

СТАНОВЛЕННЯ ФАХОВОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ В ГАЛИЧИНІ

Вітчизняна інструментальна музична педагогіка як галузь педагогічної науки, що узагальнює практику музичного виконавства та освіти, почала формуватися в Галичині наприкінці 20-х років ХХ ст. Саме в цей період музична культура краю збагатилася новими професійними кадрами: у Галичину поверталися музиканти, які здобули освіту за кордоном (у Берліні, Відні, Празі, Лейпцигу та в інших містах). Одночасно розширив свою діяльність, централізував філії під егідою єдиного керівництва та уніфікації навчальних програм Вищий музичний інститут ім. М.Лисенка (ВМІ) у Львові. Одними з перших на батьківщину повернулися композитори-піаністи В.Барвінський, Н.Нижанківський, Р.Савицький, піаністи-виконавці Г.Левицька, Т.Шухевич, В.Божейко та ін.

Значну роль у становленні й розвитку фахової музичної педагогіки в Галичині відіграла творча діяльність відомого українського композитора, піаніста, педагога і громадського діяча *Василя Барвінського*. Художній світогляд музиканта формувался на рубежі ХІХ і ХХ століть в атмосфері активізації національного і культурно-мистецького руху в Галичині. Навчаючись гри на фортепіано у Львові у чеського педагога В.Курца, згодом у Празі в професора І.Гольфельда, композиції в В.Новака, слухаючи лекції чеських музикознавців З.Неєдли та О.Гостинського, В.Барвінський – виконавець поєднав традиції європейського піанізму з особливостями індивідуального виконавського стилю, які творчо розвивав і втілював у педагогічну практику. В особі В.Барвінського органічно поєдналися талановитий композитор, музикознавець, критик, піаніст-виконавець і педагог. Різні грані його обдарування існували нероздільно, органічно доповнюючи та збагачуючи одна одну. В.Барвінський – виконавець був кращим інтерпретатором власних фортепіанних творів. Виконавський досвід композитора, у свою чергу, послужив основою для формування педагогічних ідей.

Виконавське амплуа В.Барвінського – піаніст-лірик. Його учень, а нині професор Львівської музичної академії ім. М.Лисенка О.Криштальський згадує: “В.Барвінський грав більше інтимно, витончено-лірично, інструмент у нього звучав не так блискуче, але дуже співуче й барвисто” [4, 56]. Виконавська естетика музиканта мала значний вплив на формування методичних підходів у навчанні фортепіанної гри. Педагогічне кредо музиканта – досягнення учнями “наспівної гри”. Основу навчання, поряд з оволодінням необхідним арсеналом технічних навичок, педагог вбачав у здобутті м’якого шляхетного тону. Він говорив: “Багато людей грає на фортепіано, але мало хто з них розкрив тайну кантилени” [1, 15]. Відповідно до цієї тези формувалося ставлення В.Барвінського до виконавських засобів і прийомів. Важливим орієнтиром була увага до емоційно-виразового аспекту виконання, його художньої спрямованості. Віртуозність педагог також пов’язував з інтонуванням, “співом” на інструменті. Вона була шляхом до виявлення художнього змісту твору, засобом для розкриття творчого задуму композитора. “Солідна техніка повинна бути самозрозумілим фундаментом, на якому можемо висловити музичні ідеї твору. Лише вона не сміє стати самоціллю. Віртуозну акробатику подивляємо, але

вона не в силі заступити правдиву глибину відчуття”, – згадує свої заняття з професором відома українська піаністка Дарія Гординська-Каранович [1, 15]. Ось що з цього приводу писав В.Барвінський-критик: “Піаністичний розмах” повинен бути викликаний “справді внутрішніми мотивами, тоді і проявиться він природньо і переконливо”. Завдання піаніста – “досягнення повної консолідації ...технічної спроможності з духовними прикметами” (з рецензії на виступ галицької піаністки В.Божейко в 1931 р.) [2, 405-406].

Поняття “співу” на інструменті, манеру звуковидобування загалом педагог тісно пов’язував з особистістю учня, його творчою індивідуальністю: слуховою уявою, умінням чути, переживати і, зрештою, втілювати. Виконавський процес повинен включати “перетворювання і переживання виконуваного репертуару”, а піаніст мусить вміти “підпорядковувати себе – вживатися та вглублятися в різноманітні стилі різних авторів”, – з рецензії на фортепіанний вечір В.Божейко [2, 403].

Важливим чинником втілення художнього змісту музичного твору є рівень природної обдарованості піаніста-виконавця, наявність у нього таланту. Власне, поняття “талант” означало для В.Барвінського не технічну вправність учня, не рівень професійної підготовки, а його психофізичні характеристики: уяву, волю, енергію, працездатність, “правдиве горіння виразити себе тонами”. Він вважав, що “...у виконанні соліста повинно бути те “щось”, що називаємо “Божою іскрою”, індивідуальністю чи талантом. Оце правдиве відчуття особовості, що вміє передати власну силу і глибину іншим. Оця мистецька правда приділена не багатьом вибранцям долі...” [1, 16].

Однією з найцінніших рис піаніста-виконавця, ключем для досягнення мистецьких вершин педагог вважав високий рівень духовної культури. В.Барвінський як людина, особистість мав великий вплив на своїх учнів не тільки в процесі навчання, а й у повсякденному житті, у формуванні їх філософсько-релігійного, національного і художнього світогляду. Проф. В.Барвінському як педагогу були притаманні високі моральні та професійні якості. Він був музикантом-громадянином, патріотом, який усе своє життя присвятив служінню українській музичній культурі, її пропагуванню і вчив цього своїх вихованців: “Своїм учням професор поручав не зривати з нашою традицією... В.Барвінський накладав обов’язок на своїх учнів зберігати українські культурні надбання, інформувати про них світ і пропагувати українську музику” [1, 15-16].

Педагогічною справою В.Барвінський займався упродовж багатьох років: у період навчання в Празі, під час роботи на посаді директора ВМІ у Львові, згодом, професора Львівської консерваторії, а після усунення його від роботи в консерваторії – в ході приватних уроків. У своїй творчості він синтезував особливості європейського піанізму рубежу ХІХ і ХХ століть та ознаки нових педагогічних ідей середини ХХ ст., для яких характерна увага до особистості учня, зміщення акценту з технічного аспекту виконання на емоційно-виразовий, посилення уваги до проблем стилю тощо. В.Барвінський зумів органічно поєднати нові педагогічні та художні ідеї з потребами виконавської й освітньої практики, культурно-освітнього життя Галичини загалом. В.Барвінський виховав плеяду піаністів нового покоління, створив піаністичну школу, що стала самобутньою завдяки єдності його майстерності композитора, виконавця-інтерпретатора і педагога. Саме ці риси творчої особистості В.Барвінського й визначили його роль у становленні вітчизняної музичної педагогіки, розвитку української музичної культури та освіти в цілому.

Вагомий внесок у формування та розвиток вітчизняної фахової музичної педагогіки зробив учень В.Барвінського, випускник ВМІ у Львові та “Школи Майстрів” у Празі (клас проф. В.Курца), відомий український піаніст, педагог і музичний критик *Роман Савицький*. Після завершення студій та повернення в 1932 р. в Галичину музикант поринув у громадське та культурне життя краю. Він концертував на батьківщині та за кордоном, пропагуючи українське музичне мистецтво. З усією повнотою в той час розкрилися дві грані його артистизму: він успішно виступає як виконавець-соліст та як учасник камерного ансамблю. В обох галузях інструментального виконавства

Р.Савицький досягнув високого рівня майстерності, виявив себе яскравим інтерпретатором і пропагандистом творів В.Барвінського.

Одночасно з виконавською Р.Савицький займався також педагогічною діяльністю. Він викладав спеціальне фортепіано у ВМІ у Львові та одночасно у філії Інституту в Стрию: “Своєю солідністю і суворими вимогами виявив себе знаменитим педагогом, одним із найкращих у Галичині; його клас завжди був переповнений”, – згадуватиме згодом в еміграції його сучасник, композитор і вчений-музикознавець З.Лисько [5, 8]. Після утворення в 1939 р. Львівської консерваторії Р.Савицький зайняв посаду доцента кафедри фортепіано і декана фортепіанного факультету.

У 30-ті роки Р.Савицький одним з перших торкнувся в пресі питань фахової фортепіанної педагогіки. У статті “Проблема навчання фортепіанової гри” (1937 р.) автор розглядає процес навчання гри на інструменті у двох аспектах: як найбільш доступний і практичний спосіб долучення до скарбів світової музичної культури (аматорське музикування) та як засіб здобуття професійної музичної освіти. У статті автор звернув увагу на необхідність організації якісного, професійного навчання піаністів-аматорів, оскільки володіння інструментом сприяє розширенню музичного кругозору, відкриває шлях до пізнання музики різних стилів і жанрів, а отже, сприяє піднесенню музичної культури широких верств суспільства: “Найпопулярніший і найпрактичніший верстат музичної освіти – це фортепіан, бо, опанувавши його, людина запевнює собі велику та всебічну свободу рухів у сфері музичного мистецтва. Тому умова для піднесення нашої музичної культури – це насамперед добре й фахово поставлене навчання гри на фортепіані” [6, 65]. Аматорське музикування, на думку Р.Савицького, повинно базуватися на міцній фаховій основі саме тому, що воно аматорське, ніким не контрольоване, проте є важливим чинником музичного виховання широкого загалу.

У контексті професійної педагогіки Р.Савицький вбачав першооснову навчання в здобутті “добре розвиненої і всебічної техніки”. Доречно відзначити, що Р.Савицький-піаніст був блискучим техніком і увійшов в історію українського інструментального виконавства як піаніст-віртуоз. Він володів насиченим чітким звуком, організованим ритмом, широкою фразою. Його грі властиві педантизм, значна увага до авторського тексту [2, 147]. Професор О.Криштальський, який навчався в нього протягом трьох років, згадує: “Роман Савицький був піаністом-віртуозом чистої, ясної, кришталевої манери гри. Він грав концертно, менше було в його грі ліричності, співучості” [4, 56]. Виконавське амплуа піаніста як вияв творчої потенції, художніх переконань митця значно вплинуло на формування педагогічних підходів у процесі професійної підготовки піаніста, що полягали передусім у здобутті учнями технічних умінь і навичок. Власне, техніка для Р.Савицького означала “гарний, повний тон”, “вроджену свободу”, “здоровий ритм”, “правильне вживання агогічних наголосів”, “фразування, пластичну динаміку”, “добру педалізацію” тощо. “Розвинути всі ці прикмети, вирівняти їх у гармонійну цілість – це важне й нелегке завдання музичного педагога...” [7, 65].

Заняття професора з учнями були послідовними і систематичними. Головна мета досягнення успіху полягала в цілковитому усвідомленні навчальної мети, важливою складовою якої, окрім подолання технічних труднощів, було також розв’язання творчих завдань: створення учнем власної інтерпретації, виконавської концепції твору. Для Р.Савицького інтерпретація – це творча репродукція, “відтворче мистецтво”, “вміння передати думки композитора якнайбільше вірно, стилєво і естетично...Однак не через штучне і механічне (хоч би й найстаранніше) “вікінчування” усіх значків тексту, а передусім шляхом внутрішнього психічного реагування самого учня на уклад тонів, що творять фрази, шляхом вслухування і шукання власної музичної концепції в її оформленні” [6, 8]. Загалом Р.Савицький розглядав процес навчання гри на фортепіано як точну наукову систему, в основі якої — формування відповідного мислення.

Важливим чинником у процесі навчання було врахування індивідуальності учня. Р.Савицький запровадив особливу форму спілкування з учнями, свого роду “діагностичні бесіди”, спрямовані на виявлення і оцінку інтелектуальних та творчих здібностей майбутнього піаніста. Він був суворим учителем і водночас ставив високі вимоги до педагога як музиканта-фахівця, психолога та людини. Сам митець відзначався високою особистою культурою, талановитим і безкомпромісним художником, завдяки чому користувався високим авторитетом серед учнів і колег. Водночас він розумів, що для виховання музиканта потрібна особлива форма спілкування педагога та учня. Робота вчителя потребує “доброго знання сфери думок та зацікавлень учня і ґрунтується на постійній активності до зосередженості педагога без огляду на його власний настрій, психічний чи фізичний стан” [6, 10]. На уроці повинна панувати атмосфера приязні, свободи і зручності. З перших кроків навчання “поступ має бути повільний, зате всі елементарні проблеми мусять “заягти” в учневі раз на ціле життя” [6, 11]. При цьому важливе значення має інтенсивність подачі нової інформації, увага педагога до рівня її сприймання і засвоєння учнем.

Упродовж усієї педагогічної діяльності у ВМІ у Львові, згодом, у Львівській консерваторії та в еміграції у США, де за активної участі Р.Савицького в 1952 р. було засновано Український Музичний Інститут Америки, музикант виявляв прогресивні на той час педагогічні підходи в навчанні фортепіанної гри. Як піаніст-виконавець і педагог він засвоїв кращі традиції Львівської та Празької піаністичних шкіл в особах В.Барвінського та В.Курца, систематизував власний виконавський і педагогічний досвід. Перебуваючи за кордоном, музикант увібрав ментальність іншого типу, що спричинила появу нових педагогічних ідей і підходів у навчанні.

Яскравою постаттю в українській фортепіанній педагогіці середини ХХ ст. була блискуча піаністка, пропагандист творів українських композиторів, педагог, викладач ВМІ у Львові, згодом професор Львівської консерваторії *Гая Левицька*. У 20-ті роки під час навчання у Відні та після повернення в Галичину піаністка багато й активно концертувала. Г.Левицька продовжила традиції віртуозного піанізму. Водночас вона – піаністка нового типу: музикант-дослідник, філософ, просвітитель. Її виконавська манера близька до стилю іншої відомої піаністки – М.Грінберг, з якою вони товаришували протягом довгих років [4]. Метою навчання професор Г.Левицька вбачала, насамперед, у досягненні професіоналізму. У роботі зі студентами вона прагнула забезпечити “оркестрове” звучання інструменту, що залежало від уміння володіти багатозвучною палітрою, майстерною педалізацією тощо. У формуванні навчального репертуару Г.Левицька часто керувалася принципом “забігання наперед”, тобто включала в програму твори, які перевищували виконавські можливості студента, тим самим стимулювала його творчу активність [4].

Професор Г.Левицька часто виступала з доповідями на педагогічних семінарах і конференціях, під час обговорення відкритих уроків, на засіданнях кафедри, багато працювала на радіо. Вона вперше виконала сольну програму, повністю складену з творів українських композиторів (1931р.). Помітною подією в музичному житті краю був виконаний Г.Левицькою цикл із шести програм, присвячений українській музиці (1937р.). Її чималий виконавський і педагогічний досвід знайшов втілення в праці “Основи сучасної педалізації”, написаній у середині 40-х років. Педагог торкається історичного аспекту розвитку педалізації, її техніки та естетики, проблем механіки, акустичних основ, тощо. Праця, видана силами Вищого державного музичного інституту ім. М.Лисенка, нині є цінним історичним і навчально-методичним посібником, призначеним для опанування навичками педалізації в класі спеціального фортепіано середніх і вищих навчальних закладів.

У 20-30-ті роки ХХ ст. в різних містах Галичини в рамках філій ВМІ та за їх межами працювала кагорта піаністів-професіоналів, чия зовні непомітна робота давала

значні плоди. Серед них: *Софія Дністрянська, Тарас Шухевич, Ольга Окуневська, Володимира Божейко* та багато інших, які, здобувши освіту в кращих навчальних закладах Європи, привнесли чимало нових прогресивних ідей у вітчизняну музичну педагогіку.

Отже, результати вивчення історичних джерел дають підстави стверджувати, що вітчизняна фахова музична педагогіка в Галичині почала формуватися у 20-ті роки ХХ ст. внаслідок професійної виконавської та педагогічної діяльності українських музикантів. Випускники вищих навчальних закладів Відня, Берліна, Лейпцига, Праги та інших міст, поєднали особливості європейського фортепіанного виконавства з традиціями та реаліями українського музичного руху в Галичині.

Для педагогів-піаністів 20-30-х рр. характерний високий рівень виконавської культури. Вони вели активне концертне життя в країні та за кордоном, пропагуючи українську музичну культуру. Після повернення на батьківщину більшість з них продовжила виконавську діяльність, конструктивно поєднуючи її з педагогічною. В окреслений період сформувалися дві провідні якості вітчизняної фортепіанної педагогіки: високий виконавський рівень піаністів-педагогів, опора на вітчизняний педагогічний репертуар.

Педагогічна діяльність галицьких музикантів була безпосереднім і органічним продовженням виконавської. Педагогіка стала своєрідною "творчою лабораторією", в якій індивідуальний досвід виконавця набував більш узагальненого характеру. Особливості виконавського стилю як вияв особистості, її творчого потенціалу, художнього світогляду загалом впливали на формування педагогічних засад митця, методичних підходів у навчанні фортепіанної гри.

Наприкінці 30-х рр. ХХ ст. в Галичині функціонували два напрями у навчанні: продовжував розвиватися традиційний напрям, у якому професійне навчання ототожнювалося із досягненням віртуозності, набуттям певного арсеналу технічних умінь і навичок і новий напрям творчого навчання, представниками якого були В.Барвінський, Г.Левицька та ін. Окрім здобуття учнями ремесла, педагоги бачили своє завдання у формуванні творчої особистості майбутніх піаністів, їхньої духовної культури.

Для другого напрямку характерно: зміщення акценту з технічного аспекту виконання на емоційно-виразовий, збільшення уваги до проблем стилю, прагнення позбутися авторитарності та надмірного раціоналізму в процесі навчання, краще знати особистість учня та педагога тощо.

Для професійної музичної педагогіки Галичини зазначеного періоду характерний зв'язок із загальноосвітнім шкільництвом, що виявлявся в спільних формах роботи, зокрема в шкільних музичних аудиторіях, лекціях-концертах, у створенні радіопрограм, грамзаписі тощо.

У педагогічних ідеях, висунутих галицькими митцями в 20-30-ті рр. ХХ ст., можна відшукати шляхи до розв'язання складних проблем, що і нині стоять перед фаховою музичною педагогікою в Україні. Артистична та педагогічна діяльність вітчизняних піаністів, високий рівень виконавської майстерності, поширення української музичної культури на батьківщині та за кордоном засвідчили рівновартість української культури, були й сьогодні залишаються зразком патріотизму, вірного служіння мистецтву, українській музичній культурі, адже й нині твори українських композиторів практично відсутні в концертному та навчальному репертуарі вітчизняних піаністів.

Література

1. *Гординська-Каранович Д.* Василь Барвінський // Вісті. Твін Сіті – Міннесота.–США, 1964. ч.2 (9). С.15-16.
2. Записки Наукового Товариства ім.Шевченка. Праці Музикознавчої Комісії.– Львів, 1996. – Том ССXXXII. 608 с.
3. *Кашкадамова Н.* Василь Барвінський як фортепіанний педагог // Записки Наукового Товариства ім.Шевченка. Праці Музикознавчої Комісії. Львів, 1993. Том ССXXVI С.312-321.

4. Кристальський О. Спогади про видатних львівських піаністів // Бібліографія українознавства: Бюлетень Комісії української бібліографії Міжнародної асоціації україністів. Вип.2: Бібліографія та джерела музикознавства. Львів, 1994. С.55-65.
5. Лисько З. Роман Савицький // Музичні Вісті (Music herald) .Джерсі Сіті. США: Вид. М.Коць, 1971. ч.2.С.7-9.
6. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. Львів, 1994. 39 с.
7. Савицький Р. Проблема навчання фортепіанової гри // Українська музика. Львів, 1937. ч.5-6. С.61-65.

Марія Євгенєва

ЕТАПИ РОЗВИТКУ ЛЬВІВСЬКОЇ БАНДУРНОЇ ШКОЛИ

Львівська бандурна школа є видатним явищем в історії українського кобзарського мистецтва. Вона має глибокі корені як традиційного, так і фахового бандурного виконавства, своїх фундаторів і послідовників, відома за межами України завдяки діяльності її вихованців, заслуговує на теоретичні вивчення.

Наукові аспекти кобзарського мистецтва висвітлювалися в працях львівських дослідників Я.Шуста, Б.Жеплинського, В.Герасименка, М.Лисенка-Дністровського, М.Барана, П.Романюка, Л.Яросевич, І.Зінків. Проте у названих дослідженнях порушуються тільки окремі питання розвитку львівської бандурної школи, тому постає потреба в цілісному підході до аналізу, її історії, етапів, традицій, основних постатей.

У рамках статті висвітливо основні етапи становлення названої школи. Розвиток і популяризація кобзарського мистецтва в Галичині, зокрема у Львові, пов'язані з іменем Г.Хоткевича – видатного бандуриста-виконавця, теоретика, педагога, популяризатора українського національного інструменту, який з 1906р. по 1912р. жив і працював у Галичині. “Можна стверджувати, що в кобзарських концертах галицького періоду Г.Хоткевич уже є музикантом, котрий визначив новий напрямок, стиль, школу, виконавську естетику в кобзарському мистецтві” [1, 60-61]. Постійно працюючи над удосконаленням бандури, Г.Хоткевич розробив методу гри на основі “зінківської науки”, збагачуючи її власними знахідками. Він видав у Львові перший “Підручник гри на бандурі” (1909 р.).

Бандура в Галичині на той час була майже не знаною. Лише висока виконавська майстерність Г.Хоткевича та позитивні відгуки в періодичній пресі сприяли підйому престижу бандури, викликали широке зацікавлення кобзарським мистецтвом. Так, побувавши на концертах Г.Хоткевича у Львові, видатний музикант С.Людкевич писав на сторінках газети “Діло” про те, що виконавець підняв гру на бандурі до своєрідного артистизму, зробив бандуру здатною до більшого числа модуляцій та добув з неї чимало зовсім нових зображувальних ефектів і нюансів. Сам Г.Хоткевич згадував: “Що ще сказати про галицький період? Редагував я один час видання “Просвіти”, їздив по Галичині з концертами (не тільки бандурними), з лекціями (наприклад про бандуру й бандуристів)... Про Галичину і галичан zostалися в мене найкращі спомини, я полюбив і цей край і тих людей...” [2, 21].

Народні співці Галичини підтримували зв'язки з кобзарями практично з усіх регіонів України. Великою популярністю в 20-30-х роках користувалися виступи бандуристів із східних і центральних областей України (Д.Гонти), з Волині (К.Місевича), з Кубані (В.Ємця, М.Теліги).

Основоположником і сподвижником школи кобзарського мистецтва в Галичині став Ю.Сінгалеви́ч (1911-1947рр.) – засновник перших капел бандуристів у Львові (дитячої та чоловічої); педагог (його учні: З.Штокалко, М.Табінський, Ю.Данилів, С.Ганушевський, В.Юркевич, В.Дичак); майстер-бандурник (виготовив понад десяти інструментів). Він – організатор і керівник тріо у складі з З.Штокалком та Ф.Якимцем,