розвивати музичну культуру Галичини та робили її надзвичайно багатою та різноманітною.

Безумовно, "моцартовська" спадщина і власна творчість музикантів Галичини поєдналися для збагачення та розширення світу музики. Їх спільна праця призвела до створення надзвичайно важливого внеску у музичний культурний фонд не тільки цього регіону, ця взаємодія сформувала унікальний музичний доробок, який подарував світу радість та неперевершену красу.

У другій половині XIX століття розвиток фахового фортепіанного виконавства в Львові та Галичині був неможливий без впливу визначальної постаті в музичній історії цього регіону - **Карла Мікулі** (1821 – 1897), який став однією із ключових фігур, яка визначила подальший розвиток фортепіанної музики в Галичині.

Карл Мікулі започаткував фахове навчання піаністів у Львівській консерваторії Галицького музичного товариства вже з 1858 року, підвищивши рівень піаністичної освіти в регіоні. Його власні концерти в Львові стали

прикладом високої майстерності, адже він, навчений самим Вольфгангом Амадеєм Моцартом, володів видатними виконавчими навичками. Карл Мікулі навчав десятки музикантів, серед яких були як аматори, так і професіонали. Такі учні, як Людвік Марек, Рауль Кочальський, Александр Міхаловський, Моріц Розенталь та Денис Січинський досягли європейського рівня у своєму виконавстві.

Карл Мікулі, вірменин за походженням, не зупинявся на національних обмеженнях і завжди був відкритий до різних культурних впливів. Його професійна підготовка та глибоке розуміння різних музичних традицій робили його важливим посередником між різними культурами та музичними стилями. Він створив атмосферу співпраці та творчого росту, яка стала основою для розквіту фортепіанної культури в Галичині. Настав час, коли фортепіанна музика розквітала завдяки впливам і великому різноманіттю музичних стилів.

Спільними зусиллями Карла Мікулі та інших видатних музикантів, Галичина стала важливим центром музичного життя, де музиканти різних національностей знайшли спільну мову через мову музики. Він відкрив двері до світу музики і надав можливість артистам різних національностей розвивати свій талант та поділитися ним з глядачами. Разом з іншими музикантами Карл Мікулі створив унікальний музичний ландшафт, який назавжди залишив свій слід у музичній спадщині Галичини.

Поза межами Львова найвірнішим послідовником і прихильником Карла Мікулі став **Рауль Кочальський**, який належав до числа видатних "шопеністів" першої половини ХХ століття та докладав чимало зусиль для збереження та відтворення традиційної шопенівської школи гри на фортепіано.

Моріц Розенталь (1862 – 1946) був відомим піаністом свого часу, який завжди залишався вдячним і вірним своєму першому вчителю, Мікулі. Попри те, що він також вдосконалював свої навички у видатного композитора і піаніста Ф.

Ліста, Розенталь ніколи не зневажав основних принципів інтерпретації, які він вивчив у Мікулі.

Піаніст на протязі тривалого періоду, з середини 1880-х до початку 1940-х років, активно концертував і завоював славу як одного із найвидатніших музикантів свого часу.

Однією з основних рис, що виділяла Розенталя серед інших віртуозів, була його надзвичайна техніка. Ця феноменальна майстерність дозволяла йому виконувати навіть найскладніші музичні композиції з неймовірною точністю та легкістю. Його часто називали "піаністом-блискавкою" завдяки неймовірній швидкості та легкості виконання навіть найскладніших музичних послідовностей.

Розенталь був відомий своєю прихильністю до віртуозних творів Ліста та Шопена, і навіть створив власні вражаючі транскрипції. Проте у його репертуарі також були твори Брамса і пізні сонати Бетховена. Він володів складним музичним стилем, який більше відповідав раціональному, аніж емоційному підходу до музики.

Згодом Розенталь перетворився з віртуоза в більш зрілого музиканта, який грав глибше та змістовніше. Збережені аудіозаписи з 1930-х років демонструють його тонку інтерпретацію творів Шопена, особливо виділяючи вишуканість фортепіанного звучання і шляхетність фразування.

Моріц Розенталь залишив велику спадщину в світі класичної музики, і його талант та відданість музиці надалі надихають молодих піаністів.

Людвік Марек, який дебютував у Львові у віці десяти років і вже тоді вразив глядачів своєю майстерністю, також залишив свій слід в історії фортепіанної музики Галичини та далеко за її межами. Він був відомим віртуозом та музичним педагогом. Людвік Марек виступав в різних країнах, після

чого заснував власну музичну школу в Львові, де навчав багатьох обдарованих молодих піаністів, серед яких був і Рауль Кочальський.

Рауль Кочальський став відомим не лише як піаніст-віртуоз, але й як видатний інтерпретатор музики Шопена. Його витончене трактування фортепіанної гри віддзеркалювало вплив шопенівської школи, а його виступи завжди були подією для шанувальників класичної музики. Таким чином, Рауль Кочальський успадкував і розвинув найкращі традиції видатних майстрів, таких як Мікулі та Марек, передаючи далі їхню безцінну спадщину.

Завдяки успішній організаційній роботі Мікулі, який обіймав посаду артистичного директора Галицького музичного товариства, а також завдяки активним європейським зв'язкам його учня Людвіка Марека, у Львові була налагоджена концертна діяльність. Вже з 1870-х років у цьому місті регулярно виступали видатні європейські гастролери, але з початком ХХ століття ця активність стала особливо помітною.

У 1902 році була створена Львівська філармонія, при якій функціонував симфонічний оркестр. Незважаючи на те, що філармонія проіснувала всього один концертний сезон, її програми були вражаючими. Упродовж цього сезону відбулися виступи шістнадцяти відомих іноземних, польських та львівських піаністів, серед яких були такі майстри, як Тереза Кареньо, Годовський, Гофман, Розенталь та багато інших. Варто відзначити, що більшість з цих піаністів були учнями видатного педагога Лешетицького.

Серед цих видатних артистів особливо слід відзначити **Мечислава Горшовського**, який народився у Львові і став відомим не лише в Україні, але й у всьому світі. Горшовський, який у ранньому віці продемонстрував неймовірний музичний талант, вражав аудиторію своєю майстерністю та виразністю виконання. Він став відомим як віртуозний піаніст, і його музичні інтерпретації завжди залишали незабутні враження. Горшовський працював над розвитком свого музичного обдарування протягом усього життя і продовжував

виступати на сценах Європи, Америки та Азії аж до 1990-х років. Його музичний внесок залишається надзвичайно важливим для світової музичної спадщини. Таким чином, завдяки наполегливості та таланту Мікулі та його учнів, Львів став важливим центром музичного життя і приймав відомих артистів із усього світу, збагачуючи місто музичною культурою.

Потік гастролерів у Львові не припинявся, і місто продовжувало запрошувати артистів з усіх куточків світу. З цією метою було створено спеціальне Концертне бюро, що в подальшому, зробило Львів музичною столицею, де мешканці та гості мали можливість насолоджуватися виступами видатних артистів з різних країн і поглиблювати свій культурний досвід.

З початком 1910-х років галицькі піаністи активно виходили на музичну сцену і ставали більш помітними у світі класичної музики. З особливим гордістю можна відзначити видатних жінок-піаністок, таких як Софія Дністрянська, Гелена Оттавова та Марія Бібулович-Солтис, які здобули визнання та шану аудиторії своїм винятковим мистецтвом. Вони часто виступали разом з оркестром або брали участь у колективних концертах, оскільки в початку ХХ століття сольні вечори для жінок-піаністок ще не були широко розповсюдженими подіями в Львові. Ця музична різноманітність збагачувала культурне життя міста та дарувала мешканцям нові можливості для насолоди класичною музикою.

Серед видатних піаністів, які залишили незабутній відбиток у музичній історії, слід відзначити **Софію Дністрянську** (1885 – 1956). Її музичний внесок був величезним і розповсюджувався не лише на території Галичини, але й далеко за її межами. Софія Дністрянська була відомою як концертна піаністка, і її талант та витончений виконавський стиль зробили її видатною у світі класичної музики.

Софія Дністрянська відзначалася не лише виконавською майстерністю, але і активністю у популяризації української музичної культури. Вона неодноразово виступала на концертах та радіопередачах, де виконувала як класичні композиції

відомих європейських авторів, так і твори українських композиторів. Її виступи були завжди відмінно прийняті глядачами та слухачами.

Однак, можливо, однією з найважливіших моментів у її кар'єрі було виступ у Львові, де вона вразила аудиторію виконанням складних творів.

Далі, у 1918 році, Дністрянська влаштувала історичний виступ у Львові, виконавши з оркестром Концерт до-мінор П. Чайковського та Концерт до-мінор І. Зауера. Це був її перший самостійний виступ у Львові з великою програмою, і він був надзвичайно успішним. Львівська громадськість відгукувалася на її виступи з великим захопленням та вдячністю. Варто відзначити, що подібну програму з двох концертів для фортепіано з оркестром, що включала твори С. Рахманінова і С. Франка, також виконала у Львові польська піаністка Оттавова. Це свідчило про високий рівень музичної культури в місті та про те, що жінки-піаністки стали невід'ємною частиною музичного життя Львова та Галичини в цілому.

Починаючи з кінця 1870-х років, у музичних виступах і концертах Львова з'явилися твори Миколи Лисенка для фортепіано. Серед цих творів особливу популярність отримала Друга українська рапсодія, яка швидко стала улюбленою серед аудиторії. Але не обмежуючись лише рапсодією, західноукраїнські піаністи розширили свій репертуар, включаючи в нього інші твори Лисенка, такі як Сюїта, створена у формі старовинних українських народних танців, а також концертні полонези та інші композиції.

Початкові інтерпретатори цих творів були переважно жінками-піаністками, багато з яких були аматорками. Вони готували свої виступи до різних урочистих заходів, зокрема до Шевченківських вечорів. Хоча такі виступи не відбувалися занадто часто, вони мали значний вплив на українську аудиторію та допомагали встановити традицію обов'язкового виконання української музики в Львові та інших галицьких містах.

Ці концертні виступи були важливим етапом у розвитку української музичної культури і підкреслювали важливість виконання українських творів для фортепіано. Ця традиція стала активно розвиватися в ХХ столітті і стала важливою складовою світової музичної спадщини, завдяки талановитим українським піаністам, які прославилися в усьому світі.

Піаністи з Галичини ретельно працювали над розвитком свого музичного обдарування і шукали можливості для подальшого вдосконалення. Вони часто обирали Відень як місце для подальшої освіти, оскільки це місто володіло двома найзначущими та незалежними один від одного освітніми установами – Віденською консерваторією (пізніше перейменованою в Академію музики) та приватною музичною школою, яку очолював видатний музикант і педагог Теодор Лешетицький.

Вже з 1890-х років галицькі студенти активно почали навчатися в музичних закладах Відня, і це сприяло розвитку музичної освіти в Галичині. Зацікавлення музикою в Львові поступово збільшувалося, і місто стало центром для навчання молодих музикантів. Наприклад, Л. Мазепа вказував, що перед Першою світовою війною у Львові функціонувало аж 65 музичних навчальних закладів, що вражаюче відзначалося серед багатьох міст Східної та Центральної Європи того часу.

Значну роль у цьому процесі відігравали викладачі, які приїжджали з Відня та надавали майбутнім музикантам професійну освіту. Багато з них були представниками школи Теодора Лешетицького, які внесли величезний вклад у розвиток піаністичної традиції в Галичині. Таке співробітництво сприяло створенню сильної музичної спільноти та забезпечило процвітання музичної культури в регіоні.

У 1902 році видатна піаністка Анна Нементовська започаткувала Львівський музичний інститут, що стало важливим етапом у розвитку музичної освіти в Галичині. На початку своєї діяльності, Анна Нементовська встановила

чіткі принципи та стандарти для фортепіанної освіти в інституті. Однією з ключових особливостей її підходу було дотримання засад, розроблених видатним педагогом Теодором Лешетицьким. Вона надавала перевагу методиці Лешетицького та запрошувала до роботи в інституті лише його вихованців. Це допомогло забезпечити високий рівень професійної піаністичної підготовки випускників інституту.

Львівський музичний інститут, заснований Анною Нементовською, пізніше був перейменований в Консерваторію імені К. Шимановського та існував до 1939 року. У подальшому він увійшов до складу майбутньої Львівської державної консерваторії. Цей інститут відіграв важливу роль у формуванні музичної культури та освіти в Галичині, сприяючи розвитку музичних традицій та підготовці молодих музикантів до мистецької кар'єри.

На зламі XIX та XX століть, історія фортепіанного виконавства в Львові була суттєво збагачена завдяки впливу видатного чеського піаніста **Вілема Курца** (1872-1945), який приїхав до міста з Чехії в 1898 році, відгукнувшись на запрошення Галицького музичного товариства. Протягом понад двадцяти років Курц працював в Львові і став провідним професором фортепіано в консерваторії Галицького музичного товариства в період з 1898 по 1919 рік, і цей період виявився дуже плідним для львівської піаністики, а також для самого піаніста.

Вілем Курц, як і його попередник Мікулі, проявив вражаючу здатність об'єднувати навколо своїх педагогічних принципів значну кількість учнів та послідовників, створивши основу для визнання його як засновника власної мистецької піаністичної школи. Серед його учнів були видатні піаністи-поляки М. Мірську, А. Тадлевський, А. Родзінський, А. Гермелін, Ю. Кретович та Г. Лісіцька-Альткорн. Ці віддані учні не лише освоювали та успадковували цінні педагогічні підходи від свого вчителя, але й активно сприяли розвитку фортепіанної мистецької спадщини Галичини.

Велика увага професора Курца була приділена підготовці своїх учнів до майбутньої педагогічної діяльності. Він запровадив у консерваторії лекції з фортепіанної педагогіки, у яких узагальнив свій власний досвід роботи. Вілем Курц був видатним методистом, який систематично вивчав досвід провідних фортепіанних шкіл світу і творчо застосовував його у своїй роботі. Він надавав великого значення налагодженню рухового апарату піаніста, зосереджуючись на розвитку долоні та пальців. Водночас він прагнув до розуміння учнями важливості використання всіх частин руки під час гри, і ця методична робота відповідала класичним педагогічним підходам. Засади Курца були по суті близькими до основного напрямку педагогіки Лешетицького та інших досвідчених викладачів-практиків першої чверті ХХ століття. Діяльність Вілема Курца справила великий вплив на розвиток фортепіанної педагогіки та виконавства в Галичині та стала вагомим внеском у світову музичну спадщину. Його послідовники та учні продовжили розвивати його ідеї та методи, сприяючи подальшому розвитку фортепіанного мистецтва в цьому регіоні та за його межами.

На початку ХХ ст. західноукраїнські музиканти відчували необхідність в розвитку української музичної освіти, спрямованої на підготовку кваліфікованих музикантів для поширення української музики. У 1903 році, у важливому культурному центрі Галичини, місті Львові, було здійснено значний крок шляхом заснування Українського Вищого музичного інституту, який в подальшому отримав ім'я видатного українського композитора Миколи Лисенка. Цей крок відзначив початок систематичної професійної фортепіанної освіти в Львові, а Вищий музичний інститут імені Лисенка став важливим центром для підготовки молодих піаністів.

З початку заснування та протягом усього періоду існування Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка фортепіанний відділ був основоположним і здобув популярність як серед студентів, так і викладачів.

Система освіти, запроваджена в інституті, надавала унікальну можливість студентам розвивати свої фортепіанні навички на протязі 9 років, розділяючи навчання на три курси: нижчий, середній та вищий. Згодом, у 1920-х роках, для найбільш обдарованих та успішних студентів було введено ще один рік навчання на концертному курсі. Ця ініціатива стала додатковою можливістю для розвитку та підвищення музичної майстерності.

З моменту заснування інституту, чотири визнані викладачки фортепіано – **Олена Прокеш, Олена Ясеницька-Волошин, Марія Криницька та Дарія Шухевич-Старосольська** – призначені для передачі своїх знань та багатого досвіду студентам. Ці видатні педагоги працювали на різних рівнях освіти, викладаючи мистецтво фортепіанної гри, і зробили значний внесок у життя інституту протягом численних років. Вони були вчителями та наставниками багатьох обдарованих молодих музикантів, а їх вплив на розвиток фортепіанної музики в регіоні був без сумніву вагомим [40].

Важливим центром фортепіанної освіти стала музична школа, що діяла при Українському дівочому інституті у місті Перемишль. Протягом 25 років її керівником та провідним викладачем була видатна піаністка **Ольга Окунєвська** (1866-1941). У 1920-х роках Ольга Окунєвська очолила український спеціалізований навчальний заклад у Перемишлі, який став філією Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка.

У період найвищого розквіту фортепіанного мистецтва в Львові, перед початком Першої світової війни, музика стала невід'ємною частиною життя міста. Саме в цей період Львів отримав статус одного з найбільш важливих музичних центрів Австро-Угорської імперії. В цей час в місті функціонувало понад 60 музичних навчальних закладів, в більшості з яких навчали гри на фортепіано. Найважливіші серед них були Консерваторія Галицького музичного товариства, Вищий музичний інститут імені Лисенка, Львівський музичний інститут Анни Неметковської (який пізніше перетворився на Музичну

консерваторію імені К. Шимановського). Крім цих закладів, існувало ще кілька вищих музичних шкіл та інститутів.

Після смерті видатного піаніста і педагога Теодора Лешетицького, Львівська піаністична школа виявила гідного спадкоємця в особі **Єжи Лялевича (1876-1951)**. Поляк за національністю, Лялевич отримав музичну освіту в Академії музики та образотворчого мистецтва, та став важливим посередником між львівською та віденською музичними культурами. Серед учнів видатного педагога Нестор Нижанківський, Леопольд Мюнцер, Володимир Божейко, Галя Левицька, Любка Колесса, Роман Савицький та Дарія Гординська-Каранович. Також варто відзначити, що серед його студентів були талановиті музиканти з Великої України, що підкреслює його внесок у розвиток української музичної культури. Єжи Лялевич залишив глибокий слід у світовій музичній спадщині як виконавець та педагог.

Василь Барвінський (1888-1963) відіграв визначальну роль у фортепіанній культурі Львова у період з 1920 по 1930 роки. Барвінський був багатостороннім музикантом: він був блискучим виконавцем власних творів, видатним педагогом, публіцистом, талановитим композитором. Вплив Василя Барвінського на музичну культуру Львова і України загалом важко переоцінити. Він надихав молодих музикантів та сприяв розвитку українського фортепіанного мистецтва, залишаючи незабутній слід у історії музики цього регіону.

Василь Барвінський отримав свою базову музичну освіту у школі Мікулі, де виявив свій великий музичний потенціал і почав розвивати свою піаністичну майстерність. Навчання у Вілема Курца, австрійського композитора і піаніста, дало йому можливість освоїти технічні та інтерпретаційні аспекти фортепіанної гри. Від В. Курца Барвінський отримав не лише піаністичні навички, але й інноваційний підхід до музичного мистецтва, який суттєво вплинув на його власний творчий стиль.

Важливим етапом у житті Василя Барвінського стала його навчання в Празі, де він здобув вищу музичну освіту. Празька музична школа вважалася однією з найпрестижніших музичних навчальних закладів у Європі, і В. Барвінський здобув тут важливі знання і досвід, які вплинули на його музичну кар'єру та методику викладання. Слід відзначити, що Василь Барвінський не обмежився виключно виконавською діяльністю. Він активно створював власні композиції і виступав з виконанням своїх творів, що свідчило про його творчий розвиток і вплив його власного стилю на українську музичну сцену.

З 1915 року Василь Барвінський викладав у Музичному інституті ім. Лисенка у Львові, де більше ніж 30 років очолював цей вищий навчальний заклад. Його викладацька діяльність виявилася значущою для розвитку фортепіанної культури міста Львова та українського музичного мистецтва загалом. Барвінський не лише передавав свої знання та досвід своїм учням, але і вплинув на їх творчий розвиток, підштовхуючи їх до виконання творів українських композиторів та поглиблення розуміння фольклорних основ і українського характеру у музиці.

З класу Василя Барвінського вийшли видатні концертні піаністи, такі як Ростислав Савицький, Дарія Гординська-Каранович, Олег Криштальський, які успадкували його музичний доробок та розширили його вплив на розвиток музичного мистецтва. Необхідно визнати, що Василь Барвінський був важливою фігурою в історії українського музичного мистецтва. Його внесок у розвиток фортепіанної культури та його вплив на формування музичної ідентичності українських музикантів і виконавців залишається актуальним і в сучасних умовах. Василя Барвінського слід розглядати як ключову фігуру у музичній спадщині України, яка надихає молодих музикантів на подальший розвиток українського мистецтва.

Перша половина ХХ століття стала часом великого розквіту музичної культури в Львові, і в цьому контексті, Львів став родиною для численних

талановитих піаністів, які досягли світового рівня в фортепіанному виконавстві. Плеяда цих виняткових музикантів включає таких іменитих артистів, як Стефан Аскеназе, Мечислав Горшовський, Пауліна Шаліт, Якуб Гімпель та Артур Гермелін.

Стефан Аскеназе (1896-1985) - один із найвидатніших піаністів свого часу. Його музична кар'єра осягла світовий рівень, він виступав на найпрестижніших концертних сценах у світі. Професійна майстерність Аскеназе, його інтерпретаційна глибина і технічна досконалість зробили його одним із великих піаністів свого часу.

Мечислав Горшовський (1892-1993) також був відомим піаністом та композитором, активним популяризатором української музичної культури за кордоном.

Пауліна Шаліт, Якуб Гімпель та Артур Гермелін також були відомими піаністами світового рівня і їх виступи отримували велику увагу та визнання в музичному світі. Важливо відзначити, що більшість з цих артистів, незважаючи на своє велике визнання у світі, все життя підтримували зв'язки зі Львовом, виступали на місцевих концертах і активно сприяли розвитку музичної культури у місті. Ця плеяда обдарованих піаністів свідчить про велику музичну спадщину, яка була сформована в Львові та її внесок у світове музичне мистецтво. Їхні досягнення і вплив залишаються важливими для розуміння історії музичної культури українського народу.

Едвард Штеєрман (1893-1964) – видатний піаніст та композитор, відомий своєю ранньою музичною обдарованістю та визнаним талантом. Походячи з висококультурної родини з Самбору, Штеєрман швидко прославився своєю музичною витонченістю та вражаючими навичками. Він отримав освіту у Відні, де навчався грі на фортепіано та композиції під керівництвом визнаних майстрів.

Штеерман мав широкий концертний репертуар, що охоплював класичні твори, а також інноваційні композиції сучасних композиторів, включаючи твори Арнольда Шенберга, Альберта Берга, Антона Веберна та ін. Важливою рисою його творчості була любов до нової музики ХХ століття [40].

Поза виконавською діяльністю, Штеерман активно займався педагогічною роботою. Він виховав численних видатних учнів, які продовжили його музичну спадщину. Його внесок у розвиток українського фортепіанного мистецтва та пропаганда сучасної музики зробили його ключовою фігурою в музичній історії Львова та України.

Середина 20-х років стала періодом, коли Львів був свідком виступів та творчості справжнього сузір'я талановитих піаністів, кожен з яких був унікальною індивідуальністю в світі музики. Серед цих видатних музикантів варто відзначити: **Віктор Божейко** - піаніст, який відзначався вражаючим виконанням класичних і сучасних творів на міжнародних сценах; **Лев Мюнцер** - видатний піаніст, який брав участь у концертах та викладав у Львові, розширюючи музичну культуру міста; **Ганна Левицька** - піаністка з неперевершеним талантом та майстерністю, яка вражала аудиторію довершеним виконанням класичної музики; Людмила Колесса - інша яскрава постать, яка виступала у Львові, розповсюджуючи красу музики серед глядачів; **Тарас Шухевич** - піаніст і музичний педагог, який активно сприяв розвитку фортепіанного мистецтва у Львові; **Антін Рудницький** - ще один талановитий піаніст, який зробив свій вагомий внесок у музичну культуру міста.

Виступи та творчість цих музикантів збагатили музичну сцену Львова і сприяли популяризації класичної та сучасної музики серед місцевої аудиторії. Вони стали важливою частиною музичної історії міста і залишили слід у розвитку українського фортепіанного мистецтва.

У 20-х роках Львів став свідком виходу на музичну сцену видатних піаністів, які не лише прославили своє місто, а й залишили свій слід у світовому

музичному мистецтві. Серед них **Володимира Божейко** (1897-1955), перша піаністка Західної України, яка регулярно виступала як в Львові, так і на великих європейських сценах. Вона була представницею віртуозного пізньоромантичного піанізму та отримала вищу музичну освіту в Віденській академії музики.

Леопольд Мюнцер (1901-1943) почав виступати на міжнародних сценах вже у 1920 році та вразив аудиторію своєю музичною майстерністю. Мюнцер навчався в класі Лялевича в Львові та продовжив своє навчання в Віденській Академії музики під керівництвом видатного піаніста Едварда Штеєрмана. Обидва музиканти стали невід'ємною частиною розвитку львівської піаністичної школи та активно сприяли популяризації української музики на світовому рівні. Вони залишили незабутній слід у музичній історії Львова та України, визнані як видатні музичні таланти свого часу.

Міжвоєнний період в історії українського піанізму був свідком видатних досягнень піаністів, серед яких особливих успіхів досягла **Любка Колесса** (1902-1997). Музичну освіту вона отримала у Віденській Академії музики в класі видатних піаністів Луї Терна та Еміля Зауера.

Відзначаючи Любку Колессу, не можна не згадати про **Галю Левицьку** (1901-1949), яка активно працювала на території Галичини та отримала музичну освіту у Віденській Академії музики. Її інтелектуальний підхід вражав виразною стриманістю та природністю в інтерпретації музичних творів, вона надавала особливу увагу тонким нюансам і емоційному змісту музики. У 30-х роках Галя Левицька активно виступала та водночас викладала у Інституті імені М. Лисенка. Її музична спадщина залишилася важливою складовою розвитку львівської піаністичної школи та призвела до подальших досягнень у світі класичної музики.

Роман Савицький (1907-1960), став важливим фігурою для українського музичного співтовариства. Він отримав освіту у Празькій консерваторії під керівництвом Вілема Курца, а потім поїхав навчатися до Сполучених Штатів.

Роман Савицький відзначався високою виконавською майстерністю та природністю в грі, і його педагогічна діяльність була дуже впливовою. Він став одним із засновників Українського музичного інституту в Америці та розробив власну методичну роботу з фортепіанної педагогіки, яка стала важливим внеском у розвиток музичної освіти в українській діаспорі Америки.

Помітно, що ця група піаністів та педагогів відзначалася різноманітністю стилів та підходів до музики. Кожен із них мав свою власну частку в розвитку українського піанізму та сприяв виникненню нового покоління обдарованих музикантів. Цей період в історії української музики був важливим, оскільки дав можливість об'єднати культурні зусилля та розвивати музичний доробок в умовах, що вимагали великої внутрішньої сили та стійкості. Робота цих талановитих музикантів і педагогів стала значною часткою у світовій музичній спадщині та сприяла збереженню української музичної ідентичності у важкі часи.

У період Другої світової війни та післявоєнного п'ятиріччя львівське музичне середовище зазнало значних втрат і змін, обумовлених загибеллю та еміграцією видатних піаністів і музикантів, зокрема Любки Колесси, Едварда Штеєрмана, Леопольда Мюнцера та ін. Війна також призвела до арештів і репресій відомих музикантів, таких як Василь Барвінський та Галя Левицька. В той же час, зі сходу України прибували нові музиканти, які привнесли в фортепіанне виконавство Львова свої власні стилі та підходи.

У 1944 році, після відновлення роботи державної консерваторії у Львові, фортепіанна кафедра зберегла деяких викладачів з довоєнного складу, таких як В. Барвінський, Т. Шухевич і Т. Маєрський. Ірина Любчак-Крих, яка переїхала до Львова з Тернополя і стала деканом факультету. Завідувачем кафедри був доцент Тарас Шухевич, а до складу кафедри приєдналася професор Галя Левицька.

Протягом десятиліття, з 1947 по 1957 роки важливу роль у львівській фортепіанній педагогіці відіграла **Людмила Уманська**. Вона отримала свою музичну освіту у Київській та Московській консерваторіях, де навчалася під керівництвом А. Янкелевича та С. Фейнберга.

Багато років Л. Уманська пропрацювала у Львівській консерваторії і виховала багато талановитих випускників, серед яких були видатні музиканти, такі як Ірина Сіялова, Олег Криштальський та Тетяна Лагола.

Величезний вплив на розвиток фортепіанної школи у Львові здійснив **Олександр Ейдельман**, який обіймав посади голови фортепіанної кафедри Львівської консерваторії та керівника фортепіанного відділу музичної школи "10-річки" протягом періоду з 1950 по 1977 рік. Його вплив на музичну освіту та таланти молодих музикантів був надзвичайно вагомим. Під керівництвом Олександра Ейдельмана зароджувалася нова генерація музичних обдарувань. Понад 100 молодих артистів отримали в його класі не лише фундаментальну освіту, але і стали відомими музикантами в майже всіх куточках світу. Вони продовжили його спадок і вдосконалили його методику в інших музичних установах та школах, завжди залишаючись вірними послідовниками видатного професора. За його керівництвом, ці молоді артисти стали справжніми амбасадорами львівської фортепіанної школи, популяризуючи її методику та стиль у світі. Олександр Ейдельман був не лише видатним викладачем, але і відомим концертмейстром, що виступав у різних країнах світу, примножуючи світову славу української музичної школи. Він доклав неабияких зусиль до розвитку фортепіанного мистецтва у Львові та усьому світі.

У 1960-х роках настала важлива епоха для львівської фортепіанної школи, коли на сцену вийшло нове покоління видатних піаністів. Ці молоді артисти завершили свою освіту під керівництвом нових педагогів і продовжили вдосконалювати свої навички у визнаних музичних центрах, таких як Москва і Київ.

Серед цього обдарованого покоління варто відзначити **Олега Криштальського, Галину Руденко, Марію Крих, Оксану Шпот, Оксану Попіль, Звеніславу Стернюк, Марію Тарнавецьку, Аллу Пушкар-Задерацьку та Марію Крушельницьку**. Не можна забути і про **Кетевану Хучуа**, представницю Києва, яка також обрала Львів для свого творчого розвитку.

Більшість з цих артистів були випускниками талановитих педагогів, які активно діяли після Другої світової війни, таких як Людмила Уманська, Олександр Ейдельман, Гіларіон Нейгауз і Ігор Крих. На перший погляд, можна було б очікувати, що нові методи навчання та підходи педагогів змінять старі традиції львівської фортепіанної школи. Проте сталося зовсім інше - давні львівські традиції не лише залишилися живими, але й поєдналися з новими підходами до навчання.

Олександр Слободяник (1941-2008) дійсно є міжнародно визнаним в сфері фортепіанного мистецтва і являє собою важливий артистичний доробок Львівської фортепіанної школи. Його музична кар'єра та талант вражали слухачів у всьому світі. Незважаючи на те, що він прожив і виступав в столичних містах світу, Олександр Слободяник завжди підтримував зв'язок зі своїм рідним Львовом та своєю вчителькою Лідією Голембо, і ця рідність з корінням завжди віддзеркалювалася у його виконанні.

Олександр Слободяник славився своїм великим концертним стилем, що зробив його виконання неперевершеним. Його бездоганна техніка та оригінальне тлумачення кожного твору свідчили про його глибоке розуміння музики та власну харизму. Експресивність стала визначальною рисою його стилю, надаючи його виконанню виразність та вишуканість.

Олександр Слободяник залишив незабутній слід в світі фортепіанної музики та приніс своїй школі і місту Львову заслужену славу.

З 1970-х років саме ці талановиті музиканти, зокрема Марія та Ліда Крих, Марія Крушельницька, Олег Криштальський, очолили найсильніші фортепіанні класи Львівської консерваторії, визначивши її педагогічну орієнтацію. З їхніми знаннями та талантом виросло нове покоління віртуозів, які розширили славу львівської фортепіанної школи в Україні та за її межами. Імена таких музикантів, як Йосип Ермін, Оксана Рапіта, Етела Чуприк та Мирослав Драган, стали відомими на світовій музичній арені і визначають сучасну артистичну ідентичність Львівської музичної академії. Нове покоління піаністів успадкувавши багатий арсенал фортепіанної школи Львова, водночас, приносить у свою роботу свіже бачення та талант. Це підтверджує важливість передачі музичної спадщини та розвитку музичної традиції через покоління. Молоді піаністи можуть зберігати цінні традиції, одночасно розширюючи їх і додаючи власні творчі ідеї та виразність до своєї музики. Це сприяє збереженню актуальності фортепіанного мистецтва в сучасному світі та його процвітанню у майбутньому.

Видатні піаністи докладали зусиль, щоб зберегти та розвинути традиції, розпочаті попереднім поколінням, і водночас вносили свої інновації, щоб адаптуватися до сучасних вимог. Ця комбінація спадку і творчого розвитку зробила їх відомими артистами, які продовжили славу та вплив львівської фортепіанної школи в Україні та за її межами. Цей період був дійсно вирішальним у розвитку музичної культури Львова та мав суттєвий внесок у розвиток українського фортепіанного мистецтва. Велика кількість видатних піаністів, які виступали та навчалися в місті, сприяла розквіту музичного життя. Спадок та інновації цього періоду поширили славу львівської фортепіанної школи на міжнародній арені, зробивши її визнаним центром вишуканого музичного виконання та навчання.

2.2. Творча діяльність фортепіанних відділів та кафедр в навчальних закладах Львова.

Львівська Державна Музична Академія імені Миколи Лисенка

Фортепіанний клас у Консерваторії Галицького музичного товариства був установлений у 1859 році завдяки ініціативі Кароля Мікулі. Спочатку, навчання поділялося на два рівні - нижчий та вищий курси, і не вимагало попередньої підготовки для вступу. У 1860-х роках до колективу викладачів фортепіано було запрошено ще інших викладачів. Протягом 30 років роботи під керівництвом Кароля Мікулі, фортепіанний клас консерваторії не тільки розширився за кількістю, але й досяг високого професійного рівня. У 1886/87 навчальному році консерваторія пропонувала вже три основних курси фортепіано - нижчий, середній і вищий, на яких навчалось 148 учнів. Навчання на кожному курсі тривало декілька років. Крім того, під час навчання на вищому курсі фортепіано вводився педагогічний курс для тих, хто прагнув стати вчителями музики.

За обчисленнями Л. Мазепи, на вищому курсі фортепіано Консерваторії Галицького музичного товариства у класі Кароля Мікулі отримало професійну освіту 110 учнів, і загальна кількість його львівських учнів можливо досягала 400 осіб. Діяльність Кароля Мікулі була надзвичайно плідною. Він створив сприятливі умови для розвитку музичного мистецтва в Львові та сприяв розвитку музичних смаків та розумінню серйозної фортепіанної музики серед галицької інтелігенції. Крім цього, він виховав покоління висококваліфікованих піаністів, які продовжили його роботу у сфері професійної музичної освіти.

У проміжку 1894 та 1938 роками в Консерваторії Галицького музичного товариства діяли різні визначні викладачі фортепіано. Один із них, Францішек Нойгаузер, був учнем Кароля Мікулі та викладав у консерваторії протягом цього періоду. Францішек Сломковський також був педагогом фортепіано і активно викладав у консерваторії від 1876 до 1924 року.

Мечислав Солтис також приєднався до колективу викладачів у період з 1891 до 1929 року. Окрім них, Генрик Мельцер-Щавинський очолював вищий курс фортепіано в 1897-1898 роках.

У червні 1887 року Кароль Мікула звільнився від усіх своїх посад у Галицькому музичному товаристві. На його місце для викладання вищого курсу фортепіано був запрошений Владислав Вшелячинський з Тернополя. Вінценту Целінгер приєднався до колективу викладачів на нижчому курсі в 1898 році.

У 1898 році на посаду професора вищого курсу фортепіано в Консерваторії прийшов Вілем Курц, і він працював тут протягом наступних двадцяти років. Протягом цього періоду 208 студентів з загальної кількості 405 учнів Консерваторії вивчали фортепіано. Фортепіанний відділ був розділений на чотири курси: підготовчий, нижчий (дворічний), середній (трирічний) та вищий (трирічний). У 1911 році Вілем Курц запровадив концертний курс фортепіано для найкращих випускників цього відділу, збільшивши тривалість навчання до 12 років. Сам Вілем Курц та Міхаель Задора викладали на цьому концертному курсі. У програму навчання студентів було введено камерний ансамбль та історію піанізму. Педагогічний курс включав вивчення дидактики, методики, естетики гри та інших аспектів. Вілем Курц проводив лекції з фортепіанної педагогіки для студентів вищого курсу фортепіано, а Юзефа Кретович відповідала за історію піанізму. Цей період в історії фортепіанної освіти в Консерваторії Галицького музичного товариства був важливим і сприяв розвитку музичної освіти та викладанню фортепіано в Львові.

Методика навчання, створена Вілемом Курцем, суттєво вплинула на розвиток фортепіанної педагогіки та виконавства в Галичині. Схоже на Кароля Мікулу, свого попередника, Курц зумів об'єднати навколо себе значну кількість учнів і послідовників, створивши мистецьку піаністичну школу. Важливо

відзначити, що завдяки педагогічному впливу Курца розцвів український професійний піанізм в Галичині [36].

Після того, як Вілем Курц покинув Консерваторію Галицького музичного товариства, його учениці, Гелена Лісіцка та Юна (Юзефа) Кретович, продовжили працювати в цьому навчальному закладі. Протягом 1920-х років на вищих і концертних курсах фортепіанного відділу Консерваторії ГМТ також викладали інші видатні педагоги, такі як Артур Гермелін, Генрік Гюнсберг, Гелена Оттавова, Марія Солтисова, Корнелія Тарнавська, Вітольд Фріман та Вінцента Целінгер. Ці викладачі продовжували розвивати фортепіанну школу та забезпечувати високу якість музичної освіти для студентів.

У 1928 році внаслідок реформування системи музичної освіти в Польщі, у Консерваторії Польського музичного товариства в Львові було створено кафедри. Пост голови фортепіанної кафедри отримав Леопольд Мюнцер, який очолював її аж до 1939 року. Мюнцер також був активним музичним діячем і видатним концертантом у Львові. Студенти Мюнцера регулярно влаштовували класні концерти, де вони виконували як класичні, так і сучасні музичні твори.

У перших десятиліттях ХХ століття в Львові існувало безліч інших музичних шкіл, більшість з яких спеціалізувалися на навчанні гри на фортепіано. Декілька з них привертало видатних професорів із Відня чи Варшави для забезпечення високого рівня підготовки своїм випускникам. Проте Консерваторія ГМТ завжди користувалася підтримкою в офіційних колах. Наприклад, тільки цей музичний навчальний заклад у Львові мав право в 1920-1930 роках видачі дипломів вчителя музики з правом подальшої роботи в загальноосвітніх середніх школах і учительських семінаріях. Випускники інших музичних навчальних закладів Львова, щоб мати можливість викладати в Польщі, змушені були складати додаткові іспити в Консерваторії ГМТ.

У 1903 році в Львові став діяти Український Вищий музичний інститут, де навчальна програма схожа на ту, що була в Консерваторії. Інститут протягом

свого існування приймав найбільше студентів і мав багато викладачів, які спеціалізувалися у галузі фортепіано.

Вищий курс фортепіано у цьому навчальному закладі від 1915 р. викладав Василь Барвінський. У двадцятих роках Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка розширив свій викладацький персонал: на кафедрі фортепіано стали працювати Тарас Шухевич, а також його дружина Ольга Шухевич (Бандрівська), Наталія, дружина В. Барвінського (Пулюїв), Нестор Нижанківський.

У тридцятих роках до викладачів Вищого музичного інституту приєднуються Меланія Байлова та Роман Савицький.

Педагоги-піаністи активно працювали не лише в основному закладі Вищого музичного інституту імені М. Лисенка в Львові, але й в його філіях, розташованих у різних містах. Наприклад, у Перемишлі викладали Володимир Божейко та Ірина Негребецька, у Стрию – Роман Савицький та Галя Левицька, в Станиславові і Коломиї – Софія Левицька-Замора та Галя Лагодинська, в Тернополі – Ірина Любчак-Крих, на Личакові (поблизу Львова) – Надія Лаврівська.

Інформація про Консерваторію імені К. Шимановського є досить обмеженою, але свідчить про важливу роль фортепіанного навчання в цьому закладі. Ця консерваторія була створена у 1902 році під назвою Львівський музичний інститут Анни Нементовської. Засновниця цього музичного закладу, яка була видатною піаністкою і ученицею Т. Лешетицького, очолювала інститут і після його перейменування у 1931 році. Директорка навчального закладу запрошувала на роботу викладачів-піаністів з Відня, серед яких І. Фрідман, Г. Мельцер. Разом з ними у інституті працювали й львівські піаністи, такі як Мар'ян Домбровський, Едвард Штайнбергер, а з 1933 року – Тарас Шухевич.

У 1939 році, після переходу Львова під контроль СРСР, музичні навчальні заклади міста були реорганізовані відповідно до радянської освітньої системи. Нова державна консерваторія створила кафедри для вищої музичної освіти, а

середній рівень освіти відповідав музичному училищу та музичній школі "10-річка". Викладачі, які приєдналися до цих кафедр, отримали радянські вчені звання.

Кафедра спеціального фортепіано була очолена Л. Мюнцером, а фортепіанний факультет деканував Р. Савицький. Ця кафедра включала таких професіоналів, як В. Барвінський, Г. Левицька, Л. Мюнцер і Е. Штайнбергер. Серед студентів були можливості вивчати фортепіано, орган, камерний ансамбль, акомпанемент, фортепіанний ансамбль та історію піанізму.

У перший навчальний рік на кафедрі навчалося сімдесят шість студентів, але діяльність консерваторії була припинена під час німецько-фашистської окупації. Протягом воєнних років музиканти, які залишилися в Львові, об'єдналися в Українській музичній професійній школі, єдиному музичному навчальному закладі, що функціонував за дозволом окупаційної влади. Фортепіанним відділом цього навчального закладу в ці роки керував Т. Шухевич.

Після Другої світової війни Львівська державна консерваторія почала відновлювати свою роботу. Кількість викладачів-піаністів в закладі значно зменшилася порівняно з передвоєнним періодом. З колишнього складу фортепіанних кафедр залишилися Василь Барвінський, Тарас Шухевич, Тадеуш Маєрський, Олена Альткорн, Бено Шнайдер. У 1944 році у консерваторії була лише одна "кафедра фортепіано", на якій викладали фортепіано як фах, обов'язкове фортепіано, концертмейстерський клас, методику навчання гри на фортепіано та історію піанізму.

На кафедрі працювали викладачі, такі як Ірина Крих, Дарія Залеська, Маріанна Лисенко, Сабіна Рапп та Володимир Тіпаков. Тарас Шухевич очолив кафедру, а Ірина Крих стала деканом фортепіанно-органного факультету, а Володимир Тіпаков керував учбовою частиною [40].

До складу кафедри згодом приєдналися інші викладачі, такі як Йосип Радін, Галя Левицька, Всеволод Климків, Іда Поляк, Дарія Герасимович, Михайло

Брандорф, Костянтин Донченко та Всеволод Задерацький. Кафедра активно розвивалася, але втратили Василя Барвінського, який був арештований у 1948 році, і Галу Левицьку, яка померла в 1949 році.

У 1940-х роках, незважаючи на важкі обставини, викладачі фортепіано в Львівській консерваторії активно творили. Вони часто давали концерти, з особливою активністю в цьому виділялася Галя Левицька. У 1949 році був проведений фортепіанний фестиваль, приурочений до 100-річчя від дня народження Фредеріка Шопена. З того часу, зазначені викладачі, а саме Т. Маєрський, І. Крих, Д. Герасимович і Ірина Негребецька, залишились вірними галицькій музичній традиції. Педагоги Львівської консерваторії завжди були спрямовані на класичні стандарти та західно-європейські музичні цінності, зокрема на детальне вивчення музичних творів, ретельне навчання майстерності гри на фортепіано та високий академічний рівень виконання.

Поруч з цим, представники радянської школи внесли більше експресивності та свободи в інтерпретацію, особливо у романтичному репертуарі. Такий синтез двох підходів сприяв розвитку Львівської фортепіанної школи, яка зберегла свою унікальність і традиції.

У 1961 році була створена окрема кафедра для викладання загального та спеціалізованого фортепіано. Колишня "фортепіанна" кафедра, яка залишилася спеціалізованою на навчанні фаху, отримала назву "кафедра спеціального фортепіано". Проте, зі збільшенням кількості студентів і викладачів, у 1965 році кафедру спеціального фортепіано розділили на дві рівноцінні кафедри з однаковою спеціалізацією. Професор Олександр Ейдельман продовжив очолювати одну з кафедр (кафедра "А"), а іншу (кафедра "Б") очолив Олег Криштальський.

У період з 1960 по 1970 роки фортепіанний факультет львівської консерваторії відзначався інтенсивною роботою, випускаючи щорічно близько 50 студентів на денному відділі та приймаючи студентів із різних куточків СРСР.

Згодом кількість студентів почала зменшуватися, але факультет постійно залучав нових викладачів-випускників львівської консерваторії.

У 1970-х роках до кафедри долучилися нові викладачі, які активно виступали і спільно зі студентами організовували фортепіанні вечори. Деякі викладачі гастролювали в різних містах СРСР і записували музику. Усі ці заходи сприяли активному розвитку фортепіанної школи у Львові, зберігаючи традиції і поєднуючи їх із новими впливами [40].

У 1977 році Олександр Ейдельман переїхав до США, і Марія Крих-Угляр призначена керівником фортепіанної кафедри "А". В 1980-х роках після закінчення аспірантури та асистентури в кафедрі почали працювати молоді викладачі. В цей період було активізовано наукову та методичну роботу. Наталія Кашкадамова, Тереза Старух та Галина Блажкевич успішно захистили кандидатські дисертації. Викладачі також вели дослідження музичної культури Галичини та займалися публікацією невідомих творів Карола Шимановського, також публікували музикознавчі роботи. Викладачі, що працювали в відділі педагогічної практики, вносили свій внесок у розробку методичних аспектів фортепіанної освіти, отримуючи визнання на всесоюзному рівні.

На початку ХХІ століття фортепіанні кафедри Львівської музичної академії імені М. Лисенка були поповнені фахівцями високої кваліфікації, які виступають як активні концертні виконавці і досвідчені методисти. Вони представляють третє покоління випускників Львівської фортепіанної школи, які набули досвіду з 1960-х по 1980-ті роки. Протягом останнього десятиліття до складу кафедр постійно приєднуються нові викладачі, такі як Етела Чуприк, Петро Довгань, Мирослав Драган та інші. Львівські піаністи залишаються вірними корінним музичним традиціям, однак вони також відкриті для нових впливів та ідей з різних музичних шкіл світу, багато викладачів мають багаторічний досвід навчання в провідних музичних установах інших країн.

Цей обмін досвідом дозволяє викладачам та студентам отримувати нові знання та ідеї, а також розширює їх музичний горизонт. Крім того, викладачі з кафедри часто виступають як члени журі на різних музичних конкурсах та екзаменаційних комісіях як в Україні, так і за кордоном.

Львівське державне музичне училище імені Станіслава Людкевича.

(Нині це Львівський музичний фаховий коледж)

Історія Львівського державного музичного училища розпочалася у 1939 році після "золотого вересня," коли всі навчальні заклади пройшли реорганізацію. Відділ спеціального фортепіано існує з часів створення цього навчального закладу.

На відділі працювали видатні педагоги, такі як професор Василь Барвинський, Володимир Божейко, Галя Левицька та доцент Роман Савицький. Керівництво відділом обирали О. Кашина, А. Звонко, Л. Мацуліс, Л. Котляревська, М. Баяджан, Д. Задор та Л. Володарська. На сьогоднішній день відділ очолює Звиномира Борис, вчитель вищої категорії та методист.

Пізніше на відділі фортепіано викладали талановиті педагоги, серед яких Москаленко Л. В., Стернюк О. І., Найчук Л. О., Майчик Н. Т., Майчик О. І., Лимаренко О. О., Ігнатів Н. І., Висоцька І. А. , Драган М. Т., Жук О. І., Бень О. Т., Кадочнікова В. А. та Зелінська-Куц В. К.

Безумовно, цей славетний навчальний заклад залишається важливим інститутом у сфері музичної освіти, де спадок і традиції поєднуються із сучасністю, забезпечуючи якісну підготовку нового покоління музикантів та викладачів.

Львівська музична школа – інтернат імені Соломії Крушельницької

У багатьох європейських містах, де існує система професійної музичної освіти на трьох рівнях (вища, середня, і молодша школи мистецтв), розвивається унікальне явище - виконавська школа. Вона спеціалізується на навчанні

виконавців гри на конкретному музичному інструменті, і формує свої власні, характерні лише для неї, ідеали в галузі виконавства, віртуозності та репертуару.

У таких виконавських школах важливу роль відіграють концертні музиканти, які часто виступають та записують свої виступи, і також композитори, які інспіруються творчістю виконавців цієї школи, створюючи нову музику. Така музична спільнота зазвичай спрямована на музичний навчальний заклад, де викладачі та студенти виступають як важливі учасники концертного життя свого регіону і регулярно представляють різноманітні музичні програми на публічних концертах та конкурсах. У виконавських школах формуються унікальні стилі та музичні цінності, і вони часто стають центрами активного концертного та навчального життя [29].

У Львові минулого століття сформувалася визначна виконавська школа фортепіано, відома як "Львівська піаністична школа." Формування цієї школи було надзвичайно важливим музичним явищем, яке вплинуло на розвиток фортепіанного мистецтва та музичну культуру. Слід відзначити, що ця школа виросла на основі фортепіанного відділу Львівської спеціалізованої середньої музичної школи імені С. Крушельницької.

Плідним ідеологом та організатором цієї школи був відомий композитор і піаніст В. Барвінський. Його мрією було створити державну українську музичну школу для обдарованих дітей в Львівській консерваторії. У 1939 році ця ідея втілилася завдяки роботі видатної піаністки і педагога Галини Левицької.

Сам В. Барвінський був провідним педагогом і виховав цілу плеяду талановитих музикантів, які згодом стали відомими у всьому світі. Така інституція надавала можливість молодим виконавцям розвивати свій талант і формувати унікальний музичний стиль.

Ім'я новозаснованої установи було Консерваторійна музична школа. Фортепіанний відділ цієї школи виділявся як найчисельніший та із високим професійним рівнем навчання, успадковуючи славні традиції Львівських

музичних навчальних закладів. Головною прихильницею цих традицій була Г. Левицька. Репертуар, який вивчали юні піаністи, був надзвичайно різноманітним і включав класичну і романтичну музику, а також сучасну європейську та слов'янську.

Проте початок Другої світової війни в червні 1941 року був драматичним для освітнього закладу, оскільки окупаційна німецька влада змусила закрити школу.

У 1944 році школа відновила свою діяльність під назвою "Львівська музична школа-10-річка для обдарованих дітей при консерваторії". Директором школи після війни стала піаністка Ольга Бережницька, яка мала багатий музичний досвід. Серед її учнів були такі обдаровані музиканти, як Н. Снігур, Х. Сковронська та Л. Левакова-Луців.[29]

Згодом до викладання в школі приєдналися молоді та талановиті піаністи, серед яких **Олександра Олексіївна Пясецька-Процишин** (1909-1998), яка була ученицею В. Барвінського у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка. Серед її учнів були М. Крушельницька, Л. Олексишин-Чекас, А. Пушкар-Задерацька, М. Булка, М. Логойда, О. Яріш, М. Макара.

Ірина Антонівна Негребецька (1895-1962), яка також закінчила Вищий музичний інститут імені М. Лисенка в класі В. Барвінського, до 1939 року часто виступала на Галичині. У Львівській музичній школі-10-річці вона керувала класом спеціального фортепіано, а в консерваторії викладала курс спеціалізованого фортепіано для музикознавців, композиторів та диригентів. Серед її учнів Л. Жук, Т. Лагола, Я. Матюха, Л. Крих, а в консерваторії - Г. Деревенко, Б. Фільц, Л. Ярославич, М. Скорик.

Марія Миколаївна Конрад-Сковронська (1905-1950) закінчила Вищий музичний інститут імені М. Лисенка в класі В. Барвінського. Серед її учнів були О. Коротенко, Г. Руденко, Б. Янівський.

Оксана Лонгинівна Бірецька (1890-1959), онука композитора й фольклориста о. Порфірія Бажанського та дочка Олесі Бажанської-Озаркевич, однієї з основоположниць української професійної піаністики в Галичині. Вона навчалася у Відні (клас Ю. Лялевича), пройшла майстер-класи у Л. Мюнцера та М. Домбровського. Серед її учнів М. Скорик, Х. Чаплін, І. Блажкевич, О. Паламарчук.

Пізніше до Львівської музичної школи приєдналися викладачі із різних міст, що значно розширило її музичний потенціал. Деякі з цих викладачів варто відзначити: **Віра Адріанівна Зеленська** (1886-1954) – випускниця Петербурзької консерваторії та лауреат Першого міжнародного конкурсу піаністів і композиторів імені А. Рубінштейна; **Олена Іванівна Кашина-Падун** (1899-1992) – випускниця Київської консерваторії та керівник фортепіанного відділу школи. Вона виховала численних обдарованих учнів; **Лідія Веніамінівна Голембо** (1901-1985) – піаністка і викладачка, представниця Київської фортепіанної школи; **Людмила Борисівна Уманська** (1917-1995) – викладачка, яка дала початкову освіту численним молодим музикантам; **Йосиф Львович Радін** (1912-1990) – відомий піаніст та педагог, який активно гастролював і навчав численних учнів. Ведучі педагоги Львівської музичної школи відзначаються різними роками народження і різними музичними дорогами. Вони здобували музичну освіту в різних консерваторіях і школах, і кожен з них має свою унікальну спадщину в галузі музичної освіти. **Олександр Лазарович Ейдельман** (1902-1995) здобув музичну освіту у Києві та виховав багатьох обдарованих учнів; **Кето Костянтинівна Хучуа** - випускниця Київської консерваторії і успішна педагог, яка навчала численних обдарованих учнів; **Самуїл Аронович Дайч** (1928-1988) – працював за сумісництвом, очолював фортепіанний відділ, виховавши численних учнів; **Олена Олександрівна Мутман** (1926-2001) - випускниця Київської та Ленінградської консерваторій; **Дарія Миколаївна Герасимович** (1908-1991); **Оксана Андріївна Нижник-**

Попіль (1930-2007). Ці викладачі значно збагатили і розширили музичну та піаністичну спадщину Львівської музичної школи, надавши можливість молодим талантам розвивати свій музичний потенціал.

У 60-х роках до Львівської музичної школи приєдналися молоді та талановиті піаністи, які стали відомими педагогами. Серед них були **Марта Андріївна Булка та Алла Євгенівна Чорнак, О. Криштальський** (працював за сумісництвом), **М. Крушельницька, М. Крих та Л. Крих**.

Дещо пізніше на роботу в цей навчальний заклад були запрошені випускниці рідної школи та Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка **Надія Василівна Близнюк** (1940-2000) та **Лідія Євгенівна Спірягіна** (1940 р.н.); Ольга Феофанівна Качева (отримала приватну освіту від видатних вчителів, таких як В. Задерацький та О. Ейдельман). Вона також закінчила Львівську державну консерваторію імені М. Лисенка. Серед її учнів були І. Стернюк, М. Гумецька, Л. Онищенко та О. Кушплер.

Фортепіанний відділ школи може пишатися своїми видатними випускниками, які досягли великих успіхів у світі музики. Ось декілька найяскравіших постатей: **Олег Криштальський** (випуск 1947 р.), в майбутньому Народний артист України, лауреат Першого Всесоюзного конкурсу піаністів, професор Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка.

Марта Крушельницька - видатна піаністка, Народна артистка України та лауреат Першого конкурсу імені М. Лисенка, професорка Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка.

Марія Угляр-Крих - Заслужена діячка мистецтв України, професорка Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка.

Багато інших випускників школи працюють як викладачі та професори в музичних навчальних закладах України та за кордоном. Зокрема, серед них варто відзначити **Анну Пушкар-Задерацьку**, професорку Національної музичної академії України імені П. Чайковського, **Тетяну Куржеву та Юлію Хурдєєву**.

Серед випускників школи слід згадати **Олександра Слободяника**, лауреата Міжнародних конкурсів; **Володимира Єресько**, лауреата Міжнародних конкурсів, нагороджений Орденом почесного легіону, професор Паризької консерваторії; **Юрія Лисиченка**, лауреата Міжнародного конкурсу ім. М. Лонг (Париж), професора Московської консерваторії ім. П. Чайковського (Росія); **Василя Винницького**, лауреата Міжнародного конкурсу ім. М. Лонг (Париж).

Безумовно, Львівська школа-десятилітка набула значущої ваги як унікальний музичний центр у Львові, виділяючись високим рівнем підготовки молодих музикантів та культивуванням видатних піаністів.

Школа об'єднує обдарованих учнів і видатних педагогів, створюючи унікальне музичне середовище. Випускники цієї школи, славетні музиканти та викладачі є вагомим досягненнями та свідченням високої якості освіти. Вони визнаються на міжнародному рівні та вносять свій вклад у розвиток музичної культури в Україні та за її межами. Львівська школа-десятилітка імені С. Крушельницької залишається важливим музичним спадком, надихаючи нове покоління музикантів та сприяючи їхньому професійному зростанню у сучасному світі музики [29].

2.3. Фортепіанна творчість композиторів Львова.

Виконуючи твори відомих львівських композиторів Василя Барвінського, Нестора Нижанківського, Миколи Колесси, Анатолія Кос-Анатольського, ніби заглиблюєшся в світ Гуцульщини, з її неперевершеними зразками народної пісенності, колоритом та традиціями. Їх творча індивідуальність при зверненні до фольклору породжувала талановиті та оригінальні твори, які у взаємодії з провідними тенденціями галицького піанізму створювали незабутнє враження та емоційний зв'язок зі слухачами. Кожен з вищезгаданих композиторів у своїй творчості тяжів до образів, нав'яних природою Карпат. Оригінальність їх творчого методу полягає у використанні і переосмисленні мелодики лемківських,

бойківських та гуцульських пісень. Також широка популярність коломийки в селянських колах не залишила байдужими і композиторів Галичини, які у своїй творчості продемонстрували індивідуальне бачення цього жанру.

Митці активно починають засвоювати західноукраїнські музичні діалекти (гуцульський, бойківський, лемківський), актуалізуючи їх за допомогою одного з найдавніших архетипів української народної культури – коломийкового, що об'єднав найрізноманітніші жанри музичного фольклору. Завдяки різноманітному стильовому наповненню музики тогочасних західноукраїнських композиторів сецесійними, етнічними та постромантичними рисами в процесі трансформації фольклорного джерела, в українську музику було привнесено нову ідейну спрямованість. Цей напрямок став передвісником «нової фольклорної хвилі» в 60-х роках. Важливим стильовим чинником у творчості композиторів стали елементи естетики сецесії, а точніше її національного варіанту – «гуцульської сецесії». Велика заслуга митців полягає в тому, що вони популяризували народну музику серед широких мас, змогли донести до людей, зробили доступною і зрозумілою. Композитори Західної України, звернувшись до глибоких народних витоків і традицій, зуміли поєднати їх з новими засобами музичної виразності та заклали основи подальшого розвитку галицького піанізму. Саме новизна сецесійного стилю і його органічне поєднання з народним матеріалом створили неперевершений стиль гуцульської музичної сецесії та збагатили яскравими сторінками національне мистецтво.

Василь Барвінський став одним із перших західноукраїнських композиторів, що створили зразки фортепіанної музики, яка не поступалася європейській за рівнем майстерності і високохудожнього змісту. У своїй творчості він вдало поєднав західноєвропейську композиторську традицію романтизму, символізму, імпресіонізму та національний фольклор, який став одним з найважливіших чинників формування його творчості. Барвінський був

автором перших в українській музиці Прелюдій (1908 р.), першої в ХХ ст. української Фортепіанної сонати (1910 р.), першим почав роботу над українським Фортепіанним концертом (1917, закінчив в 1938 р.), та ін. В. Барвінський один із перших використав перемінні метри («Прелюдія методом Далькроза» -1915 р.), майже на сорок років випередивши систему варіабельних швидкостей Б.Бляхера. Вперше в Європі, поряд з Ч. Айвзом і Г. Коуелом в Америці, застосував кластери, гру затисненим кулаком. Один з 16 перших українських композиторів, які отримали світове визнання: твори видавалися в Європі, США, Японії. «На зорі телебачення в Лондоні 21 травня 1937 року транслювався концерт з творів В.Барвінського та Н. Нижанківського у виконанні піаністки Любки Колесси».

Поруч з Станіславом Людкевичем, Василем Барвінським та Миколою Колесою особистість Нестора Нижанківського відіграла особливу роль у музичному мистецтві Галичини. Його фортепіанна творчість зросла на ґрунті західноєвропейської професійної музичної традиції неоромантизму та національного музичного мислення, а також під впливом творчості галицьких композиторів, особливо Барвінського, з яким його пов'язує звертання до жанру мініатюри. «Витонченість і багатоманітність ліричних образів споріднює фортепіанну творчість Н. Нижанківського з творчістю В. Барвінського (існує певна подібність у типах фортепіанної фактури, повнозвучної і водночас прозорої, в гармонічних барвах, у цілому не складних, але наділених певною свіжістю звучання, сміливістю тональних зіставлень)». Після смерті композитора майже всі рукописи творів були знищені і знаходилися у забутті 40 років. Тільки в 1984 році була видана збірка віднайдених композицій - «Вибрані фортепіанні твори» за редакцією Дарії Гординської-Каранович. До цієї збірки увійшли усі твори композитора, які вдалося відшукати. Д. Гординська-Каранович, характеризуючи його фортепіанний стиль, пише : «Ніжанківського можна зачислити до неоромантиків з дещо імпресіоністичним забарвленням, але він має

власну музичну мову, позначену стихійністю ритмів, поривною схвильованістю в кульмінаціях і одночасно з теплим, зворушливим ліризмом». Будучи талановитим імпровізатором, Ніжанківський вміло реалізував свій композиторський талант, котрий особливо яскраво проявився у п'єсах малих форм: «Вальс», «Коломийка», «З мого щоденника», «Марш», «Інтермеццо», «Відповідь на картку з Мадриду», «Староукраїнська пісня». Щодо гуцульської тематики, то Ніжанківський вміло застосовував її у поліфонічному творі «Прелюдія і fuga на українську тему». В основу 25 прелюдії автор поклав коломийкову мелодію, яка звучить у гуцульському ладі. «Її тема – наспівна, багата на фермати та мелізми, нагадує українські історичні пісні та думи. На тій самій гуцульській мелодії, що й прелюдія, побудована перша тема подвійної fugи, характер якої співпадає з українськими тужливими піснями».

Микола Колесса і його батько Філарет Колесса, були тими митцями, які найповніше серед українських композиторів розкрили регіональні особливості фольклору, зокрема, лемківського та гуцульського. Микола Колесса був новатором у сфері нетрадиційного трактування фольклору в професійній музиці. Його вважають композитором неокласичної і неофольклористичної орієнтації, першим західноукраїнським модерністом. «Його творчість стала наче своєрідним центральним пунктом тріади галицьких композиторів, котрі протягом двадцятого сторіччя відкрили нові шляхи у синтезі народнопісенних засад з сучасною системою музичновиразових засобів: Барвінський – Колесса – Скорик». Увібравши у себе найновіші тенденції культурного життя Галичини, Колесса поєднав фольклорний архетип народної пісні з ознаками сучасного мислення. Фортепіанна творчість композитора - це синтез модерних тенденцій західноєвропейської культури 30-х років з глибинним переосмисленням фольклорних джерел. Він майстерно поєднує імпресіоністичні прийоми письма та широкий спектр гуцульської виконавської традиції, для якої характерний

мелодизм, ладо-гармонічні особливості, орнаментика та прийоми імпровізації. «...Василь Барвінський один із перших признав М. Колессу справжнім новатором, першим українським імпресіоністом, насамперед з огляду на його фортепіанні твори, зокрема : Фантастичний прелюд, Сонатину, сюїту «Картинки Гуцульщини». Головними аспектами інтерпретації фортепіанних творів Миколи Колесси є розвинуте художнє асоціативне мислення виконавця та глибокі знання етнографічних традицій карпатського фольклору. У концертних творах, таких як «Пасакалія, скерцо, фуга», «Фантастичний» та «Гуцульський» прелюди, у композиціях дитячого репертуару «Три коломийки», «Дрібнички» композитор застосовує конкретну програмно-жанрову ідею, яка розкривається у художніх назвах та звукообразності його творів.

Серед композиторів-неофольклористів особливе місце належить Мирославу Скорику, який у свої творчості сформував загальнонаціональний ідеал неофольклоризму. Карпатський музичний діалект, сформований галицькою композиторською школою (Н. Ніжанківський, М. Колесса, А. Кос-Анатольський) у творчості Скорика набув нових рис у поєднанні з елементами сонорно-імпресіоністичних тенденцій, джазової музики та впливу творчості І. Стравінського та Б. Бартока. Скорик виробив свій власний творчий метод музичного письма, що ґрунтувався на гуцульських, бойківських та подільських фольклорних джерелах, а неофольклоризм зайняв одне з провідних місць у його творчості. Слід згадати новаторські для українського мистецтва фортепіанні твори, у яких, за висловом Л. Кияновської, «народнопісенне ядро істотно інтелектуалізоване, доповнене і переосмислене крізь призму численних інших стилістичних тенденцій, насамперед через ідею джазової імпровізації, а попри те і через експресію барокової концертності». Композитор зумів подолати небезпеку повторення пройденого, не «застрягнути» в традиції, складеній протягом півтора століття в Галичині в рамках аматорського мистецтва.

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

В українській музичній науці останнім часом активно досліджується історія вітчизняних виконавсько-педагогічних шкіл. Особлива увага в означених працях приділяється саме львівській фортепіанній школі, яка відзначається своїм унікальним внеском в українську культурну спадщину.

Вивчення історії львівської фортепіанної школи виявляє цікаві факти і подробиці щодо співіснування та взаємодії різних національних фортепіанно-виконавських традицій. Це сприяє кращому розумінню важливого місця і ролі цієї виконавської школи в культурному житті суспільства, допомагає виявити вплив видатних львівських педагогів-піаністів на розвиток фортепіанної музичної школи в Україні. Порівняльний аналіз виконавських особливостей та методичних підходів цих педагогів розкриває цікаві аспекти музичної практики, сприяє кращому розумінню та застосуванню накопиченого досвіду в сучасному музичному контексті.

У другому розділі магістерського дослідження прослідковується нелегкий шлях становлення та розвитку Львівської фортепіанної школи в еволюційній проекції.

У науковій роботі ретельно досліджується навчально-педагогічна діяльність провідних музичних закладів Львівщини, а саме: Львівської Музичної Академії імені М. Лисенка, Львівського музичного училища імені С. Людкевича та Львівської музичної школи-інтернату імені С. Крушельницької. Ця робота висвітлює значення цих музичних закладів у формуванні музичної культури та вихованні музичних талантів. Детальний аналіз педагогічних методів і підходів, які застосовувалися в цих закладах, розкриває їхню вагому роль у підготовці молодих музикантів.

Дослідження показує важливість співробітництва між цими установами і розкриває їх внесок у розвиток музичної освіти на Львівщині. Вивчення їхньої діяльності сприяє кращому розумінню і застосуванню накопиченого музичного досвіду в сучасних умовах.

У магістерському дослідженні звертається увага на значущий внесок видатних педагогів-піаністів, які відзначалися неоціненним вкладом у розвиток фортепіанного мистецтва не лише на Галичині, але й в Україні та Європі.

Другий розділ дослідження присвячений вивченню досвіду видатних фортепіанних педагогів Львова, їхньому впливу на створення та розвиток фортепіанної школи в Україні, зокрема в Львові. Важлива частина цього дослідження - порівняльний аналіз виконавських особливостей Львівської фортепіанної школи.

У другому розділі наукового дослідження розглядається внесок окремих педагогів у розвиток музичної культури та підготовку нового покоління музикантів. Результати цього дослідження підкреслюють важливість співробітництва музичних освітніх закладів та педагогів у створенні високоякісної музичної освіти та розвитку фортепіанного мистецтва в регіоні і поза його межами.

ВИСНОВКИ

В сучасному культурно-мистецькому процесі спостерігається зростаючий інтерес з боку мистецтвознавців до історії становлення і розвитку національного мистецтва загалом та фортепіанного виконавства зокрема. Розуміння історії фортепіанного виконавства в контексті національного мистецтва є важливим завданням для мистецтвознавців та дослідників. Воно допомагає зберегти та вивчати цінну музичну спадщину, розкривати її значення в сучасному світі і сприяти подальшому розвитку мистецтва.

У першому розділі магістерського дослідження прослідковується шлях становлення та розвитку фортепіанного виконавства в Україні, визначені історичні етапи, які сприяли появі та поширенню фортепіано на території України, представлений аналіз зарубіжних впливів на музичну культуру України та поява інструменту фортепіано на цій території.

У дослідженні визначені ключові події, які відзначалися розвитком фортепіанного виконавства в Україні на різних етапах історії, виділені впливові постаті та етапи розвитку, які справили значний вплив на сучасну музичну культуру України.

У першому розділі магістерської наукової роботи надається ґрунтовний аналіз сутності основної дефініції – "виконавська школа". Аналіз існуючої джерельної бази з питань дослідження надає нам право визначити цю категорію як *важливий інструмент, який сприяє передачі музичного досвіду наступним поколінням*. Піаністична школа допомагає людям оволодіти професійними навичками та розвивати своє духовно-практичне розуміння мистецтва.

У роботі доводиться, що мистецькі школи відрізняються від наукових своєю відкритістю та доступністю для різних груп людей, адже у багатьох випадках учасники мистецьких шкіл не лише споживають результати мистецтва,

але й беруть безпосередню участь у його створенні. Такий підхід підкреслює важливу роль мистецьких шкіл у сучасному суспільстві як таких, які створюють сприятливу середу для обміну ідеями, творчої співпраці, що сприяє розвитку нових напрямків у мистецтві і розширює його горизонти.

У другому розділі магістерського дослідження прослідковується нелегкий шлях становлення та розвитку Львівської фортепіанної школи в еволюційній проекції.

У науковій роботі ретельно досліджується навчально-педагогічна діяльність провідних музичних закладів Львівщини, а саме: Львівської Музичної Академії імені М. Лисенка, Львівського музичного училища імені С. Людкевича та Львівської музичної школи-інтернату імені С. Крушельницької. Ця робота висвітлює значення цих музичних закладів у формуванні музичної культури та вихованні музичних талантів. Детальний аналіз педагогічних методів і підходів, які застосовувалися в цих закладах, розкриває їхню вагому роль у підготовці молодих музикантів.

Дослідження показує важливість співробітництва між цими установами і розкриває їх внесок у розвиток музичної освіти на Львівщині. Вивчення їхньої діяльності сприяє кращому розумінню і застосуванню накопиченого музичного досвіду в сучасних умовах.

У магістерському дослідженні звертається увага на значущий внесок видатних педагогів-піаністів, які відзначалися неоціненним вкладом у розвиток фортепіанного мистецтва не лише на Галичині, але й в Україні та Європі.

Другий розділ дослідження присвячений вивченню досвіду видатних фортепіанних педагогів Львова, їхньому впливу на створення та розвиток фортепіанної школи в Україні, зокрема в Львові. Важлива частина цього дослідження - порівняльний аналіз виконавських особливостей Львівської фортепіанної школи.

У другому розділі наукового дослідження розглядається внесок окремих педагогів у розвиток музичної культури та підготовку нового покоління музикантів. Результати цього дослідження підкреслюють важливість співробітництва музичних освітніх закладів та педагогів у створенні високоякісної музичної освіти та розвитку фортепіанного мистецтва в регіоні і поза його межами.

Виконане магістерське дослідження не вичерпує всіх аспектів визначеної проблеми. До перспективних напрямків наукового пошуку слід віднести дослідження репертуару та стилю львівських композиторів; оцінка методичних підходів у фортепіанній освіті Львова; розгляд впливу соціокультурних і історичних контекстів на музичну освіту і мистецтво у регіоні, а також аналіз спадщини сучасних піаністів, що продовжують традиції Львівської фортепіанної школи. Ці наукові напрямки сприяють розвитку досліджень у галузі фортепіанної музики та піаністичної освіти, розширюють наше розуміння львівської музичної спадщини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академія музичної еліти України: історія та сучасність. Київ, 2004. 560 с.
2. Алексеев А. Д. З історії фортепіанної педагогіки. Київ : Музична Україна, 1974. – 415 с.
3. Бабюк Л. З історії музичного життя Коломиї. Музика Галичини. Том 2, Львів, 1999. С. 149-163.
4. Барвінський В. Враження з побуту на Україні. З музично-письменницької спадщини. Дрогобич, 2004. С. 10-103.
5. Білас О. Культурне життя української еміграції у Німеччині та Австрії періоду II світової війни. Львів, 2011. 192 с.
6. Брездень А. Фортепіанна школа Павла Луценка: магістерська робота. Львів, 2014. 74 с.
7. Видатні люди України та світу, біографії цікавих особистостей. Житомир, 2007. 164 с.
8. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика. Львів, 2003. 400 с.
9. Володимир Горовіць та піаністична культура 20 ст.: збірник статей та матеріалів. Харків, 1996. 100 с.
10. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано: підручник. Львів, 2001. – 224 с.
11. Гординська-Каранович Д. Українська музика у Відні: спогади. Український музичний архів: документи і матеріали з історії української музичної культури. Київ, 1995. С. 215-218.
12. Гуральник Н. П. Національна фортепіанна школа як феномен музичної освіти. Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова :зб. наук. праць. –

Київ : НПУ, 2006. – Вип. 7(9). – С. 71-86. – (Серія 11. Теорія і методика мистецької освіти).

13. Гуральник Н. П. Функціональна сутність української фортепіанної школи в парадигмі музично-педагогічної освіти. Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова :зб. наук. праць. – К. : НПУ, 2006. – Вип. 3(8). – С. 9-15. – (Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти).

14. Дедусенко Ж. В. « Школа» в системі культури. Культура України: збірка наукових праць Харківської держ. Академії культури, вип. 6; Мистецтвознавство, Харків, 2000, с. 163-170.

15. Дедусенко Ж.В. Про виконавську (піаністичну) школу. Культура України: збірка наукових праць Харківської держ. Академії культури, вип. 5, Харків, 1999, с. 122-130.

16. Дітчук О., Кашкадамова Н. Тарас Микиша – замовчуваний український піаніст середини ХХ ст. український музичний архів: Документи і матеріали з історії української музичної культури. Вип. 3. Київ, 2003. С. 162-187.

17. Дубасенюк О. Професійна виховна діяльність педагога: досвід порівняльного дослідження: монографія. Житомир, Житомирський держ. пед. ун-т., 2002. – 192 с.

18. Дубровний Т. О. Штрихи до портрету О. Криштальського. Тернопіль: СМП «Астон», 1999. 289 с.

19. Зимогляд Н. Фортепіанне виконавство України середини ХХ ст. Культура України. Вип. 47. Харків, 2014.

20. Зі спадщини майстрів. Книга друга: Науковий Вісник НМАУ імені П. Чайковського. Вип. 101. Київ, 2013. 496 с.

21. Історія української музики у шести томах. Друге видання. Том 2. Київ, 2009. 800 с.

22. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортепіано) в ХІУ-ХУІІІ століттях Тернопіль : СМП «Астон», 1998. 299 с.
23. Кашкадамова Н. Б. Фортеп'янно виконавське мистецтво України Історичні нариси. – Львів: КІНПАТРІ ЛТД, 2017. – 616 с.
24. Кашкадамова Н. Б., Садова Л. Й. Львівська фортеп'янна школа: традиції та розвиток. Наукові збірки ЛДМА імені М. Лисенка: зб. наук. праць. – Львів, 2003. – Вип. 8 – С. 170-187.
25. Київська фортепіанна школа. Імена та часи. Київ: НМАУ імені П. Чайковського, 2013. 630 с.
26. Козаренко О. О. Феномен української національної музичної мови Львів, 2000, 151 с.
27. Лабанців-Попко З. Сто галицьких піаністів. Львів, 2008. 224 с.
28. Лукашова Т. Мистецтво бути концертмейстером / Енциклопедичний довідник, Львів, 2014, 187 с.
29. Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені С. Крушельницької. Сторінки історії. Львів: Камула, 2017. 188 с.
30. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова. Львів, 2001, С 86-89.
31. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові. Наукове видання у двох томах. Львів: Споллом, 2003. – Ч. 1 .287 с.
32. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові / Лешек Мазепа // Наукове видання у двох томах. – Львів: Споллом, 2003. – Ч. 2 199 с.
33. Мельничук Я. Становлення та розвиток музичної освіти на Буковині: дис. канд. пед. наук. Чернівці, 2009. 314 с.
34. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник. К.иїв: Музична Україна, 2004. – 351 с.
35. О. Ейдельман. Данина шани вчителів. Львів, 2006. 224 с.

36. Садова Л. Фортеп'янна школа Вілема Курца. Дрогобич, 2009. 272 с.
37. Сердюк О. С. Українська музична культура: від джерел до сьогодення: навчальна монографія. Харків, 2002. 400 с.
38. Смоляга Н. Олександр Горовиць та музичне життя Харкова. Українська фортеп'янна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи. Львів, 1997. С. 107-110.
39. Сторінки історії Львівського державного музичного училища імені Станіслава Людкевича / Ред. – упор. Н.Пузанкова.- Львів, ТеРус, 2009. – 216 с.
40. Сторінки історії Львівської Національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Науково-популярне видання .- Львів: Сполум, 2008. -209 с.
41. Тамаров І. Що зберегла пам'ять. Зі спадщини майстрів. Книга друга: Науковий вісник НМАУ. Київ, 2013. Випуск 101. С. 107-388.
42. Філіпчук Н. Розвиток особистісних якостей майбутніх музикантів-педагогів у вищих навчальних закладах Західної України. Чернівці, 2011. 192 с.
43. Хурсіна Ж. Видатні педагоги-піаністи Київської консерваторії. Київ: Музична Україна, 1990.134 с.
44. Цюлюпа Н. Л. Становлення та розвиток національного фортеп'янного виконавства (XVIII-XX ст.). Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць. Серія: Мистецтвознавство. Харків : ХДАДМ, 2011. – Вип. 7. – С. 219-221.
45. Шамаєва К. Митці. Освіта. Час. Житомир, 2005. 136 С.
46. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка: підручник. Київ: ДАККіМ, 2005. 271 с.
47. Щербініна О. М. Еволюція науково-методичних підходів у системі фортеп'янного навчання. НПУ імені М. Драгоманова. Київ, 2009. Вип. 2.

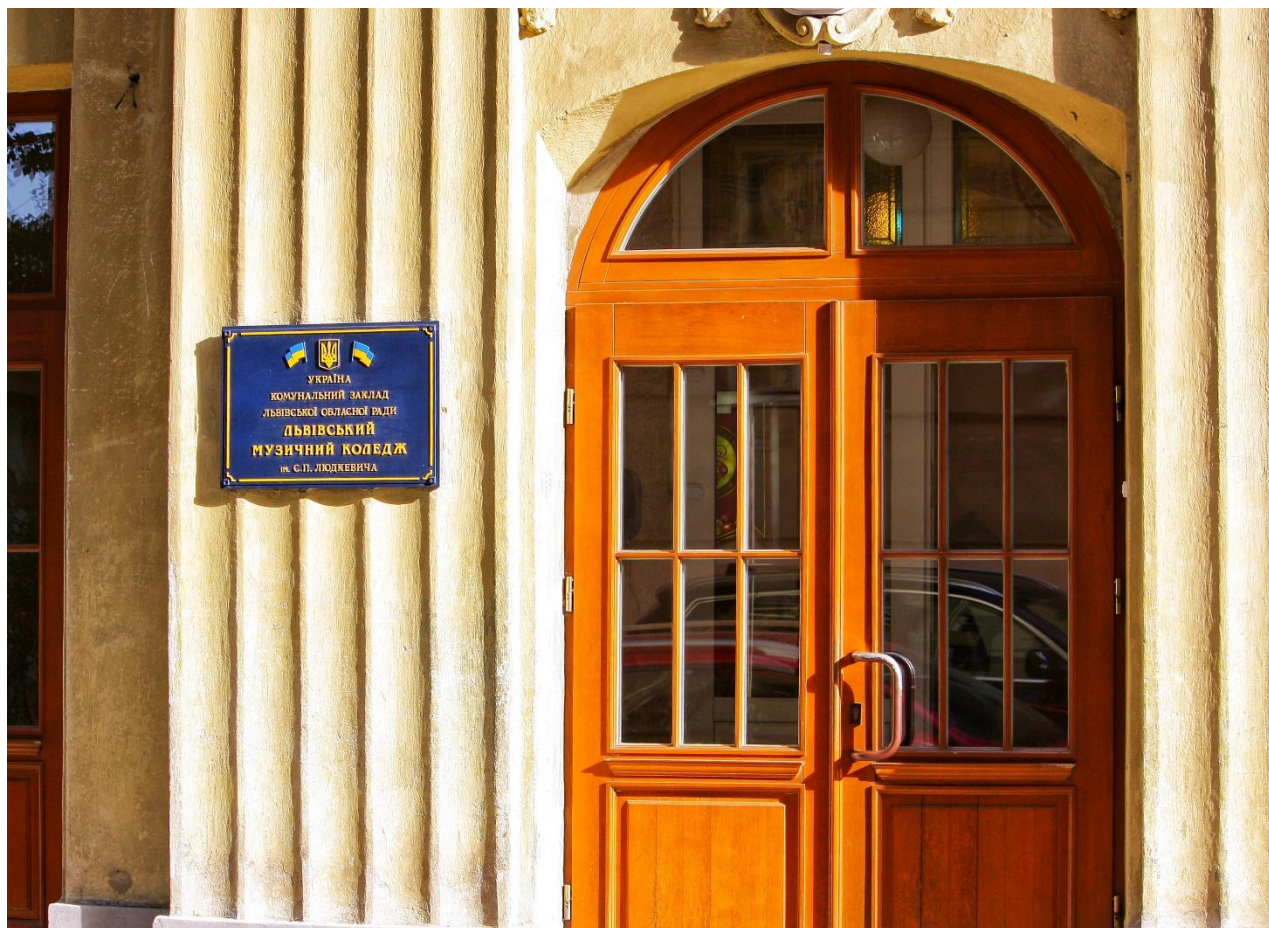
ДОДАТКИ

Додаток А

**Львівська національна музична академія
імені Миколи Лисенка**

Додаток Б

Львівський коледж культури і мистецтв

Додаток В

**Львівський музичний фаховий коледж
імені С. Людкевича**

Додаток Г



**Львівська середня спеціалізована школа-інтернат
імені Соломії Крушельницької**

