

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Факультет культури і мистецтв  
Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

**ЦЗЕН ЦЯНЬКУНЬ**

## **ЕТАПИ РОЗВИТКУ ЛЬВІВСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність В5 «Музичне мистецтво»  
Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»  
Робота на здобуття ступеня вищої освіти МАГІСТР

Науковий керівник:  
**ОХМАНЮК ВІТАЛІЙ ФЕДОРОВИЧ,**  
професор кафедри музичного мистецтва,  
кандидат мистецтвознавства,  
заслужений діяч мистецтв України

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

засідання кафедри музичного мистецтва

від \_\_\_\_\_ 2025 р.

завідувач кафедри \_\_\_\_\_

доктор мистецтва Косинець І.І.

**Анотація** магістерського дослідження «Етапи розвитку Львівської фортепіанної школи ХХ століття». Історія Львівської фортепіанної школи подібна до історії Львова в цілому: багатонаціональна, поділена війнами на окремі періоди, пошматована міграціями, та все ж повна яскравих особистостей. Вона має в собі наскрізну лінію розвитку, що примушує задуматися про єдність не тільки географічну, але й суттєву, про існування певних констант на еволюційному шляху. В історії львівської піаністики можна помітити неабияку розмаїтість стильових тенденцій, методик і особистостей.

**Метою дослідження** – стало вивчення розвитку фортепіанної освіти міста Львова та історичних обріїв львівської фортепіанної школи.

Відповідно до зазначеної мети у роботі зроблено спробу розв’язати наступні **завдання дослідження**:

- Здійснити аналіз стану досліджуваної проблеми в історичному, музикознавчому, педагогічному та методико-виконавському аспектах;
- Вивчити передумови становлення та розвиток фортепіанного мистецтва Львівщини;
- Окреслити методичні чинники викладання гри на фортепіано відомих піаністів – педагогів Львівщини: К. Мікулі, В. Барвінського, В. Курца, Л. Мюнцера, Г. Левицької та інших.

**Практичне значення** дослідження полягає у тому, що окремі положення можуть бути використані як доповнення до навчальних дисциплін методики викладання гри на фортепіано та історії фортепіанної майстерності; в якості спецкурсів для підготовки викладачів фортепіано навчальних закладів різних типів та видів.

**Методичною основою** дослідження стали основні засади історії фортепіанної майстерності та методики викладання гри на фортепіано та, передусім, набутий досвід вітчизняного та європейського фортепіанного мистецтва.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, фортепіанне виконавство, музична педагогіка, львівська фортепіанна школа, музична культура, музична педагогіка.

**Abstract.** The history of the Lviv Piano School is similar to the history of Lviv as a whole: multinational, divided by wars into separate periods, torn apart by migrations, and yet full of bright personalities. It has a through line of development that makes us think about not only geographical but also essential unity, about the existence of certain constants on the evolutionary path. In the history of Lviv piano, one can notice a remarkable variety of stylistic trends, methods, and personalities.

**The purpose** of the research was to study the development of piano education in the city of Lviv and the historical horizons of the Lviv piano school.

In accordance with the stated purpose, the work attempted to solve the following **research tasks**:

- To analyze the state of the problem under study in historical, musicological, pedagogical and methodological-performing aspects;
- To study the prerequisites for the formation and development of piano art in the Lviv region;
- To outline the methodological factors of teaching piano by famous pianists - teachers of the Lviv region: K. Mikuli, V. Barvinsky, V. Kurts, L. Müntzer, G. Levytska and others.

**The practical significance** of the study lies in the fact that individual provisions can be used as a supplement to the academic disciplines of piano teaching methods and the history of piano mastery; as special courses for training piano teachers of educational institutions of various types and types.

**The methodological basis** of the study was the basic principles of the history of piano mastery and the methodology of teaching piano playing, and, above all, the acquired experience of domestic and European piano art.

**Key words:** musical art, piano performance, musical pedagogy, Lviv piano school, musical culture, musical pedagogy.

## ЗМІСТ

|                                                                                                                              |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>ВСТУП.....</b>                                                                                                            | <b>5</b>  |
| <b>РОЗДІЛ I. Львівська фортепіанна школа: історія розвитку<br/>піаністичної освіти та її вивчення.....</b>                   | <b>9</b>  |
| 1.1. Історичні передумови формування Львівської<br>фортепіанної школи.....                                                   | 9         |
| 1.2. Розвиток фортепіанної школи Львова у повоєнні<br>часи.....                                                              | 17        |
| 1.3.Творчий шлях перших піаністів-професіоналів.....                                                                         | 26        |
| <b>РОЗДІЛ II. Особливості методики Львівської фортепіанної школи та<br/>її застосування у педагогіці та виконавстві.....</b> | <b>36</b> |
| 2.1. Внесок В. Барвінського у розвиток Львівської<br>фортепіанної школи .....                                                | 36        |
| 2.2. Л. Колесса – піаністка світової слави.....                                                                              | 41        |
| 2.3.Львівська фортепіанна школа на сучасному етапі..                                                                         | 43        |
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>                                                                                                         | <b>50</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>                                                                                       | <b>52</b> |
| <b>ДОДАТКИ.....</b>                                                                                                          | <b>54</b> |

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Становлення незалежної української держави не можливе без пробудження національної свідомості народу, насамперед молоді. У зв'язку із цим однією з найважливіших проблем сьогодення є відродження національної самобутності музичного мистецтва, покликаною формувати високий інтелект нації.

На сучасному етапі розвитку українська культура характеризується поглибленням уваги до відродження мало відомих сторінок національного мистецтва окремих міст та сіл. Сьогодні іде пошук не лише шляхів оновлення та популяризації музичного мистецтва, а й принципово нових перспектив і можливостей національної культури.

Історія Львівської фортепіанної школи подібна до історії Львова в цілому: багатонаціональна, поділена війнами на окремі періоди, пошматована міграціями, та все ж повна яскравих особистостей. Вона має у собі наскрізну лінію розвитку, що примушує задуматися про єдність не тільки географічну, але й суттєву, про існування певних констант на еволюційному шляху. В історії львівської піаністики можна помітити неабияку розмаїтість стильових тенденцій, методик і особистостей.

Вивченню творчої спадщини львівських піаністів присвячено чимало статей та досліджень. Однією із перших у 80-х роках ХХ століття надала поширенню розробок даних питань Тереза Старух. Слідом за нею стали досліджувати портрети визначних львівських піаністів Ксенія Колесса, Богдан Тихонюк, Маркіян Попіль, Марта Сидор, з'явилися спогади Дарії Гординської-Каранович та Олега Криштальського. Однак повне історичне дослідження розвитку фортепіанної культури у Львові ще не публікувалося. Воно потребує великої підготовчої роботи, пов'язаної з накопиченням джерельного матеріалу – звукозаписів, документів, методичних розробок, рецензій тощо. У цьому напрямку також вже є здобутки – матеріали, зібрані та частково опрацьовані Б. Тихонюком, О. Жариною, В. Бобицькою та багатьма львівськими музикантами старшого покоління, але ці матеріали не вичерпують обсягу

завдання або ж не мають систематичності накопичень, потрібних для ґрунтового дослідження.

Досить вагомий внесок у вивчення Львівської фортепіанної школи здійснила Т.І. Куржева у роботі «Польські піаністи у Львові та їх внесок у розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки (80-ті рр. ХІХ ст. – 40-і рр. ХХ ст.)». Вона дослідила виконавську, методичну та організаторську діяльність польських піаністів у Львові, висвітлила міжнародне значення й показала їх вплив на формування сучасної львівської фортепіанної школи. У даній роботі також проаналізовано особливості та здійснено періодизацію фортепіанної концертної практики Львова 1880 – 1940 рр. Досліджено взаємодію та з'ясовано методичні, педагогічні та виконавські відмінності провідних музичних шкіл: Ф. Шопена, К. Мікулі, Т. Лешетицького, В. Курца, О. Міхаловського, досліджено вплив на їх розвиток інших шкіл фортепіанної педагогіки. Сформовано персоналії провідних польських піаністів, окреслено основні етапи формування професійної фортепіанної педагогіки у Львові на прикладі діяльності найважливіших закладів вищої освіти та мережі музичних шкіл. Узагальнено здобутки польських піаністів у складі львівської фортепіанної школи, відзначено їх внесок у розвиток галицької музичної культури та вплив на формування сучасного фортепіанного виконавства.

**Об'єкт дослідження** – Львівська фортепіанна школа у ХХ столітті.

**Предмет дослідження:** історія розвитку Львівської фортепіанної школи та її представників.

**Метою** магістерської роботи – стало вивчення розвитку фортепіанної освіти міста Львова та історичних обривів львівської фортепіанної школи.

Відповідно до зазначеної мети у роботі зроблено спробу розв'язати наступні завдання:

- Здійснити аналіз стану досліджуваної проблеми в історичному, музикознавчому, педагогічному та методико-виконавському аспектах;
- Вивчити передумови становлення та розвиток фортепіанного мистецтва Львівщини;

- Окреслити методичні чинники викладання гри на фортепіано відомих піаністів – педагогів Львівщини: К. Мікулі, В. Барвінського, В. Курца, Л. Мюнцера, Г. Левицької та інших.

**Методичною основою** дослідження стали основні засади історії фортепіанної майстерності та методики викладання гри на фортепіано та, передусім, набутий досвід вітчизняного та європейського фортепіанного мистецтва. В основу дослідження покладено комплексний підхід, що дозволяє нам розглянути проблему становлення та розвитку фортепіанного мистецтва Львівщини, як невід’ємну складову усього довготривалого процесу навчання гри на фортепіано.

**Теоретичне значення** одержаних результатів конкретизують наступні положення та висновки: систематизовано наявний фактологічний матеріал що до досліджуваної проблеми; зроблено спробу аналізу генези фортепіанної освіти Львівщини; проведено логіко-історично-біографічний огляд просвітницької діяльності відомих львівських піаністів-педагогів.

**Практичне значення** дослідження полягає у тому, що окремі положення можуть бути використані як доповнення до навчальних дисциплін методики викладання гри на фортепіано та історії фортепіанної майстерності, в якості спецкурсів для підготовки викладачів фортепіано навчальних закладів різних типів та видів.

**Апробація результатів та публікації.** За матеріалами магістерської роботи взято участь у роботі X Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми розвитку українського та європейського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий та педагогічний аспекти» (23-25 травня 2025 року, м. Луцьк – Світязь, Україна) та опубліковано тези: Цзен Цянькунь «Особливості методики Львівської фортепіанної школи та її застосування у педагогіці та виконавстві». Електронне видання. Львів-Торунь, 2025. С. 217 – 220.

**Структура дослідження.** Магістерська робота складається із вступу, двох розділів, висновків, списку літератури та додатків. Загальний обсяг магістерської роботи – 55 сторінок, основний зміст займає 51 сторінку.



## **РОЗДІЛ I. Львівська фортепіанна школа: історія розвитку піаністичної освіти та її вивчення**

### *1.1. Історичні передумови формування Львівської фортепіанної школи*

Фортепіано розпочало поширюватися в Галичині на початку XIX століття. Інструменти з'явилися в салонах магнатів та слугували для музикування та навчання шляхетської молоді. Це були, переважно, польські та австрійські будинки. Серед українського населення Галичини в цей час ще не сформувався соціальний шар світської інтелігенції, яка б потребувала фортепіанної музики і розвивала її. Свідому, мислячу частину українського суспільства складало духовенство, яке, здебільшого, підтримувало розвиток вокальної, особливо хорової музики. Магнатські двори, що виявляли зацікавленість фортепіано й мали ці інструменти, орієнтувалися переважно на західноєвропейську культуру, отже були схильні запрошувати також й іноземних музикантів. Отож, зустрічаємо серед музикантів Галичини досить відомі європейські імена: Й.Ф. Кірнбергера – учня великого Й.С. Баха (він працював органістом у Підгорецькому замку ще у XVIII ст.); Йогана Медерича Галлюса – піаніста й композитора початку XIX ст.; сина геніального австрійського композитора В.А. Моцарта – Франца Ксавера, що прибув до Львова з Відня та інших.

Найбільш відомий серед цих музикантів – Франц Ксавер Моцарт (1791-1844). Він був пов'язаний з Галичиною тридцять років – тут навчав, концертував, творив свою музику, керував хоровим товариством, був капельмейстером оперного театру. У його блискучих фортепіанних творах ранньо-романтичного стилю неодноразово використовувались тематичний матеріал українські народні пісні. У Ф.К. Моцарта було чимало учнів, серед яких траплялися й досить здібні музиканти. Історія зберегла для нас ім'я його талановитої учениці – піаністки й композитора Юлії Бароні-Кавалькабо (1813-1887). Вона організовувала у своєму палаці щотижневі

концерти, на яких виступали за фортепіано сама господиня та її учитель, звучала симфонічна й камерна музика, навіть ораторії.

З давніх газет довідуємося й про інших австрійських музикантів, що працювали у Львові першої половини ХІХ ст.: в концертах 1810-1814 рр. виступав зі скрипалем К. Ліпінським піаніст Гьорман; у 1835-1855 рр. концертував як піаніст, вчив гри на фортепіано, був організатором концертів Галицького музичного товариства Й.Х. Кеслер; у 1841 році заснував у Львові школу органістів композитор та піаніст Фр. Бем; а у 1840-х роках виступав у Львові піаніст А. Герцберг. Довгі роки жив і працював у Львові ще один виходець із Відня – концертуючий піаніст, педагог та композитор Йоган Рукгабер (1799-1876). Він став першим музичним директором Галицького музичного товариства і саме під час його директорства при цьому товаристві було засновано у 1854 р. Львівську консерваторію.

Діяльність багатьох непересічних австрійських музикантів-піаністів у Львові першої половини ХІХ ст. створила підґрунтя для систематичного розвитку фортепіанної культури, виховала потребу фортепіанного музикування та концертування. Мали дотичність до цього і концертні гастролі великого угорського піаніста і композитора Ференца Ліста, який у 1847 р. майже цілий місяць виступав у Львові. Проте, для появи своїх власних піаністів-фахівців з числа львів'ян час ще не настав. І коли виникла потреба призначити нового директора Галицького музичного товариства, його знову було запрошено зі сторонніх музикантів. У 1858 р. цим директором став Кароль Мікулі (1821-1897) – не лише талановитий композитор і самовідданий музичний організатор, а й прекрасний концертуючий піаніст. У другій половині ХІХ ст. К. Мікулі започаткував новий етап розвитку галицької фортепіанної культури та підготував багатьох фахових польських піаністів. Підстави для цього створила освітня діяльність консерваторії Галицького музичного товариства у Львові.

Праця К. Мікулі у Львові була різнобічною та досить інтенсивною. Відразу ж з 1858 р., ставши директором молоді львівської консерваторії,

К. Мікулі спрямував усі зусилля на те, щоб налагодити в ній дійсно європейський професійний рівень навчання.

Чимало видатних музикантів, що зросли у класі К. Мікулі, значно переросли як побутовий, так і середній професійний рівень музикування. Відзначимо піаністів-віртуозів його класу: Людвіка Марка, Мавріція Розенталя, Рауля Кочальського, композиторів Д. Січинського і М. Солтиса, а також групу майбутніх викладачів Львівської консерваторії. Завершивши навчання у львівського професора, ці молоді музиканти переважно їхали до Західної Європи, де за прийнятим звичаєм продовжували своє вдосконалення у знаменитих школах. Їхня підготовка завжди оцінювалася високо і в подальші роки вони з гордістю називали себе учнями Кароля Мікулі.

У своїй фортепіанній педагогіці К. Мікулі повністю спирався на засади Ф. Шопена. Позбавлена зовнішньої ефектності та декларативного новаторства методика Ф. Шопена у цей час не була належно сприйнята — багато хто вважав її застарілою. Перевагу віддавали системам Ф. Ліста і Т. Лешетицького, пропагованим їхніми численними знаменитими учнями. К. Мікулі у повній мірі зрозумів та оцінив глибину й витонченість методики великого польського піаніста. Головні тези передмови до редакції творів Ф. Шопена, а також спогади одного з улюблених учнів К. Мікулі — Рауля Кочальського дають основний матеріал для характеристики його педагогічних засад. Він відстоював шляхетну простоту інтерпретації, виступаючи проти вульгарних перебільшень як у силі, так і в ніжності. К. Мікулі цінував багатство градацій гучності, але і в цьому радив уникати крайнощів [10, с.228].

Свої інтерпретаційні принципи К. Мікулі надзвичайно наполегливо прищеплював учням у систематичній роботі. Він вимагав докладного опрацювання твору, рекомендуючи його старанно проаналізувати як щодо форми та втілених почуттів, так і щодо технічних прийомів. Успадкована від учителя підкреслена увага до еластичності і гнучкості у всіх частинах піаністичного апарату, вимога вільних, об'єднуючих рухів руки — найважливіші педагогічні засади мікулівської роботи над технікою.

Збереження і розвиток принципів шопенівського піанізму – визначний вклад К. Мікулі до фортепіанної культури не тільки Галичини, але і Європи в цілому. Поза межами Львова найталановитішим його послідовником став Рауль Кочальський (1885-1948). Він належав до числа відомих і визнаних шопеністів першої половини нашого століття. Стиль цього піаніста, орієнтований на вишукане фортепіанне звуковидобування та виконання виразних, протяжних фраз, був розвинений на засадах К. Мікулі, у якого митець навчався чотири роки. Під вплив Кароля Мікулі увійшов також польський піаніст і педагог Александр Міхаловський (1851-1938) з Варшави. Під час свого перебування у Львові в 1885 році А. Міхаловський зустрічався з К. Мікулі, грав йому та назвав у своїх спогадах ці зустрічі «уроками», які отримував від К. Мікулі. А. Міхаловський був одним з тих нечисленних піаністів початку ХХ століття, який уникав під час виконання музики Ф. Шопена блискучих ефектів і бравури – і саме це відповідає традиції Мікулі [9, с.43].

Діяльність К. Мікулі у Львові не завжди була сприятливою для реалізації його ідей. Розквіт творчої діяльності цього піаніста припадає на 60-ті роки, коли К. Мікулі, сповнений творчого запалу надзвичайно активізував концертне життя у Львові, багато виступав сам та об'єднав навколо себе численних прихильників. Проте, від 70-х рр. в Галичину щоразу більше проникають альтернативні тенденції європейського фортепіанного виконавства. Так, один із колишніх учнів Мікулі – Людвік Марек (1837-1893) після стажування у Ференца Ліста став активним пропагандистом лістівської методики виконавства. На початку 1870-х рр. Л. Марек відкрив у Львові власну музичну школу. Він підкреслював, що навчання у ній базується на *«новій, ефективній»* системі Ф. Ліста. Блискуча віртуозність виявилася більш привабливою, ніж стримана шопенівська манера, й для іншого учня К. Мікулі – М. Розенталя [23]. Ці музиканти примкнули до гілки салонного виконавства.

Від 60-х рр. в Галичині щоразу виразніше дає про себе знати інтерес до нового українського та польського мистецтва – в концертах-академіях звучать національні декламації та музичні твори власних композиторів. В другій

половині XIX ст. поряд з польськими музикантами з'явилося чимало українських піаністів (поки що – аматорів), яким подобалося виконувати й поширювати ранні зразки української фортепіанної музики.

Осередком збереження й розвитку традицій К. Мікулі у Львові довгий час все ще залишалася консерваторія Галицького музичного товариства, де його справу продовжили учні: Р. Шварц, В. Вшелячинський, С. Невядомський та Ф. Нойгаузер [9]. Однак очевидно, що жоден з львівських учнів-послідовників К. Мікулі не зрівнявся з учителем ані в обдаруванні, ані в професіоналізмі, ані в насиченості музичних напрацювань. Тому рівень навчання у Львівській консерваторії в 90-х рр. поступово став занепадати.

З кінця XIX ст. в Галичині поширюються впливи модної та дійової у той час школи Т. Лешетицького. Одним із перших її представників у Львові був Генрик Мельцер-Щавинський (1869-1928), який викладав тут (з перервами) від 1897 до 1914 року спочатку як професор консерваторії Галицького музичного товариства, а згодом – як артистичний директор музичної школи. Г. Мельцеру був притаманний рефлексійний, поважний характер виконання, увага до стилю та форми твору. Серед найвидатніших учнів Г. Мельцера у Львові – піаністка Г. Оттавова, композитор і фортепіанний педагог – С. Барбаг, майбутній піаніст світового рівня М. Горшовський [10, с. 51]. Відданою послідовницею Г. Мельцера була Гелена Оттавова (1874-1948), яка протягом 1902-1914 рр. успішно допомагала розвивати під його творчим керівництвом діяльність музичної школи. Укомплектувала весь педагогічний колектив з однодумців – учнів Г. Мельцера. Г. Оттавова була відомою в 1910-1920 рр. у Львові піаністкою, виступала з виконанням творів Ф. Шопена і сучасних композиторів: В. Новака (Соната «Ероїка»), К. Шимановського, К. Дебюссі («Острів радості»). З 1921р. Г. Оттавова стала професором вищого і концертного курсів у Львівській консерваторії Польського музичного товариства, де випустила багатьох учнів, серед яких – Едвард Штайнбергер, майбутній професор цієї ж консерваторії [9, с.375].

Г. Мельцер започаткував практику безпосередніх зв'язків між львівськими та віденськими музично-освітніми закладами. На початку ХХ століття продовжили розвивати ці дружні зв'язки Є. Лялевич та І. Фрідман – представники виконавської школи Т. Лешетицького. Єжи Лялевич (1876-1951) регулярно приїжджав до Львова. З 1905 по 1921 р. (з перервами) був директором музичних шкіл. У нього вчилися (дехто - у Львові, а дехто - у Відні) багато львівських музикантів, що стали згодом концертуючими піаністами (В.Божейко, Л. Мюнцер, Г. Левицька) або композиторами (С. Туркевич, А. Рудницький). Ігнац Фрідман (1882-1948), блискучий і темпераментний віртуоз, у 1907-1908 рр постійно їздив з Відня до Львова і навчав фортепіанної гри у Вищій школі Яніни Іллясевич. З числа учнів Т. Лешетицького вийшло також чимало львівських фортепіанних педагогів, серед яких варто відзначити хоча б Чеслава Марка та Марію Солтис. На початку ХХ ст. завдяки діяльності усіх цих музикантів у Львові один за одним відкривалося багато музично-освітніх закладів, в яких викладали гру на фортепіано піаністи різноманітної стильової спрямованості та різних навчально-виконавських методик. Вони збагатили фортепіанну культуру Львова розмаїттям стильових тенденцій, але діяльність жодного з них не була настільки тривалою і систематичною, щоб стати визначальною для подальшого розвитку львівської фортепіанної виконавської школи.

Найбільш відчутний та істотний вплив на розвиток фортепіанного виконавства у Львові початку ХХ ст. вніс Вілем Курц (1872-1945), який у 1898 році приїхав з Чехії на запрошення Галицького музичного товариства та став провідним професором фортепіано у консерваторії. Це була видатна особистість у сфері фортепіанної педагогіки з власними засадами, відповідними до актуальних ідей того часу. В молоді роки В. Курц немало гастролював з концертами Австро-Угорщиною, виконуючи твори композиторів - класиків. Його гра завжди була природною і теплою, її характеризувала класична рівновага почуттів та розуму, впевнена і точна техніка. Важливе місце в програмах піаніста займали твори Ф. Шопена, а також чеських

композиторів – Б. Сметани, Й. Сука, В. Новака. У Львові В. Курц жив та працював понад 20 років (1898-1919). Цей час виявився дуже плідним як для львівської піаністики, так і для нього самого.

Вілем Курц був досить послідовним та наполегливим у налагодженні систематичної освіти стосовно виховання піаністів, що дозволило йому суттєво підняти фаховий рівень випускників Львівської консерваторії. Він охопив усі рівні навчання – початковий, середній і вищий, та різні аспекти підготовки – концертний і педагогічний. На молодших курсах, розпочинаючи від підготовчого, було істотно підвищено вимоги до грамотності у технічній роботі та при вивченні музичних творів. В. Курц увів навіть групові заняття для початківців, де навчав їх чистого інтонування, основ музичної теорії та елементарної техніки гри на фортепіано. Було розроблено систему послідовності освоєння технічних вправ і етюдів для виховання усіх найважливіших навичок фортепіанної гри на молодших і середніх курсах. Послідовний розвиток цих напрямів дозволив вивести учнів старших курсів на рівень концертного виконання. Професор став регулярно залучати їх до виступів перед публікою, що відразу ж відобразилося у зростанні виконавської впевненості та значних успіхах його вихованців. З 1911 року з ініціативи В. Курца у Львівській консерваторії було уведено після загальноприйнятих 8 років навчання ще курс концертного виконавства, яким він керував разом з відомим віртуозом Міхаелем Задорою. Велику увагу професор звертав також на підготовку учнів до майбутньої педагогічної діяльності. Він запровадив у консерваторії лекції з фортепіанної педагогіки, в яких узагальнив досвід власної роботи.

Для розвитку Львівської фортепіанної школи важливими виявилися саме напрацювання В. Курца в напрямку методики фортепіанного навчання. Винятково великого значення В. Курц надавав правильному та доброму налагодженню граючого апарату піаніста. Він зберіг та розвинув характерну для класичної педагогіки детальну роботу над розвитком зап'ястя й пальців. Водночас надавав великого значення звільненню зап'ястя. В. Курц писав:

*«елегантну та добре озвучену техніку не можна уявити собі без ... вільного зап'ястя. Вільне зап'ястя сприяє не лише легкості гри, але й рухам належної гнучкості, які мають великий вплив на якість звуковидобування» [9, с.157].*

В методиці В. Курца значно посилювався свідомий аналітичний підхід до роботи над твором. Вивчення фактури з метою точного розуміння її поліфонічної будови і фразувальною мислення кожного голосу призводило до формування найбільш оптимального і точного варіанту аплікатури, який фіксувався в нотному тексті. Аналітичний підхід базувався також на основі роботи над педалізацією, що виключало механічність чи схематичність прийомів, та призводило до точного й детального їх відпрацювання. В бібліотеці Львівської національної музичної академії і сьогодні здобувачі освіти мають можливість ознайомитися з примірниками нот з педантично виписаною учнями В. Курца аплікатурою та педалізацією. Охоплення цілісності твору передбачало аналіз його форми, тонально-гармонічної структури та умовного виділення невеликих частин, що позначалися цифрами. Проте на старших курсах академії професор надавав своїм студентам уже значну свободу мислення: система навчання була спрямована від відповідального ставлення й дисципліни на початковій стадії до самостійності та індивідуального становлення студента старшого року навчання.

Методика В. Курца досить значуще вплинула на розвиток фортепіанної педагогіки й виконавства на Галичині. Подібно тому, як і його попередник К. Мікулі – В. Курц об'єднав навколо своїх засад велику кількість учнів та послідовників, що дає усі підстави стверджувати про створення ним мистецької фортепіанної школи. У В. Курца навчалися ряд польських піаністів: А. Родзінський, Г. Лісцка, А. Тадлевський, Ю. Кретович. З педагогічною діяльністю В. Курца пов'язана поява та розквіт українського фахового піанізму на Галичині. Учнями митця були Тарас і Дарія Шухевичі, В. Барвінський, Р. Савицький, Н. Нижанківський, Р. Сімович, М. Колесса, Д. Задор, А. Рудницький [23].



Чи не найвидатнішим піаністом серед львівських учнів В. Курца був Едвард Штоєрман (1892-1964), який основну свою діяльність розгорнув в Австрії та США. У 20-30 рр. Е. Штоєрман багато концертував, вів педагогічну та видавничу діяльність. Систематично виступав з концертами у Львові. На початку 30-х рр. викладав у одній з приватних львівських консерваторій та проводив майстер-класи. Львівські педагоги-музиканти систематично направляли своїх кращих учнів (Л. К'юнцер, Д. Гординська, Д. Герасимович, І. Крих) продовжувати навчання саме до Е. Штоєрмана.

Таким чином, ми дійшли до висновку, що формування та розвиток Львівської фортепіанної школи відбувалися досить складно. Цей процес відчутно реагував на усі зміни і тенденції в загальноєвропейському музичному мистецтві, часто зазнавав впливів приїжджих іноземних музикантів.

### ***1.2. Розвиток фортепіанної школи Львова у повоєнні часи***

У роки Другої світової війни та першого повоєнного п'ятиліття (1939-1949) осередок львівських піаністів зазнав великих та непоправних втрат, що привело на 50-ті рр. до майже цілковитого оновлення кадрів фортепіанної школи та істотних змін в її розвитку. Хоча початок десятиліття ще не передбачав його трагічного закінчення.

У 1940 році у Львові було проведено повну реорганізацію системи музичної освіти. На місці розформованих численних музичних навчальних закладів була створена Львівська державна консерваторія імені М. Лисенка, де було зібрано на своїй кафедрі кращих піаністів міста. Директором консерваторії став Василь Барвінський, деканом фортепіанного факультету – Роман Савицький, кафедрою фортепіано, до складу якої входило чотири професори та шість доцентів, керував Леопольд Мюнцер. В навчальних планах з'явилась історія фортепіанного мистецтва, яку викладав Борис Кудрик. Об'єднання шкіл обіцяло перспективу плідної творчої співпраці тоді розпорошених представників Львівської фортепіанної школи. Та діяльність цієї консерваторії тривала не довго. З приходом німецьких військ діяльність

консерваторії у Львові була зупинена. Вдалося отримати дозвіл тільки для діяльності професійної музичної школи – середнього навчального закладу.

Під час німецької окупації у Львові продовжували працювати багато українських піаністів, проте коло музикантів, належних до Львівської фортепіанної школи, весь час зменшувалося. Уже з кінця 30-х рр. було повністю втрачено зв'язки з найвидатнішими піаністами львівського походження за кордоном – Любов'ю Колесою та Едвардом Штоєрманом. У 1941 році виїхала зі Львова Гелена Оттавова. Трагічно позначився воєнний час на долі єврейських музикантів. Більшість з них загинула. Це такі видатні піаністи, як: Леопольд Мюнцер, Е. Штайнбергер, А. Гермелін та інші. Ще одна хвиля музикантів була втрачена для Львова в 1943 році – вони виїхали разом із відступом німецьких військ. Серед таких піаністів були Р. Савицький та М. Байлова.

У 1944 році, коли державна консерваторія відновила свою діяльність, на її фортепіанній кафедрі працювали такі львівські піаністи, як: В. Барвінський, Т. Шухевич та Т. Маєрський. З Тернополя перейшла на роботу до Львівської консерваторії Ірина Любчак-Крих, яка стала деканом факультету. Завідувачем кафедри був доцент, викладач з великим стажем і суворими методичними засадами Тарас Шухевич (1886-1951). З 1945 р. до кафедри приєдналася професор Г. Левицька. Однак зберігати традиції Львівської фортепіанної школи у цей час виявилось дуже важко, фактично неможливо, тому що відразу ж після окупації радянською владою Галичини, органи НКВС розгорнули систематичну та ґрунтовну роботу по викоріненню як польської, так і української національної ментальності та знищення галицької інтелігенції. До кінця 40-х рр. львівська піаністика втратила ще двох своїх видатних представників. У 1947 р. за сфабрикованим звинуваченням заарештовано, засуджено та вислано до таборів суворого режиму Василя Барвінського. В 1949 році за невідомих обставин під час операції померла Галина Левицька.

Водночас «для укріплення Львівської консерваторії» до неї починають прибувати піаністи – вихованці інших навчальних закладів: Й. Радін (1945, з

Києва), М. Брандорф (1946, з Харкова), А. Едельман (1950, з Києва). Відзначимо той факт, що у спільній діяльності відчутною була відмінність пріоритетів різних фортепіанних шкіл. У львівських педагогів завжди зберігалася академічна орієнтація на класичні норми (віденська класика, Й. С. Бах), в яких увага приділялася передусім на детальне вивчення авторського тексту та педантичне вивчення фортепіанної майстерності при певній стриманості вияву почуттів. Представниками київської школи первагою було, при орієнтованості на романтичний репертуар, на віртуозну і художню свободу, відвагу, артистичність, що доходила інколи аж до грубуватої ефектності.

Протистояння двох традицій не було гострим, але посилювалося тоді, коли їх відстоювали фортепіанні педагоги середнього рівня – мало гнучкі, не здатні змінювати звичні погляди і розуміти іншу, аніж власна, позицію. А у авторитетних музикантів близькість розуміння музики переважала над відмінністю шкіл. Так, за спогадами, Галина Левицька ще в середині 40-х рр. душею зблизилася з Марією Грінберг, обмінювалася з нею думками про інтерпретацію, знаходила багато спільного у їхніх поглядах [14, с.66]. У В. Барвінського завершували навчання деякі студенти, які із-за життєвих обставин прибули у Львів зі сходу. Це – Ніна Бурчуладзе, Нора Мейнгардт та Їда Поляк. Вони знайшли прекрасний музичний та людський контакти зі своїм учителем. Також відзначимо, що саме вони ледь не єдині серед студентів сміливо виступили на його захист під час несправедливого суду в 1947 році.

Протягом десятиліття 1947-1957 рр. активну роль у львівській фортепіанній викладацькій діяльності відіграла Людмила Уманська (1917-1995). Ця піаністка сформувалася у Київській консерваторії. В 50-х рр. Л. Уманська повністю віддавала перевагу викладацькій фортепіанній діяльності.

У 1950 році через важку хворобу покинув педагогічну діяльність в консерваторії Тарас Шухевич. Завідувачем кафедри фортепіано став професор О. Едельман. З цього часу у Львівській консерваторії, яка стала єдиним центром фортепіанної культури усієї Західної України і диктувала естетичні та методичні засади, яскраво переважала орієнтація на художні норми інших шкіл

фортепіанно-виконавського мистецтва. Безапеляційність, а, інколи й агресивність приїжджих музикантів корінилася у міцно прищепленому псевдо переконанні про найкращу в світі російську радянську фортепіанну школу, трактовану як єдине однорідне ціле. Ці переконання одержали могутню підтримку завдяки активній нав'язливій гастрольній діяльності московських виконавців. Від 1949 року до Львова регулярно приїздив з концертами піаніст – Святослав Ріхтер. Вплив його концертів був величезним.

Пристрасна і позбавлена вагання проповідь своїх мистецьких переконань була природним явищем для піаністів не тільки львівської школи. Штучне прищеплення нових дійових виконавських засад інших шкіл дало свій відбиток для львівської фортепіанної школи. Цей процес відчутно підкріплявся постійною адміністративною підтримкою, спрямованою завжди проти місцевої традиції. Адже не тільки було вирвано з культурного життя Львова і заслано у Мордовію В. Барвінського, але було знищено його твори, його ім'я було викреслене з усіх книжок, статей та бібліотечних каталогів. З публічного вжитку було виключено імена усіх українських музикантів, що опинилися за кордоном, а саме – Л. Колесси, Р. Савицького, Д. Гординської – Каранович. Більш того, взагалі не допускалася будь-яка згадка про довоєнний період розвитку фортепіанного мистецтва в Галичині. Знищенню підлягало саме поняття Львівської фортепіанної школи, саме припущення про своєрідність її традицій та звичаїв. В той же час на стінах музичних навчальних закладів з'явилися портрети діячів московської консерваторії та їхні засади стали посилено та насильно студіювати у навчальних курсах методики та історії фортепіанного мистецтва. Було забуто принципи вільності й терпимості, необхідні для вільного розвитку художньої творчості.

Як бачимо із зазначеного, процеси, що відбувалися у львівській фортепіанній культурі в 50-х роках ХХ століття були далеко не однозначними. Однозначного засудження вимагає факт втручання радянського режиму на розвиток українського мистецтва.

Від 1950 до 1977р. (з невеликою перервою) завідувачем кафедри фортепіано Львівської консерваторії був Олександр Едельман (1904-1995). За роки педагогічної діяльності він виховав багатьох талановитих учнів, які згодом, не тільки укомплектували повний склад його кафедри, а й роз'їхалися працювати по численних музичних училищах і школах, залишаючись переконаними прихильниками методики викладання професора. Фортепіанно - методичні принципи О. Едельмана мали великий вплив на розвиток фортепіанного мистецтва Західної України.

Славу та визнання О. Едельману – педагогу принесла безумовна ефективність його методики. Він не припускав навіть думки, щоб його учень грав погано, умів за короткий час домогтися значних результатів у навчанні піаніста, незалежно від обдарованості та підготовки. Головною була робота над звуком, над «тоном», орієнтована на опорне звуковидобування. Від цього професор дійшов до розкриття змісту музики та емоційного розкриття учня. По відношенню до виконавської техніки О. Едельман вимагав розуміння, усвідомлення, пояснював суть прийому. Ставлення ж до інтерпретації, на противагу до технічної роботи, було швидше за все інтуїтивним. В класі рідко аналізувалися засади трактування того чи іншого стилю, розуміння фрази, штриха чи мотиву. Професор О. Едельман часто показував, як інтонувати, постійно наспівував. Підхід до фрази у нього був чисто вокальний.

Основою репертуару в класі була музика композиторів – романтиків, яка диктувала стильові прийоми виконання. І, хоча учні професора О. Едельмана виконували чимало творів інших стилів, шлях до їхньої інтерпретації завжди походив від романтичних норм піанізму. Найбільшим фортепіанним ідеалом і авторитетом був Ф. Шопен, а його етюди були не тільки обов'язковою основою виховання піаністів, але й енциклопедією його основних понять.

Протягом понад 25 років роботи у Львові методика викладання і фортепіанний стиль виконання професора О. Едельмана вплинула на розвиток фортепіанного мистецтва в Галичині. Своєю активною діяльністю він вплинув на фортепіанне виконавство. Від стихійного захоплення романтичною

віртуозністю і ефектністю виконання, більш тонкого розуміння стилів та просто глибшої інтерпретації. Фактором впливу були постійні контакти з львівськими музикантами, їхня інтелігентність та глибока культура.

В 50-60рр. особливу роль у роботі консерваторії відіграла багаторічна співпраця з Іриною Іванівною Крих (1906-1989), яка залишалася чи не останнім вихованцем довоєнної львівської школи [34]. Спокійне та послідовне відстоювання засад фортепіанного професіоналізму, повага до учнів та виховання їх індивідуальності завжди вирізняли заняття Ірини Іванівни. І. Крих тривалий час працювала на посаді доцента (1946-1956), а згодом – професора (1956-1970) кафедри спеціального фортепіано. Серед її випускників – провідні львівські педагоги-піаністи наступних років: О. Кузьмович-Шпот, М. Тарнавецька, А. Звонко.

60-ті роки ХХ століття – новий етап розвитку Львівської фортепіанної школи. Після втрат, труднощів і перебудов попередніх десятиліть на кафедру фортепіано приходить покоління львівських піаністів, що закінчували навчання в 50-х рр. уже в нових педагогів: О. Криштальський, М. Крих, О. Попіль, О. Кузьмович-Шпот, М. Тарнавецька, М. Крушельницька. Навіюється думка, що старі традиції львівської фортепіанної школи мають повністю відмерти під впливом нової ефективної методики. Практика ж показала зовсім протилежне – давня львівська традиція не зникає, а входить у взаємодію з новими зовнішніми впливами.

Найактивнішу та широку концертну діяльність провадили двоє піаністів з покоління 60-х років: Олег Криштальський та Марія Крушельницька. Доля О. Криштальського (1930 р. н.) склалася таким чином, що йому довелося навчатися у багатьох львівських педагогів та відчувати на власному досвіді особливості методик викладання таких викладачів як: Р. Савицький, М. Байлова, Л. Мюнцер, В. Барвінський, В. Климків, Г. Левицька, Л. Уманська. Усі вони зробили свій внесок у формування музиканта. О. Криштальський пам'ятає та аналізує засади усіх своїх учителів – узагальнює своїм виконанням

творів розуміння львівської традиції. Він на практиці демонструє свідому установку на розвиток та поєднання різних фортепіанно – педагогічних ліній.

Олег Криштальський багато концертував на території України. Його виконавське обличчя повністю характеризується прикметами романтичного академізму, що був панівним напрямком у світовому фортепіанному мистецтві 50-60 рр. В інтерпретаціях О. Криштальського усе добре продумано й вивірено. Емоція підпорядкована пануючій логіці, а контрасти урівноважені. Високотехнічна фортепіанна техніка дозволила йому обрати «фішками» свого концертного репертуару такі твори, як «Апасіоната» Л. ван Бетховена та «Полонез» Ф. Шопена. Виконання цих творів заслуговували найвищої оцінки. Легкі, без напруження октави та ідеально вирівняні пальцеві пасажі *per se*. На високому рівні була звукова майстерність піаніста, гра якого завжди відзначалася м'якістю та красою звучання.

У концертних програмах О. Криштальського поряд з класикою виконувалася й музика українських композиторів. Він найчастіше звертався до улюблених творів А. Кос-Анатольського та М. Колесси. Справжнім здобутком (можливо, найвищим) його фортепіанного мистецтва стала інтерпретація II-ї Української рапсодії М. Лисенка, що відзначається рідкісною для цього твору переконливістю в композиції цілості, шляхетним звучанням та бездоганною технічною витонченістю.

З 1956 р. О. Криштальський викладає фортепіано у Львівській консерваторії (згодом – Інституті, Академії), серед його учнів – лауреати Міжнародних конкурсів Б. Тихонюк та М. Попіль.

По іншому склався творчий шлях та сформувався індивідуальний виконавський стиль Марії Крушельницької (1934 р.н.). Вона здобувала початкову виконавську майстерність в О. О. Процишин у Львівській спеціальній музичній школі-десятирічці. На формування майстерності піаністки істотно вплинули внутрішні константи світогляду та індивідуальні риси характеру, які скерували її увагу до української фортепіанної музики та сприяли кристалізації своєрідного, неординарного стилю.

Активну концертну діяльність М. Крушельницька провадила в 60-80-х рр., гастролюючи Україною. Із класичної спадщини їй близькі Л. Бетховен, Р. Шуман, Й. Брамс. Визначальні риси виконавського стилю, який в цілому за виразовими засобами належить до пізньо-романтичної епохи, симфонічність і масштабність, драматизм. Її виконавська манера є національно-визначеною. Піаністка майстерно виявляє м'яку співучість української мелодики. Детальні агогічні відтінки, що служать для виразності мелодії, завжди упізнаються як своєрідна риса її гри.

В середини 70-х рр. М. Крушельницька стала автором серії виконавських монографій з фортепіанної музики українських композиторів: Л. Ревуцького (1974), В. Косенка (1976), С. Людкевича (1979), М. Колесси (1984), Н. Нижанківського (1985), В. Барвінського (1988), М. Лисенка (1992), А. Кос-Анатольського (2000). Вперше одним митцем було здійснено співставлення цілісних «фортепіанних портретів» українських композиторів, що стало новим етапом у виконавському розумінні індивідуальних та національних рис їхніх стилів. У цій величезній справі М. Крушельницька виявила себе справжнім представником Львівської фортепіанної школи та носієм однієї з її найхарактерніших традицій, адже більше ніде не проводилося подібної систематичної роботи з виконавського опанування та поширення української фортепіанної музики.

З 1960 р. М. Крушельницька постійно викладає фортепіано у Львівській консерваторії (згодом – музичному Інституті та Академії). Це – дуже вимогливий педагог, який уміє прищепити своїм учням навички високого професіоналізму в академічно-романтичних традиціях. Її кращий випускник – концертуєний піаніст і педагог Йозеф Ермін.

Активну концертну діяльність в цей час у Львові провадили також К. Донченко та С. Дайч. Костянтин Сергійович Донченко (1912 р.н.), працював у Львові ціле своє творче життя. Широ відданий фортепіанному виконавству, він щороку виступав з новими концертами та зробив чимало записів на радіо. К. Донченко записано першу у повоєнних часах платівку з виконанням



фортепіанних творів львівських композиторів. Самуїл Дайч (1928-1988), працюючи на фортепіанній кафедрі Львівської консерваторії, завжди концертував як органіст. Кращою випускницею С. Дайча у Львівській консерваторії була Квітослава Білинська, лауреат багатьох міжнародних конкурсів, яка сьогодні живе, викладає фортепіано та концертує в Чехії.

У 70-х рр. випуск піаністів в Львівській консерваторії весь час зростав. Фортепіанний факультет розширився до п'яти кафедр: дві – з фаху, та кафедри концертмейстерської майстерності, камерного ансамблю та обов'язкового і спеціалізованого фортепіано. Було відкрито заочний відділ. В консерваторії стало працювати дуже багато піаністів-педагогів, серед них більшість – справжні професіонали своєї справи. Слід відзначити викладачів з числа учнів О. Едельмана – О. Качеву, Ю. Хурдсєву, П. Юрженка. О. Левицьку, К. Колессу, Я. Чорнака, Т. Старух, В. Вайцнер, Х. Гумецьку, Ж. Пархомовську, які послідовно розвивали принципи свого професора. Протягом багатьох років високопрофесійно та з власним творчим почерком викладали в консерваторії О. Попіль, О. Шпот та М. Тарнавецька.

Проте, на нашу думку, найтривалішою, плідною та цікавою виявилася педагогічна діяльність сестер Крих – Марії та Лідії, що, розпочавшись з 60-х рр., триває до сьогодні. Вони здобули вищу музичну освіту в класі професора О. Едельмана та ґрунтовно засвоїли його методику фортепіанного навчання. Але, без сумніву, сестри чимало перейняли й від своєї матері – Ірини Іванівни Крих. Тож добре знайомі з давніми традиціями львівського фортепіанного мистецтва. У власній педагогічній роботі Марія та Лідія Крих використовували та розвивали технічні принципи фортепіанного виконання, викладені О. Едельманом – організацію фортепіанного апарату, ставлення до фортепіанного звуку та способи звуковидобування, віртуозні прийоми. Для Марії Крих дуже близькою виявилася музика Ф. Шопена і, подібно до свого учителя, вона багато уваги у своїй роботі з учнями приділяє вихованню гнучкості та емоційності при вивченні Етюдів Ф. Шопена. Водночас, у методиці сестер Крих дуже важливою складовою стала жорстка виважена робота над музикою класичного стилю.

Особлива вимогливість до темпової єдності, випрацьованої артикуляції, інтонаційної чуйності становить у цьому напрямі перевірену львівську традицію. Необхідною складовою виступає й постійне звернення до української музики у педагогічному репертуарі, що з 60-х рр. відновилося як норма на фортепіанній кафедрі Львівської консерваторії.

Серед кращих учнів Марії Крих варто відзначити Г. Блажкевич, І. Пижик та Е. Чуприк. Серед кращих учнів Лідії Крих – М. Драган. О. Рапіта, О. Дrajниця та Г. Климків.

Поряд із консерваторією важливим осередком фортепіанного навчання і мистецтва стала у другій половині ХХ ст. середня спеціальна музична школа імені Соломії Крушельницької. Тут не тільки працювало багато викладачів з фортепіанних кафедр консерваторії, але й завжди були і є свої видатні учителі фортепіанної гри, а саме: Л. Голембо, О. Процишин, М. Лерман, О. Мутман, Т. Александрова та інші. Музична школа ім. С. Крушельницької випустила зі своїх стін чимало видатних вихованців-піаністів, які не залишилися у Львові, а виступають по усьому світу. Серед таких: О. Слободяник, В. Єресько, Ю. Лисиченко, В. Винницький.

Отже, хоча й радянський окупаційний режим багато у чому обмежував творчість українських митців, проте Львівська фортепіанна школа і в цей час віднайшла свій неповторний стиль і шлях до подальшого розвитку, виховавши цілу низку піаністів-виконавців та композиторів.

### ***1.3. Творчий шлях перших піаністів-професіоналів***

З початку ХХ ст. в Галичині розпочинають свою діяльність перші українські піаністи-професіонали. Великим осередком фортепіанної освіти стала музична школа при українському дівочому інституті в Перемишлі, де 25 років викладала Ольга Окуневська (1875-1960), яка навчалася свого часу у Віденській консерваторії та вдосконалювала свою майстерність у М. Лисенка в Києві. Кращими ученицями О. Окуневської були – В. Божейко та Н. Кміцикевич-Цибрівська. У збірних концертах-академіях регулярно виступала

ще одна піаністка з Перемишля – Ольга Ціпановська (1866-1941), яка у 20-х рр. очолила український спеціальний навчальний заклад в Перемишлі – філію Вищого музичного інституту імені Лисенка.

Активною і талановитою концертуючою піаністкою була Софія Дністрянська (1885-1956) з Тернополя, діяльність якої проходила поза межами Галичини в осередках української діаспори – Відні та Празі, а також в Закарпатті. С. Дністрянська багато виступала з концертами, а згодом – у радіопередачах, виконуючи поряд із західно – європейською класикою твори українських композиторів. У 1918 р. С. Дністрянська виконала з оркестром у Львові Концерт e-moll Еміля фон Зауера. Це був перший самостійний концерт української піаністки у Львові з такою відповідальною програмою. Українська культурна громадськість його захоплено вітала.

С. Дністрянська багато займалася фортепіанною педагогікою. У 1916 вона відкрила у Відні власну музичну школу, де навчала фортепіанної гри українських дітей. Серед її учнів – О. Лагодинська, О. Марітчак, О. Сидорак, С. Левицька, М. Доскоч [21].

У 1903 році у Львові було створено Вищий музичний інститут для підготовки українських музикантів в Галичині. Ця важлива подія знаменувала перехід української музичної культури на фаховий шлях. Від самого початку і протягом усього його існування найбільше учнів навчалось і викладало найбільше учителів у Вищому музичному інституті ім. Лисенка за спеціальністю «фортепіано». Система освіти в Інституті постійно зазнавала вдосконалення. Від 1910 р. термін навчання на фортепіанному відділі займав дев'ять років та був поділений на три курси – нижчий, середній та вищий. Для учнів, що досягли найбільших успіхів, у 20-х рр. була можливість навчання ще один рік на концертному курсі. Така сама система фортепіанної освіти діяла до Першої світової війни та у Львівській консерваторії Галицького музичного товариства.

Від першого дня заснування у Вищому музичному інституті викладали фортепіано чотири викладачі: Олена Прокеш, Олена Ясеницька-Волошин,

Марія Криницька та Дарія Шухевич-Старосольська. Усі вони (окрім О. Прокеш) пропрацювали у ВМІ, викладаючи на молодшому і середньому курсах багато років та виховали значну кількість учнів.

Першою західноукраїнською піаністкою, яка від початку 20-х рр. систематично виступала з сольними програмами у Львові, Відні, Перемишлі, Празі та інших містах, була Володимира Боженко (1897-1955). Це – типова і досить яскрава представниця віртуозного пізньоромантичного піанізму. Після навчання у О. Окуневської в школі фортепіано Перемишлянського дівочого інституту вона здобула вищу професійну музичну освіту у віденській Академії музики. У 1923 році В. Божейко виступила з великою сольною програмою у концертній залі товариства імені М. Лисенка. Це був перший сольний фортепіанний вечір на українській концертній естраді Львова.

Концерти В. Божейко завжди характеризувалися великими і складними програмами, кульмінацією яких ставали віртуозні твори Ф. Ліста. В. Барвінський пише про неї у рецензії 1925 року: «Вже колорит її техніки виявляє в собі признаки «мужності». Велике навіювання сили, безперечний темперамент, який не одноразово пориває піаністку, повний, моментами, мабуть, надто напружений тон – ось головні риси її музичного обличчя. Почуває виконавиця себе краще у великих формах, в яких музична мова є висловом рішучості й сили та ритму».

З 1926 по 1940 роки В. Божейко викладала фортепіано у перемишлянській філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка. Серед багатьох її учнів варто виділити ім'я Марії Вишницької, яка після закінчення музичного інституту була прийнята відразу на передостанній курс Академії музики у Відні.

Піаністом європейського класу був Леопольд Мюнцер (1901-1943). Активний період концертної та педагогічної роботи якого у Львові припадає на 30-ті рр. Л. Мюнцер навчався у віденській Академії музики в класі Є. Ляєвича та завершив навчання у Е. Штоєрмана. З 1920 р. Л. Мюнцер став концертувати у Європі. Відень, Рим, Париж, Варшава, Берлін, Брюссель,

Амстердам, Лондон – виступи молодого музиканта у цих та інших містах незмінно мали великий успіх. Насамперед, він вражав слухачів блискучою віртуозністю та великим темпераментом, але згодом у грі Мюнцера стали цінувати неповторну індивідуальність та цікавий винахідливий розум [10, с.476].

У 1928 році після отримання почесного диплому на першому Конкурсі піаністів імені Шопена в Варшаві, Мюнцеру присвоюють професорське вчене звання у львівській консерваторії Польського музичного товариства. З неймовірною енергією він поєднує педагогічну роботу, концертну та організаційну діяльність у Львові, з тривалими гастрольними поїздками у різні країни Європи. Піаніст захоплюється творчістю композиторів ХХ ст. І поряд з музичними творами Л. Бетховена, Ф. Шопена та інших композиторів-класиків широко пропагує музику А. Онегера, Ф. Пуленка, П. Гіндеміта, К. Шимановського.

Для львівської консерваторії Л. Мюнцер був незвичайною, новою особистістю. Для нього характерні яскрава барвистість виконання, піаністичний апломб. Масштабність та деяка імпровізаційність в грі не вкладалися в традиції галицької педагогіки, вражали та захоплювали. Л. Мюнцер вніс у фортепіанне виконавство той віртуозний розмах та відвагу європейського рівня, яке потребувала львівська піаністика. Навчальні заняття з Л. Мюнцером були дуже творчими. Визначальним був особистий приклад викладача. Усі твори він, як правило, виконував перед учнем сам, а потім радив продумати до них підхід.

Найбільш цікавими та важливими були уроки зі студентами концертно-виконавського курсу, де переважали творчі завдання. Вирувала робота над композиціями високої художньої і технічної складності.

Високо професійні та цікаві концерти-описи учнів Л. Мюнцера були окрасою львівських мистецьких сезонів у 30-х рр. У нього навчалося багато єврейських, українських та польських музикантів, серед яких були в майбутньому визначні піаністи, як наприклад, Фредерик Портной і Ян Ґорбати.

Незважаючи на усю відмінність та особливість його стилю, Леопольд Мюнцер віднайшов багато спільного з традиціями Львівської фортепіанної школи, одним із характерних виявів яких була особлива любов до музики Ф. Шопена та її тонка індивідуальна інтерпретація. Також популярний піаніст був уважним і до нових тенденцій у галицькій піаністиці, зокрема підтримував постійні контакти із українськими музикантами, вивчав зі своїми учнями твори українських композиторів – Л. Ревуцького, В. Косенка, В. Барвінського та інших митців. Різнобічна музична діяльність Л. Мюнцера стала яскравою сторінкою галицької фортепіанної культури.

Також відзначимо про своєрідне, хоч і зовсім по-іншому, відношення до Львівської фортепіанної школи Любки Колесси (1902-1997) – артистки світового рівня, одної з найвидатніших сьогодні української піаністки. Вона народилася у Львові, проте уже в п'ять років разом з сім'єю свого батька виїхала до Відня. І відтоді ніколи не мешкала на батьківщині. Однак в родині Колесс завжди культивувалася висока національна свідомість, святим було відчуття обов'язку перед рідним народом. Ці погляди поділяла і Любка, яка по усьому світу була znana саме як українська піаністка та своєю діяльністю приносила славу саме Україні.

На відміну від вищезгаданих піаністів Галя Левицька (1901-1949) провадила свою творчу діяльність переважно на території Галичини. Свій освітній шлях мисткиня пройшла типово для свого часу – навчання у Віденській академії музики – клас Є. Лялевича, концертний курс у П. Вайнгартена, концертний дебют у Відні у 1922 році. Уже під час свого першого віденського сольного концерту відразу ж проявилися яскраві риси концертного стилю Г. Левицької. Сольний концерт як основна форма виступу; великі фортепіанні твори або цикли як основа програми; прем'єра нового твору як типовий елемент концерту.

Після повернення на батьківщину у 1926 році Г. Левицька в значній мірі переглянула підходи до фортепіанного виконавства, пристосовуючи традиції до своєї видатної та нестандартної індивідуальності. У цьому їй допомогло

спілкування з Егоном Петрі, який у 1930-32 рр. проводив у Львові майстер-класи та поширював піаністичну систему Ф. Бузоні. В Г. Левицької в душі ці новаторські принципи знайшли свідоме та осмислене впродовження. Їй був властивий чоловічий, лапідарний спосіб вислову, присутня ініціативна, вольова гра. Як зазначила дослідниця Н. Кашкадамова «Вона сповідувала високо навську методику – високо підняту, зібрану кисть, гру «від плеча» при особливій активності пальців. Не вимагала особливого легато і кантабіле. Усі горизонтально-мелодійні лінії були представлені в мистецькій та досить математично обдуманій педалізації. Коли у В. Барвінського основою звуковидобування на інструменті було «проспівай», то у Г. Левицької було «продзвони» [9, с.394].

В 30-х роках Г. Левицька попри активну концертну діяльність розгорнула одночасно і викладацьку – у Вищому музичному інституті. Вона володіла великим концертним репертуаром, що дозволило у мистецькому сезоні 1936-37 років організувати і виступити з тематичним циклом, який включав в собі п'ять концертів, у якому відобразилися найактуальніші тенденції розвитку сучасної фортепіанної музики. Важливою складовою діяльності Г. Левицької було поширення української музики. Піаністка грала твори багатьох українських композиторів, що писали для фортепіано – М. Лисенка, В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси, З. Лиська, Р. Сімовича, А. Рудницького, а також Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, В. Косенка, П. Козицького. Вона уміла професійно та швидко розібрати нові, ще не виконувані твори, влучно розгадати задум і стиль композитора, створюючи власну виконавську концепцію. Через це автори досить часто зверталися до Г. Левицької з новими композиціями, тому на її рахунку було чимало прем'єр.

Новаторська позиція Г. Левицької виявилася і в її педагогічній діяльності, яку піаністка вела за власними методиками, не допускаючи ніякої випадковості. Г. Левицька прищеплювала своїм учням такі засади: розуміння піаністичної мети як просвітництва, пропаганди української музики; новий стиль – масштабний і простий, мужній, вольовий; пов'язаний з ним

новий звуковий ідеал не співучого, а оркестрового звучання і відповідну організацію піаністичного апарату - з «зібраною» кистю і грою від плеча. Окреме питання, розробці якого Г. Левицька приділила велику увагу – це фортепіанна педалізація. У 1946-47 рр. вона написала ґрунтовну наукову розробку з даної проблематики, яка й сьогодні викликає значну зацікавленість у музикантів.

Свою належність та прихильність до школи В. Барвінського найбільше виявляли протягом усього свого творчого шляху Р. Савицький та Д. Гординська. Вони були випускниками професора у Вищому музичному інституті імені Лисенка, де Р. Савицький навчався чотири роки, а Гординська – усі одинадцять.

Роман Савицький (1907-1960) продовжував навчання у Празькій консерваторії. В. Барвінський направив його до свого колишнього викладача Курца, у якого молодий піаніст закінчив «школу майстрів». Методика Курца залишила великий відбиток на розвиток та становлення виконавської майстерності Р. Савицького. Стало очевидно, у індивідуальностях викладача і учня виявилось чимало спільного. Р. Савицький захопився вдосконаленням техніки і, зокрема, пальцевої гри.

Активна діяльність Р. Савицького на Галичині припадає на 30-ті рр. Він був завзятим та цілеспрямований викладачем по класу фортепіано, ефективна педагогічна діяльність якого мала велике визнання серед українських музикантів. Водночас піаніст не полишав й концертування. Улюблені твори свого репертуару він виконував як у великих містах (Прага, Київ, Львів), так і в численних малих містечках Галичини, населення яких в цей час активно виявляло любов і повагу до музичної культури. Р. Савицький також захопився інтерпретацією української музики. Найбільше уваги у своїй концертній діяльності він приділяв творам В. Барвінського. Виконував майже усі твори, написані композитором для фортепіано соло і фортепіанних камерних ансамблів.



Фортепіанний виконавський стиль Р. Савицького мав віртуозну природу – його гри була властива яскрава концертність, динамічність, вона завжди організовувалася точним ритмом й широкою фразою. Індивідуальний характер проявлявся у виконавському «голосі» піаніста: визначеність тону, виразна й чітка артикуляція, точна атака звуку.

Після закінчення другої світової війни свою виконавську та педагогічну діяльність Р. Савицький провадив поза межами батьківщини. Ним була написана його методична розробка «Основні засади фортепіанної педагогіки», в якій описано принципи школи Курца-Барвінського, великий власний педагогічний досвід і описано про деякі позитивні риси нової німецької та американської педагогіки. Методику Р. Савицького характеризують раціональність та функційність. Головний акцент в ній робиться на розвиток мислення учня, головна мета – набуття техніки. Найважливішою частиною виконавського мистецтва піаніст вважає інтерпретацію.

Дарія Гординська-Каранович (1908-1999) – львівська піаністка в діаспорі. Вона виїхала з України у 21 рік для продовження музичного навчання у Відні. Згодом уже не повернулася на батьківщину. Але зав'язків зі Львівською школою не поривала, мала постійні контакти зі своїм учителем В. Барвінським, користувалася його професійними порадами, а зі свого боку докладала усіх зусиль для пропаганди творів українських композиторів в Австрії. Викладачами піаністки у Відні були Е. Штоєрман, П. Вайнгартен та Е. Зауер. В 1933 році Д. Гординська була учасником Другого міжнародного конкурсу у Віденській музичній академії, де відзначена дипломом. Участь в конкурсі стала поштовхом до активної концертної діяльності. Протягом наступного 1934-го року дуже багато виступала, гастролюючи Австрією та Німеччиною з сольними фортепіанними програмами та у складі різних камерних інструментальних та вокальних ансамблів.

У виконавському мистецтві Дарія Ярославівна Гординська-Каранович яскраво виявилися риси стилю сецесії – його музичного, фортепіанного відгалуження, що розвинулося у 1910- 1920 рр. У своєму репертуарі піаністка

віддавала перевагу романтичній музиці (Ф. Шопен, Р. Шуман, Й. Брамс) і, зокрема, сецесійний (В. Барвінський, Л. Ревуцький, О. Нижанківський), а стилістика творів класицизму (В. Моцарт, Л. ван Бетховен) значною мірою переорієнтована у неї на постромантичну, сецесійну «ноту». Стиль виконавиці утвердив пошуки, дуже характерні для львівського фортепіанного мистецтва 20-30-х років. Вони стали відчутні як у композиторів, так і у виконавців. Зауважимо, що ніхто із львівських піаністів не втілював в життя цих тенденцій так цілісно й ґрунтовно, як Д. Гординська-Каранович.

Творчі зв'язки Д. Гординської-Каранович з львівськими музикантами перервалися після Другої світової війни. У 1952 році піаністка переїхала до США, де вже з меншою інтенсивністю продовжувала концертувати. Одночасно зайнялася викладацькою діяльністю.

Серед плеяди видатних львівських музикантів, біографія яких захоплює в перед та післявоєнні періоди, яскраво світить ім'я Олега Криштальського – широко відомого піаніста, педагога, виконавця з широкою концертною географією. Людина високого інтелекту, цікавий співрозмовник, талановитий педагог і яскравий виконавець – це лише кілька рис, які характеризують Олега Романовича [14, с.41].

Олег Криштальський – один із представників Львівської фортепіанної школи другої половини XX століття. У його житті – концертній та педагогічній діяльності є багато характерного, що є у типового львівського музиканта. Олег Криштальський прийняв музичну естафету свого батька-скрипаля. Народився він у Львові 8 вересня 1930 р. Гри на фортепіано почав навчатися у Львівському вищому музичному інституті імені М. Лисенка з 1939 року у професора Романа Савицького, а продовжував навчання в музичній школі при Львівській консерваторії у професорів Леопольда Мюнцера та пізніше у Василя Барвінського. В Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка навчався в класах професорів В. Барвінського та Г. Левицької, а закінчив консерваторію в 1952 р. у класі доцента Людмили Уманської.

З 1956 р. Олег Криштальський працює на викладацькій роботі у Львівській державній консерваторії (пізніше - Вищому державному музичному інституті) ім. М. Лисенка. В 1971-1991 рр. він – в консерваторії проректор з наукової та творчої роботи, В 1977 р. присвоєно вчене звання – професора кафедри спеціального фортепіано. З 1991 року обіймав посаду завідувача кафедри спеціального фортепіано. В 1990 р. – присвоєно почесне звання Народного артиста України.

У багаторічній викладацькій практиці Олег Романович утвердився як умілий вихователь молоді. Коло педагогічних і наукових інтересів О. Криштальського досить широке. Він – один з керівників колективу, який займався розробкою методичних рекомендацій щодо запровадження комплексної системи управління якістю підготовки спеціалістів, яку Львівська консерваторія першою із ЗВО системи Міністерства культури України втілила в життя [4].

В концертних програмах О. Криштальського значне місце займають класичні твори Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, В. Моцарта, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Й. Брамса. Особливу увагу він постійно приділяє пропаганді музики українських композиторів: М. Лисенка, Л. Ревуцького, В. Косенка, С. Людкевича, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, М. Дремлюги, І.Вимера. Він - перший виконавець і редактор концертів для фортепіано з оркестром А. Кос-Анатольського, М. Дремлюги, а також грузинського композитора О. Тактакішвілі, низки сольних творів М. Колесси, А.Кос-Анатольського, І. Вимера. Уперше виконав у Львові концерт Л. Ревуцького.

Більшість творів з репертуару О. Криштальського записані у фонди українського радіо [14, с.8].

О. Криштальський займається і публіцистичною діяльністю. У своїх наукових статтях він постає уважним літописцем львівської фортепіанної школи. Життєвий та творчий шлях О. Криштальського – яскравий приклад наших великих досягнень, розквіту нашої української культури.

## **РОЗДІЛ II. Особливості методики Львівської фортепіанної школи та її застосування у педагогіці та виконавстві**

### ***2.1. Внесок В. Барвінського у розвиток Львівської фортепіанної школи***

Роль своєрідної централізуючої фігури у львівській фортепіанній культурі 20-30-х років відіграв Василь Барвінський (1888-1963), який зумів увібрати й органічно поєднати в одному стилі найцінніший спадок різноманітних львівських фортепіанних традицій, а згодом передати його багатьом музикантам наступних поколінь. Свої музично-естетичні переконання В. Барвінський утверджував різними способами: як концертуючий піаніст – у своїх виступах, як композитор – у своїх фортепіанних творах, як педагог – на уроках, як публіцист – у рецензіях та музично-критичних статтях. Але головне те, що він був незвичайною особистістю, сповненою великої внутрішньої сили, правоти і переконаності.

В. Барвінський навчався в музичній школі в класі К. Мікулі, згодом закінчив консерваторію ГТМ у В. Курца. Завершив свою музичну освіту в Празькій консерваторії у В. Новака та В. Гольфельда. З 1915 р. він викладав в Музичному інституті імені М. Лисенка та більше 30 років очолював український вищий музичний навчальний заклад у Львові.

Фортепіанно-педагогічні засади В. Барвінського у важливих аспектах були споріднені з поглядами його учителя Вілема Курца, проте український музикант уніс багато нового до методики свого учителя. В. Барвінський більш гнучко, ніж В. Курц, ставився до організації піаністичного апарату, застосовуючи натягну гру від плеча. Зазначимо – як це відбувалося у багатьох передових фортепіанних педагогів 20-х рр., акцент у педагогічній роботі було зміщено з техніки на виразність. Як згадує про це один з учнів В. Барвінського – О. Криштальський: «При усій детальній увазі до технічної майстерності, В. Барвінський навіть і в інструктивних етюдах ставив перед учнем художні завдання. Наприклад, в етюдах К. Черні (які, на його думку, були провісниками майбутніх етюдів Ф. Шопена і Ф. Ліста) він відкривав багато музичних

цінностей, виробляв не тільки пальцеву техніку, а й і поліфонічне звучання та, особливо, точну і якісну педалізацію» [14, с.19]. Велику увагу професор приділяв проблемам стилю, усіляко й точно акцентувати увагу звучанні, інтонуванні та темпоритмі. Головним засобом розкриття змісту музики вважав виконавське інтонування: якість звуку – «тон», ведення мелодійної лінії та відповідні змістові наголоси у мелодії й фактурі.

Тонка музикальність В. Барвінського – фортепіанного педагога характеризує його як музиканта свого часу, представника стилю сецесії, а водночас дозволяє говорити про відродження у його педагогіці на новому рівні шопенівсько-мікулівської традиції. Це стосується як основоположного принципу його методики – повного виведення її із змісту музики, так і багатьох окремих складових, таких як витонченість мелодійної та гармонічної інтонації, м'якість звучання, гнучкість піаністичного апарату. Об'єднання традицій К. Мікулі і В. Курца у педагогіці В. Барвінського має важливе значення ще й з цієї причини, що він виступає послідовним і яскравим представником молодого українського фортепіанного мистецтва. Учні В. Барвінського систематично працювали над вивченням фортепіанних творів українських композиторів, поглиблювали відчуття національно-своєрідної інтонації, розуміння фольклорних основ і українського характеру. Тут створювалася нова синтезуюча якість виконання, що стала істотною характеристикою Львівської фортепіанної школи.

Викладацька діяльність В. Барвінського залишила помітний слід у фортепіанній культурі Львова. У нього навчалися десятки галицьких музикантів. У класі В. Барвінського виховувалися такі концертуючі піаністи як: Р. Савицький, Д. Гординська-Каранович, О. Криштальський. Методичні засади В. Барвінського знайшли свій розвиток у діяльності львівських фортепіанних педагогів з числа його учнів, зокрема, О.О. Процишина, Д.М. Герасимовича, О. А. Попіль, В.М. Климкова, Р.О. Залужної, Д.І. Личковської.

1920-1930 роки – період найбільшого розквіту піаністики у передвоєнному Львові. В цей час тут виступає сузір'я яскравих

індивідуальностей: В. Божейко, Л. Мюнцер, Г. Левицька, Л. Колесса, Р. Савицький, Д. Гординська-Каранович. Переважна більшість з них здобували освіту у Віденській академії музики, де опановували методику школи Еміля Зауера, що славився на початку століття як яскравий віртуоз – лістівець. Критерієм фортепіанного виконавства у Відні на цей час була могутня техніка, яскрава емоційність, свобода та ефектність інтерпретації. Ці риси проникли і у львівську фортепіанну школу.

Викладання гри на фортепіано – це справа, якою Василь Барвінський займався протягом усього свого свідомого життя. В молоді роки у Празі, а згодом – у Львові. У нього навчалися десятки галицьких музикантів, з його класу вийшли концертуючі піаністи, зокрема: Роман Савицький, Дарія Гординська-Каранович, Олег Криштальський. І хоча В. Барвінський завжди мав багато різних справ і обов'язків як директор вищого українського музичного навчального закладу Галичини, однак ніколи не покидав проведення занять з фортепіано. Отож в 50-х роках після повернення із заслання зайнятися знову викладацькою діяльністю було закономірним. Але тепер він міг навчати тільки приватно, але – ні зацікавленість справою, ні доброзичливість й увага до учнів від того не стала меншою.

З останнього періоду діяльності збереглися п'ять зошитів із нотатками зауважень та рекомендацій, які В. Барвінський зробив власноруч на уроках у період із вересня 1958 до травня 1963р. В них наведено міркування (іноді - лаконічні, іноді – більш розгорнені) стосовно вивчення та виконання більш ніж 60 творів фортепіанного репертуару на рівні складності старших класів музичної школи-десятирічки. До деяких із цих творів є також і ноти з виконавськими позначеннями професора. Записи відзначаються послідовністю і скрупульозністю. Вони на сьогодні є чи не єдиним джерелом для висновків про погляди В. Барвінського на навчання гри на фортепіано та, як такі, що заслуговують ґрунтовного вивчення.

Говорячи про В. Барвінського як учителя музики, насамперед, варто зауважити про виховний зміст його уроків. Сама особистість професора, його

ставлення до людей і, зокрема, до учнів були високоетичним взірцем для кожного. Він виховував своїм прикладом. У В. Барвінського були досить розвинені почуття патріотизму та свідомість громадянського обов'язку. Віддаючи усе життя розвитку української музичної культури, він тверезо оцінював вагомість своїх заслуг, ніколи не втрачав почуття власної гідності і, водночас, завжди залишався дуже скромною людиною. Був він скромний і як педагог – постійно вдосконалювався, сприймав нове, успіхи учнів ніколи не розцінював як власне досягнення чи перевагу своєї методики. Важливе також ставлення В. Барвінського до музичного мистецтва, про яке він не раз говорив просто і без патетики – досить глибоко любив музику, бачив у ній зміст свого життя, віддавав їй служінню усі сили.

У своїй педагогічній діяльності В. Барвінський був тонким психологом, умів знайти індивідуальний підхід до учня. Він казав: «З того, як піаніст грає, я можу визначити, що він за людина». З активною зацікавленістю професор відносився до музичних успіхів, розвитку, долі учня і щиро бажав допомогти йому. Незалежно від самопочуття він систематично проводив тривалі уроки, знаходив добрі слова для підтримки, хвалив, формував віру учня в себе. Записи в зошитах – докладні та конкретні. Якщо учневі не вдавалося виконати завдання викладача, то без роздратування і нестерпності рекомендації неодноразово повторювалися.

В. Барвінський проводив заняття за такими трьома головними напрямками: робота над технічними вправами; розучування творів та робота над виразністю, із застосуванням наданих викладачем фортепіанних прийомів. Друге та третє завдання переважно не розмежовувалися. Широкі стильові узагальнення були поєднані із зверненням уваги на послідовність та способи вивчення тексту. У записах не часто присутня інформація про образно-емоційний підтекст, мало зустрічаються ілюстративні порівняння – робота над виразністю щоразу впливала з конкретного музичного змісту і стилю твору. Найбільше уваги приділялося завданням роботи над звуком, фразуванням і

звуковому плануванні фактури. Від неї професор безпосередньо переходить до питань організації фортепіанного апарату і техніки звуковидобування.

Основою методики роботи В. Барвінського була чеська педагогічна школа. Адже саме в чеських піаністів він навчався гри на фортепіано, а саме – у В. Курца у Львові і В. Гольфельда в Празі. Багато спільного знаходимо, порівнюючи погляди, висловлені в аналізах, що зафіксовані в зошитах В. Барвінського, з методичним посібником «Технічні основи фортепіанної гри» В. Курца. Але В. Барвінський виявився більш гнучким, різнобічним і сприйнятливим до нового. Деякі найважливіші аспекти споріднені в обох педагогів. Розвиток виразності й техніки виконання розглядається у взаємозв'язку. Підхід до вивчення твору – дуже акуратний і педантичний. Типовий прийом – поділ твору для роботи на невеликі фрагменти, позначені цифрами. В учнів виховувалась потреба гарного, шляхетного звучання, ідеалом якого була співучість. Під контролем постійно була ритмічна організація гри, стрункість метричної пульсації. Спільними для обох піаністів були й погляди на розвиток техніки учня, які у В. Курца сформульовані з таких трьох принципів:

- потрібно виховувати в учнів відчуття руки, вільної у зап'ясті, лікті та плечі, відчуття вільності усього тіла;
- основа точної техніки – міцні заокруглені пальці;
- варто постійно звертати увагу на податливість, еластичність зап'ястя.

По праву В. Барвінського можемо вважати справжнім героєм його часу. Навіть підчас окупації фашистами він зміг організувати у Львові музичну школу – на зразок музично-ремісничого училища, де музиканти могли працювати й елементарно заробляти на хоча б примітивні умови для існування [14, с.11].

Головним принципом фортепіанної педагогіки В. Барвінського було загальне виховання музиканта-професіонала. При совій прискіпливій увазі до технічної майстерності, він особливо звертав увагу на роботу над звуком,



мелодійним та співучим звучанням інструмента в творах різних стилів, відповідно до їх змісту й характеру.

## ***2.2. Л. Колесса - піаністка світової слави***

Музичну освіту Любка Колесса здобула у Відні, подібно як більшість галицьких піаністів того часу. Її учителями були Луї Терн, Еміль Зауер та Ежен Д'альбер – блискучі піаністи літвінської школи. Надзвичайний талант дозволив піаністці досить рано розпочати концертну діяльність. В її грі слухачів вражало поєднання природної музикальності та безпосереднього її зачаровування юності, з цілковитою зрілою майстерністю. Поступово формувався репертуар, в якому перевага надавалася творам Ф. Шопена і В. А. Моцарта, великим циклам Р. Шумана, органним транскрипціям Й. С. Баха, літвінським та бетховенським концертам для фортепіано з оркестром. До концертних програм, що виконувалися у різних європейських країнах, також входили твори українських композиторів – М. Лисенка, В. Барвінського, О. Нижанківського.

У грі Любки Колесси склався цілісний та індивідуальний виконавський стиль, в якому органічно злилися методики, набуті в різних школах. Це чисто романтичний стиль за природою самого відношення до музики, піднесеного, емоційного та щирого, але відкорегований виконавськими нормами початку ХХ століття, за якими предметом уваги слухача стає сама особистість піаніста, що володіє надзвичайною віртуозною майстерністю та виділяється особливим почерком. Любка Колесса створила свій образ в музичному мистецтві – образ юності, поезії й краси, яким визначалося її неповторне трактування творів музичної класики. Мисткині була властива тонка музикальність та добрий смак, що у всіх випадках оберігали артистку від будь-яких перебільшень чи грубощів. Індивідуальність піаністки упізнається за її інтонацією, спілкуванню через фортепіано легко, гнучко і виразно, зі своїм власним ритмом. Л. Колесса дає підстави не одноразово упізнавати українську душу артистки у щирій, пісенній вимові мелодії.

Пора активної та напруженої виконавської діяльності Любки Колесси – 30-ті роки, коли їй доводилося давати 150 і більше концертів на рік. Вона виступала у багатьох країнах Європи, та найчастіше – в Німеччині. Із записами концертів у виконанні Л. Колесси було випущено багато платівок.

В 1925 році Любка Колесса відновила творчі зв'язки зі Львовом і, згодом щороку прїїжджала в місто і давала у Львові два концерти з новими програмами. Її концертні виступи мали величезний резонанс серед львівської громадськості, як української, так і польської. Виконання піаністки рецензувалася й детально аналізувалася у багатьох львівських газетах. Цілком, очевидно, що це був зразковий приклад виконавства для львівської музичної молоді. Концерти Л. Колесси давали стимул для обговорення таких актуальних на той час для львівської піаністики високих завдань, як відповідальність артиста за вибір змістовної концертної програми, відтворення композиторського стилю в інтерпретації, фаховість виконання української музики. Львів'яни також уважно сліdkували й за гастрольними виступами своєї видатної землячки. Львівські газети регулярно публікували новини про її діяльність «з голосів чужинної преси». Визначне виконавське мистецтво Любки Колесси стало постійним і важливим фактором діяльності львівського музичного життя. Отож, хоч формально Любка Колесса й не може бути віднесена до Львівської фортепіанної школи, є усі підстави, щоб все ж таки нам зазначити про неї. Серед таких причин – і спільні риси виконавського стилю (походження, виховання, школа), та спільні творчі проблеми, і вплив на подальший розвиток львівської піаністики.

З 1940 року Л. Колесса жила в Канаді, де багато уваги приділяла педагогічній діяльності. Головним осередком викладацької діяльності Л. Колесси стала Консерваторія музичного і драматичного мистецтва у Монреалі, де вона успішно працювала з 1952 по 1973 роки. У піаністки навчалося багато провідних музикантів. Не менше, ніж п'ятнадцять її учнів внесено до Музичної енциклопедії Канади [23]. З класу Л. Колесси вийшли концертуючі піаністи української діаспори, серед яких: Роман Рудницький, Люба та Іреней Жук.

Можемо упевнено стверджувати, що львівська фортепіанна традиція, як і багато інших українських традицій, продовжує жити і розвивається в жителів української діаспори.

### ***2.3. Львівська фортепіанна школа на сучасному етапі***

Львівська фортепіанна школа на сучасному етапі – це складний організм, в якому взаємодіють музиканти декількох поколінь, різних індивідуальностей та стилів. Її основу складає, як і раніше, менш помітна ззовні, але така необхідна й ґрунтовна робота піаністів-педагогів. Поряд із зазначеними нами професорами, на фортепіанних кафедрах також працюють представники середнього та молодшого покоління викладачів. А саме: І. Немира, М. Кушнір, І. Пижик, М. Сидор. Десятки високопрофесійних піаністів є випускниками класу Б. Тихонюка (1945-1998). Опираючись, переважно, на власних вихованців, школа все ж час від часу поповнюється і приїжджими викладачами з інших консерваторій. Заслуженою повагою користується педагогічна робота Н. Грамотєєвої – випускниці Львівського музичного училища. Активним учасником концертного життя Львова та викладачем Музичної академії імені М. Лисенка є композитор та піаніст, вихованець Київської консерваторії – Олександр Козаренко. Водночас, крайнє десятиліття висуває з числа випускників Львівської консерваторії групу яскравих піаністів-виконавців, концертна діяльність яких стає сьогодні визначальною для обличчя львівської школи.

Істотний вплив на сучасне фортепіанно – концертне життя у Львові справила політична ситуація кінця 1980 - початку 1990-х рр., через яку на деякий час у, завжди інтенсивному концертному житті міста, утворилася порожнеча. За організацію концертів у місті взяли самі львів'яни. Вони зуміли запровадити у Львові нові сучасні форми концертних фестивалів, а ядро фортепіанних концертів склали виступи чотирьох молодих піаністів покоління 80-х років: Й. Ерміня, О. Рапіти, Е. Чуприк та М. Драгана.

З 1987 року молоді музиканти розпочали систематично виступати у Львові, й на середину 90-х років інтенсивність їх концертно-виконавської роботи досягла вершини. Особливістю творчої роботи цих музикантів є постійна колективна співпраця у реалізації значних інтерпретаційних задумів. Відзначимо тільки найвидатніші події. У квітні 1991р. програма фестивалю «Музика українського зарубіжжя» вперше зібрала разом Етелу Чуприк, Оксану Рапіту, Мирослава Драгана. В 1993 році у Львівській філармонії було проведено серію вечорів музики Й. Брамса, в яких з виконанням концертів для фортепіано з оркестром виступили О. Рапіта та М. Драган. З 1994 року О. Рапіта, М. Драган та, особливо, Й. Ермінь стали активними учасниками регулярних фестивалів сучасної музики «Контрасти», представляючи як монументальні твори класики ХХ століття (Б. Бартока, І. Стравінського, А. Шнідке, В. Сільвестрова), так і зовсім новий для себе пласт авангардного мистецтва. Березень 1995 року – фестиваль до 100-річчя Б. Лятошинського – О. Рапіта та М. Драган виступають з виконанням сольних та ансамблевих творів, Й. Ермінь – зі «Слов'янським концертом». А уже в квітні цього ж року, в рамках антрепризи «Дні музики Г. Генделя, Й. С. Баха, Д. Скарлатті» усі четверо молодих львівських піаністів збираються у програмі вечора Сонат Скарлатті, демонструючи як спільні, так й індивідуальні риси трактування цієї музики. 1996 рік – Бетховенський фестиваль у філармонії; 1997 рік – фестиваль до 200-річчя Ф. Шуберта, в якому львівськими піаністами відбулося виконання майже усіх сонат композитора, фантазії «Мандрівник» та численних мініатюр.

Водночас молоді піаністи львівського покоління 80-х – це чотири цілком особливі індивідуальності, аж ніяк не знівельовані спільною творчою роботою. Тут потрібно оглянутися на обставини їхньої діяльності. З початку 90-х рр. нарешті вголос зазвучало поняття «Львівська фортепіанна школа» й було повернено для загальної свідомості імена та мистецькі образи її корифеїв з першої половини ХХ століття. З віднайдених звукозаписів, а навіть і з живого спілкування (в 1990 році до Львова приїхала заслужена і усе ще діюча концертує виконавиця Д. Гординська-Каранович) сучасні львівські

музиканти змогли з новим ентузіазмом познайомитися з видатним виконавським мистецтвом Р. Савицького, Л. Колесси, Л. Мюнцера – відчуті, які це визначні особистості. З особливою яскравістю визнано усвідомленість, що Львівська фортепіанна школа – це не азбука обов’язкових норм, співтворчість яскравих індивідуальностей. І в її сьогоденні також передусім цінується творча особистість.

Оксана Рапіта закінчила консерваторію в класі Лідії Крих. Лауреат Всеукраїнського конкурсу імені М. Лиснека (1984) та Міжнародного конкурсу піаністів в Сантандері (Іспанія, 1990). Це дуже яскрава піаністка з великим потенціалом фахових можливостей. Вона без особливих зусиль справляється з великими творами, що вимагають великої витривалості, має в своєму репертуарі чимало концертів для фортепіано з оркестром. Піаністка володіє майстерністю, яка дозволяє їй втілити на фортепіано усе, що заплановано. А приваблюють її, переважно, узагальнені трактування та «широкий штрих» в інтерпретації, а не детальне відпрацювання інтонацій.

В мистецькій палітрі О. Рапіти найбільше виділяється образ радісної захопленості мистецтвом. Не випадково в її програмах улюбленим твором, можна зазначити, «візитною картою» піаністки уже тривалий час залишається Соната-балада Б. Лятошинського. Саме у цьому творі найповніше проявляється її піднесена емоційність, сильний темперамент і воля, навіть екстатичність виконання. Проте зацікавлення піаністки різнобічні. Та вона постійно освоює щось нове. Важливим розділом творчості О. Рапіти є камерно-ансамблеві виступи. Разом зі скрипалькою О. Андрейко вона виконала низку програм, складених як з романтичних (Е. Гріг, С. Франк, Й. Брамс), так і українських (Б. Лятошинський, М. Скорик, Є. Станкович) сонат для скрипки і фортепіано. Зовсім інший репертуарний пласт формують виступи на фестивалях сучасної музики, для участі в яких артистка підготувала твори Б. Бартока, М. Кузана, Т. Райлі, І. Щербакова та ін. Захоплення останніх років – пошуки автентичного виконання старовинної музики. Усі ці сфери

інтерпретації збагачують виконавську діяльність піаністки, яка перебуває в стані постійного, безупинного розвитку.

Мирослав Драган – вихованець Лідії Крих, лауреат Міжнародного конкурсу «Золота осінь» (Хмельницький, 1993) – часто виступає з концертами спільно з О. Рапітою. Їх спільна виконавська робота це: Соната для двох фортепіано і ударних Б. Бартока (1995). М. Драган – досить емоційний і музикальний піаніст з блискучими віртуозними даними. Протягом 90-х рр. він виступав для львівських слухачів з декількома програмами вищої міри складності. Серед таких творів: «Нічний Гаспар» М. Равеля, Соната h-moll Ф. Ліста, Чакона Й.С. Баха-Бузони, Варіації на тему Паганіні Й. Брамса та Р. Шумана Симфонічні етюди. До інтерпретації цієї музики піаніст підходить з чисто романтичних позицій, інколи переступаючи міру допустимої «окраси» виконання. Його звукова майстерність та витонченість інтонування завжди відчутна й при виконанні старовинної новоствореної музики.

Пізньоромантичні засади серед піаністів цієї генерації в найбільшій мірі зберігає Етела Чуприк. Учениця Марії Крих у Львівській консерваторії, лауреат першої премії на конкурсі імені М. Лисенка (1998), третьої премії на Міжнародному конкурсі імені Ф. Ліста в Будапешті (1990) та золотої медалі Фестивалю пам'яті Володимира Горовиця у Києві (1994). Піаністка дивовижним чином представляє на межі XX – XXI ст. тип салонного віртуозного піанізму таким, яким він склався на початку XX століття. Її репертуарна сфера – блискуча романтична музика, передусім, музика Ф. Ліста, віртуозні транскрипції якого («Весілля Фігаро», «Дон Жуан») є «фішкою» її програм. В концертах Е. Чуприк присутня ще й така романтична риса початку – їй імпонує завершувати свої виступи чаруючими віртуозними імпровізаціями на популярні теми.

Піаністка надзвичайно артистична. Вона завжди грає з видимою радістю і легкістю, віртуозним та звуковим шармом. Це викликає захоплення у значної частини публіки. Тому артистка має свою віддану аудиторію. Її репертуар досить великий, про свідчать звукозаписи п'яти Сонат і П'ятого концерту Л.

ван Бетховена, значної кількості творів Ф. Шопена, низки творів Р. Шумана, Ф. Шуберта і, звичайно ж, Ф. Ліста. Більше за інших львівських піаністів вона гастролює за кордоном.

Йожеф Ермінь сьогодні є найбільш своєрідною і цікавою художньою особистістю серед львівських піаністів. Вихованець М. Крушельницької у Львівській консерваторії. На основі здобутого професіоналізму поступово сам формував свій стиль. Для цього були добрі підстави – солідна віртуозна база, прекрасно вихована звукова культура та логіка мелодійного інтонування та, головне, рідкісна природна здатність приворожувати слухачів своїм виконавством.

Шлях до творчого успіху пролягав через виконання нової музики, яка ще зі студентських років приваблювала Й. Ерміню, проте ніколи не була в повній мірі представлена у його навчальних програмах. О. Мессіан, В. Сільвестров, А. Шнітке, К. Штокгаузен, І. Щербаков, О. Щетинський, Т. Райлі – ці композитори змушували піаніста змінювати звукову палітру, шукати нову логіку фразування, будувати й перебудовувати виконавський план цілісної композиції. Йому вдалося віднайти настільки переконливе розв'язання цих проблем, що це дало можливість примусити повний зал не підготовлених до цього слухачів сприймати програму складної авангардної музики. Пошук виправдав себе і переріс в принципи стилю, серед яких головні – це зосереджене, без будь-якої агресивності розгортання музичної думки; тривале перебування в позбавленому зовнішньої активності стані розуму; унікальна майстерність тихої гри та філігранний розвиток мелодійної інтонації.

Йожеф Ермінь не став піаністом вузької спеціалізації. Його репертуар і надалі містить твори різних стилів. Він виконує: Ф. Шуберта, Р. Шумана, Б. Лятошинського, Л. ван Бетховена, Й. С. Баха, або С. Франка на заміну з В. Сільвестровим та І. Щербаковим. Однак його виконавський стиль не втрачає при цьому цілісності і, з впевненістю, можемо зазначити, що Й. Ермінь представляє поширену в сучасному українському мистецтві тенденцію постмодернізму. Піаніст вільно оперує різними стилями і жанрами

фортепіанної музики, використовуючи їх у своїх програмах як семантичні одиниці та яскраво передаючи їхні характерні прикмети, а, водночас, він завжди зберігає свою незалежну позицію у відношенні до них – постмодерністську позицію рефлексію і спогадів.

Варто відмітити, що важливий внесок у розвиток Львівської фортепіанної школи робить Львівський фаховий музичний коледж імені С. Людкевича, у якому із моменту створення існує відділ спеціального фортепіано.

Високу планку в роботі відділу відразу поставив перший його завідувач Тарас Шухевич (1939-1949), представник німецької фортепіанної школи (закінчив Берлінську королівську музичну академію). Визначені ним цілі – виховання української фортепіанної еліти. Використання досвіду провідних європейських фортепіанних шкіл – залишається пріоритетними й сьогодні.

Серед випускників фортепіанного відділу – О. Козаренко, лауреат конкурсу ім. м. Лисенка, лауреат премії ім. М. Лисенка та Л. Ревуцького, доктор мистецтвознавства; заслужена артистка України, професор А. Станко; заслужений діяч мистецтв Польщі, професор М. Тарнавська. А також лауреати і дипломанти міжнародних та всеукраїнських конкурсів, учні викладачів Є. Агроськіної, Л. Єфіменко, З. Борис, І. Стернюк, Л. Москаленко, О. Жук. І. Сіянова – дипломант Міжнародного фестивалю молоді і студентів в Бухаресті, спеціальна премія на Міжнародному конкурсі ім. Ф. Шопена; Н. Махова, С. Кузів – лауреати конкурсу ім. В. Барвінського; Г. Мозіль – лауреат республіканського та всеукраїнського конкурсів ім. М. Лисенка; Н. Сапіжук – дипломантка конкурсу ім. М. Лисенка; І. Мельникова – дипломант Міжнародного конкурсу ім. К. Шимановського; Н. Махова, С. Кузів – лауреати конкурсу ім. В. Барвінського; У. Таран, Я. Рак – лауреати Міжнародного конкурсу в м. Ворзель.

Випускники фортепіанного відділу успішно продовжують навчання не лише у Львівській державній музичній академії ім. М. Лисенка, а й в



музичних академіях Києва, Мюнхена, Кракова, Хельсінки та ін. Вони підхоплюють та успішно розвивають традиції української фортепіанної школи.

## ВИСНОВКИ

Кожен вид мистецтва для свого розвитку потребує відповідного професійного навчання. Музична професійна освіта, одним із основних завдань якої є виховання виконавця музичних творів, має специфіку й особливості. Звичайно, що таке навчання є індивідуальним, тому й роль педагога при цьому величезна. Оскільки передача знань відбувається безпосередньо, ніби «з рук в руки». Це надзвичайно складний і багатогранний процес, під час якого проходить творче переосмислення традиційних педагогічних принципів, на основі досвіду й практики педагога формується його власний «арсенал» засобів та порад, відбувається пристосування уже знайдених розв'язань до конкретної індивідуальності учня.

Таке формування різних педагогічних засад та принципів стає підставою для створення певної виконавсько – педагогічної традиції. Зауважимо, що на ґрунті тривалого культурно-мистецького та музичного Львова можна говорити про виникнення такої музичної формації – Львівська фортепіанна школа.

Розвиток фортепіанного мистецтва в Галичині протягом двох століть – XIX та XX, відбувається не прямолінійно, а більш складно, діалектично. Він чуйно реагує на зміни тенденції часу у загальноєвропейській історії мистецтва та не одноразово зазнає відчутних впливів приїжджих іноземних музикантів. Сьогодні українська фортепіанна культура Львова виступає спадкоємицею традицій, напрацьованих музикантами різних національностей.

В історії Львівської фортепіанної школи є «доцентрові» та «відцентрові» етапи розвитку. У першому випадку, при наявності сильної централізуючої особистості у фортепіанній педагогіці посилюються спільні риси й стає відчутна «школа» у вузькому розумінні слова. У другому випадку, коли немає централізуючої фігури, прикмети школи розпорошуються між різними її представниками. Проте видозміна та розвиток традицій тривають і при одних, і при інших умовах. Засади, які на певному етапі здавалися невід'ємною прикметою школи, з часом можуть бути заперечені, або й відкинуті зовсім.

І все ж підставою для вживання терміну «Львівська фортепіанна школа» є не тільки територіальна єдність. Окрім усіх вказаних змін та перетворень спостерігається певна спадковість в діяльності та стилях львівських піаністів і, що прикметно, часто не пряма. Чи випадковим, наприклад, є те, що у наступному столітті опісля Франца Ксавера Моцарта та Кароля Мікулі твори В. А. Моцарта і Ф. Шопена складають зерно концертних програм Л. Колесси та педагогічного репертуару Г. Левицької ? Чи можна називати простим співпадінням те, що, всупереч усім новим і впливовим тенденціям часу, саме у Львові зберігається традиція Шопенівського піанізму від К. Мікулі до В. Курца, В. Барвінського і його учнів, а пізніше відроджується у О. Едельмана та його учнів ? Звертає на себе увагу, що при періодичній активізації зацікавлення львівських педагогів проблемами фортепіанної методики, розвивається та поглиблюється теза про свідому аналітичну роботу піаніста. І напевно уже спільні переконання та безперервне збагачення досвіду лежить в основі щоразу глибшого виконання української фортепіанної музики у Львові. Усі ці моменти, які, на перший погляд, можуть видатися дуже загальними та випадковими, в сукупності свідчать про присутність певних спільних рис у ментальності львівських піаністів, що дають підґрунтя для тривалості традицій.

Огляд історії львівської піаністики переконливо обґрунтовує правомірність застосування поняття школи до діяльності її представників. Риси школи пронизують усю глибину фортепіанної культури Львівщини від учнів та рядових педагогів до видатних виконавців та професорів. Львівська фортепіанна школа не тільки виростає з різних коренів, але й постійно вбирає нові впливи на шляху до свого розвитку. Вона представлена різними індивідуальностями, однак має свої наскрізні традиції, які видозмінюються, але не зникають.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабюк Л. За роялем – Олег Криштальський. Вільна Україна. 1980 р. № 225. 23 листопада.
2. Блажкевич Г., Старух Т. Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи. Львів. держ. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів: Сполом, 2002. 226 с.
3. Булка Ю. Грає Олег Криштальський. Вільна Україна. 1987. 6 січня.
4. Булка Ю Першовідкривач (Про Олега Криштальського). Культура і життя. 1980. № 98. 7 грудня.
5. Витвицький В. Тридцятиріччя УМІ. Свобода. 1983. 15 квітня.
6. Гордійчук М. Шедевр повернуто на Україну. Культура і життя. 1994. №3-4. 5 лютого.
7. Едельман О. За роялем – наш земляк. Львівська правда. 1965. №8. 13 січня.
8. Зелінський О. Промовляє музикою.... Вільна Україна. 1973. 4 лютого.
9. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя. Тернопіль, СМП «Астон». 2006. 607 с.
10. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові. Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль, СМП «Астон». 2001. 400 с.
11. Кравченко В. У класі фортепіано (Нотна педагогіка). Питання фортепіанної педагогіки та виконавства. Київ: Музична Україна. 1981. 214 с.
12. Лисько С. Роман Савицький. Християнський голос. Мюнхен, 1960. 12 березня.
13. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. Львів: Сполом, 2003. Том І. С. 52.
14. Олег Криштальський: спогади. Статті. Матеріали. Наукові збірки ВДМІ імені М. Лисенка. Вип. 3. Львів. 2000. 148 с.
15. Останній лист композитора: Василь Барвінський про Шевченківські премії. Автор публікації Богдан Тихонюк. Дзвін. 1990. № 3. С. 139 – 142.
16. Павлишин С. Висока майстерність. Львівська правда. 1986. 24 грудня.

17. Польські піаністи у Львові та їх внесок у розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки (80-ті рр. XIX ст. – 40-і рр. XX ст.). Автореф. дис... канд. Мистецтвозн.: 17.00.01. Т.І. Куржева; Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Л.,2006. 17 с.
18. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. Методичний посібник. Тернопіль, Астон, 2000. 68 с.
19. Тихонюк Б. «Примадонна століття» в оцінці Василя Барвінського. Дзвін. 1990. № 9. С. 144 – 146.
- 20.Ткач Е. Деякі проблеми теорії музично-педагогічної діагностики. Питання фортепіанної педагогіки та виконавства. Київ. Музична Україна, 1981. С. 41 – 51.
- 21.Шульгіна В. Про курс методики навчання гри на фортепіано. Питання фортепіанної педагогіки та виконавства. Київ. Музична Україна, 1981. С. 25 – 29.
22. Корифеї Львівського фортепіанного виконавства. Режим доступу: <http://www.library.lviv.ua>



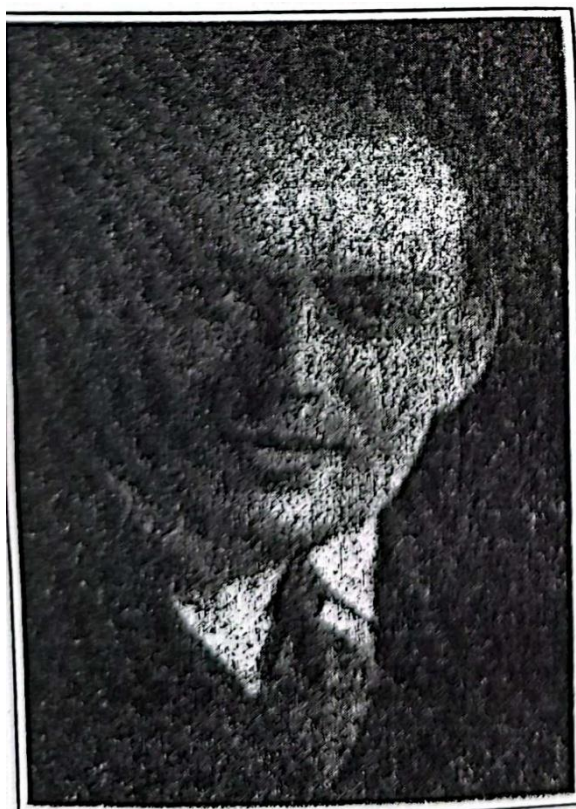
## ДОДАТКИ

*Додаток А*

Людвік Марек



Вілем Курц



Леопольд Мюнцер



Кароль Мікулі



*Додаток Б*

Тадеуш Маєрський



Любка Колесса