

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ПОРТНИЙ ЮРІЙ ЛЕОНІДОВИЧ

УДК 78.03:373.67(477.43./44+477.82)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ШЛЯХИ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ
ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА НА ПОДІЛЛІ**

17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Портний Ю. Л.

Науковий керівник
Чернявська Маріанна Станіславівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент

Харків – 2021

АНОТАЦІЯ

Портний Ю.Л. Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2021.

У дисертації викладено теоретичне узагальнення та запропоновано практичне вирішення проблеми формування шляхів професіоналізації фортепіанного виконавства та освіти на Поділлі. Спираючись на здобутки вітчизняних діячів з музичної спадщини та сучасних дослідників, вивчено та узагальнено шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства та освіти на Поділлі, починаючи з XVI століття до нашого часу, систематизовано види музично-культурного, зокрема фортепіанного, життя минулого та сучасності подільського регіону. Акцент виставлено на діяльності музикантів Поділля, як головної формотворчої сили процесу фортепіанної професіоналізації.

В роботі розкрито зміст поняття «професіоналізація» та споріднених з ним термінів: професія, професіонал, професійний, професіоналізм, професіоналізація, музичний професіоналізм, виконавський професіоналізм, виконавська майстерність, тощо. Запропоновано власне визначення професіоналізації фортепіанного виконавства, яке розуміється як *процес становлення і розвитку фортепіанного професіоналізму. Під фортепіанним професіоналізмом в роботі розуміється засвоєння та активне успішне втілення у свою діяльність професійних норм, цінностей, знань, умінь і навичок, становлення та розвиток професійної культури та етики.*

Професіоналізація фортепіанного виконавства містить, окрім набуття професійних виконавських знань та навичок особистості, необхідних для виконання професійної діяльності, ще і дії, направлені на покращення

життєдіяльності системи професійного музичного виконавства в цілому, а саме, побудування тактики та стратегії розвитку галузі.

Стислий розгляд історії європейського клавірного та фортепіанного мистецтва довів, що професія піаніста-виконавця пройшла ряд етапів і продовжує постійно розвиватися. Її основними віхами в західноєвропейському музичному мистецтві стали зміни статусу піаніста (клавіриста) від *музиканта-універсала до виконавця – співтворця*. Аналіз процесу професіоналізації європейського фортепіанного виконавства та освіти довів, що основні етапи його становлення та розвитку мали вплив й на інші національні культури, в тому числі, на українську. Дослідження шляхів розвитку українського фортепіанного виконавства та намагання створення історичної періодизації представило інший принцип розподілу даного процесу, критерієм якого, в першу чергу, виступила регіональна специфіка. Ця специфіка була обумовлена історичними подіями та двома векторами, які мали суттєвий вплив на розвиток подій, в тому числі, й на професіоналізацію українського фортепіанного виконавства:

– *західний вектор*, пов'язаний з тим, що частина українських земель була у складі країн Західної Європи;

– *східний вектор*, який обумовив розвиток культури на частині України, що знаходилася у складі Російської імперії.

Цілком очевидно, що Західна Україна, зокрема Галичина, та частина України, що входила до складу тогочасної Російської імперії, мали відмінні один від одного шляхи професіоналізації фортепіанної освіти та виконавства. Якщо на Галичині створювались професійні музичні заклади з трирівневою моделлю освіти, і вони мали філії по усьому регіону, то на іншій частині України головну роль виконувало ІРМТ, завдяки якому відкривались музичні класи, училища та консерваторії. Також звертається увага на діяльність приватних музичних навчальних закладів, які у дорадянський період досить активно працювали по усій території України.

У другій половині XIX – на початку XX століття починається процес формування середньої ланки професійної фортепіанної освіти та закладення традицій фортепіанного виконавства. Радянська доба — період завершення процесу формування середньої ланки професійної фортепіанної освіти на Україні. Він характерний відсутністю приватних навчальних музичних закладів, на відміну від збільшення кількості державних музичних училищ, щонайменше по одному у кожній області. Також у кожному районному центрі була відкрита дитяча музична школа, а у великих містах декілька шкіл. Відповідно збільшилась географія розвитку професійної музичної освіти та виконавства на Україні, зокрема фортепіанного.

Період незалежності вирізняється великою кількістю проведення музичних конкурсів, фестивалів, майстер-класів, інших музичних проєктів, зокрема у тих містах, де найвищою ланкою музичної освіти є музичне училище. Ці події спонукали до підвищення та удосконалення власної професіоналізації виконавців та слухачів. Доведено, що головною передумовою появи вище згаданих проєктів і було існування музичного училища у місті. Новітній етапи процесу професіоналізації освіти та виконавства на середньому етапі виховання піаніста почався з реформою музичного училища до рівня коледжу.

Найважливішими історичними етапами професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі можна вважати такі:

– *початковий етап* – з кінця XVI до першої половини XIX століття – від діяльності братських шкіл (де обов'язковою була музична освіта), діяльності латинських закладів (де вводились європейські традиції музичного виховання, зокрема гра на клавирі) до існування кріпацьких колективів, панування домашнього музикування та появи музичної освіти в загальноосвітніх закладах того часу;

– *етап становлення* – друга половина XIX – початок XX століття характеризується започаткуванням навчання у приватних музичних навчальних закладах (музичних класах, курсах, школах) та діяльністю

піаністів польського походження у регіоні. Початок ХХ століття – період становлення професійної музичної освіти та виконавства на Поділлі та її існування до другої світової війни, у цей час в регіоні були засновані філармонії;

– *криза*, зумовлена Другою світовою війною – з 1939-го до середини 1950-х років – важкий період для розвитку професіоналізації фортепіанного виконавства, процес якого практично загальмувався;

– *етап відродження (повоєнний)* – з кінця 50-х років ХХ століття до Незалежності, пов'язаний з активним відкриттям музичних училищ на території всієї України. На Поділлі було відновлене Вінницьке музичне училище (1958), відкрито Хмельницьке музичне училище (1959);

– *період здобуття Незалежності (інтенсивного росту)* – 1990–2000 рр. характеризується зростанням та збільшенням можливостей для фортепіанного виконавства: поява великої кількості конкурсів, фестивалів, інших музичних проектів;

– *сучасний етап (якісних змін)* – з початку ХХІ століття, що призвів до підвищення статусу музичних училищ до рівня коледжу та отримання додаткових можливостей для професійного росту студентів та викладачів. Розвиток концертної діяльності, конкурсів, фестивалів, тощо.

Таким чином, можна констатувати, що процес професіоналізації фортепіанної освіти та виконавства на Поділлі активно розвивався, починаючи з другої половини ХІХ століття. Вінниця та Кам'янець-Подільський – це міста, де було зосереджено процес активного розвитку фортепіанної освіти та виконавства на Поділлі. Зазначено, що головним здобутком у довоєнний період подільського регіону було те, що у Вінниці та Кам'янці-Подільському вже тоді була створена система повної професійної музичної освіти, що включала всі ступені освіти: школа, технікум, консерваторія.

Важливо те, що вся система створювалась та існувала виключно завдяки *власним можливостям регіону*, адже на території України, яка

входила до складу Російської імперії, професійна музична освіта та виконавство відбувалася за рахунок діяльності ІРМТ. Акцентовано увагу на тому, що у той історичний період на Поділлі активно творили музиканти, діяльність яких була важливою для розвитку професійного фортепіанного мистецтва всієї України. Це такі видатні особистості, як А.Коціпінський, І.Козловський, Т.Ганицький, В.Заремба, М.Завадський. У радянський період та часи Незалежності Подільський регіон вирізняється активним концертним та просвітницьким життям, де крім діяльності музичних училищ, відбувається велика кількість різноманітних музичних подій, фестивалів, конкурсів, мистецьких проєктів, де звучить професійна фортепіанна музика.

Дослідивши процес становлення професійної музичної освіти та виконавства на Поділлі, було визначено *регіональні чинники*, які вплинули на її формування:

- на початку ХХ століття професійна музична освіта та виконавство на Поділлі розвивалися виключно за рахунок власної ініціативи та власних ресурсів, діяльності таких діячів, як А.Коціпінський, І.Козловський, В.Заремба, М.Завадський, Т.Ганицький. У той час, в інших регіонах України цей процес здійснювався за підтримки ІРМТ (Російська імперія) та ГМТ-ПМТ (Галичина);

- на початку ХХ століття на становлення професійної музичної освіти та виконавства формуючий вплив в регіоні мали музиканти польського походження, яких відносять до представників так званої «української школи», – А.Коціпінський, І.Козловський, В.Заремба, В.Зентарський, М.Завадський, Т.Ганицький;

- 1954 року обласний центр був переведений з Кам'янець-Подільського до Хмельницького, де почався наступний етап процесу професіоналізації музичної освіти та виконавства, зокрема фортепіанної;

- у радянський період та особливо за часи Незалежності на Поділлі склалася активна конкурсно-фестивальна платформа.

У дисертації проаналізовано фортепіанні твори композиторів Поділля А.Коціпінського, В.Зентарського, Т.Ганицького, В.Заремби, М.Завадського, Т.Безуглого в аспекті їх цінності для музичного розвитку молоді на національній основі та виховання піаністичних навичок студентів в середній ланці професійної мистецької освіти. Розглянуті в роботі фортепіанні твори мають високий художній рівень. Вони безумовно є потрібними у навчальному та концертному репертуарі піаніста у музичному коледжі. Проаналізовані вокальні твори подільських композиторів останніх двох століть з точки зору виховання концертмейстерських навичок піаніста доводять їх педагогічну та художню цінність. Вони можуть збагатити репертуар піаніста-концертмейстера, надавши досвід виконання та музичного розвитку, оволодіння низкою піаністичних навичок, тощо.

В дослідженні також розглянуто фортепіанну творчість подільських композиторів сучасного періоду – М.Балеми, В.Самолюка, О.Резцова. Вивчення цього мало відомого доробку композиторів та їх популяризація на вітчизняній та світовій концертній естраді є достойною справою професіоналізації фортепіанного виконавства Поділля.

У представленій роботі систематизовано нотну архівну спадщину подільських композиторів від минулого до сучасності з метою доведення значущості їх творчості для процесу набуття й вдосконалення професійних навичок піаніста на етапі середньої ланки навчання. Це такі напрямки:

– твори, що базуються на українських національних інтонаціях, – фортепіанні фантазії на теми українських народних пісень, думки В.Заремби, Українські рапсодії, думки, шумки, чабарашки М.Завадського;

– фортепіанні твори, у яких використані польські народні інтонації та пісні, – полонези та мазурки М.Завадського та Т.Безуглого. Вивчення цієї музики допоможе відчутти інтонаційну основу представлених жанрів та підготує студента-піаніста до усвідомленої роботи над творами такого типу у доробку видатних композиторів, наприклад, Ф.Шопена;

– фортепіанні твори загальноєвропейського напрямку, такі як прелюдії, пісні без слів, елегії, вальси та інші. Це дає змогу провести паралелі між традиціями західноєвропейської музики та творчістю подільських композиторів, довести професіоналізм їх композиторського хисту та спирання на світові фортепіанні традиції. Також це дасть можливість поглибити знання з творчості маловідомих подільських композиторів та збагатить виконавський репертуар сучасного піаніста;

– вокальні твори подільських композиторів під кутом формування та вдосконалення концертмейстерських навичок піаніста;

– фортепіанні твори сучасних композиторів Поділля.

Визначається також роль обласних філармоній – Вінницької та Хмельницької – у процесі професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі. Там відбулися сольні концерти всесвітньо-відомих піаністів та проведення фортепіанних конкурсів всеукраїнського рівня. Подільські філармонії стали підґрунтям зародження конкурсних традицій, які існують до сьогодні. Головним здобутком сучасного періоду професіоналізації стало розширення зон діяльності фортепіанного виконавства для студентів та викладачів Поділля завдяки появі різних музичних проєктів *власної ідеї та реалізації* – коли ідея, фінансування, організації митецького проєкту мають переважно *регіональне коріння*. Це – здебільшого фестивалі, конкурси, майстер-класи та інші проєкти, які відбулися у Вінниці, Хмельницькому та Кам'янці-Подільському.

Ключові слова: професіоналізація, фортепіанне виконавство, українська фортепіанна музика, Поділля, музичне училище, професійна музична освіта, фестивалі, фортепіанні конкурси.

ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ВИСВІТЛЕНО В ТАКИХ ПРАЦЯХ АВТОРА

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Портний Ю. Л. З історії становлення професійної музичної освіти на Поділлі та Волині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії*

практики освіти: зб. наук. ст. Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти / Харк.держ.ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського; Харків, 2010. Вип. 30. С. 351 – 359.

2. Портний Ю. Л. Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства у Житомирі на початку ХХ ст. (становлення середньої ланки музичної освіти). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 32. С. 245–254.

3. Портний Ю. Л. Діяльність Т.Ганицького в контексті професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі (початок ХХ ст.). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*: Зб. наук. ст. Професія «музикант» у часопросторі: істотрико-культурні метаморфози / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського; Харків, 2012. Вип. 35. С. 142 – 149.

4. Портний Ю. Л. Формування піаністичних навичок у студентів фортепіанних відділів музичних училищ. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*: Зб. наук. ст. Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського; Харків, 2012. Вип. 37. С. 280 – 289.

5. Портний Ю. Л. Професіоналізація фортепіанного виконавства у м. Хмельницькому (на прикладі діяльності музичного училища ім. В. Заремби). *Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського*. Харків, 2018. Вип. XI. С. 191-204.

Праці у наукових зарубіжних виданнях

6. Iurii Portnyi. **Role of Creative Activity of V.Zaremba in Professionalization of Piano Performance in Ukraine**. Electronic journal GESJ: *Musicology and Cultural Science*. V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire. Tbilisi (Georgia), 2016. No.2(14). URL : http://gesj.internet-academy.org/ge/en/news_en.php?b_sec=muz.

Праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

6. Портний Ю. Л. Внесок М.Завадського у розвиток фортепіанної музики на Поділлі. *Митці рідного краю: збірник науково-методичних матеріалів* / Хмельницький обласний інститут післядипломної освіти; Хмельницький, 2017. С.85-88.

ABSTRACT

Portnyi Yu. Ways of professionalization of piano performance in Podillia. – Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the scientific degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) on specialty 17.00.03 – «Musical Arts» (Culture and art) – Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2021.

The dissertation presents a theoretical generalization and offers a practical solution to the problem of forming ways of professionalization of piano performance and education in Podilia. Based on the achievements of domestic figures of musical heritage and modern researchers, studied and summarized the ways of professionalization of piano performance and education in Podilia, from the XVI century to the present, systematized types of musical and cultural, including piano, life of the past and present of Podilia region. Emphasis is placed on the activities of musicians of Podillya, as the main formative force of the process of piano professionalization.

The essence of the concept of "professionalization" and related terms are revealed in the work: profession, professional, professional, professionalism, professionalization, musical professionalism, performing professionalism, performing skill, etc. The own definition of professionalization of piano performance is offered, which is understood as a process of formation and development of piano professionalism. Piano professionalism in the work means the assimilation and active successful implementation of professional norms, values, knowledge, skills and abilities, formation and development of professional culture and ethics.

Professionalization of piano performance includes, in addition of acquiring professional performing knowledge and personal skills, necessary to perform professional activities, also actions aimed at improving the functioning of the professional musical performance system as a whole, namely, building tactics and strategies for industry development.

A brief review of the history of European piano art has shown that the profession of pianist has passed a number of stages and continues to evolve. Its main milestones in Western European art were changes of the status of pianist from a universal musician to a performer – co-creator. The analysis of the professionalization of European piano performance and education proved that the main stages of its formation and development had an impact on other national cultures, including Ukrainian. The study of the ways of development of Ukrainian piano performance and attempt to create historical periodization presented another principle of distribution of this process, the criterion of which, first of all, was the regional specificity. This specificity was due to historical events and two vectors that had a significant impact on the development of events, including the professionalization of Ukrainian piano performance:

- Western vector, due to the fact that part of the Ukrainian lands was part of Western Europe

- Eastern vector, which caused the development of culture in the part of Ukraine, that was part of the Russian Empire

It is obvious that the Western Ukraine, in particular Galicia, and the part of Ukraine that was part of the then Russian Empire, had different ways of professionalizing of piano education and performance. If in Galicia professional music institutions with a three-level model of education were created, and they had branches throughout the region, in the rest of Ukraine the main role was played by IRMT, which opened music classes, schools and conservatories. Attention is also paid to the activities of private music schools, which in the period were quite active throughout Ukraine.

In the second half of the 19th and the beginning of the 20th centuries, the process of forming the middle level of professional piano education and establishing the traditions of piano performance began. The Soviet era is the period of completion of the process of formation of the middle level of professional piano education in Ukraine. It is characterized by the absence of private music schools, in contrast to the increase of the number of public music schools, at least one in each region. A children's music school was also opened in each district center, and several schools in large cities. Accordingly, the geography of development of professional music education and performance in Ukraine, in particular piano, has increased.

The period of independence is characterized by a large number of music competitions, festivals, workshops, other music projects, in particular in those cities, where the highest level of music education is a music school college. These events encouraged to increase and improve the professionalization of performers and listeners. It is proved that the main prerequisite for the emergence of the mentioned above projects was the existence of a music school college in the city. The latest stages of the process of professionalization of education and performance at the middle stage of the pianist's education began with the reform of the music school to the level of a college.

If we look at the periods of professional development of piano performance in Podilia, we can distinguish the following:

- the initial stage - from the end of the XVI to the first half of the XIX century - the process of professionalization of music, including piano performance and education in Podilia from the activities of fraternal schools (where music education was mandatory), latin institutions (where European traditions of music education were introduced, in particular playing the piano) to the existence of serf groups, the dominance of home making music and the emergence of music education in secondary schools of that time.

- stage of formation - the second half of the XIX - beginning of the XX century is characterized by the beginning of education in private music schools

(music classes, courses, schools) and the activities of pianists of Polish origin in the region. The beginning of the twentieth century was the period of formation of professional music education and performance in Podillia and its existence before the Second World War, at which time philharmonics were founded in the region.

- post-war stage - from the late 50s of the twentieth century to Independence, associated with the active opening of music schools throughout Ukraine and in Podolia - Vinnytsia Music School (1958), Khmelnytsky Music School (1959)

- the period of gaining Independence (1990-2000) is marked by an increase of opportunities for pianists: the emergence of a large number of competitions, festivals and other musical projects.

- The current stage (since the beginning of the XXI century) is associated with raising the status of music schools to the level of college, which means additional opportunities for professional growth of students and teachers. Development of concert activities, competitions, festivals, etc.

Thus, it can be stated, that the process of professionalization of piano education and performance in Podillia has been actively developing since the second half of the XIX century. Vinnytsia and Kamyanets-Podilsky are the cities where the process of active development of piano education and performance in Podillya was concentrated. It is noted that the main achievement in the pre-war period of the Podolsk region was that in Vinnytsia and Kamianets-Podilskyi a system of full professional music education was created, which included all levels of education: school, technical school, conservatory.

It is important, that the whole system was created and existed solely due to the region's own capabilities, because in Ukraine, which was part of the Russian Empire, professional music education and performance took place through the activities of IRMT. Emphasis is placed on the fact that in that historical period in Podillya actively worked musicians whose activities were important for the development of professional piano art throughout Ukraine. These are such outstanding personalities as A. Kotsipinsky, I. Kozlovsky, T. Hanitsky, V. Zarembo, M. Zavadsky. During the Soviet period and the time of Independence,

the Podillia region is characterized by active concert and educational life, where in addition to music college, there are a large number of various music events, festivals, competitions, art projects, where professional piano music sounds.

Having studied the process of formation of professional music education and performance in Podillya, the *regional factors* that influenced its formation were indentified.

- At the beginning of the twentieth century, professional music education and performance in Podillya developed exclusively due to their own initiative and own resources, the activities of such figures as A. Kotsipinsky, I. Kozlovsky, V. Zarembo, M. Zavadsky, T. Hanitsky. At that time, in other regions of Ukraine, this process was carried out with the support of IRMT (Russian Empire) and GMT-PMT (Galicia).

- At the beginning of the twentieth century, musicians of Polish origin, who belong to the representatives of the so-called "Ukrainian school" - A. Kotsypinsky, I. Kozlovsky, V. Zarembo, V. Zentarsky, M.Zavadzki, T.Hanitsky, had a formative influence on the formation of professional music education and performance in the region.

- In 1954, the regional center was moved from Kamyanets-Podilsky to Khmelnytsky, where the next stage of the process of professionalization of music education and performance, including piano, began.

- in the Soviet period and especially during the Independence in Podillia an active competition and festival platform was formed.

The dissertation analyzes the piano works of Podillya composers A. Kotsipinsky, V. Zentarsky, T. Hanitsky, V. Zarembo, M. Zavadsky, T. Bezugly in terms of their value for the musical development of youth on a national basis and the education of pianistic skills of students in the middle level of professional art education. The piano works considered in the work have a high artistic level. They are definitely needed in the educational and concert repertoire of a pianist at a music college. The analyzed vocal works of Podillia composers of the last two centuries from the point of view of education of concertmaster skills of the pianist

prove their pedagogical and artistic value. They can enrich the repertoire of the pianist-accompanist by providing experience of performance and musical development, mastering a number of pianistic skills, etc.

The study also considers the piano works of Podolsk composers of the modern period - M. Balema, V. Samolyuk, O. Reztsov. Studying this little-known work of composers and their popularization on the domestic and world concert stage is a worthy task of professionalization of piano performance in Podillya.

The presented work systematizes the musical archival heritage of Podolsk composers from the past to the present in order to prove the significance of their work for the process of acquiring and improving the professional skills of a pianist at the middle stage. These are the following areas.

- works based on Ukrainian national intonations, - piano fantasies on the themes of Ukrainian folk songs, thoughts (dumkas) of V. Zarembo, Ukrainian rhapsodies, thoughts (dumkas), shumki, chabarashki of M. Zavadsky.

- piano works, in which Polish folk intonations and songs are used, - polonaises and mazurkas of M. Zavadsky and T. Bezugly. Studying this music will help to feel the intonation basis of the presented genres and will prepare the student-pianist for conscious work on works of this type in the works of outstanding composers, for example, F.Chopin.

- piano works of European direction, such as preludes, songs without words, elegies, waltzes and others. This makes it possible to draw parallels between the traditions of Western European music and the work of Podolsk composers, to prove the professionalism of their compositional skills and reliance on world piano traditions. It will also provide an opportunity to deepen knowledge of the works of little-known Podillia composers and enrich the performance repertoire of the modern pianist.

- vocal works of Podillia composers from the angle of formation and improvement of pianists concertmaster skills;

- piano works of modern composers of Podillia.

The role of regional philharmonics - Vinnytsia and Khmelnytsky - in the process of professionalization of piano performance in Podillia is also determined. Solo concerts of world-famous pianists and piano competitions of all-Ukrainian level took place there. Philharmonics of Podillia became the basis for the emergence of competitive traditions that exist to this day. The main achievement of the modern period of professionalization was the expansion of piano performance areas for students and teachers of Podillya due to the emergence of various musical projects *of their own idea and implementation* - when the idea, funding, art project organizations have mainly regional roots. These are mostly festivals, competitions, workshops and other projects that took place in Vinnytsia, Khmelnytsky and Kamyanets-Podillia.

Key words: professionalization, piano performance, Ukrainian piano music, Podillia, music school, professional music education, festivals, piano competitions.

**MAIN SCIENTIFIC RESULTS OF THE DIRECTORAL STUDY ARE
LOOKED IN THE FOLLOWING WORKS OF THE AUTHOR:**

Articles in scientific professional editions of Ukraine

1. Portnyi Yu. L. From the history of forming professional music education in Podillia and Volyn provinces. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory of educational practice*: coll. science. art. ed. 30. The Rubinstein fellowship. Historical lessons and fruits of education / Kharkiv State University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky, 2010. P. 351 – 359.

2. Portnyi Yu. L. Ways of professionalization of piano performance in Zhytomyr in the early twentieth century. (formation of secondary music education). *Problems of interaction of art, pedagogy and theory of educational practice*: coll. science. art. ed. 32. Cognitive musicology-2 / Kharkiv State University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky, P. 245 – 255.

3. Portnyi Yu. L. The Activity of T. Hanytsky in a context of a professionalization of the piano performance in Podillia (the beginning of 20th century). *Problems of interaction of art, pedagogy and theory of educational*

practice: Coll. science. art. Ed. 35. The profession of «musician» in time and spase: historical and cultural metamorphoses / Kharkiv national University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky; : Kharkiv, 2012. P. 142 – 149.

4. Portnyi Yu. L. Formation of pianistic skills of the students of the piano faculty of music colleges. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory of educational practice*: Coll. science. art. Ed. 37. The path to mastery in realities of art practice and education / Khark. nat.. University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky; : Kharkiv, 2012. P. 280 – 289.

5. Portnyi Yu. L. Professionalization of piano performance in Khmelnytsky (on the example of the V. Zarembo Music college). Aspects of historical musicology: / Khark. nat. University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky : Kharkiv, 2018. Ed. XI. P. 191 – 204.

Works in scientific foreign publications

6. Iurii Portnyi. Role of Creative Activity of V.Zarembo in Professionalization of Piano Performance in Ukraine. Electronic journal GESJ: *Musicology and Cultural Science*. V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire. Tbilisi (Georgia), 2016. No.2(14). URL : http://gesj.internet-academy.org.ge/en/news_en.php?b_sec=muz.

Works certifying the approbation of the dissertation materials

7. Iurii Portnyi. M. Zavadsky's contribution to the development of piano music in Podillya. Artists of the native land: a collection of scientific and methodical materials / Khmelnytsky Regional Institute of Postgraduate Education; Khmelnytsky, 2017. P.85-88.

ЗМІСТ

ВСТУП	20
РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКИЙ ПРОФЕСІОНАЛІЗМ В ДИНАМІЦІ ІСТОРИЧНОГО ЧАСУ	30
1.1. Сутність та форми музичного професіоналізму в науковому дискурсі	
1.1.1. Сучасне музикознавство про заходи музичної професіоналізації в Україні.....	30
1.1.2. Фортепіанно-виконавський професіоналізм як наукове поняття.....	34
1.2. Регіональні вектори становлення професіоналізації музичної діяльності в Україні.....	53
1.2.1. Перші етапи формування музичного виконавського професіоналізму.....	53
1.2.2. Закладення основ фортепіанно-виконавського професіоналізму в різних регіонах України.....	58
1.2.3. Роль міст України (східної, південної, центральної) в розвитку фортепіанно-виконавського професіоналізму.....	73
Висновки до Розділу 1.....	84
РОЗДІЛ 2. ВІХИ ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ НА ПОДІЛЛІ	90
2.1. Формування фортепіанно-виконавського професіоналізму в умовах українсько-польських зв'язків.....	90
2.2. Виникнення системного підходу до професіоналізації фортепіанного виконавства.....	97
2.3. Музична культура міст Поділля як осередок професійного фортепіанного виконавства.....	121
Висновки до Розділу 2.....	157
РОЗДІЛ 3. ФОРТЕПІАННА СПАДЩИНА КОМПОЗИТОРІВ ПОДІЛЛЯ ТА ЇЇ РОЛЬ В СТАНОВЛЕННІ МУЗИКАНТА-ПРОФЕСІОНАЛА	162
3.1. Значення національного репертуару для виховання піаніста.....	162

3.2.Дидактичний та художній потенціал сольних фортепіанних творів подільських композиторів	168
3.2.1. П'єси національної української та польської тематики.....	168
3.2.2. Романтичні фортепіанні мініатюри.....	190
3.2.3.Сучасні фортепіанні твори.....	195
3.3. Камерно-вокальна музика композиторів Поділля в аспекті завдань професіоналізації піаніста-концертмейстера.....	201
Висновки до Розділу 3.....	208
ВИСНОВКИ.....	212
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	223
ДОДАТКИ.....	274
Додаток А.....	274
Додаток Б.....	279
Додаток В.....	287
Додаток Д.....	291
Додаток Є.....	295

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Проблема вивчення історії та сучасного розвитку музичного мистецтва регіонів України є актуальним завданням вітчизняного музикознавства. Про це свідчить значний інтерес українських дослідників до музичної культури різних куточків рідного краю. З історичних причин музичне життя різних міст та областей України розвивалося відповідно до умов, які склалися з об'єктивних історичних обставин, географічного положення, політичної картини, тощо. Всі ці чинники разом склали єдину картину розвитку культури і мистецтва країни.

Сьогодні ми спостерігаємо велике розмаїття українських досліджень щодо проблем розвитку національного фортепіанного виконавства. Серед найвагоміших наукових праць – ґрунтовна монографія Н.Кашкадамової «Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси» [140], колективна монографія «Київська фортепіанна школа. Імена та часи» [145], дослідження В. Клина [144], Л.Лисенко [219], А. Рум'янцевої [339], Н.Зимогляд [107, 108], О.Кононової [163-166], Ю.Зільбермана [110], Л.Садової [345], Т.Куржевої [207], Т.Медникової [248], Ж.Дедусенко [76, 77] та багатьох інших. Основним напрямом цих досліджень стала виконавська діяльність окремих піаністів або регіональних шкіл, питання виконавського стилю, сучасних форм концертного життя.

Утім, на думку Т.Зінської, вітчизняне виконавське мистецтво сьогодні потребує більш системного вивчення, бо його функціонування «зумовлене взаємодією таких компонентів: *музичного виконавства* (музично-творча діяльність, виконавська майстерність, мистецька комунікація), *музичної освіти* (виконавська школа, педагогічні персоналії, заклади освіти) та *музично-концертної практики* (мистецькі проекти, фестивалі, конкурси)» [111, с. 4]. Така позиція дозволяє вивчати українське фортепіанне виконавство на новому рівні, висвітлювати недосліджені раніше аспекти.

Один з них стосується формування та розвитку професії піаніста в Україні з точки зору його діяльності як «спадкоємності різних поколінь, об'єднаних однією професією, що <...> постає певною структурно-функціональною єдністю» [304, с.1].

Процес професіоналізації українського фортепіанного виконавства сформувався на ґрунті західноєвропейських піаністичних традицій. «Український розділ» (Н.Кашкадамова) є частиною загальноєвропейського розвитку фортепіанного мистецтва, хоча і має свою особисту специфіку. На думку Н.Кашкадамової, тема, пов'язана з історією фортеп'янно-виконавського мистецтва «передбачає подальші розробки за всіма основними напрямками – інтерпретація української музики, діяльність видатних українських піаністів, традиції виконавських шкіл, концертне життя українських міст тощо» [140, с. 520].

Вивчення процесів розвитку фортепіанного мистецтва Поділля та питання професіоналізації фортепіанного виконавства довгий час залишалося поза увагою сучасних досліджень, присвячених великим містам та центральним осередкам України. Подільський регіон, що охоплює сьогодні територію Вінницької, Хмельницької, півдня Тернопільської, півночі Одеської областей, а також невеликої частини Житомирської, Черкаської, Кіровоградської та Київської областей [306] й досі не має своєї консерваторії або музичної академії.

Незважаючи на велику кількість наукових праць, присвячених проблемам фортепіанного виконавства в Україні, багатогранна діяльність таких талановитих піаністів, композиторів та педагогів, як А.Коціпінський, В.Зентарський, В.Заремба, М.Завадський, Т.Ганицький та багатьох інших, мало відома. Роль цих митців у професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі не виявлена, хоча багато хто з них мав блискучу європейську освіту і був достатньо відомим у європейському музичному світі, а також прагнув впровадити європейські традиції виконавства та освіти на Поділлі.

У дослідженнях сучасних науковців (М.Кульбовський [194], М.Печенюк [300, 301], М.Ярова [435], Р.Римар [336], Л.Свіридовська [349], О.Лігус [224], О.Андріянова [10], І.Шатковська [421, 422], В.Колесник [159] та ін.), можна віднайти інформацію про музикантів з Поділля, зокрема піаністів-композиторів XIX століття. Однак їх життя та діяльність представлені надзвичайно стисло і, як правило, про них згадується у контексті розвитку жанрів української фортепіанної музики (думки, шумки, чабарашки). На сьогодні не визначена цінність їх творчого внеску в розвиток національної фортепіанної освіти та виконавства. Причина такої недооцінки полягає у недостатньому вивченні всього масштабу музичного спадку подільських митців. Відомо про широку географію видання творів зазначених авторів за їх життя, які на сьогодні є архівними матеріалами. Це свідчить про необхідність детального та глибокого вивчення творчості подільських композиторів-піаністів.

У реаліях XX – початку XXI століть професіоналізація фортепіанного виконавства в подільському краї багато в чому пов'язана з музичним життям м. Хмельницького та діяльністю музичного училища імені В.Заремби, які й досі не досліджені. Вказані проблеми вже багато років залишаються не вирішеними тому, що середня музична освіта, її методологічні основи та теоретичні принципи й досі не були предметом спеціальних досліджень у музикознавстві. Відсутні праці, в яких проблематика середньої музичної освіти та її спеціалізованого соціально-культурного інституту – музичного училища (коледжу) – розглядалася б у різних аспектах з позицій розвитку вітчизняної музичної культури.

Знання історії, становлення та розвитку середньої ланки музичної освіти в Україні, зокрема на Поділлі, пов'язаний з цим процес професіоналізації фортепіанного виконавства є вкрай необхідними для подальшої продуктивної діяльності фортепіанного виконавства. Дослідження творчості відомих подолян – піаністів, педагогів, композиторів, музичних

діячів, що працювали і сьогодні працюють в рідному регіоні, - дозволить узагальнити їх цінний досвід для передання наступним поколінням.

Отже, всі перелічені вище аспекти обґрунтовують актуальність теми даного дослідження.

Мета дослідження – виявити історичні шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі в аспекті регіональної специфіки.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- узагальнити наукові погляди про сутність та форми музичного професіоналізму;
- розкрити зміст поняття «професіоналізація фортепіанного виконавства» та розробити методологічні підходи до його осмислення;
- визначити найважливіші історичні етапи професіоналізації в загальноєвропейському та українському фортепіанному виконавстві;
- висвітлити генезу становлення та прослідкувати динаміку розвитку фортепіанного професіоналізму на Поділлі;
- проаналізувати фортепіанні твори композиторів, що жили і творили на Поділлі;
- визначити чинники, що вплинули на специфіку професійної музичної освіти та фортепіанного виконавства на Поділлі;
- систематизувати нотні архівні матеріали з метою доведення значущості творчості піаністів Поділля для вдосконалення професійних навичок виконавця на сучасному етапі середньої ланки;
- охарактеризувати сучасний стан музичного життя Поділля та роль піаністів – представників регіону;
- обґрунтувати принципи формування фортепіанного професіоналізму середньої ланки в означеному регіоні;
- розробити методико-теоретичну концепцію оновлення середньої музичної освіти в музичному коледжі за рахунок використання творів подільських композиторів.

Об'єкт дослідження – загальноєвропейський процес професіоналізації фортепіанного виконавства.

Предмет дослідження – шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі.

Матеріалом дослідження слугують:

- фортепіанні твори А.Коціпінського, В.Заремби, М.Завадського, В.Зентарського, Т.Безуглого, Т.Ганицького, В.Самолюка, О.Резцова, камерно-вокальні твори А.Коціпінського, В.Заремби, М.Завадського, І.Козловського, М.Балеми;
- методичні праці піаністів Поділля [167, 168, 385, 386];
- архівні нотні матеріали Національної бібліотеки імені В.Вернадського (м.Київ) та Національної бібліотеки Польщі (м.Варшава);
- видання української фортепіанної музики «Українська фортепіанна музика кінця ХІХ – початку ХХ ст.» (Київ, 1963); «Українська фортепіанна музика ХІХ століття» (Київ, 1973); «Українська фортепіанна музика. А. Коціпінський, М. Завадський» (Київ, 1973); «Українська фортепіанна музика. Т.Безуглий, М.Дидинський» (Київ, 1978);
- офіційні інтернет-сайти професійних мистецьких закладів Поділля (філармонії, музичні коледжі);
- спогади учасників формування професійного музичного мистецтва Поділля Е.Левіатової, В.Разумової, М.Колосовської, В.Станко, Е.Широкової;
- історіографічні та краєзнавчі праці (М.Ярова [435], В.Іванов [114]); біографічно-репертуарні довідники (М.Кульбовський [194], М.Печенюк [300, 301], В.Колесник [159], П.Слободянюк [356]);
- буклети, програми, спогади свідків та організаторів музичних проєктів, фестивалів та конкурсів «Золота Осінь», «Classik-Поділля – 2004», «Класік-Модерн», Джаз-фест Поділля, «ProArt», КамерФест (м. Хмельницький), «Вечори з Аркатою», «П.Чайковський та Н.Ф. фон Мекк», «Піаністи України», «Steinway & К», «Барви музики ХХІ ст.», Vinnytsia JAZZFEST, «Музика в монастирських мурах» (м.Вінниця);

– аудіо- та відеоматеріали місцевого телебачення «Поділля-центр», які репрезентують діяльність діячів фортепіанного мистецтва Поділля [257, 258, 320, 332, 418].

Методологія дослідження ґрунтується на принципі *історизму*, що обумовлює необхідність розгляду художніх явищ у нерозривному зв'язку з існуючою на конкретно-історичному етапі розвитку музичного мистецтва традицією. Розкриття теми дисертаційного дослідження вимагає залучення *комплексного* підходу і використання знань історії та теорії музики, музичної психології, історії фортепіанного виконавства, фортепіанної педагогіки, естетики та ін.

Методи дослідження базуються на сукупності наукових підходів, необхідних для розкриття його теми:

– *історичний* – дозволяє розглядати культурно-мистецьке життя Поділля в контексті відповідних історичних, політичних, соціальних, культурних чинників;

– *джерелознавчий* – сприяє залученню архівного історичного та нотного матеріалу, періодики тощо;

– *ретроспективний* – для аналізу конкретних культурно-мистецьких процесів;

– *феноменологічний* – містить вказівки на унікальні ознаки особистості композиторів, піаністів, педагогів, задіяних у процесі професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі;

– *жанрово-стилістичний* – виявляє типові ознаки семантики та інтонування композиторських творів фортепіанного мистецтва;

– *аксіологічний* – для надання їм відповідної оцінки з позиції художньої значущості та критерію адекватного сприйняття;

– *інтонаційно-виконавський* – обумовлює цілісний погляд на музичний твір та його актуалізацію через відтворення композиторського задуму;

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці, присвячені:

– історії розвитку європейського клавірного та фортепіанного мистецтва (О.Алексєєв [4-9], В.Білоус [31], Г.Боронова [330], Т.Веркіна [50], Т.Воробкевич [56], А.Георгіянц [64], Ж.Дедусенко [76, 77], О.Дергільов [80], В.Дружинін [89], І.Єненко [93], Н.Кашкадамова [137-140], В.Касцюзькі [441], Л.Кириліна [147], Т.Ліванова [217, 218], В.Музалевський [273], А.Малінковська [240, 241], О.Мурзіна [275], О.Ніколаєв [279-281], Л.Новак [284], Р.Прокопенко [328], Н.Прусова [330], В.Фролкін [388], С.Фейнберг [376, 377], М.Чернявська [413-415]);

– історії розвитку українського музичного мистецтва (А.Азарова [3], В.Аскочевський [13], Н.Бовсунівська [33-35], М.Бєвз [26, 27], В.Бондарчук [38], П.Даценко [75], А.Желан [97], М.Копиця [170], М.Мітлицька [266], А.Омельченко [293], І.Романюк [337], Т.Росул [338], М.Слабченко [355], С.Уланова [372], В.Щепакін [429, 430], К.Чеченя [416], П.Шиманський [423]);

– українського фортепіанного виконавства та освіти (І.Барабаш [17, 18], А.Булкін [43], Ю.Вахраньов [47], Н.Гуральник [74], Ж.Дедусенко [76, 77], О.Дітчук [82], О.Джура [79], А.Желан [97], Ю.Зільберман [110], Д.Канєвська [134], Н.Кашкадамова [137-140], О.Копелюк [169], Т.Куржева [207], Е.Кущова [213], Л. Мартинів [246], Л.Назар [277], Н.Рябуха [341], Л.Садова [345], Л.Свірідовська [349], Р.Сулім [365], О.Фрайт [387], Ж.Хурсіна [399], О.Чередниченко [402], В.Щепакін [429, 430], Л.Яросевич [436]);

– дослідженням регіональної культури України (Н.Бовсунівська [33-35], В. Бондарчук [38], П.Даценко [75], Т.Гердова [65], А.Желан [97], О.Кононова [163-166], І.Копоть [171], Л.Кияновська [148-150], А.Литвиненко [222], Г. Локощенко [228], Л.Мартинів [246], В.Мітлицька [266], О.Миронова [256], Л.Романюк [337], Т.Росул [338], Р.Римар [336], М.Слабченко [355], П.Шиманський [423], Л.Щербатюк [431], О.Якимчук [432]);

– музичного життя Поділля (А.Боднар [36], Т.Бурдейна-Публіка [45], М.Вінніченко [52], А.Завальнюк [100-103], В.Іванов [114], К.Івахова [117],

Н. Ілініцька [119, 120], М.Кузів [182, 183], М.Кульбовський [194], Т.Круліковська [180], Ю. Москвічова [271, 272], В.Найда [276], А.Озимовська [288], С.Оліпер [292], Я.Онищук [294], М.Печенюк [300, 301], Р.Римар [336], П. Слободянюк [356], О.Черкашина [404-407], Л.Щербатюк [431], М.Ярова [435]).

Наукова новизна отриманих результатів. У вітчизняному музикознавстві *вперше*:

- розкрито зміст поняття «професіоналізація фортепіанного виконавства» та розроблено методологічні підходи до його осмислення;
- виявлено передумови історичного процесу становлення і розвитку фортепіанного виконавства на Поділлі;
- розглянуто динаміку розвитку професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі;
- окреслено специфіку фортепіанного виконавства в означеному регіоні на сучасному етапі;
- вивчено та доповнено творчість маловідомих діячів фортепіанного виконавства Поділля, які мали вплив на розвиток фортепіанного виконавства всієї України;
- систематизовано нотні архівні матеріали В.Заремби, М.Завадського, В.Зентарського, А.Коціпінського, фортепіанні акомпанементи вокальних творів В.Заремби, І.Козловського, М.Завадського, А.Коціпінського.
- введено в науковий обіг та проаналізовано фортепіанні твори А.Коціпінського, В.Зентарського, І.Козловського, В.Заремби, М.Завадського, Т.Безуглого, В.Самолюка, О.Резцова, М.Балеми;
- доведено роль піаністів Поділля для вдосконалення професійних навичок виконавця в системі середньої ланки музичної освіти на сучасному етапі;
- запропоновано репертуарний список фортепіанних творів подільських композиторів з другої половини XIX століття – по теперішній

час, які можуть бути використані в класі спеціального фортепіано та концертмейстерства в музичному училищі (Додаток Д);

- обґрунтовано сучасні принципи формування фортепіанного професіоналізму середньої ланки на Поділлі.

Набули подальшого розвитку питання:

- становлення і розвитку професіоналізації загальноєвропейського, в тому числі, українського фортепіанного виконавства, зокрема, музичного життя Поділля;

- фортепіанної творчості подільських композиторів А.Коціпінського, В.Заремби, М.Завадського, Т.Безуглого;

- специфіки регіональної системи музично-фахової підготовки спеціалістів (Л. Мартинів).

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання основних положень, висновків, фактологічного матеріалу в навчальних курсах з «Історії української музики», «Фортепіанної педагогіки», «Аналізу музичних творів», «Історії фортепіанного виконавства», «Музичної інтерпретації» для бакалаврів та магістрів вищих та середніх навчальних музичних закладів України, а також у класі спеціального фортепіано для студентів, асистентів-стажистів. Практична діяльність автора дисертації обумовила впровадженням власної методики формування принципів навчання фортепіанної гри та гармонійного розвитку сучасного піаніста-виконавця на фортепіанному відділі Хмельницького музичного коледжу ім.В.Заремби.

Апробація та впровадження результатів дослідження відбувалися на засіданні кафедр інтерпретології та аналізу музики та спеціального фортепіано Харківського національного університету імені І. П. Котляревського, безпосередньо в процесі педагогічної роботи дисертанта у Хмельницькому музичному коледжі імені В.Заремби, під час викладання курсів підвищення кваліфікації викладачів мистецьких шкіл Хмельницької області, школі педагогічної майстерності ХМУ імені

В.Заремби. Основні положення були оприлюднені в наукових доповідях на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти» (Харків, 2010), «Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози» (Харків, 2011), «Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти» (Харків 2012), «Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи» (Умань, 2015), «Митці рідного краю» (Хмельницький, 2017), «Українське музикознавство, музична педагогіка і виконавство у загальноєвропейському контексті» (Сєверодонецьк, 2017), «Олександр Грен. Життя і творчість» (Кам'янець-Подільський, 2018), «Модернізація та наукові дослідження: парадигма інноваційного розвитку суспільства і технологій» (Київ, 2019).

Публікації. За темою дослідження надруковано сім публікацій, з них: п'ять статей у фахових виданнях, затверджених МОН України, одна – у міжнародному закордонному періодичному виданні «*Musicology and Cultural Science*» (Грузія), тези доповіді наукової конференції.

Структура дисертації. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів з висновками, загальних Висновків, Списку використаних джерел (541 найменування) та п'ятих Додатків. Загальний обсяг дисертації становить 297 сторінок, з них основного тексту – 203 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКИЙ ПРОФЕСІОНАЛІЗМ В ДИНАМІЦІ ІСТОРИЧНОГО ЧАСУ

1.3. Сутність та форми музичного професіоналізму в науковому дискурсі

1.1.1. Сучасне музикознавство про заходи музичної професіоналізації в Україні

У другій половині ХХ-го та на початку ХХІ століть науковцями було досліджено багато аспектів професіоналізації фортепіанного виконавства в Україні. Зокрема, історичній проблематиці становлення та розвитку фортепіанного виконавства на Україні приділено увагу в наукових працях Ж. Хурсіної [399], Н. Кашкадамової [138-140], Л. Садової [345], Т. Куржевої [207], А. Рум'янцевої [339], Н. Гуральник [74], Ю. Зільбермана [110]; виконавсько-інтерпретаційний аспект досліджувався Т.Веркіною [50], Л. Кузьоміною [184], М. Чернявською [413-415, 441], Т. Сирятською [353], В. Колоней [161], Л. Касьяненко [136]; методичним питанням приділяли увагу Б. Міліч [265], Т. Воробкевич [56], Т.Казарцева [129,130], М.Черная [409], В. Макаров [237], О. Бондаренко – І. Вавренчук – Н.Шуригіна [274] та ін.

Однак питання, пов'язані з процесом професіоналізації українського фортепіанного виконавства, й досі не отримали окремого висвітлення. Недостатньо дослідженими залишилися питання виявлення шляхів професіоналізації в українському фортепіанному виконавстві, не розкрито сутність цього поняття, не доведена роль різних ланок музичної освіти для становлення піаніста-професіонала. Цілком очевидно, що провідну роль у цьому процесі відігравали великі культурні центри освіти, концертного життя, тощо. До того ж, за влучним висловом Н.Кашкадамової, «у розвитку

фортеп'янного мистецтва брали участь не тільки найбільші осередки України, але також численні менші українські міста» [140, с. 4].

Останнім часом в українському музикознавстві з'явився окремий напрямок досліджень. На думку А.Литвиненко, «межа XX – XXI століть є періодом формування методологічних засад нового у сучасній науці напрямку – регіоніки – як окремої галузі наукового знання» [222, с. 6]. Яскравим підтвердженням цього стали праці Л.Кияновської «Еволюція галицької музичної культури XIX — XX ст.» [148], Г. Локощенко «Музичне життя Сумщини (середина XVII – 80-ті роки XX ст.)» [228], А.Литвиненко «Музична культура Полтавщини XIX - початку XX століття в аспектах регіонального джерелознавства» [222], О.Кононової «Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX ст.» [163], О. Якимчук «Становлення музичного життя Луганщини першої половини XX століття: виконавство, театральнo-концертна діяльність, педагогічні школи» [432] та багато інших. Такі дослідження, за твердженням Т.Мартинюк, «суттєво поповнюють розвиток цієї актуальної галузі сучасного українського музикознавства і формують якісно новий рівень уявлень про розвиток музичної культури окремих регіонів держави» [247, с. 2]. При цьому кожен автор «іде своїм шляхом, але вже можна визначити пріоритетні теоретико-методологічні закономірності, які лежать в основі цих досліджень» [432, с. 4].

С.Олійник вважає, що на унікальність певного регіону в історичному, соціальному та культурному контекстах впливають історико-політичні, національно-ментальні та мистецько-культурні чинники [291, с. 26]. Так, мистецько-культурні традиції формуються, у свою чергу, «під впливом різних умов, сукупність яких ми можемо назвати “музичним життям” краю: зокрема, функціонування місцевих музичних (композиторських, виконавських, музикознавчих) шкіл, діяльність на теренах регіону музичних освітніх інституцій та окремих персоналій, концертне та фестивальне життя, видання музикознавчої літератури та нот, формування музичних музейних колекцій тощо. Саме мистецько-культурні фактори займають особливе місце в

системі чинників впливу сприйняття, трактування та способів інтерпретації творчості композитора в певному регіоні» [291, с. 27].

Ю.Москвічова в статті «Тематичні напрями й методологія сучасних досліджень регіональної культури України» [271, с. 239-244] зазначає, що «регіональні дослідження мистецтвознавчого спрямування охоплюють широкий спектр проблемних питань» [271, с. 241], пріоритетними напрямками є вивчення динаміки розвитку «музичного, театрального, образотворчого мистецтва в цілому, а також окремих аспектів мистецтв в регіональному вимірі» [там само]. Серед музикознавчих напрямків авторка називає фольклорні традиції, хорове мистецтво, різні види інструментального виконавства тощо.

Одним з актуальних питань у розвідках регіональних досліджень стало вивчення процесів професіоналізації музичного життя того чи іншого краю. Це кандидатські дисертації В.Бондарчука «Музичне життя Черкащини ХІХ – початку ХХ століття у контексті становлення професіоналізму в музичній культурі України» [38] та Л.Мартиніва «Етапи професіоналізації музичного життя Дрогобиччини» [246]. Дана тематика сформувалася на ґрунтовній базі регіоніки, де питання розвитку професії музиканта, динаміки композиторського, виконавського та педагогічного професіоналізму постають однією з ключових проблем.

Професіоналізація музичного життя Поділля відбувалася поступово, починаючи з кінця ХVІ століття від діяльності братських шкіл, музикантських цехів, запровадження елементів професійного фортепіанного виконання та освіти в домашніх умовах та загальноосвітніх установах до заснування спеціалізованих музично-освітніх закладів.

Історія професійного фортепіанного виконавства у м. Хмельницькому, обласному центрі Поділля, недостатньо досліджена сучасними музикознавцями порівняно з іншими аспектами музичної діяльності регіону. Тому матеріал необхідно збирати ретельно, синтезувати при цьому дрібні факти. Вагоме місце посідають дослідження загального енциклопедичного

плану. Так, у збірці М.Печенюк «Музиканти Кам'янецьчини» [300], зібраної на основі архівних матеріалів, можна знайти стислу інформацію про життя та творчість відомих музикантів кам'янецького краю від середини ХІХ століття і до сьогодні. Деякі біографічні дані про музикантів регіону можна віднайти у монографічному довіднику М.Ярової «Митці Подільського краю: минуле та сучасне» [435], де частково висвітлені питання музичної освіти у різних закладах непрофесійного музичного спрямування. Відомий дослідник подільського краю М.Кульбовський створив серію книг під назвою «З подільського кореня» [194], в яких розмістив коротку інформацію про всіх відомих митців Поділля минулого та сучасності, серед яких - піаністи.

Деякі аспекти фортепіанної творчості М.Завадського – подільського піаніста та композитора ХІХ ст. – висвітлені в дисертації О.Лігус «Проблема жанрово-стильової еволюції в українській фортепіанній творчості ХІХ – першої чверті ХХ ст.» [224]. Найбільшої уваги дослідників заслуговує видатний музичний діяч і педагог Т. Ганицький, життєтворчість якого висвітлюється в монографії В.Іванова «Тадеуш Ганицький» [114]. Ця книга є цінною в аспекті вивчення історії створення професійного музичного навчання у Кам'янці-Подільському, а також окремих фактів стану фортепіанного виконавства в регіоні на початку ХХ століття.

Найбільше висвітлення на сьогодні отримала хорова творчість подільських музичних діячів. Звідси можна дізнатись про деякі загальні аспекти професіоналізації музичного життя регіону. Так, процес становлення загальної музичної освіти на Поділлі в контексті хорової діяльності митців регіону розглядався у дисертації Р.Римар «Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу» [336].

У дисертації Т.Будейної-Публіки «Становлення і розвиток професійних форм музичного життя Вінниччини як складової культури Подільського краю» [45] зроблена спроба оцінити культурно-мистецькі здобутки регіону, де основною формою професійної музичної діяльності є «хорове музикування, що походить зі специфіки музичних традицій краю» [45, с. 14].

Авторка виокремлює різні музичні сфери культурного життя Вінниччини, серед яких – творчість професійних колективів (діяльність академічного міського камерного хору «Вінниця», камерного оркестру «Аркада», Державного ансамблю пісні і танцю «Поділля», естрадних і циркових колективів [45, с.11]), музичної освіти, просвітницька місія гастрольно-концертної діяльності Вінницької обласної філармонії, вінницькі монографічні фестивалі, мистецький проект «Хорові ансамблі М.Леонтовича», тощо. Особлива увага у дослідженні приділяється саме філармонії, яка, на думку авторки, «серед усіх культурних закладів міста ... залишається єдиною концертною організацією, яка планово і систематично пропагує класичне мистецтво» [45, с. 16]. Перелічуючи різноманітні форми втілення принципу «культурного плюралізму, множинності, багатоманітності форм культурного життя» [45, с. 16 - 17], авторка майже не торкається питань фортепіанної освіти й виконавства, з сумом згадуючи про «руйнування усталеної мережі культурно-освітніх закладів, концертних організацій, погіршення матеріального становища і соціального захисту працівників культури» [там само].

Таким чином, можна констатувати, що вивчення шляхів професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі залишилися поза увагою дослідників.

1.1.2. Фортепіанно-виконавський професіоналізм як наукове поняття

Шляхи розвитку професії виконавця у фортепіанному мистецтві, питання, пов'язані із відокремленням фортепіанного виконавства від універсального уявлення про музиканта та формування в окрему сферу музичної діяльності завжди викликали великий інтерес у науковців різних країн. Доказом цього є велика кількість наукових праць, присвячених проблемам історії фортепіанного виконавського мистецтва, серед яких – ґрунтовні дослідження Г.Рімана [334], Р.Шумана [427, 428], Р.Генікі [62],

С.Фейнберга [376, 377], А.Ніколаєва [280, 281], Л.Гаккеля [57], О.Алексєєва [4-9], Ж.Хурсіної [399], Н.Кашкадамової [138-140] та ін.

При цьому проблеми формування та розвитку професії фортепіанного виконавця досліджені у музикознавстві недостатньо. Означене поняття вимагає розгляду шляхів його формування, пов'язаних з процесом професіоналізації фортепіанного виконавства. Саме поняття «професіоналізація» частіше розглядається психологами для вивчення структури особистості і визначається як «прагнення до професійного вдосконалення і професійного зростання» [215, с. 54].

З метою відслідковування процесів професіоналізації фортепіанного виконавства, необхідно звернутись до ключового поняття «професія», варіантів його тлумачення та споріднених з ним понять «професіонал», «професійний», «професіоналізм». Так, у «Словнику іншомовних слів» [360, с. 556.] поняття «*професія*» (від лат. *professio* – офіційно зазначене поняття, спеціальність) тлумачиться як «рід трудової діяльності, що вимагає певних знань і трудових навичок і є джерелом існування» [360, с.566]. Поняття «*професіонал*» (від лат. *professionis*) означає особу, «що зробила будь-яке заняття предметом своєї постійної діяльності або одержує оплату за виконання певної функції» [там само], а «*професійний*» – «пов'язаний з професією» [там само].

У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» [48] слово «*професіонал*» означає особу, яка є «знавцем своєї справи» [48, с. 995]. Зміст поняття «професіоналізм» пояснюється як «оволодіння основами та глибинами визначеної професії» [там само], а «*професіоналізація*» – «оволодіння будь-якою професією як своїм постійним заняттям; перехід у ряди професіоналів» [там само].

У розділі «Психологічні основи професіознавства» підручника В. Дружиніна «Психологія» [89] поняття «професіонал» визначається як «суб'єкт праці, який володіє професіонально важливими для визначеної діяльності індивідуальними-психологічними якостями, які повинні

відповідати критеріям такої діяльності» [там само]. Професіоналізація, за В. Дружиніним, постає як формування особливого виду трудової діяльності людини (особистості) на основі розвитку сукупності професіонально орієнтованих його характерних ознак, які забезпечують становлення та вдосконалення його, як суб'єкта праці [89].

Н.Прусова та Г.Боронова в дослідженні «Психологія праці» [330] визначають три етапи професіоналізації:

– *етап первинного становлення* (коли особа достатньо володіє потрібними для його професійної діяльності навичками, знаннями та вміннями; його праця є якісною та ефективною і працівник є достатньо досвідченим);

– *етап досвіду* (коли будь-яка особа є ефективним працівником, але також має можливість поділитися досвідом з менш досвідченими працівниками. На цій стадії у працівника формуються деякі судження про певні аспекти праці, такий працівник може вносити поправки та інновації у трудовий процес);

– *стадія експертного становлення*, коли спеціаліст вже є авторитетним працівником у своїй галузі, сам формує певні стандарти, цінності професії, може вибудовувати тактичні та стратегічні напрямки розвитку галузі. Він може навчати інших спеціалістів, складати різні методики та програмні посібники трудової діяльності у його галузі [330].

У статті «Професіоналізація: сутність та структура поняття» [215] В.Лапшина розглядає професіоналізм як складне, багатоаспектне явище, роль професії у житті людини і суспільства, визначає теоретичну модель розвитку професіоналізації. Систематизуючи поняття «професіоналізація», дослідниця виокремлює такі групи його визначення [215, с. 55]:

1. Педагогічні визначення – як процес навчання, професійна підготовка до фахової діяльності.

2. Акмеологічні визначення – як процес і результат системних перетворень особистості працівника, що включають взаємозалежні прогресивні зміни підсистеми професіоналізму діяльності.

3. Соціально-економічні визначення – як умова розвитку людських трудових ресурсів.

4. Соціологічні діяльнісні визначення – одна з форм самореалізації людини в ході її професійної діяльності.

5. Соціологічні стратифікаційні визначення – як спосіб отримання соціального статусу через професію.

У широкому значенні, на думку В.Лапшиної, професіоналізація являє собою «процес, в результаті якого у працівника формується об'єктивна (наявність знань, умінь, навичок та професійно важливих якостей) і суб'єктивна (усталена адекватна мотивація) готовність до професійної діяльності» [Там само].

Характеризуючи перший етап професіоналізації, В.Лапшина вважає, що «становлення професіонала – це, у першу чергу, проблема особистісного і соціального розвитку фахівця як суб'єкта соціальної дії. Сучасний професіонал повинен бачити свою професію в усій сукупності її широких соціальних зв'язків, знати пропоновані до неї і її представників вимоги, розуміти зміст специфіки своєї професійної діяльності, орієнтуватися в колі професійних завдань і бути готовим вирішувати їх в мінливих соціальних умовах. Усі необхідні професійні знання, уміння і навички, норми поведінки і ціннісні орієнтири, ідеали і внутрішні структури особистості формуються в процесі професіоналізації» [215, с. 54].

Основні засади музичного професіоналізму розглядаються у дослідженні В.Бондарчука «Музичне життя Черкащини ХІХ – початку ХХ століття у контексті становлення професіоналізму в музичній культурі України» [38]. Автор розкриває головні «семантичні ознаки професіоналізму та встановлює його преференційні складові, серед яких:

- бажання індивідуальності реалізувати себе у конкретних уміннях і навичках, творчо їх розвиваючи (вдосконалювати);
- визнання комунікативної функції основою існування мистецтва;
- піднесення збереження традиції, культурно-історичної спадщини серед основних пріоритетів професіоналізму;
- підвищення естетичного критерію у творчому процесі народження артефактів – основи духовно-емоційного самовдосконалення особистості» [38, с. 5].

Ж.Дедусенко підкреслює, що професіоналізм, «репрезентуючи художньо-естетичне начало, постає, з одного боку, механізмом читання, відтворення і трактування музичного тексту, з іншого – носієм традиції такого читання» [76, с. 8]. На основі цього твердження дослідниця доходить висновку, що професіоналізм є водночас «й певною мовою спілкування (професіональною) і кодом до мови культури, створюваних нею текстів і, отже, смислів. Таким чином, виконавський професіоналізм не зводиться за своєю суттю до типових дій та вмінь, навпаки, містить у собі організовану, що пройшла крізь горнило свідомості «людини культурної», навколишню і його власну природу. У культурологічному аспекті він не є чимось зовнішнім чи вимушено обов'язковим для створення художньої моделі духовних процесів, але і сам спроможний їх моделювати, формуючи разом з іншими факторами, з поодинокі біосоціальної особи естетично орієнтовану особистість» [там само].

Таку ж думку поділяє Р.Прокопенко, вважаючи, що професійно-спрямована фортепіанна підготовка повинна бути комплексною для майбутніх викладачів, це передбачає «озброєння студентів не лише виконавськими, а й педагогічними знаннями, уміннями та навичками» [328, с. 380 – 387].

Близьким до поняття виконавського професіоналізму є поняття виконавської майстерності. Зокрема, В. Білоус зазначає, що «музично-виконавська майстерність – це властивість особистості, яка сформована в

процесі професійної підготовки та виконавської діяльності і проявляється в ній як вищий рівень засвоєних вмінь, гнучких навичок та інтерпретаторської творчості» [31, с. 3].

Згідно з концепцією Т.Зінської, «музично-виконавська майстерність – «характеристика високого рівня музично-творчої діяльності виконавця, що передбачає здатність до глибокого осягнення змісту музичного твору, виявлення власного ставлення до художніх образів, технічно досконалого та артистичного втілення музичної композиції в реальному звучанні (уміння створити індивідуальну інтерпретацію). Розвиток виконавця як художника-інтерпретатора не може обмежуватися лише музичною складовою, оскільки його професійне становлення формується комплексно під впливом зовнішніх і внутрішніх факторів (навколишнє соціальне середовище, досвід спілкування, особистісні переживання та якості). Ситуація взаємодії творчої особистості музиканта-виконавця та соціокультурних перетворень активізує його самовизначення в сучасному світі» [111, с. 8]. Поняття виконавської професіоналізації містить, окрім набуття професійних виконавських знань та навичок особистості, необхідних для виконання професійної діяльності, ще і дії, спрямовані на покращення життєдіяльності системи професійного музичного виконавства в цілому, а саме, побудування тактики та стратегії розвитку галузі.

Оскільки професіоналізація (за В.Лапшиною) – це процес і результат системних перетворень підсистеми професіоналізму діяльності в цілому (в нашому випадку – виконавства) та підсистеми професіоналізму окремої особистості (піаніста) [215], аналіз розвитку та удосконалення професії потребує додаткового історичного розгляду.

Процеси художньо-естетичної та музично-виконавської професіоналізації починаються з первісних часів, продовжуються та стають більш досконалішими в античному суспільстві, зокрема в музичній діяльності, де музика відігравала особливе значення. Характерною рисою первісного

суспільства був синкретизм, старооскільки давня людина була такою самою мірою художником, творцем, як і мисливцем, воїном, тощо [217, с. 9-10].

В античному світі у зв'язку з поділом праці на окремі види діяльності естетично-художня діяльність почала виокремлюватись як самостійна. Людина з певними художніми здібностями все менше почала займатися усіма видами виробництва, а все більше почала сконцентруватися на окремому виді художньої діяльності. З того часу й бере початок процес професіоналізації різних видів мистецької діяльності.

У музичній практиці процеси професіоналізації пов'язані, в першу чергу, зі Стародавньою Грецією, де мистецтво (зокрема музика) відіграло особливу роль. Характерною рисою музичної культури Стародавньої Греції т був синкретизм, так як і в первісному періоді історії, а саме поєднання в професії музиканта різних видів мистецької діяльності: поезії, танцю тощо. Проте, вже з IV ст. до н. е., на думку Т.Ливанової, прослідковується певний перелом у розвитку Давньогрецького мистецтва. Все чіткіше в суспільстві виокремлюються групи професіоналів, зокрема музикантів [217, с.11].

Наприклад, існують такі відомості про професійну музичну діяльність того часу, як творчість Тимофія з Мілету (449 – 359), який захоплював слухачів віртуозністю виконання своїх творів. Зокрема, у п'єсі для кіфари він намагався зобразити картину бурі, втілюючи власний програмовий задум. Відомості про Арістоксена (IV ст.) та його праці «Елементи ритміки» та «Елементи гармонії». Арістоксен вперше охопив у своїй науковій системі різноманітні завдання теорії музики і тим самим встановив її зміст як науки. Так, предмет «гармоніки» він визначив як вчення про елементи музики, виключаючи ритміку, метрику, органіку. У Стародавній Греції протягом багатьох століть існувало вчення про лади, яке було підсумоване прославленим александрійським вченим Клавдієм Птоломієм [217, с. 5-14].

Доктор мистецтвознавства В.Іванов у праці «Духовне буття музичного звуку» [115] звертає увагу на те, що Піфагор, використовуючи арифметичні співвідношення в межах дев'яти чисел, розробив гармонічні інтервали,

співзвуччя, дав фізичну характеристику висотної якості звуку, розкрив можливості його морально-духовної дії на особистість. Також Піфагор сформулював музично-акустичні закони, проголосив музичну гармонію планет, обґрунтував оригінальну теорію катарсису – очищення душі музикою, а Платон і Аристотель розробляли ідеї етичного впливу музики на людину, вважаючи її «художніми ліками», що сприяють гармонії у душі [115, с. 424-425].

В епоху середньовіччя професійні музичні традиції формувались і в рамках християнської церкви, і в замках аристократів, і в рицарському середовищі, і в практиці міських музикантів. Великою мірою ці процеси були пов'язані з церковною практикою. Єдиним музичним інструментом, який почав звучати поряд зі співом в соборах, був орган, таким чином, розвиток органної творчості був пов'язаний з релігійною діяльністю. З розвитком музичної культури міст, лицарського музичного мистецтва, почали виникати співацькі товариства, школи мейстерзінгерів, цехи музикантів-інструменталістів, особливого значення набула діяльність вільних викладачів музики.

Якщо звернутися до історії клавірного мистецтва, то нам відомо, що у той час панував музичний універсалізм, де в одній особі поєднувалися композитор, виконавець і педагог. Закладені у той час основи професіоналізму клавірного виконавства отримали віддзеркалення у спеціальних трактатах, які існували в якості підручників інструментальної гри та композиції. Вже в працях іспанців Хуана Бермудо «Декларація про музичні інструменти» (1555) та Томаса де Санта Марія «Мистецтво гри фантазій» (1565), італійця Дж.Дірути «Трансільванець» (1593 р.) та багатьох інших музикантів того часу зверталась увага на такі важливі проблеми, як постановка виконавського апарату клавіриста, аплікатура, навички щодо незалежності пальців, звільнення руки, питання мелодійної та ритмічної орнаменталізації, тощо [7, с. 4–5].

Вершиною органно-клавірного мистецтва стала творчість Й.С.Баха. Трактуючи клавір як універсальний інструмент, у якому поєднувались би кращі риси сучасних йому інструментів, геніальний німецький композитор розширив звукові межі клавіру, значно вплинувши на розвиток виконавського професіоналізму.

Вагомим є внесок Д.Скарлатті у розвиток не тільки клавірного, а й фортепіанного виконавського професіоналізму. Як відомо, італійський музикант сформував всю систему професійних навичок, на ґрунті яких пізніше склався європейський піанізм. На думку І.Єненко, Д.Скарлатті «запропонував такі види техніки, на які не наважувались протягом всього XVIII ст. Він використовував гами у сучасній піаністичній манері, великі стрибки, далеко розміщені один від одного акорди і т. д.» [93, 191-195].

Професійні навички клавірного виконавства згодом були адаптовані та пристосовані до нового інструменту - фортепіано. Завдяки цьому твори Й.С.Баха, Ф.Куперена, Ж.Ф.Рамо, Д.Скарлатті та інших талановитих музикантів-клавірістів стали частиною виконавського репертуару піаністів. Перехід до доби фортепіано став можливий завдяки діяльності професійних музикантів Й.Х.Баха, М.Клементі, Й.Гайдна, В.А.Моцарта, які, за словами Р.Геніки, були «наполовину клавесиністами і наполовину – піаністами» [63, с. 152]. Важливим внеском у розвиток виконавського професіоналізму стало створення Ф.Е.Бахом праці «Досвід істинного мистецтва гри на клавірі» [24], де автор синтезував кращі досягнення різних національних шкіл і яка користувалась величезною популярністю серед сучасників.

Кінець XVIII початок XIX ст. – час розвитку фортепіанного мистецтва. Новий інструмент, який змінив на історичній авансцені клавесин, найкраще підходив до потреб того часу. На фортепіано можна було виконувати більш емоційну музику, відтворюючи динамічні відтінки. Варто відзначити розвинені гармонічні, колористичні та віртуозні можливості нового інструмента. У виконавстві змінювалися амплуа універсального музиканта:

композитор-імпровізатор все більше відходив на другий план, уступаючи місце композитору-віртуозу.

«Блискучий стиль» виконання багато в чому сприяв розвитку фортепіанного виконавства: розпочалася епоха концертної та гастрольної діяльності музикантів. У Лондоні та Відні фортепіанне мистецтво розвивалось найшвидшими темпами. Ці міста були центрами виробництва фортепіано, там жили і творили видатні піаністи, і, відповідно, виникли фортепіанні школи – Лондонська та Віденська.

Діяльність засновника Лондонської фортепіанної школи М.Клементі була різнобічною: композиція, виконавство, педагогіка, нотне видавництво. Згодом він був названий «патріархом піанізму» (Р.Геніка), «батьком сучасної фортепіанної техніки» і «романтичної фортепіанної віртуозності» [275]. До того ж, видатний музикант був співвласником фабрики фортепіано, де він постійно намагався вдосконалювати інструмент.

Новації М.Клементі полягають у різних аспектах піанізму, переважна більшість яких викладена у тритомнику «Gradus ad Parnassum». Він почав приділяти серйозну увагу технічному забезпеченню виконавця, що відбилося в його інструктивних етюдах, які містяться у даному виданні. Відомо, що шлях розвитку фортепіанного мистецтва М.Клементі бачив у збагаченні фортепіанного звучання оркестровими фарбами. Його вислів «Прогрес фортепіано це – імітація оркестру» [62, с. 44] розкриває сутність його внеску у розвиток піанізму в цілому, та у розробку фортепіанних прийомів зокрема. Окрім нових прийомів фортепіанної гри, М.Клементі зробив значний внесок у фортепіанну педагогіку, мав багато послідовників – представників лондонської фортепіанної школи, найвідомішими з яких стали Й.Краммер, Д.Фільд, Ф.Калькбреннер, І.Мошелес та багато інших.

Віденська фортепіанна школа засновувалась на творчості віденських класиків: Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена - та представників класичного піанізму, найвідомішими з яких були Й.Гуммель та К.Черні. Саме Й.Гайдн,

як підкреслює Л.Новак, розпочав процес, «який вивів клавірну сонату, твори для домашнього музикування у серйозний концертний твір» [284, с.230].

Важко переоцінити внесок виконавської та композиторської діяльності В.А. Моцарта у процес професіоналізації фортепіанного виконавства. Він був одним з найвизначніших виконавців та імпровізаторів свого часу. Його виступи у Віденських академіях, де музикант виконував свої твори на пам'ять, можна вважати початком відкритої концертної культури. Саме для таких заходів В.А.Моцарт написав більшість своїх фортепіанних концертів, ставши засновником класичного концерту. Цей жанр дістав у творчості композитора «симфонічного розмаху та розмаїття індивідуального виразу, де органічно поєдналися імпровізаційність і чіткий логічний початок, змагання та взаємодоповнення сольної партії та оркестрового ансамблю» [80].

Творчість Л.Бетховена – переломний етап у еволюції професіоналізації фортепіанного виконавства, яке на початку його кар'єри було одним з головних напрямків його творчості. Його виступи у Віденських музичних академіях, особливо імпровізації, мали великий вплив на слухачів. Лише через втрату слуху композитор почав менше виступати. Проте, до того, як Л.Бетховен повністю пішов зі сцени, його концертна діяльність загалом тривала більше 35-ти років [64]. За відгуками сучасників, гра Л.Бетховена на фортепіано відрізнялася від звичної манери фортепіанної гри, що «начебто він проклав свій шлях, по якому він дійшов до того рівня досконалості, на якому він зараз перебуває» [208, с. 36]. З листів музиканта нам добре відомо, що мистецтво *legato* він розумів не тільки як прийом зв'язного виконання звуків, але і як оволодіння «своїм власним тоном» за допомогою розчування звуку, що тягнеться, і вироблення різноманітного звуковидобування, яке відповідає тій чи іншій меті виразної інтерпретації [302, с. 101], а також досконале володіння педаллю.

Л.Бетховен почав трактувати фортепіано симфонічно, і відповідно до цього шукав звучання, яке здатне відтворити оркестрові тембри. С.Фейнберг писав: «Піанізм Л.Бетховена намагався вирватися з кордонів вузької

специфіки фортепіанної звучності. Його фантазія відкриває цінності, які лежать за рамками суто фортепіанного викладу. Звучність його сонат трансцендентна обмеженням фортепіанного стилю...» [377, с. 95].

Дослідники звертають увагу на те, що виконавська манера Л.Бетховена вплинула і на якість звучання фортепіано. Л.Бетховен був у постійному пошуку «доброго» інструменту. Він спілкувався з виробниками інструментів, висловлював побажання щодо покращення їх звучання. Наприклад, за бажанням Л.Бетховена, фортепіанний майстер І.Штрейхер став надавати своїм інструментам більше протидії та пружності для досягнення можливості продовжити звучання інструмента [147, с. 238 – 241].

З представників віденської фортепіанної школи слід назвати таких прогресивних піаністів, як Й.Гуммель та К.Черні. Й.Гуммель, автор праці «Грунтовне теоретичне й практичне керівництво з фортепіанної гри від перших найпростіших уроків до повної закінченості» (1828), в основу віртуозного виконання ставив якість, а не швидкість, що для фортепіанної педагогіки того часу було новаторством. Прогресивним у творчості К.Черні, відомого в першу чергу як автора численних інструктивних етюдів, було те, що праця над різними видами техніки не зводилась до механічного тренування, а мала на меті художні завдання. Попри те, що К.Черні не став знаменитим виконавцем, О.Алексєєв зазначає, що його виконавська діяльність заслуговує уваги, зокрема у зв'язку з пропагандою творчості Л.Бетховена. За словами Ф.Ліста, коли більша частина творів Л.Бетховена була невідомою, К.Черні виконував тільки його музику, до речі, дуже добре. Окрім того, К.Черні займався і редакційною роботою. Однією з визначних праць у цьому напрямку є редакція творів Й.С.Баха, завдяки чому вони набули розповсюдження в концертній практиці [5, с. 99-102].

Професіоналізація фортепіанного виконавства в Європі розвивались таким чином, що тип виконавця-інтерпретатора на естраді все більше ставав помітним. Як приклад виконавця такого типу можна назвати І.Мошелеса (1791-1870), який був одним з перших та найвидатніших піаністів-

інтерпритаторів свого часу. А. Мармонтель називав його «віртуозом першого рангу. І. Мошелес виділявся величавою манерою гри, природністю та правдивістю виразу. Повний натхнення, при тому завжди володів собою, прагнув не стільки до ефектів, скільки до доброго виконання, він привертав увагу слухачів благородством стилю, красою звуку, простотою та широтою фразування. Ніде не залишалось нічого непередбаченого – ні в крупному плані, ні в найменших деталях» [5, с. 104-105]. У своїй виконавській діяльності І.Мошелес пропагував твори Й.С.Баха, Л. Бетховена, Д.Скарлатті, Ф.Мендельсона, Р.Шумана та ін. З композиторського доробку І.Мошелеса найбільшу популярність отримали дві збірки етюдів: 24 етюди ор. 70 та «Характерні етюди» ор. 95. Крім цього, І.Мошелес створює ще один цикл етюдів – 59 фортепіанних п'єс у чотири руки ор.107 – «щоденні вправи в гармонізованих гамах для вправи в різних ритмах». І.Мошелес написав ряд інструктивних збірників т етюдів: прелюдії ор.73, 2 етюди ор.98, 2 етюди ор.105, 4 невеликих концертних етюди ор.111, етюд терціями ор.126 [415, с.109].

Свій методичний досвід Ф.Мошелес виклав у створеній разом із французьким теоретиком Ф.Фетісом праці «Метод методів для фортепіано, або Трактат про мистецтво гри на цьому інструменті, оснований на аналізі найкращих праць у цій галузі й спеціально методів К. Ф. Е. Баха, Марпурга, Тюрка, А. Е. Мюллера, Дюссека, Клементі, Гуммеля, Адана, Калькбрєннера і А. Шмідта, а також на порівнянні та оцінці різних систем виконання і аплікатури деяких знаменитих віртуозів: Шопена, Крамера, Дьолера, Гензельта, Ліста, Мошелеса, Гальберга» [440]. Однією з провідних ідей збірки стало визнання права кожного піаніста індивідуально шукати застосування нових піаністичних навичок у творах романтичного напрямку, при цьому зберегти єдині для всіх на той час класичні прийоми.

Нові естетичні ідеали у виконавстві, висунуті Р.Шуманом, які були переважно викладені у праці «Домашні та життєві правила для музикантів» [427, 428], суттєво розширили пріоритети виконавської діяльності та

виховання виконавця. Р.Шуман наголошував на тому, що всі складові піанізму повинні бути частиною художнього задуму. Він також відстоював принцип необхідності всебічної музичної освіти, вважаючи, що тільки таким чином можна виховати грамотного виконавця.

Майже забутий сьогодні як композитор, австрійський піаніст і педагог С.Тальберг (1812–1871) увійшов до історії фортепіанного мистецтва як один з найвидатніших віртуозів свого часу. Він відстоював принцип співу на фортепіано, нових виконавських навичок звуковидобування та звільнення ігрового апарату. У передмові до вступної статті під назвою «Мистецтво співу у застосуванні до фортепіано», яка передувала його транскрипціям на оперні теми, він писав: «Звільнення від будь-якої напруги – одна з найважливіших умов для досягнення повноти звучання, гарного й різнобарвного звуку. Необхідно, щоб у передпліччі, зап'ясті й пальцях було стільки гнучкості й моторності, як і в голосі співака» [56, с. 61].

Проте, вершиною, як і у «співучості» фортепіанної гри, так і в багатьох інших напрямках фортепіанного мистецтва стала творчість Ф.Шопена. Він писав майже у всіх жанрах фортепіанної музики, створив нові жанри, та заклав нові шляхи у піанізмі, створивши цілий світ звучання «нового фортепіано» [363, с. 689]. Ф.Шопен також брав активну участь у вдосконаленні виконавських можливостей фортепіано.

Як зазначається у навчальному підручнику «Frederic Chopin» [439], виданому інститутом Ф.Шопена, польський піаніст мав спеціальну угоду з компанією відомого Паризького видавця та виробника фортепіано К.Плейеля, «міг використовувати їх фортепіано вільно, рекламуючи їх у свою чергу серед своїх учнів та на концертах. До того ж, він (Ф.Шопен) “тестував” нові фортепіано і його думки були важливі у покращенні конструкції інструменту» [439, с. 18]. Окрім того, як зазначає віцеректор музичної академії ім. Ф.Шопена у Варшаві Б.Качинський, за сприяння Ф.Ліста перший сольний концерт Ф.Шопена у Парижі відбувся саме в

одному із салонів К.Плейєля 26-го лютого 1832 року. Ф.Шопен виконав фортепіанний концерт e-moll та варіації B-dur, op. 2 [442, с. 44].

Щодо внеску Ф.Ліста (1811 – 1886) у процес професіоналізації фортепіанного виконавства та педагогіки, необхідно відзначити, що його концертно-просвітницька, композиторська, педагогічна діяльність, сприяння багатьом піаністам у їх виконавській кар'єрі і т. і., була настільки потужною, що це стало явищем революційним. Зміни, які провів Ф.Ліст у фортепіанному виконавстві, полягали, в першу чергу, у симфонічному трактуванні фортепіано. Він максимально розширив темброві, регістрові, динамічні можливості інструмента. Вивів фортепіанне виконавство зі сфери камерного виконавства на велику концертну сцену.

Як виконавець-інтерпретатор, Ф.Ліст пропагував фортепіанні твори видатних композиторів минулого та свого часу. Окрім фортепіанних творів, на фортепіано Ф.Ліст у власному перекладенні грав твори симфонічної, оперної та вокальної музики. О.Алексєєв пише: «Здавалося, він (Ф.Ліст) вирішив засобами одного лише інструмента відтворити багато з того, що було у музиці кращого, найбільш значущого і що мало виконувалось...» [5, с. 134]. Важливим кроком у процесі професіоналізації фортепіанного виконавства стало нововведення Ф.Ліста, який відмовився від існуючої у той час практики організації концертів з участю декількох артистів та почав виконувати усю програму самотужки. Перший такий виступ, від якого ведуть свою історію сольні концерти піаністів, відбувся у Римі 1839 року, який Ф.Ліст жартівливо назвав «музичним монологом» [5, с. 135].

Ф.Ліст значно вплинув на розвиток усіх складових романтичного піанізму, розробив цілком новаторський підхід до розвитку фортепіанної техніки, так званих «фундаментальних формул» (октави та акорди, тремоло та трелі, подвійні ноти, гами та арпеджіо). Він був чи не найпершим, хто, замість механічного вправління, запропонував метод аналізу технічних труднощів та підбору найефективніших прийомів їх подолання, те, що пізніше розвивали представники психотехнічної школи. Ф.Ліст активно

передавав ці навички через своїх учнів, усвідомлюючи, що саме вони потужно впливатимуть на подальший розвиток фортепіанного виконавства. Найкращими продовжувачами справи угорського майстра стали: К.Таузіг, А.Зілоті, С.Метнер, Е.Зауер, М.Розенталь, Г.Бюлов. Слід зазначити і піаністів – вихідців з України, таких як А.Родзянко з Одеси, Л.Марек зі Львова, Г.Мороз-Ходоровський з Києва, А.Бенш з Харкова [138, с.265–268].

Науковий напрямок у піанізмі став логічним продовженням процесу професіоналізації фортепіанного виконавства. Це була реакція прогресивних піаністів на ті негативні явища, які існували у той час у виконавстві. Проблема полягала у тому, що більшість піаністів, як виконавців, так і викладачів того часу, користувалися надбанням старої школи. Це була гра ізольованими пальцями при майже непорушній руці, що не тільки не допомагало долати труднощі та відтворювати зміст творів нової фортепіанної літератури, але і заважало це робити. Стара піаністична школа при застосуванні нової фортепіанної літератури сприяла захворюванню піаністичного апарату. Тому постала серйозна потреба переосмислити старі прийоми гри. З кінця ХІХ ст. почали з'являтися фортепіанні школи, які базувалися на науковому вивченні майже всіх аспектів піанізму.

Початок наукової теорії в області піанізму поклав німецький піаніст Л.Деппе. О.Ніколаєв зазначає, що об'єктом вивчення стала анатомія та фізіологія, а саме розробки раціональних прийомів рухів, які позбавляють піаніста напруги та перевтоми м'язів. Звідси і походить назва цього напрямку – анатоμο-фізіологічний [280, с. 235-238]. Одним із найвизначніших теоретиків цього напрямку був Р.Брейтгаупт, який створив працю «Природна фортепіанна техніка» [42]. Проте такий підхід до фортепіанного мистецтва не вирішував проблеми художнього виконання.

Значно прогресивнішим був психотехнічний напрямок, оснований на художньо-виконавському завданні, якому повинні підпорядковуватися усі піаністичні дії. Одним з найяскравіших представників цього напрямку був видатний польський піаніст Й. Гофман. Він наголошував на необхідності

уважного прочитання музичного тексту, зауваження до усіх деталей, що допомагає розкрити зміст твору та правильно визначити виконавські прийоми. Й. Гофман писав: «У нашій уяві вимальовується звуковий малюнок. Він діє на відповідні частини мозку, збуджує їх відповідно своєї яскравості, а потім це збудження передається рухомим нервовим центром, зайнятим в музичній праці... Все це говорить на користь того, що я назвав “розумовою технікою”. Досягніть того, щоб розумова звукова картина стала чіткою; пальці повинні і будуть їй коритися» [71, с. 57 – 58].

У ХХ столітті науково-теоретичне осмислення процесу професіоналізації фортепіанного виконавства отримало найбільше поширення в різних країнах. Основною метою дослідників стало узагальнення правил використання піаністичних навичок, співвідношення важливості технічної та художньої складової у виконанні твору, принципів рухів під час гри. Питання найважливіших проблем професійної майстерності піаніста-виконавця отримали розвиток у багатьох наукових працях, серед яких дослідження Й.Гата [61], Т.Маттей [448], О.Ортмана [450], А.Шульца [452], С.Фейнберга [376, 377], Г.Нейгауза [278], С.Савшинського [343,344], О.Шульпякова [426], Н.Метнера [251], Н.Фролової [389] та ін.

Таким чином, наукове узагальнення найкращих прийомів у піанізмі стало етапом, коли європейська виконавська фортепіанна школа сформувалась у комплексну систему, яка забезпечувала всебічне виховання піаніста, відповідала вимогам кращих зразків клавірної та фортепіанної літератури, написаної за весь час існування цього виду музичної діяльності.

Шляхи розвитку професії виконавця на клавірних інструментах та визначення деяких її векторів можна знайти в статті М.Ямпольського [433, с.583-587], де проаналізований історичний процес відтворення музичного твору засобами виконавської майстерності. Так, в початковий період (епоха Середньовіччя) професії виконавця взагалі не існувало, бо всі види музичної діяльності були уособлені в одній людині – *універсальному музиканті*. Ті, хто

намагався відтворити чужий нотний текст, називалися *ремісниками* – вони тільки виконували текст за правилами.

У XVIII столітті розпочався стрімкий злет інструментального виконавства. Цьому сприяли вимоги естетики Відродження щодо розкриття в мистецтві внутрішнього світу окремої особистості в усій індивідуальній своєрідності. Новий тип музиканта-практика, за М.Ямпольським, вже був *універсальним художником*, який мав багатогранні знання і навички [433, с.585]. Процес виконавської майстерності *композитора, що виконує музику*, ґрунтувався здебільшого на творчій імпровізації, яка звучала в камерних рамках салону перед вузьким колом знавців та любителів мистецтва.

З початку XIX століття нарешті починається відокремлення професії виконавця від композиторської діяльності. Цьому сприяли поодинокі сумні випадки з життя геніальних композиторів – втрата слуху Л.Бетховеном, хвороба рук Р.Шумана тощо. Але ж основною причиною стали об'єктивні історичні обставини. З одного боку, розвиток сонатно-симфонічного мислення, що привів до появи багатьох симфонічних і оперних оркестрів, вимагав появи численних кадрів професійних музикантів. З іншого боку, поява нової форми музичного спілкування – публічний концерт для широкого кола слухачів – вимагала народження виконавця-оратора, що мав надто високий професійний рівень майстерності.

Відокремлення професії виконавця відбувалося поступово. Першим етапом стала поява *віртуоза, що створює музику*. Однак він, маючи можливість виступати перед великою аудиторією слухачів, не міг взяти на себе організацію своєї концертної діяльності. Це вимагало від нього звернення до інших осіб і появи професії *імпресаріо*, які повинні організувати його діяльність як *концертуючого артиста* (М.Ямпольський). З середини XIX століття відбулася криза романтичних традицій у виконавстві, що висунула нові вимоги до піаніста. З часом сформувався новий тип виконавця – інтерпретатор чужих творів, головним завданням якого стало розкриття художнього змісту і задуму автора.

Наприкінці ХХ століття з еволюцією композиторської діяльності та появою новітніх фортепіанних творів епохи постмодерну роль виконавця значно зростає. Н.Рябуха у дисертації «Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ-ХХ століть)» [341] зазначає, що переорієнтація ціннісно-сміслових координат виконавського мистецтва в контексті трансформації культурних парадигм постмодерну впливає на систему принципів музичного мислення виконавця-інтерпретатора, який стає «не простим посередником, а співтворцем звукового образу світу, втіленого безпосередньо в процесі музичної комунікації» [341, с. 382]. Дослідниця підкреслює, що значні зміни в комунікативному діалозі співучасників творчо-виконавського процесу свідчать про те, що композитор перестає бути єдиним творцем, оскільки «музичний зміст розкривається безпосередньо в акті його відтворення й сприйняття. На зростання ролі та функції виконавця-інтерпретатора у виконанні сучасних опусів впливає концепція “відкритої форми”. Мобільність тексту, що виникає завдяки новим принципам і методам композиції, техніці письма (алеаториці, сонористиці, пуантилізму, серійності), надає виконавцеві-співавтору необмеженої творчої свободи у пошуку засобів виразності, що іноді спричиняють суттєву трансформацію авторського тексту» [341, с. 383].

Таким чином, ми можемо спостерігати, що професія фортепіанного виконавця в європейській культурі пройшла низку етапів і перебуває в постійному розвитку. Ця галузь є частиною музичного виконавства, яка, згідно з концепцією Т.Зінської, є творчою практикою, що «забезпечує звукообразну реалізацію музичного твору через музично-творчу діяльність виконавця, його виконавську майстерність та музично-комунікативну взаємодію всіх учасників музично-виконавського процесу» [111, с.8]. Відповідно, *музично-творча діяльність* виконавця «характеризується єдністю цілей, змісту, принципів, засобів, методів і організаційних форм творчої самоактуалізації та самовираження музиканта як суб'єкта художньої

культури і соціального середовища. Одним з ключових важелів такого процесу є поняття творчих орієнтацій виконавця, які формує навколишня дійсність, особистий досвід і безпосередньо світ музичного мистецтва зі всіма властивими йому традиціями, художніми образами, сукупністю жанрів, стилів, форм і специфіки музичної мови. Творчі орієнтації за допомогою уяви виконавця вільно трансформуються, видозмінюються, упорядковуються і закріплюються в конкретній цілісній формі звучання» [там само].

1.2. Регіональні вектори становлення професіоналізації музичної діяльності в Україні

1.2.1. Перші етапи формування музичного виконавського професіоналізму

В Україні процеси професіоналізації фортепіанного виконавства йшли зі значним запізненням, хоча ця сфера музичної діяльності має давню історію. Інструментальна музика на території України існувала ще за часів Київської Русі. В.Музалевський зазначає, що вже відтоді зустрічаються перші згадки про орган [273, с.8–9]. Подібну інформацію можна знайти в дослідженні К.Чечені, в якому доводиться, що на славетній фресці Софії Київської зображений цілий оркестр XI століття, де окрім духової, струнної та ударної групи зображений пневматичний орган [416, с. 8-9]. Також там зображена і лютня, окрім того про лютню ідуть згадки ще з 925 р. [416, с. 12].

У добу пізнього Середньовіччя (XIII – перша половина XV ст.) органи, клавесини та клавіцимбали зустрічались у побуті знаті. В.Музалевський вказує, що назва *Klavicembalo* могла перекладатися як «цимбали», бо «здогадки деяких істориків про те, що так могли називатися клавесин та клавікорд, а цимбальником – клавісиніст аби виконавець на клавікордах, вважаються правдивими ... Шлях для ввозу цих клавішних інструментів на територію Русі відкривався завдяки торговим зв'язкам руських міст з

генуезськими та венеціанськими містами Кримського узбережжя з кінця XIV ст.» [273, с. 10].

За часів козацько-гетьманської доби (1569 – перша половина XVIII ст.) гра на клавірних інструментах була вже досить поширена. Окрім традиційного європейського репертуару, в українській клавірній виконавській практиці з'являються твори, побудовані на національному мелосі: фантазії, пісні, танці в інструментальній версії. Значну популярність у домашньому музикуванні мала лютня – струнний щипковий інструмент, який відіграв важливу роль у розвитку клавірного інструментарію. На це звертає увагу К. Чеченя, зазначаючи, що на лютні грали Б.Хмельницький, І.Мазепа [416, с.12].

На жаль, музичні твори тієї доби практично не записувалися. Тривалий час українські землі входили до складу різних країн, що перешкоджало їх національній ідентифікації. Особливої уваги заслуговує рукописна збірка невідомого автора «*Silva Regum*» з XVII ст. у якій записано більше двохсот різноманітних інструментальних п'єс для різних інструментів, серед яких, можна припустити, значне місце посідали твори для клавірних інструментів. У збірці поряд з творами, написаними у європейських традиціях, є п'єси, побудовані на українських музичних інтонаціях. Це фантазії, ліричні та танцювальні пісні в інструментальній обробці, танці прості, салонні та європейські, у поліфонічному та гомофонному викладі [Там само, с. 10].

Важливе значення у процесі професіоналізації музичної практики України відігравала діяльність музичних цехів та так званих «братчиків» – членів професійних братств та братських шкіл, де в основному вивчалась музична грамота і церковний спів. Музичні цехи сприяли розвитку осередків інструментального музикування. За твердженням М.Підгорбунського, музичні цехи мали свої статути, чіткі тарифи на свою діяльність, що свідчить про їх високу організацію [303, с. 10]. Популяризації клавірного мистецтва в Україні сприяла діяльність латинських закладів заклади, при яких, як пише

С.Уланова, існували «школи, де велику увагу приділяли музичному вихованню, зокрема гри на органі» [372, с.297].

У процесі популяризації клавирного мистецтва позитивну роль відіграла Києво-Могилянська академія, форми музичної освіти якої, як зазначає А.Омельченко, дають підстави констатувати наявність процесів професіоналізації. В академії були спеціальні уроки музики, де крім нотної грамоти та співу, розвивали навички світського музикування, вивчали гру на різних інструментах, мистецтво акомпанементу [293, с. 39-41]. Не викликає жодних сумнівів, що серед цих інструментів гра на клавирі була одним з головних предметів.

У контексті досліджуваної проблеми не можна оминати увагою і діяльність Кременчуцької музичної академії, про яку А.Литвиненко пише: «Музична академія у Кременчуці (1787–1792) була першою на теренах Російської імперії установою з ознаками навчально-виховної та музично-філармонійної організації вищого типу» [222, с. 9]. С.Уланова зазначає, що процеси професіоналізації у музичній практиці відбувалися також «у січових та козацьких школах, при яких існували спеціальні музичні відділення, серед яких була Глухівська музична школа відкрита 1731 р., з загальною назвою “Школа співу та інструментальної музики”» [372, с. 309-310]. Такий інтенсивний розвиток музичного життя у Глухові був пов'язаний з тим, що місто з 1669-го по 1782-й рік було офіційною резиденцією українських гетьманів. Так, у підручнику «Українська музична література від найдавніших часів до початку ХІХ ст.» [436] зазначено, що музичне життя Глухова, особливо за гетьманства К.Розумовського, відзначалося особливою пишністю. Мода на музикування була поширена серед козацької старшини. Вони вважали необхідним навчати своїх дітей гри на музичних інструментах. Вже на початку ХVІІІ ст. до Глухова почали надходити із Західної Європи клавикорди, клавічембало та інші інструменти. Цікавий той факт, що родина Розумовських однією з перших визнала геній Л.Бетховена і сприяла проникненню та поширенню його музики на Україну та всю Російську

імперію. Це було пов'язано з тим, що молодший син К.Розумовського (Андрій) був російським послом у Відні та підтримував тісні взаємини з віденськими класиками Й.Гайдном, В.А.Моцартом, Л. Бетховеном. Він систематично надсилав батькові нові ноти європейських композиторів. Так, музика Л.Бетховена у всій Російській імперії чи не найраніше стала відома саме у Глухові [436, с. 104–105].

Музично-виховні традиції школи суттєво вплинули на творче формування видатних діячів української музичної культури Д.Бортнянського та М.Березовського. Особливо потрібно відзначити Д.Бортнянського, творчість якого була яскравим явищем в українському музичному мистецтві. «Виключна роль Д.Бортнянського полягає у тому, що він у аматорському аристократичному середовищі демонстрував класичну музику, піднімаючи авторитет професійного мистецтва», – зазначив В.Музалевський [273, с. 54 – 55].

Саме Д.Бортнянський започаткував процес вітчизняного професійного концертного фортепіанного репертуару, «вітчизняну традицію сольної фортепіанної сонати, камерно-інструментального та симфонічного жанрів. Існує припущення, що сам композитор був добрим клавесиністом: ще до від'їзду до Італії він навчався гри на клавесині. А потім продовжив удосконалювати свою виконавську майстерність під керівництвом досвідченого Б.Галуппі» [436, с. 168]. Хоча з фортепіанної спадщини Д.Бортнянського збереглась тільки невелика кількість творів (концерт D-dur, три сонати – C-Dur, F-Dur, B-dur, квінтет C-dur для фортепіано, арфи, скрипки, віоли-да-гамба, віолончелі), проте всі вони належать до кращих зразків професійної європейської клавірної музики.

Досліджуючи процес професіоналізації музичного виконавства, не можна оминати увагою таку неприродну для мистецтва форму існування, як діяльність кріпацьких музичних колективів. На думку Н.Бовсунівської, «...за умови обмеження (аж до повного зникнення) особистої свободи за фасадом інколи досить добре продуманої, інколи жорстоко некомпетентної і потворно

неприродної методики навчання кріпосних музикантів був прихований високий професіоналізм, а в надрах самої “помісної” культури існувала професійна музична освіта» [35].

Наприклад, сенатор граф Іллінський, як пише М.Бевз, побудував у 90-х роках XVII ст. у бердичівському маєтку палац «Новий Рим», де утримував оперну трупу з 30 співаків та оркестр зі 100 музикантів [26, с. 146–150]. Окрім того, як стверджує А.Литвиненко, до кріпацьких колективів із задоволенням запрошували і музикантів, які отримали освіту у провідних закладах Європи [222]. У роботі кріпацьких колективів були вже присутні всі головні ознаки професійної роботи. В.Бондарчук відзначає, що враховувались такі психофізичні здібності виконавця, як виконавський апарат, музичні здібності тощо. Організовувалась професійна освіта на базі поміщицьких колективів [38, с. 7].

Наявність практики гри на клавішних інструментах була присутня у системі кріпацької музичної діяльності, їх різні моделі використовували як акомпануючий або сольний інструмент у домашніх або салонних концертах, поміщики навчали своїх дітей гри на фортепіано, викладачами могли бути і кріпацькі музиканти, або ті, що отримали освіту у Європі.

Після скасування кріпацтва більшість таких колективів перестала існувати і частина колишніх кріпаків-музикантів почала займатись музичною практикою різного спрямування: викладали у навчальних закладах, займались приватною практикою тощо. Своєю діяльністю вони вплинули на таку форму музичної діяльності, як домашнє музикування, яке відіграло важливу роль у популяризації фортепіанного мистецтва, де вже на середину XIX ст. стали активно входити в культурний простір. Навчання гри на фортепіано стає невід’ємною складовою світського виховання. Саме з цієї сфери починали свою виконавську кар’єру піаністи А. Родзянко та Т. Шпаковський, які були відомими не тільки в Україні, але і за кордоном [222]. У сфері аматорського музикування зробив свої перші кроки і фундатор українського професійного музичного мистецтва М.Лисенко.

Сфера домашнього музикування вплинула на формування українського побутового фортепіанного репертуару, базованого на фольклорній тематиці – варіаціях, думках, шумках, елегіях, рапсодіях, фантазіях, сюїтах тощо. Відомими авторами фортепіанних п'єс того часу були композитори О.Лизогуб, М.Маркевич, Г.Ходоровський Й.Вітвицький, М.Завадський, на Західній Україні – С.Воробкевич, Д.Січинський, О.Нижанківський та ін. [349].

У другій половині ХІХ ст. музичне життя, смаки публіки в Україні почали вимагати від виконавців та композиторів більш серйозного професійного рівня. Назріла потреба в навчальних закладах, які б могли підготувати професійних виконавців, у тому числі й піаністів. Таким чином, в Україні виявилася пряма залежність фортепіанного виконавства від підвищення рівню педагогічної, наукової та професійної композиторської діяльності. Саме в навчальних закладах були зосереджені кращі професійні кадри.

1.2.2. Закладення основ фортепіанно-виконавського професіоналізму в різних регіонах України

Першим українським регіоном, де професійна музична освіта та виконавство почали активно розвиватись, була *Галичина*, яка входила у другій половині ХVІІІ ст. до складу Австро-Угорської імперії. Започаткування та становлення професійної музичної, зокрема фортепіанної освіти та виконавства, відбувалися у місті *Львові* – столиці Галичини.

У 1796 році Ю. Ельснер, засновник Варшавської музичної академії, один з викладачів Ф. Шопена, відкрив у Львові «Музичну академію», головним завданням якої була концертна діяльність. Найдавніший музичний навчальний заклад зібрав найкращих виконавців. Ще один музичний заклад – «Інститут співу при товаристві Св. Цецилії» – був заснований у Львові в 1826 році сином В.А. Моцарта – Францем-Ксавером, який значною мірою вплинув на музичне життя Галичини.

Наступним важливим кроком стало заснування у 1834 р. «Товариства друзів музики», яке у 1838 р. почало називатися «Галицьке музичне товариство» (ГМТ). При товаристві були організовані музичні класи. Головною фігурою товариства був відомий австрійський піаніст Йоганес Рукгабер, який активно концертував у Європі, був знайомий з багатьма відомими музикантами, зокрема Ф.Лістом та Ф.Шопеном.

У 1854 році при товаристві була відкрита музична школа, яка потім стала консерваторією. З 1858 по 1887 роки керівником консерваторії був Кароль Мікулі – один з кращих учнів Ф.Шопена [230]. Він став засновником активного розвитку процесів професіоналізації фортепіанного виконавства у Львові на початку другої половини ХІХ ст.

К.Мікулі був відомим піаністом, який багато концертував на Західній Україні та в Європі, був одним з редакторів творів Ф.Шопена. Зокрема на збірку творів Ф.Шопена за редакцією К.Мікулі орієнтувалися не тільки галицькі, але й європейські піаністи. Так, ще за часи навчання, К.Мікулі «в якості колишнього учня та асистента Шопена у 1879 року підготував збірку творів Шопена (видавець Ф.Кістнер), яка залишалась зразковою, оскільки містила велику кількість варіантів, які належали самому Шопену» [424]. У своїй редакції К.Мікулі спирався на унікальні матеріали: передусім, на оригінальні автографи, а також на опубліковане за життя композитора паризьке видання фортепіанних творів Шопена (з його власноручними примітками), за яким композитор займався зі своїми учнями.

З 1859 року К.Мікулі запровадив у консерваторії ГМТ клас фортепіано. Навчальний заклад мав три основні курси фортепіано (нижчий, середній і вищий), на яких навчалось 148 учнів. Навчання на кожному курсі тривало декілька років. Таким чином, всебічна діяльність К.Мікулі – організаторська, педагогічна, виконавська – підготувала міцну базу для потужного розвитку фортепіанного мистецтва у Львові.

Традиції, які заклав К.Мікулі, продовжував його учень Мечислав Солтис, який потім вчився в консерваторії у Відні, а завершував своє

навчання у Парижі. Під час його правління, як стає відомо з праці Т.Куржевої, за зразок навчального плану у Львівській консерваторії був взятий навчальний план Віденської консерваторії [207]. Серед кращих випускників піаністів консерваторії ГМТ, які стали відомими концертуючими піаністами, слід назвати Л.Мюнцер, М.Розенталя, Е.Штейермана, які з великим успіхом концертували у Європі та Америці [230]

Визначальне значення мала також діяльність Вільгельма Курца, який викладав у Львівській консерваторії з 1898 по 1919 роки. В.Курц, чех за походженням, був відомим у Європі піаністом. Як соліст, він багато концертував у Європі, був лауреатом премії А.Рубінштейна, входив до найпершого складу Чеського тріо [там само]. У Львові В.Курц виховав велику плеяду відомих піаністів. Найвідоміший з них – В.Барвінський, який пізніше став одним із засновників українського фортепіанного мистецтва.

На початку ХХ століття професійне фортепіанне мистецтво на Галичині отримало додаткову можливість для розвитку. Завдяки діяльності піаністки А.Нементовської був заснований знову ж таки польський Приватний Музичний Інститут (1902 рік, спів засновниця – М.Велещукова), який був перейменований у 1931 році на Львівську музичну консерваторію імені К.Шимановського. Відомо, що у закладі працювали А.Нементовська та Я.Скшидлєвський – учні Т.Лешетицького. З піаністів, які там працювали, згадуються М.Домбровський та Я. Іллясевич-Стояловська. Наприклад, клас скрипки вели Р.Деман та Є.Гаш, теоретичні предмети та композицію викладав С.Невядомський та майбутній викладач А.Кос-Анатольського С.Барабаг, а спів – видатний співак А.Дідур та ін. [230].

Заклад проводив активну концертно-просвітницьку діяльність на Галичині, в першу чергу, через свої філії, які були у Дрогобичі, Стрию, Тернополі та Станіславі (Івано-Франківськ). У Станіславі, окрім філії консерваторії ім. К.Шимановського, діяло ще з 1879 року «Польське музичне товариство ім. С.Монюшка» та консерваторія ім. С.Монюшка при товаристві

з філією у Коломиї, де викладали вихованці кращих європейських консерваторій [337].

Хоча діяльність польських закладів позитивно впливала на процес професіоналізації фортепіанного виконавства в регіоні, однак, вона передбачала передусім пропаганду та розвиток польської та європейської фортепіанної музики. На Галичині відчувався гострий брак саме української професійної музики, зокрема фортепіанної. Таким чином, на початку ХХ століття гостро постала проблема створення вітчизняного музичного закладу, діяльність якого б сприяла розвитку національного професійного музичного мистецтва на високому професійному рівні.

Названа проблема почала активно вирішуватись після відкриття у 1903 році у Львові Вищого музичного інституту, який пізніше почав носити ім'я М.Лисенка. Заснуванню інституту сприяло товариство «Боян», створене у 1891 році за ініціативою А.Вахнянина, який був першим ректором музичного інституту (до 1908 року). Інститут став справжньою базою для розвитку професійного національного музичного мистецтва на Західній Україні. З усіх на той час існуючих навчальних музичних закладів Галичини Вищий музичний інститут імені М.Лисенка мав найбільшу кількість (біля двадцяти) філій по всій Галичині, що давало можливість активно пропагувати професійне фортепіанне мистецтво у регіоні [229].

Активними були філії у Станіславі та Тернополі, які згодом стали центрами пропаганди національного професійного музичного мистецтва. Наприклад, у статті Г.Олексин зазначається, що до праці у тернопільській філії активно долучались С.Людкевич та В.Барвінський. Також автор статті згадує про місцевого викладача по класу фортепіано І.Любчак, яка працювала у філії ВМІ імені М. Лисенка, та про активну участь студентів та викладачів інституту у концертному житті міста [289].

Одна з найпотужніших філій інституту була у Станіславі, яка подібно до Львівського інституту вела свою історію від заснування при товаристві «Боян» у 1902 р., музичної школи за сприянням відомого українського

композитора, учня К.Мікулі, Д.Січинського. Згодом школа стала філією львівського інституту [337].

Вищий музичний інститут імені М.Лисенка був місцем, де працювало багато видатних піаністів, які своєю організаторською, педагогічною, композиторською, виконавською діяльністю впливали на процеси професіоналізації фортепіанного виконавства на Галичині. Багато з них мали дипломи провідних європейських консерваторій: М.Колесса (Працька консерваторія, клас композиції, викл. В.Новак), С.Людкевич – ректор інституту (Віденська музична академія, клас композиції, викл. М.Солтис та Г.Греденер), Н.Нижанківський (Віденська музична академія, викл. Й.Маркс, та Працька консерваторія, клас композиції, викл. В.Новак), В.Барвінський – ректор інституту (Львів – фортепіано, консерваторія ГМТ, викл. В.Курц, Прага – фортепіано, професор І.Гольфельд, композиція, викл. М.Новак) та багато інших.

Особливо слід відмітити творчість В.Барвінського, який через свою виконавську, педагогічну, організаторську та композиторську діяльність залишив помітний слід в історії професіоналізації українського фортепіанного виконавства. Як композитор, В.Барвінський збагатив професійний фортепіанний репертуар багатьма творами різних жанрів, такими, як соната, фортепіанний концерт, прелюдії, сюїта та ін. В.Барвінський, як зазначає Л.Садова, продовжував та розвивав засади В.Курца, які полягали в поєднанні професійного та національного, баченні виконавця як самодостатнього митця, рівного з композитором, повазі до творчої особистості виконавця. Його учні Р.Савицький, І.Негребецька, Н.Біленька-Лаврівська, О.П'ясецька-Процишин, В.Кисілевська стали відомими на Західній Україні піаністами [345].

Новий етап у процесі становлення професіоналізації фортепіанного виконавства та педагогіки на Галичині почався з 1939 р. після злиття усіх вищих музичних навчальних закладів в один – Львівську державну консерваторію імені М.Лисенка. Тоді професійна музична освіта розділилась

на вищу та середню ланки, у результаті чого у Львові виникло музичне училище, у якому працювало багато відомих піаністів Галичини.

У Львівському музичному училищі у зазначений період відбувалися процеси професіоналізації фортепіанної освіти та виконавства активніше порівняно з іншими музичними училищами західної частини України. Це було пов'язано з тим, що робота закладу базувалась на багатих традиціях фортепіанного життя міста. Тож викладачі та студенти училища брали активну участь у концертному житті Західної України. На той час фортепіанний відділ Львівського музичного училища складався з блискучих піаністів-виконавців, представників європейських традицій, відомих за межами Західної України. Це такі піаністи, як Т.Шухевич – вихованець німецької фортепіанної школи (випускник Берлінської музичної академії); В.Барвінський (послідовник фортепіанних традицій Ф.Шопена); В.Божейко (закінчила Віденську музичну академію, працювала у Віденській консерваторії, пізніше викладала у Львівському музичному училищі); Г.Левицька (випускниця музичної академії у Відні), Р.Савицький, Г.Оттавова, А. Кос-Анатольський, професор М.Лисенко [231].

У 1940 році у Західній Україні були відкриті музичні училища у Івано-Франківську та Чернівцях. Відразу після Другої світової війни 1939-1945 років на Західній Україні були відкриті ще два музичні училища: у Дрогобичі (1945) та в Ужгороді (1946).

На Закарпатті професійна фортепіанна освіта починалася саме з відкриття музичного училища в Ужгороді. Одним із ініціаторів заснування училища і першим керівником закладу був фундатор професійного музичного життя регіону, відомий піаніст, викладач Д.Задор. Про фундаторів професійної фортепіанної школи Т.Росул написала : «Праця еміграції заклала фундамент місцевого професійного виконавства, яке реалізувалось у діяльності піаністів С.Дністрянської, К.Воски, Ж.Лендела, Д.Задора» [338].

У Тернополі, Рівному та Луцьку професійне фортепіанне мистецтво почало розвиватись у 1850-х роках. У Тернополі після припинення діяльності

філіалів консерваторії ім. К.Шимановського та ВМІ ім. М.Лисенка почало відновлюватись з 1958 р. з відкриттям музичного училища. У Рівному музичне училище було відкрито у 1955 р, у Луцьку подібний заклад виник у 1959 р., де засновником фортепіанного відділу була випускниця Харківської консерваторії Л.Валкова.

У *Центральній, Східній та Південній* частинах України, що входили до складу Російської імперії, головним фактором становлення професійної фортепіанної освіти та виконавства стала діяльність Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ).

Перше українське місто, де почало діяти відділення ІРМТ, був *Київ*. У 1868 році при відділенні ІРМТ було засноване Київське музичне училище, яке стало першим середнім професійним музичним закладом не тільки на Україні, але і у всій Російській імперії. Про майбутнє училища, яке на початку ХІХ століття перетворилося на центр музичного життя Києва, піклувалися А.Рубінштейн, П.Чайковський, О.Глазунов, С.Рахманінов. Згодом до училища приїхали працювати учні Т.Лешетицького, випускники Петербурзької консерваторії Г.Ходоровський та В.Пухальський. Серед перших викладачів фортепіанного відділу слід назвати вихованця Ляйпцизької консерваторії М.Лисенка. У 1872–1873 роках він також входив до складу керівництва ІРМТ і був активним учасником концертів цього товариства [146].

1877 року В.Пухальський був обраний директором училища [там само]. Саме з його іменем пов'язано розквіт музичного життя Києва, середньої ланки музичної освіти у місті в цілому, і зокрема фортепіанного виконавства. У 1890-ті роки Київське музичне училище стає одним з кращих музичних навчальних закладів Російської імперії, а В.Пухальський – у числі засновників українського професійного фортепіанного мистецтва. У нього навчались багато видатних піаністів та музичних діячів, серед яких слід назвати В.Горовиця, О.Браїловського, Л.Ніколаєва, К.Михайлова, Г.Когана, А.Альшванга, М.Тутковського, А.Артоболевську, Б.Яворського,

А.Сатановського. В.Пухальський також займався організаторською, концертною, композиторською та редакторською діяльністю, входив до складу дирекції Київського відділення ІРМТ (завідував музичною частиною), концертував в Росії та Україні [там само].

Діяльність *М.Лисенка* є окремою сторінкою в історії професіоналізації фортепіанного виконавства та освіти у Києві та всієї України. Як фундатор національного музичного мистецтва, М.Лисенко став одним з перших українських піаністів, які займались активною виконавською діяльністю. Закінчивши за два роки (1867 – 1869) чотирирічний курс Ляйпцізької консерваторії, молодий музикант вийшов зі стін консерваторії високопрофесійним композитором і блискучим піаністом-виконавцем.

Повернувшись до Києва, М.Лисенко став одним з перших викладачів-піаністів музичного училища та почав активно виступати як виконавець. Зокрема, 1870 року в Київській філармонії (тодішнє Дворянське зібрання) відбувся його сольний концерт, де, окрім творів європейських композиторів, прозвучала музика М.Лисенка. Музикант влаштовував «Шевченківські концерти», «Слов'янські концерти», де регулярно грав перед публікою. Ці виступи мали великий успіх: усі квитки завжди були розпродані, шанувальники М.Лисенка прибували на його концерти навіть з провінційних міст.

Наприкінці 1870 років М. Лисенко починає гастролювати по Україні. Ця діяльність складалася як з окремих сольних виступів, так і у вигляді турне з великою кількістю концертів [220]. Займаючись концертною діяльністю, М.Лисенко усвідомив, що українській музиці бракує професійних концертних творів. Це стало мотивацією для створення композитором різножанрового фортепіанного репертуару, основанийому на українських музичних інтонаціях. Однак українському національному музичному мистецтву надзвичайно важко було розвиватися на поневоленій Батьківщині. Це пояснює ситуацію, чому в частині України, що входила до складу Російської імперії, фортепіанні твори М.Лисенка не мали можливості

розповсюдження. На жаль, у Києві ситуація нерозуміння і невиконання фортепіанних творів М.Лисенка не змінилася і до кінця його життя¹.

Проте, в Галичині фортепіанну музику М.Лисенка, як зазначає Н.Кашкадамова, почали грати раніш, ніж на Великій Україні. На відміну від поневоленою Росією частини країни, західноукраїнська інтелігенція з величезною увагою слідкувала за діяльністю М.Лисенка. Газета «Діло» друкувала повідомлення про його концерти в Києві. Фортепіанна музика М.Лисенка з 1880-х років виконувались практично у всіх містах Галичини. Так, 1884 року газета «Діло» дає повідомлення з Відня про Шевченківський вечір українського товариства «Січ», де, зокрема, виступила піаністка Ієроніма Озаркевич із виконанням «Сюїти» Лисенка. У 1887 – знову у Відні на музично-декламаційному вечорі товариства «Січ» у залі Ербара піаністка В.Пальтингер виконувала Полонез As-dur (№ 1 [137]).

Однак М.Лисенко не поїхав до Західної України, а залишився у Києві. Він розумів, що національне музичне мистецтво і, зокрема, фортепіанне виконавство потребує, в першу чергу, створення системи національної професійної музичної освіти. Таким першим суто українським закладом стала заснована М.Лисенком Музично-драматична школа [371 с. 605-607] – перша професійна українська музична школа на території тодішньої Російської імперії, де викладачами були українці, а навчання відбувалося українською мовою² [Там само]. Історія відкриття такого закладу бере початок від святкування у 1903 році громадськістю України 35-річчя діяльності М.Лисенка, під час якого було організовано «збір коштів на

¹ 1904 року у листі до М.Менцинського М.Лисенко писав: «Де ж ви, Добродію, чулисте мою “Рапсодію” і знов “Moment de deséspoir” (ту, що ви охрестили “3 хвиль розпуки”) Певне ж хтось грав, але хто і де грав?... Пропаганда в Європі і в Слов’янщині української творчости є річ дуже-дуже важна і для нас, малої, пригнобленої нації, вельми корисна... Чи не зна Пан Добродій в Галичині, або краще в Німеччині якого видатного піаніста, який би зацікавивсь фортеп’яними моїми творами і міг би їх перед європейською публікою інтерпретувати, а в нас вони лежать і ніхто, ні душа жодна, їх не грає» [цит. за: Кашкадамовою. Історичні етапи]

² З 1903 року навчання українською мовою відбувалося у Вищому музичному інституті у Львові [ЛНМА <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0>]

видання творів композитора та купівлю для нього дачі. Проте М.Лисенко використав подаровані кошти на організацію Музично-драматичної школи, яка була відкрита 1904 року і стала першим українським навчальним закладом, який надавав музичну освіту за програмою консерваторії» [371, с. 605-607].

М.Лисенко наслідував німецькі піаністичні традиції, навчаючись у Ляйпцизькій консерваторії в класі К.Рейнеке, І.Мошелеса та Е.Венцеля. На заняттях фортепіано Микола Віталійович, як і Р.Шуман, вимагав від учнів виразного інтонування. Для цього він пропонував співати народні пісні. Другою складовою навчання М.Лисенко вважав створення високопрофесійної піаністичної бази, основаної на виконанні етюдів і гам. Подальше поєднання художньої та технічної складової відбувалося поступово залежно від професійного рівня та можливостей учня. Репертуар піаністів складався виключно із творів західноєвропейських композиторів – Й.С.Баха, В.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Шопена та ін. Серед найвидатніших випускників фундатора української музики назовемо Л.Ревуцького, М.Комар-Гацька, О.Мандельштама та ін.

Разом з М.Лисенком клас фортепіано у школі викладали: його донька Мар'яна Лисенко (випускниця Московської консерваторії по класу К.Ігумнова), Надія Вольська (учениця Т.Лешетицького), Олександра Мандельштам (учениця Ф.Блуменфельда та М.Лисенка) та ін. [371, с. 605-607]. У 1918 році Музично-драматичну школу було перетворено на Державний музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка³ [371, с. 607-608].

У наступний період ми можемо спостерігати, як дві гілки – російська та українська – поєднуються в єдиному вищому навчальному закладі. Так, у

³ Згідно з Вікіпедією, у 1934 році Державний музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка розподілився на Київську консерваторію та Київський інститут театрального мистецтва імені І.Карпенка-Карого [Wik Державний музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка].

1913 році на базі Київського училища відділення ІРМТ була відкрита Київська консерваторія. У 1925 році старші класи консерваторії увійшли до складу Державного музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка, молодші класи утворили середній навчальний заклад – музичний технікум.

1928 року В.Пухальський запросив до Києва одного із засновників української піаністичної школи, випускника Московської консерваторії Г.Беклемішева, учня В.Сафонова та Ф.Бузони. Працюючи на той час ще в училищі та консерваторії як в одній структурі, Г.Беклемішев мав великий вплив на процес професіоналізації фортепіанного виконавства у Києві.

Г.Беклемішев був піаністом великого розмаху і творчої індивідуальності, його концерти у Західній Європі та Росії проходили з надзвичайним успіхом. Вагомим кроком у Києві було проведення Г.Беклемішевим циклу концертів «музично-історичні демонстрації» (1924 – 1928), де прозвучало біля двох тисяч творів, починаючи від клавесиністів та закінчуючи українською фортепіанною музикою [399, с. 134].

Важливим досягненням у справі професіоналізації фортепіанного виконавства стало видання Г.Беклемішевим (разом з Л.Ревуцьким та В.Золотарьовим) збірників кращих зразків української фортепіанної літератури. Перший український професійний фортепіанний репертуар був поділений на шість рівнів за ступенями складності, більшість творів якого належали М.Лисенкові, Л.Ревуцькому, Б.Лятошинському, В.Косенкові, В.Барвінському, Я.Степовому. Це значною мірою сприяло розв'язанню проблеми українського фортепіанного репертуару, який в 1920-ті роки складався тільки із салонно-віртуозних творів.

За часи існування музичного училища та консерваторії там працювали такі видатні піаністи, як Б.Яворський (1916-1921), Г.Нейгауз (1919-1922), Ф.Блуменфельд (1918-1922), які також багато концертували у Києві. Ф.Блуменфельд з 1920-го по 1922-й роки виконував обов'язки ректора Київської консерваторії. Саме під час його керівництва з'явилися плани реорганізації закладу – відділення консерваторії від двох попередніх ступенів

музичної освіти школи і технікуму та відкриття при консерваторії дитячої спеціалізованої школи. Окрім того, Ф.Блуменфельд був керівником ад'юнктури (аспірантури); в його класі навчалися такі видатні піаністи, як А. Дубянський, С. Барер, В. Горовиць, М. Грінберг та ін. [399, с.135-138].

Г.Нейгауз досить активно концертував у Києві. Його виступи проходили на різних концертних майданчиках і мали постійний успіх. То були як сольні, так і камерні ансамблеві концерти. До виконавського репертуару Г.Нейгауза входили твори, що охоплювали широку жанрово-стильову панораму клавірної та фортепіанної музики, починаючи від барокових та закінчуючи сучасними творами. Особливо часто Г.Нейгауз виконував композиції Ф.Шопена та О.Скрябіна. Саме у Києві значно розширився шопенівський репертуар Г.Нейгауза, і, як зазначає Ж.Хурсіна, очевидно, викристалізувався обрис Нейгауза-шопеніста. Також у виконанні Г.Нейгауза, вперше у Києві, студентська молодь почула всі сонати О.Скрябіна, останні сонати Л.Бетховена, твори К.Шимановського [399, с. 42-48].

Найкращими рисами, що характеризували Нейгауза-концертанта, були артистичність та «живе відчуття музики» [72, с. 270]. У педагогічній діяльності Г.Нейгауз уважно ставився до проблеми всебічного розвитку піаніста, вважаючи, що «на озброєння повинно бути взяте все найкраще, що є у шкіл різних часів та окремих представників» [399, с. 81]. У київський період видатний музикант зумів виховати низку чудових піаністів, серед яких виділялись В.Разумовська, Т.Гутман та інші [254].

У Києві певний час працював випускник Київського музичного училища з класу В.Пухальського, – Б.Яворський. Саме з його ініціативи у Києві була створена народна консерваторія, завданням якої було дати широким масам населення як загальну, так і початкову професійну музичну освіту. Колектив народної консерваторії брав активну участь у концертному житті Києва, зокрема організовувались концерти камерної та симфонічної музики. Головне місце у навчанні в народній консерваторії відводилось

хоровому співу та теоретичним дисциплінам, а також викладалась гра на інструменті, зокрема на фортепіано [399, с. 7-9].

У перші роки після від'єднання від консерваторії Київське музичне училище мало високопрофесійний викладацький склад. Там практикували такі відомі піаністи, як Б.Яворський, М.Гозенпуд, А.Луфер, Я.Фастовський. Після війни на фортепіанний відділ прийшли працювати Л.Шур, М.Кузьмін, М.Воскобійник, С.Корн. О.Орлова. У 1956 році закладу було присвоєно ім'я Р.Глієра. Серед кращих випускників у радянські роки можна назвати Л.Цвірко, А.Рощину, І.Рябова [146].

Харків був культурним центром як східних регіонів України, так і західних територій Росії, що межували з Україною. Історія становлення професійної музичної діяльності у Харкові бере початок від часу, коли при харківському університеті з ініціативи його засновника В.Каразіна та завдяки учню Й.Гайдна І.Вітковському були відкриті музичні класи [392]. Також завдяки І.Вітковському у Харкові з'явилися друкарня нот та перше підприємство з виробництва фортепіано [54].

Переломною для фортепіанного виконавства та освіти на Харківщині стала діяльність І.Слатіна, випускника Петербурзької консерваторії (клас О.Дрейшока) та Берлінської консерваторії (клас Т. Куллака. У Харкові І.Слатін став на чолі заснування відділення ІРМТ (1871 р.) та був його незмінним керівником. Цей музикант стояв біля витоків заснування музичних класів (1871), музичного училища (8 вересня 1883) та консерваторії (1917) при ІРМТ та був їх директором. Він відразу взяв орієнтир на високий професійний рівень викладання у всіх закладах.

Як зазначається в статті О.Кононової, ще за часи існування тільки музичних класів, туди приїжджали Микола та Антон Рубінштейни, які дали високу оцінку професійному рівню як викладачів, так і студентів. Саме А.Рубінштейн після такого відвідування озвучив ідею створення музичного училища, яке згодом почало готувати перспективних виконавців. Наприклад, у класі А.Рубінштейна навчалася випускниця Харківського музичного

училища С.Якимовська, яка потім успішно концертувала в Європі. Також відомо, що П.Чайковський, перебуваючи у музичному училищі, відзначив талант П.Луценка, одного з творців харківської піаністичної школи [165].

До 1917 року у Харківському музичному училищі викладали багато блискучих піаністів, які формували професійну фортепіано-виконавську школу. Так, учень М.Рубінштейна Р.Геніка, який вів спочатку музичні класи ІРМТ, потім музичного училища, був харківським кореспондентом «Російської музичної газети». Продовжуючи виконавські та просвітницькі традиції голови ІРМТ А.Рубінштейна, Р.Геніка проводив у Харкові «Історичні концерти-лекції». Намагаючись дати спроби наукового узагальнення професійного розвитку клавирного і фортепіанного виконавства, Р.Геніка написав перший підручник на території Російської імперії «История фортепиано в связи с историей виртуозности и литературы, с изображениями старинных инструментов» [63].

Вагоме місце у процесі професіоналізації фортепіанного виконавства Харківського музичного училища відіграли О.Горовиць (дядько В.Горовиця), учень О.Скрябіна, концертуючий піаніст, видатний пропагандист та інтерпретатор творчості вчителя, відомий харківський музичний критик.

З 1885–1888 роки в училищі та консерваторії викладав А.Бенш, блискучий піаніст, який навчався у класі Л.Брассена у Петербурзькій консерваторії, а також брав уроки у Ф.Ліста. З великим успіхом концертував у Москві, Петербурзі, Німеччині. Згодом А.Бенш відкрив у Харкові приватну музичну школу, якій присвятив все своє життя [219, с. 8-9]. Необхідно також згадати про композиторську діяльність А.Бенша, який був відомий як автор низки фортепіанних творів, серед яких «Малоросійська рапсодія», «Менует», «Etude de concert», «Polka-miniature», «Колискова», дві мазурки, два концентних вальси, два гавоти та ін. [29].

У 1916 році І.Слатін запросив на роботу до Харкова П.Луценка – одного з найвидатніших харківських піаністів. Саме П.Луценку була доручена важлива місія реорганізації музичного училища у консерваторію:

він був першим ректором Вищого музичного інституту, Музичної академії і Музичного інституту з технікумом при ньому (1920-1921), керівником фортепіанної кафедри (1917-1934), членом журі перших всеукраїнських та всесоюзних конкурсів. П.Луценко виховав низку видатних виконавців, які на конкурсах найвищого рівня діставали високі оцінки [219, с. 17]. Серед його учнів — відомі в Україні та за її межами піаністи — концертанти і педагоги Л. Сагалов, В. Топілін, М.Полевський, В.Петров, М.Тіц, Р.Цукерман, Я.Фейгін, В.Довженко та інші.

У довоєнний період у харківському училищі працював Л.Фанненштіль, відомий виконавець, який став після І.Слатіна ректором музичного технікуму. Слід відмітити діяльність Л.Пактовського, який вів радіоконцерти на Харківському радіо (1927 – 1928), де виступали як викладачі, так і студенти училища. Після війни в училищі працювали такі відомі в Україні викладачі, як Я.Фейгін, М.Сільванський, Н.Радченко, Л.Попова консерваторські професори А.Лунц, Н.Ланденсман, певний час – Р.Горовиць. Це було обумовлено тим, що у 1936-1945 роки училище та консерваторія склали єдину систему, перебували під одним дахом та мали єдине керівництво [36].

В *Одесі* – культурному центрі півдня України та Російської імперії, основою для становлення професійної музичної освіти стали музичні класи «Товариства шанувальників музики в Одесі», створені у 60-х роках ХІХ ст., де директором був видатний український композитор П.Сокальський [287]. Проте, процеси професіоналізації фортепіанного мистецтва в Одесі насамперед пов'язані з ім'ям піаніста Д.Клімова. Цей музикант отримав блискучу фортепіанну освіту, навчаючись у консерваторіях Ляйпцігу (клас К.Рейнеке), та Петербурга (клас Т.Лешетицького), активно концертував, працював на посаді професора Петербурської консерваторії. За рекомендацією А.Рубінштейна Д.Клімов очолив відділення ІРМТ в Одесі [143]. За сприяння Д.Клімова у 1897 р. музичні класи були підвищені до статусу музичного училища.

Першими викладачами-піаністами були випускники Петербурзької, Московської та Віденської консерваторій. Це такі піаністи, як: Б.Дронсейко – Миронович та Г.Бібер, К.Левенштейн (Віденська консерваторія); Г.Петров Н.Чегодаєва (випускники Московської консерваторії); М.Подрайська та К.Левенштейн (випускники Петербурзької консерваторії) [122].

Певний період, аж до 1934 р., музичне училище було у складі консерваторії. Уся система була поділена на три рівні навчання по три роки у кожному: молодший рівень – музична школа; середній – музичне училище; вищий – консерваторія [287]. Основу викладачів-піаністів училища та консерваторії склали представники таких шкіл: Г.Єсипової – це такі піаністи, як М.Подрайська, М.Рибіцька, М.Старкова (викл. В.Дроздов, учень Г.Єсипової); Н.Чегодаєва (учениця О.Скрябіна), яка концертувала у Франції, Німеччині та Швейцарії. Важливо зауважити, що вона займалась у Ф.Бузони; О.Плецицер була ученицею М.Саркової та М.Метнера. Варто зазначити, що у відомого викладача Б.Рейнґбальда вчився Е.Гілельс [122].

1.2.3. Роль міст України (східної, південної, центральної) в розвитку фортепіанно-виконавського професіоналізму

Протягом першого десятиліття ХХ століття на Лівобережній Україні, окрім Києва, Харкова та Одеси, процеси професіоналізації музичної освіти та виконавства почали активно розвиватись у більшості великих міст України. При відділеннях ІРМТ – у *Миколаєві* (1900), *Дніпропетровську* (Катеринослав 1901), *Полтаві* (1903 р.), *Чернігові* (1904 р.), *Херсоні* (1905 р.), *Сімферополі* (1910 р.), *Житомирі* (1910) - ці процеси завершилися створенням середньої ланки професійної освіти – музичних училищ.

На Волині, як зазначає М.Бевз, поштовх до створення професійної музичної освіти дав композитор, директор музичного училища Кишинівського відділення ІРМТ В.Ребіков, який у 1901 р. відвідав Житомир. Він високо оцінив потенціал музичної інтелігенції міста і запропонував

створити у Житомирі відділення ІРМТ, яке завдяки клопотанню В.Рєбікова та місцевих музикантів було засноване у 1905 р.

При відділенні ІРМТ відкрилися класи, директором яких був обраний піаніст, диригент та громадський діяч Л.Мєстєчкін [27]. Його особистість, на думку дослідниці К.Шамаєвої, стала знаковою для музичного життя Житомира. Музикант закінчив Петербурзьку консерваторію зі срібною медаллю, був відзначений за видатну піаністичну діяльність у класі А.Єсіпової. Слід зазначити, що Л.Мєстєчкін раніше навчався у Києві в музичній школі у М.Тутковського, учня В.Пухальського, який був вихованцем Т.Лєшєтицького. Після закінчення консерваторії, отримавши звання «вільного художника», Л.Мєстєчкін був призначений керівником Житомирського відділення Товариства і директором музичних класів при ньому [419].

Успіхи Л.Мєстєчкіна неодноразово віддзеркалювалися в публікаціях «Російської музичної газети». Окрім діяльності керівника, Л.Мєстєчкін активно займався педагогічною роботою. Він викладав гру на фортепіано, створив симфонічний оркестр, яким диригував, а також часто виступав з ним як соліст. Л.Мєстєчкін також брав активну участь в ансамблевому музикуванні у складі тріо, квартетів, квінтетів. Так, він виконував партію фортепіано у Тріо К. Сен-Санса a-moll, Тріо Л.Бєтховєна c-moll, Тріо А.Рубінштейна B-dur, фортепіанному квінтеті А.Аренського та ін. У репертуарі піаніста почесне місце посідала Соната h-moll Ф.Шопєна, його ж Соната для віолончєлі та фортепіано та багато ін. [Там само].

Про авторитет Л.Мєстєчкіна в музичних колах не тільки міста, а й держави, свідчить той факт, що його запросили в журі П'ятого міжнародного конкурсу піаністів імені А.Г.Рубінштейна. Разом з Л.Мєстєчкіним фортепіано у музичних класах викладали Г.Петровська, М.Яницька, В.Брунс, Ф.Мєстєчкіна. Завдяки старанням Л.Мєстєчкіна та педагогічного колективу в 1910 році музичні класи були перетворенні на музичне училище, директором якого став Л.Мєстєчкін [27, с.148-153].

Слід зазначити, що у Житомирі ще до діяльності ІРМТ існувало Музично-артистичне товариство, при якому діяли музичні класи О.Ружицького. Саме там працював до від'їзду до Одеси батько С.Ріхтера – Т.Ріхтер, де він викладав гру на фортепіано, а також часто виступав у концертах товариства [322, с.245-254]. У цих музичних класах вчився також один з корифеїв української музики Б.Лятошинський. До Житомирського періоду належать і перші фортепіанні твори композитора – салонні п'єси (мазурка, вальс) та фортепіанний квартет, які були виконанні у Житомирі [234].

З Житомиром пов'язана діяльність відомого українського піаніста, композитора, диригента М.Скорульського, який вчився в музичних класах при ІРМТ у Л.Местечкіна. На жаль, постать цього митця мало вивчена українськими науковцями. Майже всі матеріали, які стосуються особистості М.Скорульського, знаходяться в його родинному архіві, яким опікується його онука Р.Скорульська, завідувача Меморіального будинку-музею М.Лисенка, лауреат премії ім. М.Лисенка. Використані в даній статті факти про музичну діяльність М.Скорульського були надані автору особисто Р.Скорульською. Зокрема, з розмови зі Р.Скорульською вдалося дізнатися, що її дідусь приїхав до Житомира у 1895 р. у восьмирічному віці. До того часу він проживав у Ризі, де займався на фортепіано у Я.Вітоля. Навчався М.Скорульський у 1-й Житомирській гімназії. З отриманої від неї статті К.Шамаєвої «Із плеяди житомирських митців» [420] стало відомо, що 1906 р. М.Скорульський вступив до музичних класів при ІРМТ, де по класу фортепіано почав займатися у Л.Местечкіна. Одночасно з навчанням він викладав у музичних класах, де вів обов'язкове фортепіано [322, с. 250-251]. З 1908 р. М.Скорульський виконував на відкритих концертах класів ІРМТ Скерцо Ф. Шопена (яке саме, не уточнюється), «Смерть Ізольди» Вагнера-Ліста, Прелюдію А.Лядова. Після виконання парафраза на мотиви «Євгенія Онегіна» П.Чайковського-П. Пабста його виступ був відзначений у місцевій газеті «Вольнская жизнь». У 1910 році в Житомирі М.Скорульський

виконував Етюд Ф. Шопена (op.10, №5) та Ф.Ліста («Шум лісу»), прелюдії А. Лядова, «Колискову» П. Чайковського-П. Пабста, 1-й концерт С. Рахманінова. Як відзначила онука, концертні успіхи її дідуся того року були відмічені в Київському журналі «Рампа и жизнь» (1910, №10), де було написано про успіх М. Скорульського.

Після навчання в Житомирі М. Скорульський вступив до Петербурзької консерваторії на два факультети – фортепіанний (клас А.Єсіпової) і теорії композиції (класи М.Штейнберга, В.Калафаті та Й.Вітоля). По класу диригування він навчався в Н.Черепніна, в оперних класах – в С.Габеля та О.Палечека. Повернувшись до Житомира, М. Скорульський стає однією з головних фігур музичного життя міста.

Після навчання у Петербурзькій консерваторії, з 1916 р. і до 1933 р., М.Скорульський працював у Житомирському училищі, де вів клас фортепіано. Також дуже важливою для професіоналізації фортепіанного виконавства в Житомирі була організаторська діяльність М.Скорульського – заснування музично-вокальної студії, курсів, студій, музичних класів, де викладалась гра на фортепіано. Окрім того, він організовував різноманітні концерти та лекції, на яких слухачі ознайомлювалися з новими течіями у музиці, зокрема у фортепіанному мистецтві. Музикант працював із заснованими ним оркестрами, у тому числі, з симфонічними. Він часто виконував з ними фортепіанну музику, концерти для фортепіано з оркестром, та власні оркестрові перекладення фортепіанних творів. У Житомирі М.Скорульський написав такі фортепіанні твори, як Балада (1908), Сонати *fis-moll* (1914) та *f-moll* op. 9 (1926), Дві прелюдії op. 10 (1927), Чотири прелюдії op. 20 (1933).

У Житомирському музичному училищі у 1918–1928 рр. вів клас фортепіано видатний композитор і піаніст *В.Косенко*. Його житомирський період творчості пов'язаний з написанням фортепіанних творів, до яких належать мазурки, ноктюрни, поеми, три фортепіанні сонати, цикл етюдів (op. 8), «Експромт» для скрипки і фортепіано, 12 романсів для голосу і

фортепіано. Тут він почав створювати «11 етюдів у формі старовинних танців» (ор. 19), а завершував їх вже у *Києві* [290]. У Житомирі була написана соната для віолончелі й фортепіано, як ми дізнаємося зі статті Т.Менцінського, – перша українська соната ХХ ст. для цього струнного інструмента [250]. За період свого перебування у Житомирі В.Косенко настільки сформувався як виконавець та композитор, що представляв одного з головних «стовпів» української фортепіанної та композиторської школи. З іменем В.Косенка, як підкреслює З.Йовенко, пов'язаний розвиток усіх жанрів української фортепіанної музики. У період перших післяреволюційних років (1918–1923) найяскравіші фортепіанні твори належать саме цьому майстру [127].

У 1945 – 1949 рр. фортепіанне мистецтво Житомира було пов'язане з діяльністю *В.Задерацького* - піаніста, диригента, композитора вихованця Московської консерваторії (клас фортепіано – Г.Пахульського, композиції – М.Іпполітова-Іванова, поліфонії – С.Танєєва). К.Шамаєва зазначає, що В.Задерацький брав участь у заснуванні музичних програм на радіо (працював композитором на Всесоюзному радіо), був членом престижної організації під назвою АСМ (Асоціація сучасної музики), у роботі якої брали участь багато відомих музикантів, з-поміж яких слід назвати Д.Шостаковича, О.Мосолова, М.Рославця, М.Мясковського, Б.Асаф'єва, Б.Яворського. У Житомирі В.Задерацький створив два дитячих концерти для фортепіано з оркестром – Перший концерт *a-moll* (1946), Другий концерт *A-dur* (1949), у яких використано український і російський фольклорний матеріал. У класі В. Задерацького навчалася талановита піаністка І.Іванова, яка перемогла у Всеукраїнському конкурсі піаністів. Після закінчення училища вона була прийнята до Московської консерваторії у клас Г.Нейгауза. Пізніше вона працювала під прізвищем І.Наумова у музичному інституті ім. Гнесіних [419].

У *Полтаві* у музичних класах викладав випускник Берлінської консерваторії та учень Ф.Ліста Г.Бергер, який потім із заснуванням

музичного училища у 1903 р., викладав у цьому закладі. Також в училищі певний час працював К.Рейнеке, який згодом переїхав до Санкт-Петербурга. А.Литвиненко зазначає, що серйозно стояло питання щодо відкриття консерваторії на базі Полтавського музичного училища [222]. У *Катеринославі* (Дніпро) професійну фортепіанну школу в музичних класах ІРМТ, заснованих у 1898 р., будували викладачі – випускники Санкт-Петербурзької консерваторії – С.Брильянт та Є. Ейзенберг, які пізніше викладали в училищі, заснованому у 1901 р. У Катеринославі у 1919 р. на базі училища було відкрито консерваторію, яка проіснувала до 1923 р. [266].

Миколаївське музичне училище було засноване у 1900 р при ІРМТ. Першим керівником закладу був талановитий піаніст та диригент, випускник у Санкт-Петербурзької консерваторії – Л.Щедрін. Разом з ним першими викладачами фортепіано були І.Ліберман, А.Максимова, Є.Каверіна, які, окрім педагогічної, активно займалися концертною роботою. Саме за ініціативи та безпосередньої участі Л.Щедріна почали систематично відбуватися відкриті концерти відділу, перший з яких з тріумфальним успіхом відбувся 5 листопада 1900 року [282]. Важливо зазначити, що заклад за роки свого існування декілька разів міняв свою назву. З 1900 р. по 1919 він носив назву Миколаївське імператорське музичне училище. З 1919 р. – Вільна народна консерваторія, з 1923 р. – Музична професійна школа, 1931 – 1937 рр. – музичний технікум, а з 1937 р. – Миколаївське музичне училище. З 1999 р. заклад мав назву Миколаївське державне вище музичне училище. Сучасна назва закладу – Миколаївський коледж музичного мистецтва [253].

У *Сімферополі* музичне училище ІРМТ виникло у 1910 р. Засновником, керівником та ініціатором виконавської діяльності фортепіанного відділу стала Є.Сеферова. Про високий рівень концертного фортепіанного життя закладу свідчить той факт, що в училище запрошували і видатних піаністів (наприклад, із симфонічним оркестром училища виступали В.Горовиць та Е.Петрі) [352].

У *Чернігові* існувало приватне музичне училище, засноване К.Сорокіним, яке увійшло до системи ІРМТ. К.Сорокін був випускником Московської консерваторії, володів грою на духових інструментах. Основи професійної фортепіанної школи заклала випускниця Петербурзької консерваторії піаністка Є.Ейзлер. У пореволюційний період головним чинником у професіоналізації діяльності фортепіанного мистецтва в училищі став приїзд до Чернігова на постійне місце проживання піаніста, професора Московської консерваторії Є.Богословського, який і відновив роботу музичного училища.

Серед відомих випускників-піаністів училища виділяються Л.Галяко (солістка Московської, Ленінградської, Київської філармоній, викладач спеціалізованої музичної школи ім. М.Лисенка) та Н.Володимирська, яка була однією з тих викладачів, які сприяли відновленню роботи відділу вже у повоєнний період. У теперішній час одним з провідних діячів у музичному житті регіону стала виконавська та педагогічна діяльність піаніста, лауреата міжнародних конкурсів Г.Дем'янчук [411].

У *Херсоні*, як можна довідатись з праці М.Слабченко, ще 1901 р. діяли приватні фортепіанні класи, а згодом - музична школа та музичне училище О.Бродської. З 1907 р. в місті функціонувало музичне училище вільного художника І.Харламова, де існували класи гри на фортепіано, а також фортепіанні класи П.Фоміної (з програмою «вісім курсів консерваторії»). Музичні класи (1905) та училище (1908) при ІРМТ, які були створені за ініціативи вільного художника, випускника Санкт-Петербурзької консерваторії, співака і диригента Я.Дюміна, стали завершальним етапом становлення професійної фортепіанної освіти та виконавства у Херсоні. Першими викладачами по класу гри на фортепіано у цих закладах ІРМТ були К.Мюллер, В.Егенберг, А.Тучек [355]. У радянський період у Херсонському училищі відбулися негативні процеси: з 1951 по 1959 рр. музичне училище було введено до системи культосвітніх навчальних закладів, а фортепіанний

факультет був ліквідований. Лише з 1959 р. навчальний заклад було повернено до системи закладів музичного мистецтва [393].

На Донбасі історія становлення професійного фортепіанного мистецтва починається із заснування музичного училища у місті *Артемівськ*, яке є найдавнішим у регіоні. Історія становлення професійної середньої музичної освіти в місті має цікаву історію. Ще 1903 р. у місті Бахмут (Артемівськ), піаністкою, випускницею Віденської консерваторії А.Мерейнес, були організовані курси музики. Також у місті було створене музично-драматичне товариство. Вже до 1926 р. у Бахмуті виникли усі умови до заснування музичного училища, яке відкрилося того ж року [12].

У *Донецьку* професійне фортепіанне мистецтво почало активно розвиватися завдяки діяльності професора класу фортепіано Московської та Київської консерваторій А.Шепелевського, який був ініціатором заснування училища у 1935 р., його першим директором та головою фортепіанного відділу. До відкриття Донецького музично-педагогічного інституту у 1968 р. на відділі училища працювали випускники провідних радянських консерваторій з Москви, Ленінграда, Києва, Харкова. Тож із 70-х років ХХ століття у викладацькому складі відділу почали з'являтися випускники Донецького музично-педагогічного інституту. Серед найвідоміших педагогів фортепіанного відділу слід назвати: Ю.Вахраньова, В.Тонконогова, В.Міхневича, Г.Гаврика, В.Уголева, В.Жемерова, В.Шестопалову, Л.Кириченка, Л.Кириченко, А.Масс, Г.Сладковську, Н.Бродського, Л.Обрезанову, Є.Денежкіну, О.Суханову, Л.Нікітіну, А.Польську та інших [65].

Повоєнний період характеризується продовженням формування системи середньої фортепіанної освіти та виконавства на Україні. Після Другої світової війни активно відкривались музичні училища у тих обласних центрах, де ще їх не було. Необхідно зазначити, що у деяких містах відкриттю музичних училищ передувала своя особлива історія розвитку музичної освіти. Наприклад, у *Луганську*, відповідно до даних історичних

архівів, у 1927 р. існувала музична профшкола, на базі якої у 1945 р. було створено Ворошиловградське музичне училище. Цікавий той факт, що відразу після заснування училища того ж року були створенні три колективи (духовий оркестр, хор, оркестр народних інструментів) для обслуговування різноманітних концертів [226].

Історія становлення фортепіанного професіоналізму у **Кривому Розі** бере свій початок в 20-ті роки ХХ ст. з приватної фортепіанної студії С.Берлін. У 1936 році на базі студії було відкрито першу у місті музичну школу, яка у 1959 р. була реформована у музичне училище. Одними з перших викладачів на відділі «Фортепіано» були випускниці Ленінградської консерваторії Н.Тульчинська та Московської консерваторії К.Любимова, Мінської консерваторії Н.Тьомкіна, Київської консерваторії О.Скорбященська, А.Улахли, О.Ільїна, І.Журко, Харківського інституту мистецтв М.Кратінова. Значний внесок у професійне становлення відділу внесла К.Любимова, учениця Г.Гінзбурга, яка протягом багатьох років виконувала обов'язки завідувача [179].

Професіоналізація фортепіанного виконавства та освіти на **Черкащині** зосереджувалася здебільшого у місті **Умань**, де була заснована музична школа випускником Петербурзької консерваторії, вільним художником Л.Куциним. Проіснувавши до 1910 року, цей початковий заклад став підґрунтям для появи в місті відділення ІРМТ, при якому були відкриті музичні класи, де одним з головних предметів стало фортепіано. Навчання у класах було платним, а додаткові фінанси надходили з концертів викладачів та учнів. Музичне товариство запрошувало працювати музикантів – випускників консерваторій – для підвищення виконавського складу навчального закладу. Серед таких виконавців згадується ім'я піаніста Б.Бронштейна, представника лістівської школи (ім'я його викладача, учня Ф.Ліста, на жаль, невідомо). Середнього рівня професійна фортепіанна освіта та виконавство в Умані досягла лише у 1963 р., коли у місті відкрили музичне училище ім. П.Демуцького [373].

У *Черкасах* фортепіанний відділ музичного училища почав працювати у 1961 році разом із заснуванням закладу. Одними з перших піаністів-викладачів, які організовували роботу відділу були: випускник Одеської консерваторії М.Млієвський (завідувач відділу) та Г.Філімонов [403].

У *Сумах* витоки професійної фортепіанної освіти беруть початок від професійної музичної школи заснованої у 1919 р. Л.Кагадаєвим, яку у 1960 р. реорганізували у Сумське музичне училище, котрому у 1985 р. було присвоєно ім'я Д.Бортнянського [366].

Основи фортепіанно-виконавського професіоналізму у *Запоріжжі* склалися у 1930-ті роки, коли в Запорізькому музичному технікумі було відкрито музично-педагогічне відділення, де існував клас фортепіано. Активно ж процеси професіоналізації фортепіанного мистецтва у місті стали розвиватися з 1958 р. з відкриттям музичного училища ім. П.Майбороди та відділу спеціального фортепіано, де традиції професійного фортепіанного мистецтва започаткували такі викладачі, як Л.Цимко, Т.Виноградча, Е.Лазько, Л.Пухиря та ін. [104].

У другій половині ХХ ст. з'явилися музичні училища у *Дніпродзержинську* (1967), *Кіровограді* (1959), *Маріуполі* (1960), *Дзержинську* (1965), *Сєвєродонецьку* (1966). У містах, де не було на той час філармоній, музичні училища взяли на себе функцію концертних майданчиків міста. Так, наприклад, у великій концертній залі Сєвєродонецького музичного училища виступали всесвітньо відомі виконавці М.Плетньов, М.Ростропович, В.Пікайзен, Д.Шафран, Д.Ойстрах та багато ін.

Новітній період у діяльності музичних училищ характеризується збільшенням їх виконавських напрямків. З ініціативи або за активної участі представників музичних училищ виникла низка конкурсів, фестивалів – всеукраїнських, міжнародних, суто фортепіанних, або з номінацією «фортепіано», де мали можливість виступати студенти музичних училищ. Такі конкурси, як «Індивідуаліс» (Львів), «Бурштинові нотки» (Рівне),

«Срібний дзвін» (Ужгород) та ін. стали чудовим додатковим чинником у професійному розвитку українського фортепіанного виконавства. Всеукраїнський фортепіанний конкурс ім. В.Барвінського, який проводиться за ініціативи Дрогобицького музичного училища починаючи з 1996 р., перетворився на важливу мистецьку подію у системі середньої професійної музичної освіти не тільки у Західному регіоні України, але і для усїєї країни в цілому.

З ініціативи колективу Київської муніципальної музичної академії ім. Р.Глієра був започаткований Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті В.Горовиця. Житомирське училище бере участь в організації Міжнародного фестивалю майстрів мистецтв та Конкурсу юних піаністів ім. С.Ріхтера. Дніпровське музичне училище та академія проводить фестиваль «Музика без меж», а фортепіанний відділ Сумського музичного училища – Міжнародний конкурс молодих піаністів «Слобожанська фантазія». Успішним проєктом Кіровоградського училища став фестиваль «Нейгаузівські музичні зустрічі» та Всеукраїнський конкурс молодих піаністів у рамках фестивалю. Фортепіанний відділ Кіровоградського музичного училища брав активну участь в організації та проведенні Музичного фестивалю ім. К.Шимановського на базі різних залів міста та музичного училища. Фестиваль вражав ромаїттям фортепіанної музики у виконанні відомих українських та зарубіжних піаністів. У Маріупольському музичному училищі проходить конкурс «VIVACE», де є номінація «фортепіано» для студентів музичних училищ. Колектив Артемівського училища також проводить конкурс української фортепіанної музики ім. І.Карабиця. У Сімферопольському училищі відбувався Міжнародний конкурс молодих піаністів ім. А.Караманова.

За часи Незалежності України у системі середньої ланки професійної освіти деякі училища підвищили свій статус, що, у свою чергу, покращило професійний рівень фортепіанного виконавства. Наприклад, на базі музичного училища ім.Р.Глієра у Києві було засновано Інститут музики з

середньою та вищою ланкою освіти. Важливою подією стало відкриття у 2006 р. у Дніпропетровську консерваторії ім. М.Глінки (зараз академія), яка була заснована на базі училища, де музичне училище залишилося середньою ланкою тієї ж структури. В Ужгороді певний час існувала філія Донецької музичної академії ім.С.Прокоф'єва. Рівненське музичне училище входить до складу Рівненського державного-гуманітарного університету.

Таким чином, останні тридцять років на місцевому рівні триває процес пошуку змін у структурній організації професійної підготовки виконавців, які б мали змогу покращити її якість.

Висновки до Розділу 1

У сучасному музикознавстві науковці звертаються до проблем вивчення музичного життя минулого. У своїх дослідженнях простежують джерела та шляхи формування українських піаністичних шкіл в історичній послідовності, вивчають взаємозв'язок культур різних народів та прогресивних тенденцій світового піанізму. Існує велика кількість музикознавчих джерел, що присвячена проблемам інтерпретації, вдосконалення піаністичних навичок, індивідуального виконавського стилю. Але проблема професіоналізації українського фортепіанного виконавства практично не досліджувалась, тому вона стала однією з прогалин сучасного музикознавства.

У музично-виконавській діяльності науковці зазвичай пов'язують «професіоналізацію» з такими поняттями, як «професійно спрямована фортепіанна підготовка» (Р.Прокопенко), «виконавський професіоналізм» (М.Каган), «музично-виконавська майстерність» (В.Білоус) та ін. Проте ці визначення стосувались, як правило, різних аспектів володіння особистістю своєю професією. На відміну від освіти, яка є цілеспрямованою пізнавальною діяльністю людей з отримання знань, умінь та навичок або щодо їх вдосконалення, професіоналізація – це процес, за допомогою якого

суспільство через школи, коледжі, університети та інші інститути цілеспрямовано передає та розвиває свою культурну спадщину [295].

Базуючись на визначенні В.Лапшиної [215], можна стверджувати, що *професіоналізація фортепіанного виконавства – це процес становлення і розвитку фортепіанного професіоналізму. Під фортепіанним професіоналізмом в роботі слід розуміти засвоєння та активне успішне втілення у свою діяльність професійних норм, цінностей, знань, умінь і навичок, становлення та розвиток професійної культури та етики. Професіоналізація відбувається в декілька етапів. Перший з них («первинна» стадія за В.Лапшиною) визначає становлення фахівця.*

Формування і розвиток професії клавірного фортепіанного виконавця відбувався поступово, його основними етапами стали зміни статусу відносно інших сфер діяльності музиканта, таких як композиція, педагогіка, науково-методичний напрям, тощо:

– XVII – перша половина XVIII століття – *генетичний етап*, коли всі види музичної діяльності були уособлені в одній людині – *універсальному музикантові*. Тобто професії виконавця як такої не існувало. Того, хто намагався відтворити чужий нотний текст, називали *ремісниками*, вважаючи виконання *чужого* тексту недостойною справою;

– друга половина XVIII століття – *етап зародження*, протягом якого проходив поступовий перехід від клавірного інструментарію до фортепіанного, змінювалися правила музикування, була заснована відкрита концертна культура. Статус *музиканта-універсала* залишився, але еволюціонував у *композитора, що виконує музику* (М.Ямпольський), де виконання було вторинним, але ж вже мало визначальне місце;

– з початку XIX століття – *етап становлення*, пов'язаний з відокремленням професії виконавця від композиторської діяльності. Статус *музиканта-універсала* потроху втрачає свої позиції, перетворюючись на *віртуоза, що створює музику* (М.Ямпольський);

– з середини XIX століття до кінця XX століття – *етап кристалізації* та остаточного відокремлення професії виконавця від композиторської. Піаніст-виконавець виступає як інтерпретатор чужих творів, розкриваючи їх художній зміст і доносячи до слухачів задум автора;

– з кінця XX століття до сьогодення – *етап активних пошуків* у професії виконавця, що характеризується широким колом підходів до творів різних епох, також й до новітніх творів «відкритої форми», де він перетворюється на *виконавця-співтворця* або *виконавця-співавтора*.

Форми професіоналізації визначають, яким чином здійснювалася професійна діяльність музиканта і підготовка до неї. Становлення професіоналізму не може бути зведено лише до вдосконалення гри. Сюди належать різні обставини підготовки виконавця: приватні уроки, школи як установи (навчання музиці), музична освіта, виконавські школи, трактати та методики навчання, розроблені педагогами-виконавцями, музичні «змагання», створення інструктивного та концертного репертуару, виконавська практика, діяльність профільних товариств, тощо.

Аналіз шляхів професіоналізації європейського виконавства допоміг краще зрозуміти подібні процеси в Україні, які мають багату історію. Оскільки в минулому західна і східна (центральна, південно-східна) частини України належали до різних держав, і, таким чином, до різних культурних ареалів, у цих регіонах склався різний алгоритм форми професіоналізації, критерії та хронологія періодизації.

Історичний процес професіоналізації українського фортепіанного виконавства та освіти розпочався із Західної України. Першим регіоном, де професійна музична освіта та виконавство почали активно розвиватись, була Галичина. Це пояснюється тим, що територія Західної України на період другої половини XVIII – початку XX ст. входила до європейського культурного простору і провідну роль у професіоналізації фортепіанного виконавства відігравали безпосередньо європейські митці.

У східній (центральної, південно-східній) частині України, що входила до складу Російської імперії, професіоналізація здійснювалася силами Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ). Якщо взяти до уваги факт, що члени ІРМТ позиціонували також європейські культурні цінності та будували основи фортепіанного професіоналізму, можна дійти висновку, що східна частина України також «розбудовувала» професію фортепіанного виконавця згідно з європейськими стандартами, але цей процес відбувався опосередковано.

Незважаючи на те, що основним зразком професіоналізації фортепіанного виконавства в Україні слугувала західноєвропейська модель, важливим чинником став розвиток українського композиторського професіоналізму. За твердженням Л.Свірідовської, він відбувався завдяки двом векторам: «з одного боку, традиції народного музикування, з іншого, – потужна професіоналізація фортепіанного виконавства, урізноманітнення способів та форм композиторського мислення» [349, с.11-12].

Формування національної музичної мови у фортепіанних творах М.Лисенка, В. Барвінського, Н. Нижанківського, та інших талановитих українських композиторів сприяло удосконаленню професійних навичок. Це виявилось у «переважанні поліфонічного та гомофонно-поліфонічного типів музичного викладу, в мелодизації фактурних пластів, в інтонаційному ускладненні, гармонічному, фактурному варіюванні» [349, с. 12]. Для подальшої професіоналізації фортепіанного виконавства стало важливим фактором домашнє музикування, звідки зробили свої перші кроки низка відомих піаністів, зокрема М.Лисенко.

Період другої половини ХІХ століття – час, коли в Україні почала формуватись система професійної фортепіанної освіти та виконавської діяльності. Цей процес відбувався по-різному в різних регіонах. На Західній Україні, у Львові та Івано-Франківську (Станіслав) були відкриті консерваторії з треступеневим рівнем навчання (початковий, середній та

вищий). На іншій частині України, при відділеннях ІРМТ, засновувались спочатку музичні класи, на базі яких утворювались музичні училища.

У другій половині XIX – початку XX століть первісною точкою відліку у системі професійної музичної освіти та виконавства стало музичне училище, на базі якого у великих культурних центрах України, таких як Київ, Харків та Одеса утворились консерваторії. В інших областях середня ланка музичної освіти залишалася провідною у професіоналізації фортепіанного освіти та виконавства. На Поділлі того часу існувала ціла низка приватних музичних закладів, у тому числі, музичних училищ, у більшості з яких перевагу мало навчання на фортепіано. Усі ці заклади проводили активну концертну діяльність, виконуючи цим самим філармонічні функції. У всіх регіонах України ці процеси залежали від діяльності талановитих піаністів-ентузіастів, які були головною рушійною силою у створенні усієї системи професійної музичної діяльності. Це – К.Мікулі, А.Нементовска, В.Пухальський, М.Лисенко, І.Слатін, А.Бенш, Д.Клімов, І.Малішевський, Л.Местечкін, Т.Ганицький, І.Козловський та ін.

Заради кращого розуміння значення середньої ланки професійної музичної освіти у системі професійного фортепіанного виконавства ми вважаємо за потрібне виокремити імена відомих та видатних піаністів, які починали свою професійну кар'єру з навчання у музичному училищі. У перший період діяльності музичних училищ, зокрема в культурних центрах ці заклади існували в одній системі з консерваторією з єдиним керівництвом. Завдяки цьому викладачі консерваторії могли працювати в усіх ланках системи, що значно підвищувало загальний професійний рівень навчання. У той період випускниками училищ були всесвітньо відомі музиканти – В.Горовиць, Б.Яворський, К.Михайлов, Л.Ніколаєв, П.Луценко, Л.Сагалов, В.Сокальський, Я.Зак, Е.Гілельс та ін. У наступний період, коли музичне училище існувало як окремий навчальний заклад, у його стінах починали свою професійну кар'єру багато відомих вітчизняних представників професійного фортепіанного мистецтва – виконавці та композитори, серед

яких – А.Станько, М.Тарнавецька, О.Козаренко, О.Рапіта, С.Бедусенко, Й.Ельгісер, Й.Ермін, Е.Чуприк, А.Затін, М.Рогожина І.Карабиць, О.Зінченко та ін.

Сьогодні випускники фортепіанних відділів музичних коледжів – майбутні викладачі початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів – без знань історії становлення музичних коледжів в системі професійної музичної освіти, без аналізу та усвідомлення вже існуючих шляхів професіоналізації в українському фортепіанному виконавстві не матимуть перспективи розвитку як викладача-професіонала. Дослідження та узагальнення методик видатних фортепіанних педагогів, що працювали у різних середніх музичних закладах України, дозволяє перейняти та розповсюдити їх цінний досвід.

РОЗДІЛ 2

ВІХИ ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ НА ПОДІЛЛІ

2. 1. Формування фортепіанно-виконавського професіоналізму в умовах українсько-польських зв'язків

Становлення і формування професійного музичного виконавства та освіти на Поділлі відбувалося з кінця XVI століття, починаючи з діяльності братських шкіл, музикантських цехів, від запровадження елементів суто професійного фортепіанного виконання та освіти в домашніх умовах та загальноосвітніх установах до заснування спеціалізованих музично-освітніх закладів. Основними центрами подільського регіону стали три міста: Хмельницький, Вінниця та Кам'янець-Подільський.

У Вінниці основи музичного професіоналізму були закладені братством Козьми та Дем'яна й братською школою при Вознесенському монастирі. Окрім грамоти, в них навчали співу та гри на музичних інструментах. У 1632 році на основі братської школи Вознесенського монастиря П.Могила відкрив у Вінниці філію Києво-Могилянської академії [121]. На Хмельниччині братські школи існували на той час у таких містах, як Кам'янець-Подільський (заснована у 1589 р.), Сатанів (1590 р.), Меджибіж (1621 р.). Окрім розповсюдження церковного вчення, братства дбали про музичну освіту населення, засновували бібліотеки, школи, друкарні, богодільні [336].

Система загального музичного виховання в Україні зазнала виразного впливу європейської традиції церковного співу, гри на музичних інструментах та інших форм музичної освіти. Одним з найвидатніших представників просвітництва був чеський теолог, педагог і письменник Я.Коменський (1592-1670), який вважав навчання співу і музики важливими складовими виховного процесу кожної людини. На його педагогічних

принципах побудувалася система, згідно з якою музику було «слід прищеплювати з дитинства представникам усіх прошарків суспільства» [429, с.281]. Серед необхідних професійних навичок Я.Коменський виокремлював «вміння співати всі мелодії, що існували в побуті. Згодом, на думку Я.Коменського, більш здібних дітей слід було навчати основ художньої музики, а на наступному щаблі здобуття освіти учні повинні були вміти застосовувати музичні знання на практиці та в теорії. Ця сформульована Я.Коменським гуманістична спрямованість церковних навчальних закладів Західної Європи, які протягом декількох століть були осередками народної освіти, набула поширення в багатьох європейських країнах» [429, с. 281-289].

Переселенці з різних країн Європи привносили в Україну також і традиції свого музичного виховання. В.Щепакін відмічає, що навіть не маючи прямого відношення до музики, переселенці переважно мали добру музичну підготовку. Вони могли не тільки розуміти музику, але й виконувати її в хорах, оркестрах або на органі, оскільки попередня музична освіта готувала їх до співу з нот, гри на різних інструментах. Також характерною ознакою переважної більшості представників європейських переселенців була їх ділова ініціатива. Наприклад, вони організовували концерти, приватні пансіонати, де ґрунтовно здійснювалась музична освіта, відкривали школи при храмах, де значна увага приділялась музичним заняттям [Там само, с. 284].

У таких школах, наприклад, при латинських храмах, мали змогу вчитися також і українські діти, що сприяло поширенню освіти західноєвропейського зразка та відкрило доступ багатьом українцям до вищої європейської університетської освіти. У таких закладах велику увагу приділяли музичному вихованню, де заняття музикою входило до розкладу через день, і що важливо, не тільки, як уроки церковного співу, але і як уроки гри на органі [372, с. 297].

На Поділлі при католицьких храмах також відкривали шкільні заклади, де навчали дітей парафіян не тільки польської мови, а й музичної грамоти.

Наприклад, настоятель ксьондз Шкарбановський з Шарівського костьолу (Проскурівський повіт) заснував у костьолі музичні курси, де навчилися як діти, так і дорослі. Весь інструментарій, який потрібний був для навчання, закупували за рахунок парафіян. Але проскурівський справник визнав школу протизаконною та припинив її діяльність [336, с.8].

У XVIII ст. на процес професіоналізації у музичній практиці вплив мала і діяльність кріпацьких музичних колективів. Н.Бовсунівська, дослідивши цей процес, стверджує, що з розповсюдженням кріпацтва і зі зміцненням впливу поміщиків задля забезпечення мистецьких потреб світського побуту виникла необхідність у підготовці музикантів вищого рівня, і попри негативи кріпацтва, за ситуації, коли особиста свобода музикантів обмежувалась або зникала повністю, деколи існував якісний професійний виконавський рівень та мало місце професійне музичне виховання. Задля вдосконалення майстерності кріпацьких музичних колективів, росту їх професіоналізації відбувалися постійні репетиції та концерти. Також до кріпацьких колективів долучалися і музиканти з музикантських цехів. Досить часто для керівництва такими колективами запрошували провідних музикантів із-за кордону [34].

Наприклад, на Хмельниччині поміщик Пжездецький (сmt. Чорний острів) мав власний кріпацький оркестр, яким керував італійський диригент Л.Тоніні. Відомим фактом є те, що у 1847 році гостем родини Пжездецьких був сам Ф.Ліст. Гостював він і у маєтку Вороновиці у княгині Кароліни Івановської-Сайн-Вітгенштейн (Чорноострівський район). Р.Римар зазначає, що, «відпочиваючи на подільській землі, Ф.Ліст написав Угорську рапсодію № 2 та фортепіанні п'єси на теми українських народних пісень “Ой, не ходи, Грицю”, “Віють вітри, віють буйні”, “Українську баладу”, та “Скаргу”, які увійшли в цикл “Колоски Вороновиць”» [336, с. 4].

На Вінниччині кріпацькі колективи мали поміщики Грохольські, Потоцькі та Іванівські. Вони сприяли становленню професійної музики та

виділяли чимало коштів на музичну освіту талановитим дітям для їх подальшої праці у таких колективах [121].

Оркестром Потоцьких у Тульчині певний період керував Войцех Совінський – піаніст та композитор, який згодом виїхав до Європи [159, с. 738], а капелою у тих же Потоцьких у Тульчині – Августин Томаш Браун: диригент, композитор та скрипаль [159, с. 69]. Оркестром у графа Ю. А. Ілінського в Романові Новоград-Волинського повіту керував Ігнацій Добжинський – скрипаль та композитор, батько відомого польського піаніста, диригента та композитора Фелікса Добжинського [та само с. 178].

Історія становлення професійної музичної освіти та виконавства у Вінниці також заслуговує уваги, бо там працювало три трупи: українська, російська, єврейська; був утворений театр під назвою «Народний дім». Існувала ціла низка закладів приватної форми власності (школи, класи, студії), які належали Г.Мардеру, Швиглику, Є.Педаховській, С.Худаковському, В.Поль-Вільямовській та Мазаракію. Навчальна програма в цих музичних закладах була на досить високому професійному рівні: викладали такі дисципліни, як спеціальний клас, теорія музики, сольфеджіо, гармонія, поліфонія (контрапункт), історія музики⁴ [121].

Є відомості про існування на початку ХІХ ст. у Вінниці польської губернської гімназії, у якій високопрофесійно викладали різні музичні дисципліни, у тому числі і гру на фортепіано. У гімназії та в театрі ставили оперні постановки. Музичній освіті сприяли також діяльність у Вінниці нотного магазину, магазину музичних інструментів та фортепіанної фабрики. За свідченням О.Черкашиної, важливим фактом високого рівня музичної і, зокрема, фортепіанної професіоналізації був «факт існування в місті нотного магазину та фортепіанної фабрики В.А.Мисевського, магазину музичних інструментів, де був великий вибір скрипок, віолончелей, гітар, мандолін, балалайок, роялів, піаніно (фабрики К.М.Шредер), а також грамофонів і платівок» [404, с. 218-220].

⁴ Такий професійний курс можна прирівняти до сучасного рівня музичного училища.

Процес професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі був тісно пов'язаний з діяльністю музикантів польського походження, які внаслідок близького географічного розташування проживали на теренах України з давніх часів⁵. Вже наприкінці XVIII ст. на Правобережній Україні, і зокрема, на Поділлі, польське населення становило значну кількість. Його більшість складали представники правлячої поміщицької верхівки, католицького духовенства, службовців. Проживання двох народів в одній державі значно зблизило їх культури. У XIX ст., коли Галичина та Правобережжя відійшли від Речі Посполитої і територія України опинилась під владою Австрії та Росії, на Правобережжі польське населення зазнало ще одного відчутного удару. Це сталося після поразки повстання 1830 – 1831 рр., в результаті чого російська влада конфіскувала маєтки польських поміщиків – учасників повстанського руху - та вжила жорстких репресивних заходів щодо поляків [221]. Поляки, як і українці, стали пригнобленим народом, що привело до їх єдності у боротьбі проти російської та австрійської імперської влади.

Визвольний рух у Польщі мав великий вплив на становлення власної свідомості українців. У подібних умовах боротьби за свою ідентичність головними цілями для обох народів було зберегти власну мову, історію культуру і т. ін. Це стало причиною виникнення ідеї слов'янської єдності. У той час чітко визначилися зв'язки української та польської культур, що проявилось у так званій «Українській школі» у польській літературі [369].

⁵ Перші згадки про поляків в Україні сягають ще часів Ярослава Мудрого, який привіз поляків у якості полонених та розселив їх на берегах річки Рось. Перша хвиля польської колонізації України була пов'язана із захопленням Галицько-Волинського князівства у XIV ст. З середини XVI ст. переселення польських селян і міської бідноти на українські землі посилювалось. З утворенням держави Річ Посполита, після прийняття Люблінської унії у 1569 р., землі України, які відійшли до Польщі були поділені на шість воєводств: Руське (центр у Львові), Белзьке (центр у Белзі, львівська область) Подільське (центр у Кам'янці-Подільському), Волинське (центр у Луцьку), Брацлавське (центр у Брацлаві, вінницька область), Київське (центр у Києві) Чернігівське (центр у Чернігові). Українці опинилися у дуже скрутному становищі. Був посилений тиск на культуру, релігію, мову. Поступово українське населення почало полонізуватись, католизуватись. Українське почало представлятись, як щось низько вартісне, хлопське [368].

Це поняття уперше було введено 1837 року «польським письменником А.Тишинським і поширений пізніше в українському літературознавстві на означення групи польськомовних поетів і письменників доби Романтизму, які у своїй творчості зверталися до української історичної тематики, описів побуту і природи, фольклору тощо» [370].

Подібною була течія «Хлопоманів», яка зародилась на Правобережній Україні переважно у студентської молоді Києва, Поділля та Волині. Більшість складала студенти Київського університету, які були виховані на традиціях польської культури. В основі течії лежало прагнення зближення з простим українським селянством. Натхненником та ідеологом цього напрямку був студент університету, майбутній видатний український історик, етнограф, професор Київського університету Володимир Антонович [396].

Серед найяскравіших представників «Української школи» необхідно виділити таких польських митців, як: письменники-поети – М.Гославський, С.Гоцинський, Б.Залеський, Ю.Коженювський, М.Грабовський, Ю.Словацький, Ю.Крашевський, А.Мальчевський.

Згодом до представників «української школи» почали відносити і польських музикантів. Зокрема, Л.Свірідовська вважає представниками «української школи» Ф.Тимопольського, Ф.Яронського, Й.Вітвицького, М.Завадського [349, с. 8]. На думку автора дослідження, до представників «української школи» потрібно віднести й інших польських музикантів Поділля, які в своїй творчості тою чи іншою мірою спиралися на українське національне мистецтво. Це, окрім вже згаданого М.Завадського, Д.Бонковський, А.Коціпінський, В.Заремба, І.П.Козловський, батько та син Зентарські, Т.Ганицький. В основі творчої спадщини цих митців покладена українська народна творчість. Фольклорно-етнографічні записи, здійснювались, як відзначає Р.Римар, у гущі народу, правдиво відображали в оповіданнях, повістях, поемах побут, звичаї, традиції й прагнення українського населення [336]. Вони намагалися зрозуміти об'єктивні

причини його боротьби за своє звільнення, проти панування польських аристократів на етнічних українських землях і, таким чином, утверджували авторитет української нації в польському середовищі.

У XIX ст. культурний рівень, на якому були національні культури України та Польщі, впливав на особливості стосунків між поляками та українцями. У зв'язку з тим, що Польська держава декілька століть була незалежною та сильною країною, були створені сприятливі умови для розквіту її мистецтва, навіть на землях, які були не етнічно польськими. Тут можна згадати діяльність польського музичного товариства ім. С.Монюшка та консерваторію при товаристві у Станіславові, Львівську музичну консерваторію імені К.Шимановського, процеси професіоналізації фортепіанного мистецтва в Галичині, які здебільшого відбувались завдяки польським музикантам.

І на цьому етапі, який І.Шатковська називає часом «формування нової національної музичної культури» [421, с. 458], польська культура мала позитивний вплив на українську: «При цьому національна характерність та самобутність культури, що формується, не страждає; навпаки, “чужинці” вживались у незнайому їм культуру, а далі слугували культурному розвитку народу, на землі якого волею історичних обставин вони жили й працювали» [Там само]. Таким чином, українське мистецтво, збагачуючись надбаннями мистецтв інших країн, мусило швидко надолужувати втрачене.

Треба відзначити взаємовплив двох культур, тому що у цьому процесі не тільки більш розвинуте польське музичне мистецтво було своєрідним зразком для українського. Існуючи у єдиному культурному просторі, польське мистецтво також збагачувалось надбаннями української народної музики [365]. Доказом цього стали факти зацікавлення музикантів польського походження українською тематикою та створення музичних доробків, у яких звучала українська тема. Так, фортепіанні фантазії на українські народні пісні, фортепіанні рапсодії, думки, шумки, чабарашки –

стали жанрами, в яких активно працювали композитори В.Заремба, М.Завадський, В.Зентарський, Ю.Зарембський та ін.

2.2. Виникнення системного підходу до професіоналізації фортепіанного виконавства

Важливу роль у розвитку музичного професіоналізму на Поділлі відіграв піаніст та композитор Ігнацій Платон Козловський (1786 -1859, за ін. даними 1860) – продовжувач західноєвропейської піаністичної традиції. За даними біографічного словника «Відомі поляки в історії Вінничини», В. Колесник [159, с. 290–291] занотовує: «І.Козловський – піаніст, композитор, педагог, народився у Вінниці. Працював на Поділлі, Волині, у Петербурзі, де вдосконалювався грі на фортепіано в одного з найвідоміших представників фортепіанного мистецтва того часу Дж. Фільда – учня М.Клементі. З дружиною Терезою, також ученицею Дж. Фільда, І.Козловський проводив пансіони у Вільні та Москві. У Москві, в Інституті шляхетних дівчат св. Катерини піаніст познайомився з А.Міцкевичем, та акомпанував йому під час імпровізації поета. Окрім того, А.Міцкевич відвідував музичні прийоми І.Козловського у Москві» [там само]. Наведені факти свідчать про те, що ім'я І.Козловського було відомим у мистецьких колах Москви. Також очевидно, що І.Козловський був важливою особою і у культурному просторі самої Польщі. Це підтверджує тісна мистецька співпраця з А.Міцкевичем, який для польської культури мав таке саме значення, як Й.В.Гете – для німецької, О.Пушкін – для російської, чи Т.Шевченко – для української культури.

Результатом тісних контактів І.Козловського з А.Міцкевичем стало написання вокального твору «Дума про гетьмана Косинського», який був присвячений автору тексту романсів [497]. Твір був виданий у Києві, Кам'янці-Подільському у А.Коціпінського та Ліпську у Ф. Хофмейстра.

Слова до Думи написав Ю.Залеський, подільський поет польського походження, який є представником «української школи» у польській культурі. В.Колесник, у своїй праці [159, с. 290-291], зазначає, що мелодію до цього твору написав сам А.Міцкевич. Проте, в архівних нотах з Варшавської народної бібліотеки позначено: «Muzyka Ign. Platona Kozłowskiego» [497], з присвятою А.Міцкевичу.

Але чому І.Козловський та Ю.Залеський звернулися саме до постаті гетьмана Криштофа Косинського (1545-1593)? Як зазначається на сайті «Козаки. Історія козацтва», «повстання К.Косинського стало першим організованим виступом українського козацтва на захист своїх прав і вольностей, започаткувало героїчну історію визвольних змагань, що в середині XVIII ст. увінчалися становленням Української козацької держави» [157]. Із цієї цитати стає зрозуміло, чому цей твір був присвячений А.Міцкевичу, оскільки А.Міцкевич є не тільки одним з найвідоміших поетів Польщі, засновником романтизму у польській літературі, але був також діячем національно-визвольного руху. У Польщі А.Міцкевича вважають національним героєм [267].

У Думі саме змальовується період козацького повстання під проводом К.Косинського. Твір побудований на двох характерах – войовничому, через яскраве зображення бурхливого повстання, та ліричному – ставлення героя до жінки. Будучи піаністом, І.Козловський особливу увагу приділяє саме фортепіанній партії, яка, на нашу думку, вдало допомагає розкрити ці два характери. Переважно насичена активна частина твору вирізняється використанням акордово-октавної фактури, де партія фортепіано виконує не тільки акомпануючу, але і зображальну функцію, передаючи характер боротьби. Це вимагає від піаніста-концертмейстера додаткових умінь, таланту, адже передбачає зростання його ініціативи в грі, потребує здатності до відтворення настрою боротьби. У ліричній частині фортепіанна партія вже виконує більш акомпануючу функцію. Слід зазначити, що фактура фортепіанної партії написана досить зручно і професійно. Очевидно, тут

проглядається лінія традицій фортепіанної школи І.Козловського від М.Клементі та Дж.Фільда.

Після повернення до Вінниці І.Козловський займався переважно викладацькою діяльністю. Він виховав багато відомих піаністів, деякі з них вели активну концертну діяльність: зокрема, є відомості про концерти у Києві Ф.Лопати та Я.Копжінського. І.Козловський є автором методичного посібника гри на фортепіано «Практична і теоретична школа фортепіано, проваджена поступово від найпростішого до найскладнішого» [508], яка була видана у Москві у 1833 р. Там І.Козловський узагальнив головні засади фортепіанної школи Дж.Фільда, а також серед багатьох музичних прикладів розмістив і свої власні фортепіанні твори. Композиторська спадщина І.Козловського налічує полонези для фортепіано, вокальні твори «Думу про князя Понятковського» та «Прощання» на слова Я.Чечота, які були видані у Петербурзі та мали велику популярність на той час [159, с.290-291].

У 1834 р. І.Козловський організував у Вінниці приватний музичний інститут, який, за однією з версій, містився у збудованому за його кошти будинку на скелі над річкою Бугом. Ця скеля досі називається «скелею Козловського». Заклад проіснував до 1840 р. через те, що роботі музичного інституту заважала група впливових місцевих музикантів, яких І.Козловський мав сміливість критикувати [там само].

Цінним історичним документом тієї епохи є літературна праця І.Козловського «Лист Квінти Міноровича до Генрика Рітардандо», видана у 1835 р. в Петербурзі у друкарні К.Края, де автор у вигляді художнього оповідання-листа гостро висміює провінційних викладачів гри на фортепіано. У двадцяти п'яти пунктах автор викладає свої головні правила постановки апарату, звуковидобування, розвитку музикальності, згадує Дж.Фільда як видатного викладача, пропагує створення професійних музичних навчальних закладів (консерваторій), зокрема створення музичного інституту на Поділлі. І.Козловський писав: «Чи хтось (з найбагатших панів) подумав про крихітний внесок для заснування хоч би невеличкої

консерваторії? <...> Як можна мати дивні претензії збирання плодів, не начепивши жодного дерева? <...> Сміло можна стверджувати, що одного відсотку від самих тільки надлишків марнотратства, вистачило би на заснування в усіх найбільших містах чудових консерваторій та інших добродійних закладів» [445].

Останній період життя музиканта був пов'язаний з Одесою та Варшавою. До того періоду належить створення оперети «Мариля, або Дожинки» на лібрето Ю.Залеського, основою якої стали музичні інтонації українського пісенного фольклору. Арія «Український соловей, або В долині коло озера» з цього твору була видана у Варшаві, фортепіанна версія увертюри до оперети – в Одесі. Окрім того, у Варшаві була видана полька І.Козловського «Зося» (не уточнюється для якого інструменту). Останні роки І.Козловський мешкав у Немирові (тепер Вінницька область), де і помер у 1859 чи 1860 рр. [159, с. 290–291]. Місце поховання музиканта, на жаль, невідоме.

У першій половині XIX ст. на Поділлі жив і творив український композитор і піаніст Тимофій Безуглий. На жаль, його роки життя не відомі, та й творчість зараз практично забута. Проте, за часи життя творчість Т.Безуглого була достатньо відома в Україні та Росії. Відомий український композитор і піаніст М.Степаненко у вступній статті до сьомого випуску видання «Українська фортепіанна музика» (1978) [496] зазначає, що Т.Безуглий став представником романтичного напрямку в українській музиці, а його творча діяльність пов'язана з Україною та Петербургом. Сучасники згадують Т.Безуглого як блискучого піаніста-віртуоза. Його твори віддзеркалювали мелодику українських народних пісень, вагомим є факт, що Т.Безуглий став автором перших в українській фортепіанній музиці балад, скерцо та елегій. Його твори були видані у двох випусках у Петербурзі 1865 року. До першого випуску увійшли такі твори: балада «Конашевич Сагайдачний», «Українська колискова», елегія «Барвінок» та «Жалібний марш на смерть Т.Шевченка». У другому випуску надруковані «Українська

балада», скерцо «Русалки», «Українська фантазія» та мазурка «Подільянка» [493].

Збірка за редакцією М.Степаненка містить низку творів Т.Безуглого, до якої увійшли мазурка «Подільянка», елегія «Барвінок», «Жалібний марш на смерть Т.Шевченка», «Українська колискова». Ці твори є яскравими концертними п'єсами: ефектна та об'ємна концертна мазурка; тривожна в емоційному плані та насичена фактурно елегія «Барвінок»; траурно-драматичний марш; філософська, з імпровізаційним фактурним викладом колискова. Даний репертуар має неабияке значення для професійного становлення піаніста в процесі навчання в середній ланці музичної освіти. Можна стверджувати, що Т.Безуглий став одним із фундаторів фортепіанного професіоналізму. У його творах закладено основи романтичного піанізму: у його музиці романтичні настрої тісно переплетені з драматичними та філософськими образами. Твори автора демонструють його вміння поєднувати різні шари фактури, характеризуються гармонічною педалізацією, розвитком таких видів техніки, як дрібна, октавна та акордова. Все це вимагає від виконавця особливого звуковидобування, яке вирізняє співочу гру на інструменті, що є одним з головних завдань романтичної музики.

Одну з провідних ролей у становленні професійного музичного мистецтва на Україні кінця ХІХ – початку ХХ ст. відіграв Кам'янець-Подільський, який на той час був центром Подільської губернії. У місті діяв театр, який був заснований наприкінці ХVІІІ ст. [300]. У Кам'янці-Подільському працювали такі товариства, як «Просвіта» та «Кобзар» (мали музичний напрямок діяльності), спілка ХЛАМ (художники, літератори, артисти, музиканти), єврейська музична спілка «Кадіма». Кам'янець-Подільський пишався Українським народним театром ім. Т.Шевченка, яким керував М.Садовський, народною консерваторією, симфонічним оркестром, філармонією та оперним театром. Місцева публіка могла слухати такі опери,

як «Аскольдова могила» О.Верстовського, «Іван Сусанін» М.Глінки, «Русалка» О.Даргомижського, «Демон» А.Рубінштейна та ін. [114, с. 16].

У місті концертував Ф.Ліст, який «під час своїх гастролей в 1847р. (Київ, Одеса, Єлісаветград) <...> після повернення до Веймара проїжджав (за спогадами кам'янецьких очевидців середини ХІХ ст.) через Кам'янець-Подільський, де виступав з концертом перед місцевою публікою» [114, с. 5]. Цей будинок стоїть у місті й сьогодні.

Важливу роль у Кам'янці-Подільському відігравав Український університет, який, розташовуючись подалі від активних воєнних дій громадянської війни початку ХХ ст., довгий час залишався чи не єдиним в Україні полем культурно-просвітницької діяльності багатьох представників української інтелігенції [435].

У 1919 р., коли уряд УНР разом з інтелігенцією переїхали до Кам'янця-Подільського, другої столиці незалежної держави, у місті знайшов притулок і можливість для творчої діяльності К.Стеценко (1882 - 1922). Композитор організував тут концертну діяльність, плідно працював з Національним українським хором, якому акомпанував на роялі. У Кам'янці-Подільському К.Стеценко закінчив роботу над своєю оперою «Гайдамаки». Музикант розробляв проєкт відкриття музичного факультету при університеті. Він стверджував, що «основне його завдання – виховувати наукових діячів на полі української музики. Іншими словами, зробити те, що не можуть зробити консерваторії, які своїм завданням мають дати віртуозів-музикантів, вузьких знавців того чи іншого інструмента або окремого фаху» [Там само].

У другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. значний вплив на процеси професіоналізації фортепіанного мистецтва мала діяльність музикантів польського походження з Кам'янця-Подільського. Саме у цьому місті жили та працювали А.Коціпінський, В.Зентарський, В.Заремба, М.Завадський, Т.Ганицький. Одним з видатних діячів, який у середині ХІХ сторіччя мав серйозний вплив на процеси професіоналізації музичного, зокрема фортепіанного, мистецтва на Україні, був *Антон Коціпінський* (1816-1866).

Уродженець села Андрухів, що поблизу Кракова, А.Коціпінський присвятив своє життя розвитку української музичної культури⁶. У 1846 р. А.Коціпінський поселився у Кам'янці-Подільському, де мешкав його рідний брат Йосип. У цьому місті А.Коціпінський заснував друкарню, музичний магазини, де, окрім нот, продавали і музичні інструменти. Подібні магазини він відкрив у Житомирі, Львові, Кишиневі, Києві. А.Коціпінський активно займався громадською діяльністю у житті Кам'янця-Подільського: організовував музичні вечори, де пропагував українську музику, заснував музичне товариство. Зазначимо, що А.Коціпінський був високопрофесійним виконавцем. Підтвердження знаходимо у відомому енциклопедичному словнику Брокгауза та Ефрона: «Коціпінський (Антон (1816 – 1866) – польсько-російський музикант, чудовий соліст на фісгармонії, для якої переклав низку п'єс. Зібрав народні малоросійські і українські пісні (“Пісні, шумки і думки руського народу”))» [175].

За демократичні погляди, тісні контакти з прогресивною українською та польською інтелігенцією за А.Коціпінським був встановлений таємний нагляд, а в травні 1849 р. до Кам'янця-Подільського з Петербурга прибув чиновник з особливих доручень майор Язиков, який влаштував обшук в квартирі музиканта і знайшов заборонену літературу. 13 липня А.Коціпінського було вислано за межі Російської імперії. Наступні чотири роки він прожив у Відні, присвятивши себе удосконаленню композиторської та піаністичної майстерності.

У 1853 р., прийнявши російське підданство, А.Коціпінський повернувся до Кам'янця-Подільського. При музичному магазині свого брата Йосипа він відкрив музичну школу. Отже, є підстави стверджувати, що

⁶ Початкову освіту та перші навички гри на фортепіано, органі та фісгармонії А.Коціпінський отримав від батька Яцека Коціпінського, який був органістом і керівником оркестру Львівського кафедрального собору Вознесіння Пресв'ятої Богородиці. А.Коціпінський ще в дитинстві співав 1-м дискантом у Львівському архиєпископському хорі. Пізніше він служив у Чернівцях в австрійському військовому оркестрі, а потім був військовим капелмейстером [431].

А.Коціпінський був одним із засновників музичної освіти на Поділлі, оскільки він відкрив музичну школу, де разом з братом викладав гру на фортепіано, сольфеджію та теорію музики. Необхідно зазначити, що в школі у А.Коціпінського вчився В.Заремба – відомий український піаніст та композитор.

А.Коціпінський був одним з перших діячів, які серйозно почали займатися фольклором. Він зібрав кілька десятків українських народних пісень, частину з яких переклав на голос та фортепіано, створював хорові обробки. Пізніше, у 1861 р. у київський період свого життя, А.Коціпінський видав збірку «Пісні, думки і шумки руського народу на Подолі, Україні і в Малоросії», куди увійшли 100 творів з українськими та латинськими текстами. Ця публікація відбулася в той час, коли взагалі заборонялись публікації українською мовою [205, с.51-53]. Зауважимо, що дану збірку в Російській імперії було заборонено через те, що в ній влада вбачала сміливу пропаганду української народної пісні.

Композиторська творчість А.Коціпінського практично не відома, хоча музикант писав багато творів переважно для фортепіано та вокалу [443]. Серед різних музичних жанрів спадщини музиканта - Кантата для голосу та фортепіано, романси, пісні, фортепіанні мазурки, полонези. Деякі п'єси композитора базуються на народних піснях. Наприклад, відома пісня Д.Бонковського «Гандзя», до якої А.Коціпінський склав фортепіанний акомпанемент, є музичним матеріалом до відомої у той час фортепіанної польки композитора. А.Коціпінський є автором таких творів в українському стилі, як «Козак-полька», що є фортепіанною транскрипцією його ж твору для голосу та фортепіано «Ярмарок на Україні», фортепіанних п'єс «Українська мазурка», «Мазур з українкою» [421, с. 459].

Вартий уваги його вокальний твір «*Spiewak w obcej stronie*» («Співак в чужому краї») [503] на слова Б.Залеського, виданий в Лейпцигу у Фр. Хофмейстера, Варшаві у Г. Сенневальд та в Кам'янці-Подільському у А.Коціпінського. Присвячений твір графині Дороті Млодескій з роду

Потоцьких. У творі змальовується туга митця на чужині за рідним краєм. Композитор яскраво за допомогою різноманітних музичних барв передає зміст твору, поєднує драматичні настрої із сентиментальними. Фортепіанна партія не є простим акомпанементом, вона на рівні з вокальною партією створює характер змальованих образів. Починається твір масштабним фортепіанним вступом, який виконує роль своєрідної «увертюри», де відтворюються головні емоційні настрої твору. Фортепіанна партія відзначається насиченою та різноманітною фактурою, часто віртуозного плану на різні види техніки, що потребує високого виконавського рівня та музичної підготовки.

Також приваблюють два полонези А.Коціпінського ор.5 [500], які були видані у Кам'янці-Подільському, Лейпцигу, Відні та Варшаві. Твори представляють собою якісний зразок жанру полонезу у фортепіанній музиці, які були прекрасним матеріалом для салонного та домашнього музикування. Це підтверджує і географія їх видання.

Подібного плану є полонез для голосу з фортепіано, який був виданий у Києві, Кам'янці-Подільському та Кишиневі у друкарнях А.Коціпінського та в Липську у Фр. Хофмейстра [504]. Необхідно зазначити, що полонез, у першу чергу, написаний для акомпанементу спінету чи клавічембало, а якщо немає таких, то - для фортепіано. Це можна пояснити тим, що у сфері домашнього музикування на той час все ще часто використовували інструменти клавірної доби.

Творча діяльність батька та сина – Ромуальда та Віктора Зентарських - їх внесок у становлення професійної фортепіанної української музики в подільському регіоні потребує детального наукового дослідження, вивчення та популяризації їхніх творів в Україні. Біографія цих піаністів також є мало вивченою на сьогодні. Відомо, що Ромуальд Зентарський (1829 - 1874) навчався гармонії та контрапункту у вчителя Ф.Шопена – Йосифа Ельснера, потім продовжував свою музичну освіту в Празі та Парижі. Його син, Віктор

Зентарський (1854 - ?), був учнем іншого видатного польського музиканта – С. Монюшка.

Попри те, що ці музиканти мешкали у Польщі, вони залишили помітний слід в українській фортепіанній музиці того часу, бо написали достатню кількість творів на українську тематику. Їхня діяльність стала певним щаблем у її розвитку та одним з характерних проявів культурних зв'язків між українським та польським народами. І за це промовляє факт, що Зентарські зазначені в «Українській музичній енциклопедії» [370, с. 147-148].

Батько та син Зентарські, напевно, мали дуже тісний контакт з Україною. Очевидним є те, що вони захоплювались українською культурою, були причетні до процесів професіоналізації фортепіанного мистецтва, зокрема, складала фортепіанний репертуар, базований на українській музиці, для салонного музикування, домашньої форми музичної освіти. І зважаючи на творчу діяльність, їх можна віднести до представників «української школи» у польській культурі. Вони часто приїжджали, чи певний період перебували в Україні, зокрема на Поділлі. Прізвище В.Зентарського згадується у переліку музикантів Поділля у працях дослідників подільського регіону: Р.Римар «Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу. Друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.» [336], М.Кульбовського «З подільського кореня» [194], у довіднику М.Печенюк «Музиканти Кам'янецьчини» [300].

Інформацію про В.Зентарського (сина), у першу чергу, можна знайти, вивчаючи діяльність А.Коціпінського. Відомо, що В.Зентарський здійснив обробку для фортепіано творів із збірки А.Коціпінського «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії» [474]. У контексті розгляду фортепіанних творів, базованих на українському національному репертуарі, необхідно звернути увагу на вказану об'ємну працю В.Зентарського [474]. Збірка мала широку географію видань. Вона була надрукована у видавництві Л.Ідзіковського у Києві, у Варшаві – у Гебетнера і Вольфа, у Москві – в А.Гутхейль, в Одесі – в Е.Островського, в Петербурзі –

у А.Лохансена, у Ростові-на-Дону – в Г.Адлера. Ми вважаємо, що для тієї епохи збірка представляла собою прекрасний репертуар для домашнього музикування.

Сто фортепіанних обробок народних пісень, які можна трактувати як різнохарактерні фортепіанні п'єси з професійно викладеною фортепіанною фактурою, невеликі за розміром, були чудовим зразком національної музики, слугували для природнього музичного розвитку піаністів-початківців. Також це був корисний матеріал для пропаганди національної музики вже на самому початку навчання. Варто ще нагадати, що оригінальна збірка пісень А.Коціпінського в Російській імперії була заборонена через пропаганду української пісні.

Необхідно звернути увагу на фортепіанну «Думку» В.Зентарського ор. 90, присвячену поету Б.Залеському, одному з найяскравіших представників української школи у польській культурі. Сама постать Б.Залеського є непересічною як у польській, так і в українській культурі. З його іменем пов'язують появу жанру думки у літературі, яка потім перейшла у музику. Як пише О.Матіяшук у статті «Польський бард українського фольклору», головна частина творчості Б.Залеського була пов'язана з українським фольклором: думи рицарсько-козацькі, ліричні твори, основані на враженнях від українських пісень. Після від'їзду з України він жив закордоном – у Варшаві, Парижі, був редактором таких видань, як «Кур'єр Польський», «Нова Польща», «Пілігрим Польський» та одним із засновників «Слов'янського товариства». Б.Залеський брав участь у багатьох воєнних діях, за що був відзначений найвищою військовою нагородою Польщі – хрестом «Virtuti Militari». Він мав трагічну долю, похоронивши свого молодшого сина та дружину [447].

«Думка» ор.90 побудована на українських інтонаціях, в яких поєднуються і мелодійність української пісні, і епічність, і драматизм. Навіть малюнок на титульній сторінці вже налаштовує слухача на відповідний настрій. На малюнку титульного листа зображено нічний пейзаж, на фоні

якого летять чорні ворони як символ трагічної долі українського народу і, зокрема, долі Б.Залеського. Цей твір завдяки глибині змісту, красі мелодики, виразності, професіональному викладу фортепіанної фактури є вдалим зразком цього жанру. Підтвердженням є географія видань цього твору: Київ, Москва, Петербург, Ростов, Варшава [541].

Міцний зв'язок Зентарських з українською культурою та з Поділлям підтверджує те, що В.Зентарський створив фортепіанну версію «Вечорниць» П.Ніщинського [477], який значну частину свого життя мешкав на Вінниччині, де і похований. Нагадаємо, що П.Ніщинський написав музику «Вечорниці» як вставну сцену до вистави «Назар Стодоля» Т.Шевченка. Фортепіанна версія В.Зентарського - це об'ємний твір, який за піаністичною складністю потребує вже професійної виконавської підготовки, а також є яскравим зразком національної української музики тієї епохи. Фортепіанна версія зацікавила цілу низку видавництв таких, як Одеське видання книжкового і музичного магазину Е.Островського; у Києві вона була видана Л.Ідзіковським; у Москві – А.Гутхейлем; у Санкт-Петербурзі видала «Северная лира»; у Ростові-на-Дону - у Л.Адлера; у Варшаві - у Гебетнера та Вольфа.

Проте, фортепіанна творчість В.Зентарського не обмежується тільки цією працею. Він, як і його батько Ромуальд, працював у багатьох фортепіанних жанрах. Композитори створювали фортепіанні фантазії, транскрипції, думки, шумки, концертні етюди, сонатини, рапсодії, ноктюрни, баркароли, серенади, парафрази, мазурки, полонези, менуети та ін. Багато з цих творів видавались у Києві, зокрема, у видавництві К.Ідзіковського, К.Чоколова, А.Коціпінського; деякі твори друкували у Варшаві (E.Wende) та Москві (A.Gutheil). Це ті жанри, в яких не використовували національну українську музику, а наприклад, польську, чи просто побудовані без виразної опори на національну музику.

На Поділлі в м. Дунаївці Хмельницької області народився один з найталановитіших учнів А.Коціпінського *Владислав Заремба* (1833–1902).

Своє творче життя музикант почав у Кам'янці-Подільському. Певний період (1856-1861(62)) В.Заремба працював у Житомирі, де також викладав гру на фортепіано у приватних закладах. З 1862 року він викладав хоровий спів та гру на фортепіано у навчальних закладах Києва, одним з яких був Інститут шляхетних дівчат, та в інших приватних закладах. Як в Кам'янці-Подільському, так і в Житомирі та Києві В.Заремба вів і концертну діяльність, виступаючи як піаніст-соліст та концертмейстер. Його дім можна було порівняти із салонами музичних діячів епохи Романтизму – В.Заремба регулярно впроваджував домашні музичні прийоми, які були відомими серед шанувальників музичного мистецтва.

Дослідниця культурної спадщини Поділля І.Шатковська у статті «Вплив польських композиторів на становлення української фортепіанної музики» [421, с. 459-460] звертає увагу на рівень музичної освіти інших членів родини В. Заремби. Так, його старший брат М.Заремба (1821–1879) був видатним піаністом і теоретиком, навчався у Берліні. У 1862 він став професором теорії музики у Петербурзькій консерваторії, а з 1867 по 1871 рр. – ректором цього навчального закладу. Одним з його студентів був П.Чайковський. Окрім того, син В.Заремби С.Заремба був у свій час відомим віолончелістом, диригентом та композитором, педагогом, музичним критиком, автором низки фортепіанних та вокальних творів, зокрема, відомого романсу «Соловейко» на слова М.Кропивницького. Певний період він був директором ІРМТ у Воронежі [там само].

На думку відомого на Поділлі музикознавця М.Кульбовського, В.Заремба став фундатором нового жанру в українській музиці – фортепіанної фантазії на тему української народної пісні [205, с.54-56]. В архівах бібліотеки І.Вернадського, Варшавської народної бібліотеки вдалося віднайти такі твори В.Заремби, як: «Adieu a L-Ukraine», «Au Cimetiere. Elegie», «Де грім за горами», «Chant d-Oukraine. (Думка)», «Думка Шумка», Запорозька пісня «Гей же ви хлопці, славні молодці», «Langueur apres L-Ukraine», «Стоїть гора високая», «Реве та стогне Дніпр широкий», «В кінці

греблі шумлять верби», «Ой зійди, зійди ти зіронько та вечірняя. (Думка)», «Чи я в лузі не калина була», «Зібралися всі бурлаки», «Ой не світи, місяченько, не світи нікому», «Сонце низенько, вечір близенько», «Черевиків немає! А музика грає, грає, жалю завдає (Пісня і шумка)». «Козак виїжджає, дівчинонька плаче», може, за бажанням, виконуватись з вокалом, оскільки для цього композитор написав невеликий вокальний епізод [473]. В одному з видань Л.Ідзіковського зазначена «Думка-Шумка». Ці твори є яскравим прикладом пристосування українського народного мелосу до специфіки звучання фортепіано. Також існує мазурка «Podkoweczki dajcie ognia», яка має опору на польську національну музику [518]. Крім того, слід назвати фортепіанну збірку «Маленький Падеревський», до якої увійшли полегшені переклади уривків з опер польських композиторів, творів Ф.Шопена та ін. [506].

Заради повнішої картини популярності фортепіанних творів В.Заремби необхідно назвати міста та видавництва, де видавались його твори. Це Київ (Л.Ідзіковського, А.Коціпінського, Г.Форнер, І.Чоколова), Харків (А.Герхард), Одеса (Е.Островського), Кам'янець-Подільський (А.Коціпінського), Житомир (І.Каролькевича), Вінниця (В.Місевського), Єкатеринослав (Г.Кригер), Кишинев (Д.Кубицької), Москва (А.Гутхейль, П.Юргенсона), Петербург (А.Йохансен, Северная Лира), Ростов-на-Дону (Л.Адлер), Воронеж (В.Кастнер), Тула (С.Моджевського), Вільно (Г.Стракуна), Ташкент (Вербовського), Варшава (Г.Сенневальд, Гебетхнер та Вольф), Краків (С.Крижановського), Лейпциг (С.Редер).

В.Заремба був палким пропагандистом української народної пісні у вітчизняній фортепіанній музиці. Його звернення у фортепіанній творчості до жанру пісні було логічним, адже в ту епоху, як зазначає О.Фрайт, «...центральним жанром національної культури довший час була пісня, яка зі своїми стійкими метафорами, символами, конкретними персонажами і сюжетними поворотами міцно увійшла як елемент професійного художнього мислення в українське мистецтво <...> Це – “фольклорний” тип

(програмності), з якого, власне, зародилась програмність в українській фортепіанній музиці» [387, с. 6].

Чи не найбільш плідним композитором-піаністом ХІХ ст. на Поділлі був *Михайло Завадський* (1828–1888), який народився у селищі Михалківці Ярмолинецького р-ну Хмельницької обл. Композитор здобував освіту в Києві в університеті, проте, де саме вчився професійного фортепіанного мистецтва, невідомо. Він викладав спів у Київському інституті шляхетних дівиць та у Кам'янці-Подільському.

Композиторська спадщина М.Завадського налічує близько 500 творів у різних жанрах. Велику кількість складають фортепіанні твори: думки, шумки, чабарашки, запорізькі марші, вальси, полонези, мазурки, прелюдії, рапсодії, польки та ін. Серед фортепіанних п'єс є полька під назвою «Carnaval de Kamienec Polka», яка програмно пов'язана з Кам'янцем-Подільським. Доволі солідний доробок складають вокальні твори. Зокрема композитор написав музику до поеми «Марія» А.Мальчевського – представника української школи у польській літературі. Твір є вокальним циклом з дев'яти номерів, з драматургічною лінією, з виразним фортепіанним акомпанементом, де перший та останній номери – фортепіанні сольні, пролог та епілог.

Можна стверджувати, що у свій час М.Завадський був досить популярним. Відомо, що видатні українські діячі цінували фортепіанні твори українського композитора. Так, одного разу Леся Українка подарувала дружині свого лікаря, поетесі К. Дерижановій, ноти 12-ї шумки М.Завадського. З нагоди виходу 18-ти шумок М.Завадського з'явилися позитивні відгуки у пресі. Так, «Русская музыкальная газета» № 14 за 1911 р., писала: «У більшості – це низка мініатюрних перлин, то бадьорих і грайливих, то задумливих і принадних. Незважаючи на скромні рамки фортепіанних мініатюр, “Шумки” Завадського розкривають нам повне безпосередньої свіжості, оригінальності та вишуканості народне багатство української творчості» [205, с. 53-54].

М.Завадський був одним з композиторів–фундаторів українського професійного фортепіанного мистецтва. Це відбилося, у першу чергу, в жанрі фортепіанної мініатюри. Творчість М.Завадського збіглася з періодом, коли українська культура починала засвоювати основні європейські музичні жанри. Одним з них стала фортепіанна мініатюра, яка завжди є першою у пристосуванні національної музичної мови до європейських професійних основ.

Тому ми спостерігаємо, що у фортепіанних творах М.Завадського, зокрема його думках, шумках, рапсодіях, чабарашках, композитор відійшов від прямого цитування фольклору. Він писав оригінальні твори, в яких виразно проявився національний український колорит. Засвоєння європейських жанрів композитор продемонстрував у своїх вальсах, мазурках та полонезах. У багатьох танцювальних мініатюрах композитор спирався на інтонації міської салонної музики, польського фольклору, тощо.

Саме М.Завадський написав перші українські рапсодії, а також створив жанр «Думка-Шумка». Досить плідною була його праця над жанром чабарашки. Якщо рапсодії, думки-шумки – це звичні жанри в українській національній професійній музиці, то чабарашки – народні подільські жартівливі танцювальні пісні – у наші дні практично не згадуються. У свій час п'єси з подібною назвою, близькі за характером до жанру польки, були популярними у салонному виконавстві. М. Завадський активно розвивав цей жанр у професійній фортепіанній музиці, створивши на його основі фортепіанні мініатюри.

М.Завадський був одним з перших українських композиторів, який написав твори у жанрі концертного етюд для фортепіано. На той час професійний фортепіанний репертуар в Україні тільки починав формуватися. Основна частина фортепіанної літератури, яка тоді існувала, базувалась на фольклорному матеріалі та була досить простою. Найбільш віртуозними були твори, що насичені різноманітними піаністичними формулами: фортепіанна фантазія на теми українських народних пісень «Наталка

Полтавка (Спогади про Полтаву)» А.Єдлічки, «Вітрогони» О.Нижанківського, «Коломийка» та «Шумка» Й.Витвицького, низка творів інших композиторів О. Лизогуба, П.Сокальського, Г.Ходоровського та ін. Такий рівень виконавства влаштовував переважну більшість, і в аматорському середовищі не було запиту на більш складний рівень репертуару. У зв'язку з цим композитори писали етюди рідко, і вони були, як підкреслює Ю.Вахраньов, майже завжди програмними, для того, щоб певним образним змістом зацікавити виконавця. Серед таких етюдів можна назвати етюд-фантазію «Щасливці» А.Єдлічки, концертні етюди – «Метелики» Р.Зентарського та «Неаполітанську тарантелу» В.Зентарського, в яких хоча і «прослідковується вплив лістівського піанізму» [47, с. 4.], але все-таки переважає «недоцільна віртуозність салонного-провінційного характеру» [Там само].

Подальша професіоналізація фортепіанного виконавства вимагала ускладнення музичних творів як за рахунок осягнення нових музичних жанрів та форм, так і через розвиток фортепіанної фактури та піаністичних прийомів. Тому інструктивні етюди в українській фортепіанній музиці почали з'являтися з розвитком професійної освіти. Відомо, що першими характерними етюдами для фортепіано на Поділлі стали два етюди М.Завадського ор. 101 – Етюд-стакато «Козак», який за своїм характером нагадує шумку та направлений на вироблення навиків пальцевого та кистьового стакато. Інший етюд має назву «Вальс-етюд», де викристалізовується дрібна пальцева техніка. Обидва твори є синтезом жанру етюд та програмної мініатюри, мають досить великий обсяг та спрямовані на концертний піанізм. Окрім того, саме відсилання автора до вальсу вимагає від виконавця конкретного художнього втілення жанрових ознак. За складністю та розміром етюд М.Завадського можна прирівняти до етюдів Ф.Шопена. М.Завадський також вдало застосовував технічний матеріал в інших фортепіанних жанрах, наприклад, можна зустріти цілі

епізоди на певні технічні складні прийоми у чабарашках, вальсах, у рапсодіях та шумках [494].

Географія видань творів М.Завадського була надзвичайно широкою та охоплювала великі міста: Москва (П.Юргенсон, А.Гутхейль), Петербург (А.Йохансен), Ростов (Г.Адлер), Київ (Л.Ідзіковський, А.Коціпінський, Б.Корейво), Кам'янець-Подільський (А.Коціпінський, Т.Шарагов), Житомир (А.Коціпінський, К.Будкевич), Одеса (Б.Корейво, Е.Островський, А.Занотті), Єкатеринослав (Г.Криглер), Вільно (Й.Завадський), Ліпськ (Р.Форберг), Варшава (Гебетхнер та Вольф, Р.Фрідлейн), Лейпциг (С.Редер, Ф.Хофмейстер, Ф.Крацхмер, Фр.Кістнер), Відень (Г.Мюллер), (Й.Еберле – Відень, Париж, Лондон). Цей перелік наочно показує наскільки серйозно у ті часи популяризувались твори М.Завадського, В.Заремби, В.Зентарського.

У першій половині ХХ ст. в Кам'янці-Подільському плідно працював Дмитро Білобержицький (1888 – 1975). Він навчався у Київській консерваторії на вищих курсах по класу фортепіано і скрипки. Згодом викладав у Кам'янець-Подільському педагогічному технікумі. Д.Білобержицький написав близько ста обробок народних пісень, колядок, щедрівок, музичний спектакль «Травень» [300].

Значний вплив на процес професіоналізації фортепіанного виконавства та освіти на Поділлі мав Тадеуш Ганицький (1844–1937). Він народився в родині польського поміщика у с. Чемериси-Волоські Могилівського повіту Подільської губернії (зараз с. Журавлівка, Барський район, Вінницька область). Відомо, що Т.Ганицький починав навчання фортепіанної гри у родинному середовищі. Професійну музичну освіту по класу скрипки він здобув у Відні (викладач Я.Донт), пізніше, у 1876 р., завершив Берлінську академію музики по класу скрипки (викладач Й.Йоахім) та по класу композиції у Ф.Кілля та Л.Бусслера. Грав у Берлінському філармонійному оркестрі, працював у Берліні в консерваторії, викладав гру на скрипці, окрім того був завідувачем відділу, який займався висвітленням музичного життя в газеті «*Berliner Borser Zeitung*». З 1894 по 1898 рр. Т.Ганицький працював у

Варшаві, виступав в концертах як соліст-скрипаль і диригент, був кореспондентом газети «Echo Muzyczne, teatralne i artystyczne» [114].

Для узагальнення власного досвіду та випробовування нових методик Т.Ганицький вирішив відкрити власну музичну школу. У Варшаві цей проект не зміг реалізуватися, тому музикант вирушає в 1898 році до Лодзя. 15 вересня 1898 року разом зі своїм рідним братом Ігнацієм – віолончелістом, вихованцем Петербурзької консерваторії, – Т.Ганицький відкриває школу. 1901 року Т.Ганицький їде до Петербурга, де товаришує з М.Фіндейзенем – головним редактором «Русской музыкальной газеты», досить впливовим у музичному світі виданням, у якому згодом буде опубліковано декілька статей про діяльність Т.Ганицького [114].

У 1903 р. Т.Ганицький прибув у Кам'янець-Подільський, де на свої гроші, отримані у спадок, відкрив музичну школу. Ігнаці Ганицький, його рідний брат, також за свій спадок, відкрив музичну школу у м. Бар Вінницької області. У музичній школі Т.Ганицький відкрив класи фортепіано, скрипки, теорії музики та вокалу. Клас фортепіано вели Т. Ганицький, А. Лозинський (випускник Варшавської консерваторії), М.Петліна (випускниця Московської консерваторії – А. Аврамова, учениця А.Рубінштейна). Клас скрипки вів випускник Празької консерваторії З.Комінек, клас вокалу – випускниця Московської консерваторії С. Булгакова та випускник Міланської консерваторії баритон Пік де Реплонж.

У 1904 р. створено підготовчий клас для незаможних дітей, які навчалися у школі безкоштовно, оскільки Т. Ганицький домогся встановлення іменної стипендії Є.Садовської (прихильниці мистецтва з багатого роду) для бідних та обдарованих дітей. Окрім того, школа проводила багато благодійних концертів. Відомо, що за три роки свого існування школа перерахувала шість тисяч карбованців на благодійні цілі. Здебільшого допомога йшла на потреби незаможних викладачів та учнів. Така діяльність потребувала великої кількості концертів. Наприклад, лише у 1905–1906 навчальному році було більше десяти концертів учнів та викладачів школи

[114]. Проведення концертів викликало бажання вчитися музики у глядачів не тільки з Кам'янця-Подільського, але і з інших повітів Волині та Поділля.

Школа набула не лише статусу мистецького навчального закладу, а й почала виконувати філармонійні функції. Концерти проводились на різних майданчиках, де звучали твори світової класики. Резонанс про діяльність школи Т.Ганицького був відчутний далеко за межами міста. Цьому підтвердженням є рецензії на концерти школи в різних газетах: «Киевские Ведомости», «Русская музыкальная газета», варшавська «Nowa gazeta». Також регулярні відгуки в місцевій пресі «Подолія», «Подольнин» того часу підкріплюють вище висловлене твердження [114, с. 9-10].

Відмітимо, що Т.Ганицький навіть намагався перетворити музичну школу на заклад Російського музичного товариства. У травні 1905 р. Подільський губернатор у секретному листі у МВС за № 3312 просив Великого князя Констянтиновича: «Ваша імператорська величносте! Дворянин Тадеуш Дионисович Ганицький, який стоїть на чолі відкритої ним в 1903 р. на власні кошти музичної школи в Кам'янці, звернувся до мене з проханням про допомогу у перетворенні означеної школи в навчальний заклад Імператорського музичного товариства на підставі, вказаній у другій частині статті 39 Статуту цього товариства» [114, с. 24]. Зазначимо, що позитивно ця справа не вирішилась і школа продовжувала існувати, як і раніше. Єдиним встановленим фактом співпраці із ІРМТ було декілька листів Т.Ганицького до редактора «Русской музыкальной газеты» М.Фіндзейна та стаття в цій газеті про діяльність школи.

У 1914 р. Т.Ганицький організував симфонічний оркестр, з яким у березні того ж року дав цикл симфонічних концертів, які відбулися у Кам'янці-Подільському в Пушкінському домі. Збереглися відомості, що в цих заходах брала участь відома московська піаністка Т.Доленго-Грабовська, яка виконувала твори Ф.Ліста, Ф.Шопена, Л.В.Бетховена, В.А.Моцарта, А.Рубінштейна [Там само, с.26]. Проте, чи вона грала з оркестром, не уточнюється.

У період від 1915 по 1925 роки у зв'язку з революцією та громадянською війною діяльність школи занепала. Т.Ганицький виступав у художній самодіяльності як піаніст, скрипаль, диригент, створював різні самодіяльні оркестри. У 1922 р. Т.Ганицький брав участь у створенні у Кам'янці-Подільському філії Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича, яке пізніше, з 1928 р., було перейменовано у Всеукраїнське товариство революційних музикантів (ВУТОРМ).

Поряд з просвітницькою та викладацькою діяльністю Т.Ганицького, важливе значення для професіоналізації українського скрипкового та фортепіанного виконавства мала його композиторська творчість, яка стала базовим репертуаром для професійного розвитку скрипаля та піаніста. Це сольні твори для скрипки, фортепіано, камерні твори для скрипки й фортепіано, для струнного ансамблю, оркестрові аранжування творів українських та зарубіжних композиторів, хорові обробки польських та українських народних пісень. Сьогодні надрукованими є тільки два його твори - «Концертна мазурка» для скрипки та фортепіано та «Урочистий полонез» для фортепіано, де яскраво відбилися традиції європейської композиторської школи на ґрунті становлення українського професійного виконавського репертуару.

Камерний твір «Концертна мазурка» для скрипки та фортепіано написана у класичному стилі західноєвропейської музики кінця XIX – початку XX ст. Композитор блискуче скористався ритмо-інтонаційними можливостями польського танцю. Відтворивши кращі художні традиції жанру мазурки, він надав творові концертної форми, збагативши його блискучою віртуозністю. За своєю технічною та художньою виразністю твір наближається до відомих зразків Г.Венявського. Дует виділяється також і розвиненою фортепіанною партією, яка за фактурною складністю не поступається скрипковій.

Цікавою є історія створення «Урочистого полонезу» для фортепіано. Т.Ганицький отримав замовлення від міської «Просвіти» з нагоди 10-ліття

жовтневих подій 1917 р. написати марш, який відбивав би дух революції. Проте, як вихованець європейської музичної традиції, композитор створив полонез з пружною ритмікою, виразним динамічним планом. У ліричній частині п'єси відчуються ознаки мазурки. Твір вирізняється насиченою фактурою з розвиненим акордовим та октавним викладом матеріалу.

У 1925 р., працюючи у товаристві, Т.Ганицький ініціював створення музично-драматичної студії імені М.Леонтовича, в якій почали працювати класи фортепіано, скрипки, віолончелі, хору, драми та оркестровий клас. Сам Т. Ганицький вів фортепіанний та оркестровий класи. У студії він відразу відродив традиції навчального процесу своєї музичної школи.

Проте, головним завданням для Т.Ганицького було створення музичної професійної школи. 19 жовтня 1928 р. ухвалою соціально-культурної секції Кам'янецького ВУТОРМу школу було відкрито, а Т.Ганицький був призначений її директором. У Положенні про профшколу повідомлялося, що школа з підготовчим при ній відділом має на меті підготовку кваліфікованих робітників у різних галузях музичної культури, зокрема на фортепіанному відділі – виконавця-піаніста для ансамблів естрадного типу.

Музпрофшкола охоплювала три роки навчання, а підготовчий курс – один рік. Вступники до класу фортепіано повинні були грати всі гами, арпеджіо, тризвуки, домінантсептакорди та інші септакорди з переміщеннями та розв'язанням, етюди (К. Черні та інших), твори Й.С. Баха, сонати Й. Гайдна, М. Клементі, Л. Бетховена. Був також іспит з перевірки музичного слуху, пам'яті, ритму, з теорії музики, сольфеджіо. Ці вимоги були розраховані на 15-18-річний вік [114].

Збереглися методичні рекомендації Т.Ганицького для фортепіанного класу для профшколи, де він писав: «Оскільки із всіх отриманих мною програм свідчить, що досягнення віртуозності в вищому сенсі слова не є цілком складових цих програм, то центр ваги музичної педагогіки падає на розвиток музикальності учнів цієї школи, ... виховання ритмічності, вірного музичного фразування, музичної динаміки, розуміння змісту музичних творів

та намірів композиторів. У зв'язку з цим потрібно вводити читання з листа, ансамблеву гру, акомпанування, транспозицію. Технічний розвиток та володіння інструментом потрібно доводити до рівня вимог бахівських, гайднівських, моцартівських та бетховенських творів» [114, с.85]. У 1930 р. Т.Ганицький підвищив статус школи до рівня музичного технікуму. Музичний технікум почав носити ім'я М.Лисенка. Директором технікуму став З. Комінек, а Т.Ганицький зайнявся виключно педагогічною діяльністю у класі фортепіано. Працюючи в технікумі, Т.Ганицький одночасно проводив організаційну роботу щодо заснування в структурі технікуму дитячої музичної школи, яка була відкрита 3 лютого 1933 р., а сам Т.Ганицький був обраний її завідувачем, на цій посаді перебував до самої смерті – 12 лютого 1937 р. У повоєнні роки музичний технікум переріс в Кам'янець-Подільське культосвітнє училище.

До сторіччя від дня народження Т.Ганицького рішенням одинадцятої сесії Кам'янець-Подільської міської ради четвертого скликання від 8 квітня 2003 р. дитячій музичній школі присвоєно його ім'я. До того часу ім'я Т.Ганицького у Кам'янці-Подільському було практично забуте. Наступний період діяльності школи Т.Ганицького в аспекті професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі цікавий тим, що у школі починали свої перші кроки ціла низка відомих піаністів: *М.Альперін*, виконавець, композитор, викладач, який працював у таких містах, як Кишинів (філармонія), Москва (низка відомих колективів джазового напрямку), Осло (Вища музична академія); *Ю.Кот* – заслужений артист України, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського; *І.Краєв'янов* – композитор, піаніст, органіст; працює у Курську (Росія); *Г.Курковський* – викладав у консерваторії у Києві, автор цілої низки праць з фортепіанного мистецтва; *П.Ладигенський* – український та російський композитор, який зараз працює в Санкт-Петербурзі. А.Антонова – відомий подільський викладач, завідувачка фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища у 1980-90 рр. З молодшого покоління піаністів слід назвати Є.Геплюка, який працює у

НМАУ ім. П.І.Чайковського, В.Морочковського – викладача Інституту музики ім. Р.Глієра, М.Слесар – солістки Хмельницької філармонії.

Заради доповнення переліку прізвищ піаністів з Кам'янця-Подільського необхідно назвати прізвище *Л.Сироти*, видатного піаніста світового рівня першої половини ХХ ст., який народився у Кам'янці-Подільському та починав там перші кроки у фортепіанному мистецтві. У школі зараз проходять два всеукраїнських конкурси для учнів музичних шкіл – скрипковий ім. Т.Ганицького та фортепіанний під патронатом Ю.Кота.

Таким чином, за час своєї діяльності у дорадянській період Т.Ганицькому вдалося створити систему фортепіанного навчання та закласти традиції професійного фортепіанного виконавства у Кам'янці-Подільському. Проте, у пореволюційний період Т.Ганицький зміг відновити та збагатити систему навчання. Традиції фортепіанного виконавства, які він заклав у дореволюційний період, за радянських часів йому відновити повною мірою не вдалося. Утім, традиції професійного музичного виховання, закладені Т.Ганицьким, дають прекрасні результати і сьогодні на етапі початкової музичної освіти.

З Поділлям також було тісно пов'язане життя та творчість геніального українського композитора, хорового диригента, громадського діяча М.Леонтовича (1877 – 1921). Він народився в селі Селевинці Подільської губернії (тепер Немирівський район на Вінниччині) у родині священника Д.Леонтовича. Як його дід та батько, завершив Кам'янець-Подільську духовну семінарію, де, окрім хорового співу, молодий композитор вивчав теорію музики, гру на різних інструментах (флейті, скрипці, фортепіано). Ще під час навчання М.Леонтович працював на посаді регента семінарського хору. У ці ж роки відбулися й перші записи народних пісень: «Ой чия ж то причина, що я бідна дівчина», «Ой з-за гори кам'яної», «Мала мати одну дочку», «Ой піду я в ліс по дрова», «Ой розвився», «Піду в садочок» та ін.

Згодом, у 1902 р., М.Леонтович переїхав до Вінниці, де почав працювати у церковно-учительській школі. У Вінниці та у різних містах того

регіону М. Леонтович багато концертував, працюючи з різними хорами та оркестрами. Тому важливе місце у його творчому житті займають декілька міст Поділля – Тульчин, Кам'янець-Подільський, Вінниця. У період композиторської зрілості та творчих звершень М.Леонтович очолює місцеве відділення товариства «Просвіта». Ця посада була дуже важливою для процесу професіоналізації музичної, і, зокрема, фортепіанної освіти. Завдяки цьому музикант заснував першу у Тульчині музичну школу, яка існує до теперішнього часу, продовжуючи славетні традиції її фундатора. Вулиця, на якій розташована школа, названа на честь М.Леонтовича.

У Тульчині з листопада 1919 року М.Леонтович почав писати одноактну оперу «На русалчин Великдень», яка належить до жанру народно-фантастичної опери. Невідомо, якою була б подальша доля цього твору, якби ним не зацікавився С.Людкевич. Він взявся за постановку початкових епізодів опери, яка вперше була здійснена оперною студією Львівської консерваторії в 1947 році під диригуванням самого ж С.Людкевича. За завершення опери на «На русалчин Великдень» взявся учень С.Людкевича М.Скорик. Впорядковуючи музичну частину, М.Скорик завершив ті епізоди, що були в ескізах. Не залучаючи стороннього музичного матеріалу, М.Скорик, як художник-реставратор, виконав все на основі авторського матеріалу. Прем'єра опери відбулася 13 листопада 1977 року в Києві в академічному театрі опери і балету ім. Т.Шевченка до 100-річчя від дня народження М.Леонтовича [101, с.76-83].

2.3. Музична культура міст Поділля як осередок професійного фортепіанного виконавства

У ХХ столітті виокремлюється музична культура окремих міст Поділля. Так, одним з осередків професійного фортепіанного виконавства стала **Вінниця**. Однією з малодосліджених сторінок є історія існування на початку ХХ ст. двох приватних музичних училищ у цьому місті [121]. Друге

училище належало Іонаходяшу. На жаль, ми не маємо ніяких відомостей про цю особу та його діяльність – його повне ім'я, ким він був, точну дату заснування цього навчального закладу. Є лише інформація, що у 1918 р. це училище було перекуплене музикантом А.Й.Гуммелем [там само].

Починаючи з 20-х років ХХ ст., на Вінничині почалися суттєві зміни, завдяки заснуванню народної консерваторії, музичного технікуму та професійної музичної школи. Ідея створення народної консерваторії належала уповноваженому з мистецьких справ організації народних театрів для фронту і тилу на території УНР Миколі Садовському (1856-1933), брату знаменитого українського драматурга І.Карпенка-Карого.

М.Садовський запропонував видатному хормейстеру і композитору Григорію Давидовському (1866–1952), який керував на той час хоровою капелою у Вінниці, створити при своєму колективі навчальний заклад. Так, у 1920 році була відкрита «Народна консерваторія». Головним завданням новоствореного закладу було підвищення виконавського рівня вокалістів Вінницької художньої капели. У консерваторії безкоштовно викладали вокал, теорію музики, гру на фортепіано. Очевидно, що той рівень, зокрема фортепіанної освіти, який існував у традиційних консерваторіях, не передбачався у Вінницькій народній консерваторії.

Відкриття народної консерваторії відбулося тоді, коли радянська влада націоналізувала усі приватні навчальні заклади та об'єднала їх з училищем, яке належало А.Й.Гуммелю. Разом з консерваторією почали функціонувати музичний технікум та професійна музична школа. Після завершення роботи консерваторії 1923 року процес професіоналізації фортепіанного виконавства продовжили музичний технікум та профшкола, яка входила до його складу.

Вінницький музичний технікум готував виконавців, вокалістів оперного та камерного напрямків, а також викладачів-теоретиків. 1922–1928 роки заклад очолював видатний російський піаніст Микола Орлов (1900–1976), який мав фортепіанну освіту, яку здобув у Московському філармонічному училищі, що прирівнювалося до консерваторії, та юридичну

освіту Московського університету. Декілька років у музичному технікумі викладала вокал оперна співачка світового рівня Н.Литвиненко-Вольгемут, яка у майбутньому отримала звання народної артистки Радянського Союзу.

Професійна музична школа, що була у складі технікуму, слугувала базою педагогічної практики для студентів технікуму. Проте для неї були визначені інші напрямки підготовки фахівців. Відповідно до статуту школи метою цього закладу була «підготовка кваліфікованих акомпаніаторів, клубних працівників, оркестрантів музкомедій, музикантів духових оркестрів, співаків-хористів» [121]. Маючи атестат музпрофшколи, її випускники мали право працювати у вищезгаданих закладах. Технікум проіснував тільки до 1934 року, у зв'язку з фінансовою неспроможністю міста подальше утримувати такий складний заклад культури. Більшість педагогів продовжила роботу в музичній профшколі, яка у 1933 році була об'єднана з музичною школою-студією Ю. Бронза (батька композиторки Ж.Колодуб) при радіокомітеті. У результаті цього об'єднання утворилася Вінницька ДМШ, яка існує зараз як ДМШ № 1.

Серед перших викладачів піаністів були: Л.Волошина, Е.Салтановська (заслужений учитель України) та І.Солітерман. У 1944 р. приїхали працювати такі піаністи, як Р.Шестун, Н.Юр'єва, А.Франке, Ц.Гурвич (випускниця Московської консерваторії, яка згодом стала однією з перших викладачів фортепіанного відділу музичного училища) та Б.Шерр, що також навчався у Московській консерваторії по класу Г.Нейгауза. З часом він став одним з найбільш відомих дитячих фортепіанних педагогів у Вінниці. Необхідно зазначити, що у 50-х рр. він був директором школи. Таким чином, з 1933 р. по 1958 р., рік заснування музичного училища, ДМШ № 1 була єдиним закладом у місті, де системно провадилася фортепіанна освіта.

Своє продовження середня ланка професійної фортепіанної освіти у Вінниці мала у 1958 р., коли тут було відкрито музичне училище. Фортепіанний відділ почав працювати з першого року діяльності закладу. Засновували відділ Ц.Гурвич (перейшла з музичної школи і, як вже

зазначалось, є представницею московської фортепіанної школи) та Н.Голубева. З часом викладацький склад поповнився піаністами: Т.Кібенко, А.Семко, Н.Шпетна, В.Ремішевський, О.Харламова, А.Соломонов, А.Павлюченко, О.Федорова. Г.Гусєєва, А.Кащенко, О.Рожкова. В. Поводатор.

З часу відкриття музичного закладу піаністи почали надолужувати втрачену інтенсивність фортепіанного виконавства у місті. Серед вище названих варто відзначити виконавську діяльність А.Семко, Г.Гусєєвої, А.Кащенко. Наприклад, Ангеліна Семко була учасницею фортепіанного тріо разом з віолончелістом Романом Семко та скрипалем Наумом Калиновським. За свою концертну діяльність усім їм було присвоєно звання заслужених артистів України. Необхідно зауважити, що учасники тріо працювали у Вінницькій філармонії у фортепіанному квартеті «Аркона», до якого входив ще альтист Семен Калиновський. Як і тріо, так і квартет, у період існування охопили своєю концертною діяльністю практично весь регіон. До їхнього репертуару входили твори, починаючи від віденських класиків до музики ХХ ст. Варто зазначити, що без участі цих музикантів не обходився практично жоден важливий концерт училища.

Резонансною подією у місті стало проведення у 1970-х роках фортепіанним відділом Вінницького училища серії концертів під назвою «Історія розвитку фортепіанного мистецтва», де були виконані фортепіанні твори, починаючи від епохи клавесиністів до сучасної авангардної музики. Така об'ємна та складна музична акція відбулася завдяки роботі відданих своїй справі музикантів: викладача відділу О.Рожкової, яка була організатором цих концертів; заслужених артистів України А.Семко, Р.Семко, Г.Гусєєвої та А.Кащенко, яка зараз обіймає посаду професора у НМАУ імені П.Чайковського.

Важливо те, що основу викладацького складу теперішнього фортепіанного відділу Вінницького коледжу мистецтв складають випускники названих корифеїв: піаністи Р.Кушнір (навчалась у А.Семко), Н.Полодюк

(навчалась у В.Поводатора), Е.Рожкова (викладач А.Семко), Ю.Самоєнко (викладач Р.Кушнір), Т.Сибірякова (клас Й.Липовецького), А.Скрипник-Кагадай (викладач Р.Кушнір), С.Сторожук (навчалась у Т.Кібенко), О.Зільберт (викладач Т.Сибірякова), О.Михайлішена (клас А.Семко), О.Пенева (викладач Т.Кібенко), П.Черниш (викладач В.Ремішевський).

Серед нинішніх викладачів старшого покоління, які закінчили училище ще за радянських часів, багато хто навчався у консерваторіях не тільки українських, але і в інших республіках СРСР. Так, Е.Рожкова є випускницею інституту ім. Гнесіних (клас професора В.Жубинської); Т.Григор'єва завершила Кишинівський інститут мистецтв ім. Г.Музическу у професора А.Мірошникової; В.Поводатор – випускник Новосибірської консерваторії ім. М.Глінки (клас професора Є.Зінгера); О.Резцов закінчив інститут мистецтв та аспірантуру в консерваторії Бішкека в Киргистані.

Варто згадати представників Одеської консерваторії ім. А.Нежданової, як-от: Р.Кушнір, яка навчалася у класі доцента О.Маслак; Т.Сибірякова – на у класі проф. Г.Попової; А.Скрипник-Кагадій – у професора А.Сотової; О.Михайлішена – у професора В.Кузикова. Львівську консерваторію закінчили Н.Полодюк (клас професора М.Тарнавецької), С.Сторожук (клас доцента Х.Місюк), П.Черниш (клас доцента Б.Тихонюка). Продовжувачами традицій Київської консерваторії імені П.І.Чайковського стали: Л.Аза – клас професора А.Рощина, Т.Нужда – професора О.Ткач, Ю.Самоєнко – доцента М.Алоє, М.Хоменко – професора А.Задерацької. О. Пенева закінчила Харківський інститут мистецтв (клас професора Н.Мельникової).

Таким чином, переважна кількість викладачів є представниками різних консерваторій з колишнього СРСР, одеської та київської фортепіанних шкіл. Високий професійний рівень багатьох з них підтверджують дипломи про закінчення асистентури-стажування у вищих музичних закладах різних міст України та активна науково-дослідницька діяльність. Повертаючись до *Alma mater*, вони збагачують викладацькі традиції за рахунок придбаних в інших виконавських школах знань та умінь. Так, наприклад, О.Зільберт закінчила

аспірантуру в Одеській державній музичній академії імені А.В.Нежданової. Виконавську аспірантуру НМАУ ім. П.І.Чайковського закінчили М.Хоменко, Ю.Самоєнко, Л.Бондар (по класу клавесину; є також рідкісним знавцем саме клавірної музики). І.Кочурська є здобувачем у ЛНМА імені М.Лисенка. О.Резцов закінчив аспірантуру Киргизької консерваторії ім. К. Молдобасанова.

У період Незалежності концертна діяльність фортепіанного відділу Вінницького музичного училища стала більш активною. Одним з напрямків концертної діяльності відділу є проведення численних тематичних концертів. Окрім традиційно студентських виступів, у таких концертах беруть участь і викладачі. У закладі є піаністи, які регулярно з'являються на концертній естраді. Часто про них пише преса, їх виступи виставляють на сайті коледжу.

Заслуговує на увагу виконавська діяльність молодшої піаністки Ю.Самоєнко, лауреата міжнародних конкурсів, у тому числі конкурсу ім. Ф.Шопена у Санкт-Петербурзі. Серед її проєктів необхідно виділити прем'єрне виконання фортепіанного концерту В.Косенка із симфонічним оркестром Вінницької філармонії. Головний диригент оркестру Г.Курков активно долучився до організації цього концерту, він розшукав архівні оркестрові партії. Виконання твору В.Косенка стало заключним у циклі концертів фортепіанної музики «STEINWAY & K» у Вінниці. Як відомо, співпраця з фірмою «STEINWAY» є визнанням професійного рівня піаніста, що, безумовно, є ще одним доказом великого виконавського потенціалу вінницьких музикантів.

Ю.Самоєнко часто має сольні виступи в коледжі, де є чудова концертна зала, яка не менш відома у Вінниці, ніж філармонійна. Так, 2018 р. Ю.Самоєнко виконала там концерт Ф.Шопена *e-moll* із симфонічним оркестром коледжу. Інший викладач коледжу, Г.Мосорюк, виконав концерт М.Равеля № 1.

У залі Вінницького коледжу мистецтв стали традицією звітні концерти усіх відділів, які мають широке зацікавлення серед шанувальників

академічного мистецтва міста. Цікаво те, що ці концерти є у відкритому доступі на сайті коледжу, а це дає можливість суттєво розширити слухацьку аудиторію. Так, традиційними стали й звітні концерти викладачів фортепіанного відділу. Наприклад, за останні два роки там виступали Ю.Самоєнко з Сонатою № 1 С.Рахманінова, Т.Нужда з «Дзвонами крізь листя» К.Дебюссі з циклу «Образи» та багато інших викладачів. Незабутнє враження залишив ансамбль О.Резцова та Г.Мосорюк, що виконав Фугу Ф.Бузоні на тему народної пісні «Ах, мій милий Августин», та виступ О.Резцова з «Мазепою» Ф.Ліста.

Діяльність композитора та піаніста О.Резцова заслуговує на окрему увагу. Він відомий не тільки у Вінниці, але й у всьому подільському регіоні. Про його композиторський статус свідчать такі факти: з 1996 р. він є членом Спілки композиторів Киргизстану, а з 2012 р. – членом Спілки композиторів України. Працював доцентом на кафедрі спеціального фортепіано Киргизької національної консерваторії, є лауреатом Премії уряду КР.

У його творчому доробку – більше тисячі творів. Зокрема дуже цікавим є цикл, який пов'язує цього музиканта з вінницьким коледжем. Це цикл Концертних етюдів, присвячених колегам, викладачам закладу. Ідею для створення цих етюдів подала викладач фортепіанного відділу Н.Полодюк з метою оновити репертуар піаністів коледжу новими творами. У кожному творі композитор намагався змалювати характерні риси того чи іншого музиканта.

Таких етюдів написано більше п'ятдесяти, всі вони мають назви, наприклад, «Інтермецо», «До нових берегів», «Метелик», «Тіні минулого», «Експромпт-ретро», «Уві сні» і т. д. З написаних у Вінниці фортепіанних творів потрібно згадати також «Велику сюїту – фантазію» h-moll, «Три миттєвості осені», «Зимову дорогу», а також «Баладу» для скрипки та ф-но та «Жигу» для флейти та ф-но та багато ін. Окрім того, композитор пише багато різноманітної музики для дітей. Усі твори О.Резцов неодноразово виконував у закладі, вони також поступово входять до репертуару студентів-піаністів

коледжу. Виконував свої твори О.Резцов і в Киргизькій консерваторії. Зокрема, 21 вересня 2017 р. у консерваторії відбувся його авторський концерт.

Про О.Резцова часто пишуть місцеві медіа. Так, 7 травня 2018 р. у Вінницькому онлайн виданні VLASNO була надрукована велика стаття «Соль-діез мінор має колір темного бужку і його запах», присвячена О.Резцову, де композитор розповідає про свою творчість: його ставлення до тональності, яку він відчуває в кольорі, розкриває сутність свого композиторського стилю тощо [67].

Знають О.Резцова і шанувальники фортепіанного мистецтва у Хмельницькому музичному коледжі, де він представив 2017 р. концертні програми, присвячені творчості Й.С.Баха, та усі Трансцендентні етюди Ф.Ліста. У квітні 2018 р. піаніст проводив майстер-класи з основ композиції, які відбувались у великій залі ДМШ № 1.

Серед тематичних концертів фортепіанного відділу можна виокремити такі: «Два генії: Л.Бетховен і Ф.Шуберт», «Жанр танцю у фортепіанному ансамблі»; «Концерт із творів українських композиторів, присвячений пам'яті М.В.Лисенка», «Увертюра у фортепіанному ансамблі», «Звітний концерт відділу до 50-річчя училища», «Звітний концерт викладачів, присвячений 50-річчю училища», «Фортепіанні п'єси Е.Гріга», «Пісні без слів Ф.Мендельсона», «Концерт з творів П.І.Чайковського»; «Концерт, присвячений ювілею Ф.Шопена», «Концерт фортепіанної мініатюри», «Концерт фортепіанних ансамблів», «Концерт до 150-річчя з дня народження І.Падеревського», «Портрети казкових героїв» (фортепіанні ансамблі), «Концерт, присвячений ювілею Ф.Ліста», «Концерт до 115-річчя з дня народження В.Косенка»; «Вечір пам'яті Фелікса Мендельсона» та ін.

Для слухачів така форма побудови концертної програми є пізнавальною та виховною. Показовим є факт активної участі у концертах викладачів фортепіанного відділу. Варто зазначити, що саме така концертна діяльність є важливим явищем для всього міста, тому що присутні

шанувальники фортепіанного мистецтва збагачують свій музичний досвід, адже академічна фортепіанна музика та критерії виконавства виходять за межі музичного закладу, формуючи смаки слухацької аудиторії.

Позитивним впливом на процес професіоналізації стала традиція проведення у закладі майстер-класів, концертів, творчих зустрічей відомих українських піаністів. Наприклад, своїм досвідом ділились такі музиканти, як Ю.Кот (Київ), Ю.Попов (Харків), Г.Кожухар (Одеса), О.Ліфоренко (Київ), у великому залі виступала її студентка І.Доценко з циклом Р.Шумана «Крейслеріана». Запам'ятався слухачам піаніст з Одеси О.Мельничук з його проектом «Top of the depth» 2017 р, де прозвучали твори Ф.Шопена (ноктюрн *f-moll*), Д.Скарлатті (соната *C-Dur*), К.Дебюссі («Місячне сяйво»), джазова музика О.Пітерсона, Хоакін Родріго Відре (концерт для оркестру з гітарою «Аранхуесс», перекладення для ф-но С.Терентьєв). Важливою подією для шанувальників фортепіанного мистецтва колективу коледжу, а також і міста, став концерт фортепіанного дуету у складі Ю.Кота та І.Алексійчук, які виконали твори В.А.Моцарта (фантазія *f-moll*), Ф.Шуберта (фантазія *f-moll*), твори В.Журавицького та ін.

За період існування училища фортепіанний відділ закінчили більше 1200 піаністів. Багато колишніх і теперішніх студентів фортепіанного відділу Вінницького училища є лауреатами і дипломантами міжнародних і всеукраїнських конкурсів: С.Скородумов – III місце, VIII Всеукраїнський огляд-конкурс «Пам'яті професора О.Бугаєвського» Одеса (2002 р.); М.Белякова – III місце, I Регіональний конкурс юних піаністів ім.С.Ріхтера (м.Житомир, 2002 р.); О.Кожокарь (Зільберт) – I місце, Міжнародний конкурс академічного мистецтва юних музикантів «Vivat, musica!» (2003 р.); О.Кожокарь (Зільберт) – диплом, Всеукраїнський конкурс молодих музикантів-виконавців «Харківські асамблеї» (2006 р.); Ю.Воропаєва – III місце, V Міжнародний конкурс юних піаністів (м.Донецьк, 2007 р.); Ю.Воропаєва – I місце, Всеукраїнський конкурс молодих музикантів-виконавців «Харківські асамблеї» (2007 р.); А.Слівних – I місце, II

Міжнародний конкурс піаністів ім.М.Мошковського (м.Кельце, Польща, 2007 р.); М.Александрова – диплом, II Всеукраїнський огляд-конкурс молодих піаністів пам'яті професора О.Бугаєвського (2007 р.) Одеса; К.Шамайко – III місце, I Міжнародний конкурс фортепіанної підготовки студентів теоретичних відділень (м.Єкатеринбург, 2008 р.); М.Александрова – II місце, I Всеукраїнський конкурс піаністів (м.Львів, 2008 р.); М.Александрова – диплом, Міжнародний конкурс молодих виконавців «XXI Century Art» (м.Ворзель, 2009 р.); Лойко – II місце XII Всеукраїнський конкурс-фестиваль «Нейгаузівські музичні зустрічі» (м.Кіровоград, 2010 р.); О.Лойко – диплом, Міжнародний конкурс піаністів ім.Ф.Шопена (м. Львів, 2010 рік); К.Царенко – III місце, Міжнародний конкурс дитячого та молодіжного мистецтва «Преображение – Рождество» (м. Санкт-Петербург, 2011 р.); К.Царенко – I місце, Міжнародний конкурс дитячого та молодіжного мистецтва «Преображение – Рождество» (м. Санкт-Петербург, 2012 р.) [121].

Таким чином, у Вінницькому музичному училищі закладений міцний викладацький фундамент для професійного виконавства, який за своїм рівнем є перспективним та навіть вищим, ніж того потребують відповідні норми, які регулюють діяльність музичних закладів цього рівня.

Професійна виконавська діяльність піаністів-викладачів музичного училища часто відбувається у концертмейстерській практиці. Багато з них отримали відзнаки на міжнародних і республіканських конкурсах. Це такі піаністи, як: Л.Аза, Л.Александрова, Т.Григор'єва, В.Ілясова, Т.Нужда, О.Пенєва, В.Поводатор, Н.Полодюк, В.Покрищук, В.Ремішевський, А.Скрипник, М.Хоменко, Н.Шпетна.

Однією з найважливіших концертних площадок міста, де відбувається апробація професійного рівня фортепіанних виконавців Поділля, є Вінницька обласна філармонія ім. М.Д.Леонтовича. Вінницька філармонія продовжила традиції, які були закладені низкою музичних організацій та колективів, які існували до її заснування. Це продовження традицій Хорової капели

ім. М.Леонтовича, Облдержестради, Мюзік-холу, симфонічного оркестру Радіокомітету. Після їх об'єднання у 1937 р. утворилась Вінницька філармонія.

Проте, окрім колективів, з яких утворилася філармонія, у Вінниці діяла ще ціла низка професійних колективів. Серед них слід назвати Народну консерваторію, яка існувала з 1920 по 1922 рр., Обласну державну єврейську капелу (роки діяльності не уточнюються), Музичне товариство ім. М.Леонтовича, яке існувало з 1922 по 1928 рр., обласний театр опери та балету ім. В.І.Леніна, який працював з 1928 по 1941рр., та після війни реорганізований в Український музично-драматичний театр. У 1980-х роках у філармонії також існував фортепіанний квартет «Арки», де піаністкою була А. Семко, яка працювала у музичному училищі.

Слід зазначити, що у радянський період вершиною діяльності фортепіанного виконавства у Вінниці стали 80-ті роки минулого століття. У 1985 році у місті відкривають Будинок органної та камерної музики, якому 1990 року присвоїли ім'я П.І. Чайковського. Вже з 1985 по 1990 роки там концертували піаністи світового рівня, такі як С.Ріхтер, Р.Керер, Д.Башкіров, Т.Ніколаєва. Необхідно назвати і інших виконавців, таких як О.Крися, Б.Которович, Н.Гутман, О.Басистюк, О.Янченко та ін. Першим виконавцем-органістом був професор Київської консерваторії А.Котляревський [51].

Особливим етапом у діяльності фортепіанного та взагалі музичного виконавства є діяльність Г.Куркова, якого згодом запросили працювати як органіста до Будинку органної та камерної музики. Заслужений діяч мистецтв України Г.Курков – визначна постать музичного життя Вінниці та усього подільського регіону. Цей музикант є випускником фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища, Київської консерваторії ім. П.Чайковського та аспірантури Ленінградської консерваторії ім. М.Римського-Корсакова, яку він закінчив як піаніст та органіст. Творча діяльність Г.Куркова пов'язана з обласною філармонією, де він багато років працює керівником, диригентом камерного оркестру «Аркада» та органістом

у католицькому храмі. Також Г.Курков працює на посаді доцента у Вінницькому педагогічному університеті ім. М.Коцюбинського.

Як піаніст, органіст та диригент Г.Курков багато концертував по Україні та за її межами. Він неодноразово брав участь у фестивалях «Й.С.Бах», які проходили у Варшаві, у Лежайську (Польща); «Пам'яті С.Ріхтера» у Житомирі. Г.Курков веде активну організаторську діяльність у подільському регіоні. Він був натхненником та одним з головних організаторів низки фестивалів, проєктів, де фортепіанна музика займала значне місце, таких як «Аркада плюс», «Бах та його епоха», «Амадеус», «Бетховенські асамблеї», «Шопеніана ХХ», Міжнародний фестиваль «П.І. Чайковський та Н. Ф. фон. Мекк», цикл щорічних концертів «Вечори з Аркатаю». Цикл концертів «Шопеніана ХХ», який був присвячений 200-річчю з дня народження Ф.Шопена, став подією у музичному житті Вінниці. Виконавцями були піаністи зі Львова, Києва та Вінниці: С.Григоренко, А.Луньов, Ю.Самоєнко, М.Белякова, Ю.Воропаєва, а також камерний оркестр Вінницької філармонії «Аркада».

Низка фестивалів та проєктів, які стали вже традиційними у Вінниці, можуть бути визначені як візитна картка музичного життя міста. Так, особливе місце у музичному житті не тільки регіону, але й всієї України, займає фестиваль «П.І. Чайковський та Н. Ф. фон. Мекк». За часи свого існування, з 2002 р., фестиваль переріс в один з найвідоміших культурних заходів України, який проходить у Вінницькій філармонії. Концерти фестивалю відбуваються також у родинному маєтку Н.Ф. фон Мекк у Браїлові (Вінницька область), куди композитор часто приїжджав і де зараз є музей П.І.Чайковського. Щорічно на фестивалі звучить фортепіанна музика. Наприклад, лауреати конкурсу П.І. Чайковського з України, такі як Д.Онищенко (Львів, 2015 р.), який виконав Перший концерт для фортепіано з оркестром П.І.Чайковського; О.Полянський (2018 р., зараз проживає у Німеччині), що представив програму з творів Л.Бетховена, Ф.Шопена та П.Чайковського. У фестивалі беруть участь і подільські піаністи, зокрема, у

2019 р. у програмі фестивалю «Чайковський та Дебюссі» вінницька піаністка Ю.Самоєнко виконала фантазію для фортепіано з оркестром К.Дебюссі.

Вже традиційним явищем у концертному житті Вінниці стали цикли концертів «Піаністи України», де виступають як молоді талановиті виконавці, так і видатні майстри. Сольні програми представляли викладач київської десятирічки А.Луньов, солістка Полтавської філармонії А.Толстоног, професори НМАУ Ю.Кот, Є.Ржанов та багато інших. Фестиваль сучасної музики «Барви музики ХХІ сторіччя» – ще один мистецький проєкт філармонії, який також вже став традиційним. Серед творів, представлених на фестивалі, доволі часто звучить фортепіанна музика В.Сільвестрова, М.Скорика, Є.Станковича, Б.Фроляк та ін.

На початку свого становлення професіоналізація фортепіанного виконавства на *Хмельниччині* була пов'язана з діяльністю обласної філармонії. Початок діяльності концертного закладу датується 1938-м роком, і першим містом, де філармонія працювала, був Кам'янець-Подільський, тодішній обласний центр. Проте, з початком війни діяльність філармонії припинилась, і з довоєнного періоду інформації про фортепіанне виконавство практично не збереглося.

Виконавська діяльність філармонії за неповних три роки існування у Кам'янці-Подільському ґрунтувалася на таких видах мистецтва, як художнє читання, танець, хорова музика, оркестрі народних інструментів, який виконував як акомпануючу, так і сольну функцію [397]. Інформації про фортепіанне виконавство у філармонії, ми не зустрічали. Можна припустити, що потреби публіки у цьому виді мистецтва, як і раніше, задовольняли ДМШ та училище культури, які продовжували традиції, закладені Т.Ганицьким.

Розвиток професійного фортепіанного виконавства Хмельниччини у радянський період можна прослідкувати з повоєнного періоду, саме тоді Хмельницький набув статусу обласного центру. 1945 року у місто перевели обласну філармонію, драматичний театр та інші культурні структури. До того часу у Хмельницькому (тодішня назва Проскурів) фортепіанне

мистецтво було пов'язане з діяльністю Проскурівської ДМШ, заснованої у 1937 р., яка тепер має назву Хмельницька ДМШ №1 ім. М. Мозгового. Наприкінці 1930-х років школа мала високопрофесійних педагогів фортепіанного відділу, який складався з випускників консерваторій. Старше покоління кадрового складу фахівців школи очолювали випускниці Московської консерваторії А.Старчевська по класу К.Ігумнова та С.Ломако, вихованці Одеської консерваторії: Р.Борисенко, В.Ільницька-Колесникова, Н.Рязанська (учениця М.Старкова) – одна з засновників фортепіанного відділу музичного училища та ін. Ці фахівці заклали підґрунтя професійного фортепіанного виконавства та освіти у місті.

Проте, активний процес професійного фортепіанного виконавства та освіти у м. Хмельницькому почався із заснування у 1959 році музичного училища. Піаністи, які перші почали працювати на фортепіанному відділі, мали досвід викладання гри на фортепіано. Вони прийшли у музичне училище з єдиної у місті музичної школи, стали відданими сподвижниками, які присвятили себе справі формування повноцінного колективу відділу. Це випускниці Одеської консерваторії, завідувача відділу з 1959 по 1971 р. Н.Рязанська, а також В.Ільницька-Колесникова; з 1960 р. почали працювати Н.Пантелеймончук та А.Славна. В.Ільницька-Колесникова в училищі пропрацювала декілька років, її головним місцем роботи залишилась музична школа.

Н.Пантелеймончук, окрім педагогічної діяльності, також виступала, як виконавець. Так, Е.Широкова (концертмейстер, ветеран закладу та одна з перших його випускників) згадує неодноразове виконання Н.Пантелеймончук з симфонічним оркестром училища Концертштюка К.М.Вебера. Викладач фортепіанного відділу В.Станко, учениця Н.Пантелеймончук, згадує, що будучи студенткою училища, вона слухала виконання своїм педагогом першої частини фортепіанного концерту Р.Шумана з оркестром закладу. Постійно, як концертмейстер, виступала Н.Рязанська. Окрім училища, вона працювала ще концертмейстером у

музично-драматичному театрі. В області вона постійно акомпанувала на різних концертних майданчиках, адже у той період концертні виїзди і театру, і училища були регулярними.

1961 року фортепіанний відділ училища поповнився випускниками Київської консерваторії (Т.Варенюк, Л.Кардасевич, В.Курганською) та випускницею Львівської консерваторії (Ж.Рощина). Активно концертувала Т.Варенюк, яка навчалася у консерваторії у Б.Міліча. Грала вона дуже багато на різних концертних майданчиках: музичного училища, філармонії, музичних шкіл міста та області. Її репертуар охоплював твори від бароко до музики ХХ ст. В училищі вона пропрацювала близько п'ятнадцяти років. Після цього вступила до аспірантури Київської консерваторії (викладача Б.Міліч). Варто зауважити, що усі свої аспірантські концертні програми вона давала також у Хмельницькому – в училищі або філармонії. Після аспірантури вона виїхала працювати у Краснодар в інститут культури.

З 1963 року, відразу після закінчення училища, почала працювати концертмейстером та викладати концертмейстерський клас та камерний ансамбль А.Фішбейн, студентка Т.Варенюк. З 1966 р. А.Фішбейн перейшла на відділ спеціального фортепіано, навчаючись паралельно у Львівській консерваторії у викладача О.Попіль. З часом вона стала одним з провідних викладачів відділу, який у 1984 р. очолила. У 1964 р. фортепіанний відділ поповнюється новими кадрами – випускниками Київської консерваторії подружжям Артуром та Євгенією Антоновими, вихованцями Одеської консерваторії С.Аппар, В.Оларем, Є.Пожидаєвим та випускницею Львівської консерваторії А.Павлюк. Згодом, протягом декількох років відділ поповнився таким викладачами, як Е.Левіатова, І.Фельдман, В.Разумова (Одеська консерваторія). О.Пурім, Р.Пурім (Донецький музично-педагогічний інститут), Ж.Рощина, Л.Бичак (Львівська консерваторія), М.Колосовська (Київська консерваторія).

Стрімкий розвиток професіоналізації фортепіанного виконавства, обумовлений появою музичного училища, спричинив значний зріст не тільки

фахового рівня музикантів, а й більшості підготовленої слухацької аудиторії міста. Завдяки цьому у Хмельницькому почали відбуватися значні масштабні музичні події – концерти відомих вітчизняних та закордонних піаністів, конкурси, фестивалі тощо. У залі філармонії мали можливість грати і місцеві піаністи, як викладачі училища і музичних шкіл, так і кращі студенти училища та учні ДМШ. Піаністи А.Панкова, М.Слесар та Т.Сидорчук поєднують викладацьку діяльність з концертмейстерством у філармонії. Окрім того, філармонія надає свій зал для різних музичних подій навчальним закладам міста.

Хмельницький музичний коледж кожний рік проводить у філармонії свій звітний концерт, концерт випускників з врученням дипломів. Таким чином, зал філармонії є постійним майданчиком для виконавської практики місцевих музикантів. Тут відбуваються виконавські змагання, концерти, присвячені ювілейним датам, де активно задіяні піаністи як солісти, концертмейстери чи артисти камерних ансамблів. Також у філармонії часто проходять майстер-класи, концерти класів викладачів музичних академій, десятирічок, яких запросили до себе музичний коледж чи музична школа. Так, у 2005–2007 рр. з великим успіхом концертували студенти класу професора, народної артистки України Т.Веркіної.

Визначальною для професіоналізації регіону стала діяльність музичного училища. Вже за кілька років після його заснування в місто почали приїжджати видатні музиканти. Так з'явився заклад професійної музичної освіти і виконавства, діяльність якого почала створювати середовище шанувальників високого музичного мистецтва. Підтвердженням цьому є історичний факт, що вже 1965 року у місті виступав всесвітньо відомий піаніст *С.Ріхтер*. У філармонії для такого рівня концерту не було відповідної якості інструмента, тому з музичного училища привезли новий рояль «Естонія». Потім на ньому була встановлена табличка з написом «На цьому роялі грав С.Ріхтер». Пізніше у Хмельницькій філармонії грали Р.Керер (1973, 1979 роки), О.Слободяник (1972, 1980 роки), у 1980-ті роки –

А.Ведерніков, В.Горностаєва. З 90-х рр. у філармонії відбуваються виступи українських піаністів. Наприклад, грали О.Криштальський, М.Крушельницька, Ю.Кот, Е.Чуприк, О.Рапіта та ін. Відбувся Міжнародний конкурс камерної музики «Золота осінь» (1993 р.).

Зазначимо, що головна виконавська діяльність у регіоні у той період належала звичайно піаністам музичного училища, які в середині 60-х років приїхали працювати в заклад. З них варто виділити Ж.Пожидаєва, В.Оларя (Одеса), А.Антонова (Київ). Є.Пожидаєв грав часто як соло, так і у складі фортепіанного дуету з В.Оларем, слухачі згадують його виконання творів С.Прокоф'єва («Швидкоплинності», «Навадження»), етюдів Ф.Блуменфельда. Як дует вони активно концертували у місті та області, виконували переважно джазову музику. Після того, як Є.Пожидаєв повернувся до Одеси, В.Оларь зосередився на педагогіці.

В історії музичного училища слід залишила діяльність В.Ронжина, теоретика та композитора, випускника Київської консерваторії. Він робив багато фортепіанних, оркестрових обробок різноманітного музичного матеріалу, класичних творів, народних пісень, джазової музики і т. і. У той період В.Ронжин почав писати фортепіанні твори. Можна стверджувати, що Хмельницьке музичне училище стало початком активної композиторської діяльності музиканта, що дало йому змогу стати членом Спілки композиторів України. У Хмельницькому музичному училищі використовують в навчальному процесі збірку його фортепіанних творів для дітей [484], яка складається з шістнадцяти різнохарактерних творів різного ступеню складності, де кожний твір має свою назву, яка наводить на яскраві асоціації. Наприклад: «Ліс дрімучий», «Футбол», «Змагання», «Basso Ostinato» «Автомобілі», «Лісове озеро», «Сонатина на теми українських народних пісень», «Елегія» і т. і. Твори представляють непростий матеріал до роботи, адже, навіть будучи технічно нескладними, вони написані простою сучасною гармонічною мовою, наприклад, із задіянням імпресіоністичних звучань. Для виконання такого матеріалу потрібно мати певну музичну

підготовку і відповідне чуття. А такі твори, як Сонатина, Елегія, «Лісове озеро», «Автомобілі», «Вогні міста», ми вважаємо, можуть бути корисними, для виховання піаністів на перших курсах музичного коледжу. В.Ронжин до сьогодні підтримує творчий зв'язок з Хмельницьким музичним коледжем. Наприклад, вище згадану збірку він сам презентував у коледжі у 2010 р., мав творчу зустріч з колективом закладу у 2017 р., був присутній у 2019 р. на заходах, присвячених шістдесятиріччю заснування коледжу.

Помітний внесок у діяльність фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища зробив А.Антонов (1939 -2005), який почав працювати у закладі з 1995 р. З 1967 по 1971 р. він обіймав посаду заступника директора з навчально-виховної роботи, а з 1971 р. по 1984 р. виконував обов'язки завідувача фортепіанного відділу. А.Антонов був одним з перших випускників Київської консерваторії (клас В.Воробйова) і запровадив традиції фортепіанної школи цього музиканта на фортепіанний відділ училища. Пам'ятають А.Антонова і як сольного виконавця. Старше покоління викладачів згадує його виконання з симфонічним оркестром музичного училища «Фантазії на теми Рябініна» та Концерту для фортепіано з оркестром А.Аренського, Другого концерту С.Рахманінова, мазурок, ноктюрнів та вальсів Ф.Шопена.

А.Антонов був одним з тих педагогів, які практикували таку важливу форму концертної діяльності, як концерт класу. Такі концерти були регулярними, і не тільки у стінах закладу чи у музичних школах, але і у філармонії. Наприклад, у камерній залі та великій залі Хмельницької обласної філармонії відбувалися концерти випускників його класу, сольні концерти його кращих студентів (К.Антонової, І.Алексійчук, Б.Колесника, М.Канке). Піаніст готував найкращих студентів до участі у конкурсах. Наприклад, його студентка, відома зараз українська композиторка І.Алексійчук, у 1984 р., будучи студенткою III курсу музичного училища, відіграла два тури конкурсу ім. М.Лисенка, який тоді проходив у Львові. У 1991 р. його учень М.Канке виграв першу премію на республіканському

конкурсі молодих піаністів ім. С.Прокоф'єва серед учнів музичних училищ, який проходив у Донецьку. Б.Колесник став дипломантом (V місце) Міжнародного конкурсу ім. В.Горовиця у Києві у 1995 р.. Робота А.Антонова була оцінена належним чином, і у 1999 р. йому присвоїли звання заслуженого працівника культури України.

Серед піаністів періоду 70 – 80 років, які, окрім педагогічної роботи в музичному училищі, активно концертували, необхідно назвати *О.Пуріма*, який виступав на різних концертних майданчиках Хмельницького та області, включаючи обласну філармонію. Він був цікавим інтерпретатором класичного репертуару та музики ХХ ст., нерідко мав сольні виступи у філармонії. Зокрема, викладачі відділу В.Разумова, Е.Левіатова, М.Колосовська згадують виконання О.Пурімом «Фантазії на теми Рябініна» для фортепіано з оркестром училища, сонат Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л.Бетховена. Автор дисертації, який був студентом училища, пам'ятає виконання О.Пурімом фантазії d-moll В.А.Моцарта у залі філармонії, сьомої сонати С.Прокоф'єва у залі музичного училища, а також розповіді самого О.Пуріма на лекціях перед студентами-піаністами про його концертну діяльність, специфіку гри на сцені, підготовки до концертних виступів і т. ін.

Виконавська діяльність піаністів музичного училища 60 – 80-х років була досить активною завдяки існуванню так званих «концертних бригад», які концертували по усій області, в ДМШ, Будинках культури, залах промислових підприємств, музеях, бібліотеках, тощо. І усі вище названі піаністи відігравали у таких гастролях дуже активну роль в різних якостях – як сольні виконавці, концертмейстери, у складі камерних ансамблів тощо.

Творчість А.Потапова (1940-2008) стала помітним явищем в житті Поділля другої половини ХХ ст. Він викладав теоретичні дисципліни у Хмельницькому музичному училищі, займався композицією. Його творча спадщина налічує велику кількість творів різних жанрів: фортепіанна, камерно-інструментальна, вокально-хорова музика. Серед фортепіанних творів потрібно назвати «Подільську фантазію», «Barbaro- tanze», «Intermezzo

pistons to», «Романс розум», цикл «Дитячий світ» [480]. Музика композитора доступна і зрозуміла, відзначається свіжістю музично-гармонійної мови, яскравим драматургічним розвитком, експресивністю.

Досить часто твори А.Потапова звучали в різних концертних залах подільського краю у 80-х та 90-х роках. Так, у період його навчання у закладі (друга половина 80-х років) дуже популярним було «Cantabile» для скрипки та фортепіано А.Потапова. Твір відзначався своєю мелодійністю і був популярним для багатьох викладачів і студентів. Зокрема, заслужена артистка України скрипалька В.Щур, яка близько трьох десятиліть була солісткою філармонії, зазначає, що «Cantabile» А.Потапова у неї було у постійній виконавській практиці і залишається зараз у педагогічній практиці.

Серед фортепіанного доробку подільського майстра у навчальному та концертному процесі музичних шкіл області та міста залишився фортепіанний цикл «Дитячий світ» (24 п'єси) [479]. Це такі твори, як: «Бабуся очима онука», «Токатина», «Елегія», «А вже весна», «Ой на горі калина», «В лісі», «Дзвони, як життя» та ін. Збірка була видана накладом 500 примірників. У фортепіанному циклі чітко вирізняються два основних пласти тематичного матеріалу: народний мелос та оригінальні теми. Фольклорна подільська основа багатьох творів залучає молодих піаністів до скарбів народного музичного мистецтва, що оновлене А.Потаповим сучасною гармонійною мовою. Композитор відходить від прямого цитування народної теми, беручи за основу лише інтонаційне зерно. У кожній новій п'єсі циклу шляхом темпових, ритмічних, регістрових змін, модуляційними співставленнями, динамічними контрастами, композитор досягає яскравого ефекту та колоритності. Збірка використовується у навчальному процесі музичної студії при училищі, музичними школами міста. Окрім того, вона входить до переліку обов'язкових дитячих фортепіанних альбомів, які студенти-піаністи повинні вивчати з дисципліни «Методика викладання гри на фортепіано».

Яскраве місце у концертному житті Хмельницького займав М.Зінькевич, випускник Київської консерваторії (клас Гончарова). Музикант довгий період працював в училищі, і лише через конфлікт з керівництвом змушений був залишити заклад і почати роботу у міській музичній школі № 2. Він був відомим у місті інтерпретатором музики О.Скрябіна, С.Рахманінова, виконавцем джазової музики, творів композиторів другої половини ХХ ст. Зокрема, він брав участь у фестивалі «Варшавська осінь», концертував у Німеччині.

З 1999 р. фортепіанний відділ музичного училища очолює В.Разумова (зараз заслужений діяч мистецтв України), випускниця Одеської державної консерваторії ім. А.Нежданової (клас професора Ю.Некрасова). Тривалий час вона поєднувала педагогічну роботу з виконавською, працюючи концертмейстером обласної філармонії.

Дуже цінними є спогади В.Разумової про її концертну діяльність. В.Разумова згадує концерти у Києві у 1990-х рр. у рамках звіту області та поїздки від Хмельницької філармонії. Ці концерти відбувались у палаці «Україна», Київській філармонії, в музеях ім. Т.Шевченка, Лесі Українки, М.Лисенка. Вона виступала там як концертмейстер, солістка камерного ансамблю, виконувала твори соло. Зокрема, вона акомпанувала ансамблю скрипалів, вокалістам О.Полянському, О.Леонівій, скрипальці В.Щур.

Разом з В.Щур у Києві вона виконувала Сонату C-Dur А.Моначіпова, низку творів М.Скорика (танець з «Гуцульського триптиха», народний танець, Мелодія), Cantabile А.Потапова (композитора з Хмельницького музичного училища), акомпанувала вокальні твори М.Лисенка та М.Балеми (подільського композитора). Як солістка, у вище згаданих музеях вона також виконувала твори М.Лисенка (Елегію та Концертний полонез). Піаністка також тепло відгукувалася про плідну співпрацю з Е.Левіатовою над «Карнавалом тварин» К.Сен-Санса та виконання цього твору з симфонічним оркестром училища у 1994 році. Концертна діяльність В.Разумової та В.Щур у Вінницькій філармонії з Сонатою C-Dur А.Моначіпова, Сюїтою № 5

А.Шнітке та низкою творів М.Скорика отримала високу оцінку слухачів. Проте, головним виконавським завданням у 80 – 90-ті роки були обласні концерти від філармонії.

У концертному житті регіону яскравою сторінкою була діяльність подружжя В.Колосовського (балалайка) та М.Колосовської (ф-но), які у 70 – 80 рр. активно концертували в регіоні. В.Колосовський був одним з кращих виконавців на балалайці в Україні, а його дружина незмінним партнером. Про їх популярність свідчить те, що без них практично не відбувався жодний важливий концерт у місті.

Професіоналізація фортепіанного виконавства у Хмельницькому музичному училищі має зворотній процес: значна кількість його випускників продовжують свою професійну діяльність як виконавці або викладачі середніх або вищих навчальних музичних закладів України. Гордістю училища є такі видатні музиканти, як Г.Курков, І.Олексійчук, Ю.Кот В.Гронський, П.Ладиженський, О.Яковчук та ін.

Випускники класу А.Антонова – композитор, лауреат міжнародних конкурсів, заслужений діяч мистецтв України І.Алексійчук та лауреат міжнародних конкурсів, народний артист України Ю.Кот – викладають в НМАУ ім. П.Чайковського (Ю.Кот після закінчення школи-десятирічки ім. М.В. Лисенка додатково завершив четвертий курс Хмельницького музичного училища), лауреат національної премії ім. Т.Шевченка В.Гронський, який навчався у Е.Левіатової, однієї з найдосвідченіших викладачів музичного училища, яка досі працює у закладі.

Випускник фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища (класу С.Аппара) Г.Курков - відомий на Поділлі концертуючий піаніст, диригент, який здобув вищу освіту в Київській консерваторії та удосконалював свою майстерність в аспірантурі Ленінградської консерваторії. Як вже згадувалося вище, усе його творче життя пов'язане з Вінницею. Музикант плідно поєднує викладацьку роботу на посаді доцента педагогічного університету з організаційною та концертною діяльністю. Він

є засновником відомого Вінницького камерного оркестру «Аркада» та багатьох інших музичних проєктів у місті.

Солістка Хмельницькій обласній філармонії, органістка, заслужена артистка України Н.Молдаван, у 1976 р. закінчила фортепіанний та теоретичний відділи Хмельницького музичного училища у класі Е.Левіатової, далі – Київську державну консерваторію ім.П.І. Чайковського у класі А.Котляревського (орган) та В.Воробйова (фортепіано), а згодом – асистентуру-стажування по класу органа у свого ж викладача. Вона активно концертує в Хмельницькому та в інших регіонах України, бере участь у фестивалях органної музики у Києві, Мінську, Чернівцях, Кам'янець-Подільському. За двадцять років своєї творчої діяльності вона представила програми всіх музичних епох. Від початку 2000-х, періодично, за наявності охочих вчитися гри на органі, Н.Молдаван викладала факультативний курс гри на цьому інструменті у музичному училищі. Зараз вона працює солісткою філармонії як органістка, а також інколи виходить на сцену як піаніст-концертмейстер.

Представники молодого покоління випускників відділу також плідно продовжують свою професійну діяльність у різних музичних закладах країни. Деякі з випускників повернулися до Хмельницького, збагачені професійним досвідом інших піаністичних шкіл. Сьогодні в Хмельницькому музичному коледжі ім.В.І.Заремби викладають Г.Панкова, М.Слюсар, В.Бернацький, автор даного дисертаційного дослідження Ю.Портний⁷. Більшість музикантів не обмежується тільки викладацькою діяльністю. Так, Г.Панкова та М.Слюсар виступають як солістки Хмельницької обласної філармонії, Ю.Портний є організатором таких музичних проєктів у

⁷ Портний Юрій Леонідович (1969 р.н.) – викладач фортепіанного відділу, завідуючий відділу концертмейстерського класу та камерного ансамблю Хмельницького музичного коледжу ім.В.І.Заремби. Закінчив фортепіанний відділ Хмельницького музичного училища по класу А.Фішбейн у 1988 році. Завершив Львівську музичну академію ім.М.Лисенка у 1995 році та асистентуру-стажування у 1998 р., стажувався у Варшавській музичній академії ім. Ф.Шопена у 2003-2004 р.

Хмельницькому, як «Міжнародний конкурс піаністів «Classik-Поділля» у 2004 р., та Всеукраїнський фестиваль «Classik-Модерн» у 2008 р.

Багато хмельницьких вихованців працюють у різних музичних закладах столиці: НМАУ ім. П.І.Чайковського (О.Степанюк, Є.Геплюк), Київська дитяча академія мистецтв (О.Степанюк), Київська академія музики ім.Р.Глієра (В.Морочковський) та ін. Слід зазначити, що Є.Геплюк регулярно відвідує Хмельницький з концертними програмами як соліст та учасник камерних ансамблів, зокрема з духовими інструментами, оскільки працює концертмейстером на кафедрі духових інструментів. Виступає також як сольний виконавець. Наприклад, останній його концерт відбувся у вересні 2019 р. у філармонії, де прозвучали всі прелюдії Ф.Шопена та «Пори року» П.І.Чайковського. Перед тим, він був запрошений на звітний концерт училища у квітні 2019 р., де виконав другу частину сонати № 1 Й.Брамса.

Фортепіанний відділ музичного училища щороку проводить у місті багато концертів фортепіанної музики, серед яких – звітні виступи, концерти класів до ювілейних дат композиторів тощо. Найбільший резонанс у кінці 90-х рр. та першого десятиліття 2000-х років викликав щорічний цикл концертів та творчих зустрічей «Грудневі вечори», що проходили у залі музичного училища. Цей проєкт, започаткований на зразок ріхтерівських, мав на меті не тільки дослідження та популяризацію творчості видатного радянського піаніста, але й можливість викладачам та студентам виконувати власні програми перед слухацькою аудиторією закладу, а також гостей, поціновувачів фортепіанного мистецтва.

Переважно такі концерти проводились для колективу закладу. Запам'яталися публіці з циклу «Грудневі вечори»: вечір, який провела Н.Тарасова (викладач теоретичного відділу), присвячений творчості Й.С. Баха, у якому брали участь викладачі та студенти усіх відділів закладу (2002 р.); концерт Ю.Портного, програма якого включала цикл «24 прелюдії» К.Дебюссі (2005 р.); концерт Б.Колесника (фортепіано), О.Лапко (вокал), де прозвучали фортепіанні та вокальні твори М.Лисенка (2006 р.); концерт

Г.Панкової з творів Ф.Шопена, Р.Шумана, Й.Брамса (2007 р.); щорічні тематичні концерти студентів фортепіанного, концертмейстерського та камерного відділів. У них часто беруть участь студенти та викладачі інших відділів, що виконують багато різноманітної музики.

Важливим аспектом сучасного процесу професіоналізації фортепіанного виконавства, особливо для молодих піаністів, є широкі можливості для виконавської практики через участь у конкурсах, фестивалях, майстер-класах. Вже процес підготовки до таких виступів стає дуже корисним етапом підвищення професійного виконавського рівня. У період Незалежності в Україні з'явилося багато нових конкурсів, де молоді піаністи можуть себе реалізувати та отримати шанс для майбутньої виконавської діяльності.

Традиція проведення майстер-класів та концертів класів викладачів музичних академій була започаткована ще в радянський період. Першими викладачами були представники Київської консерваторії А.Роцина В.Вороб'йов, І.Рябов, В.Козлов. Найактивніша співпраця була з В.Вороб'йовим. У Хмельницький ще у 70-ті роки його запросив його учень А.Антонов, який працював в училищі, спочатку як викладач, потім як завідувач відділу. І співпраця з В.Вороб'йовим продовжувалась аж до самих 2000-х років. Останній раз В.Вороб'йов давав майстер класи у закладі приблизно 2003 р. Точні дати, на жаль, не фіксувались.

Активно форма майстер-класів почала використовуватися у 2000-х рр. З того часу почали приїжджати провідні музиканти з усіх музичних вишів України та інших країн. Так, протягом 2004-2019 р. Хмельницький відвідали: народна артистка України, професор Харківського національного інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського Т.Веркіна зі студентами свого класу, заслужений артист України, доцент НМА ім. П.І. Чайковського Ю.Кот, доценти НМАУ ім. Чайковського Б.Федоров та М.Пухляк; доценти ЛНМА ім. М.Лисенка народна артистка Е.Чуприк та заслужена артистка України О.Рапіта; професор Одеської музичної академії ім. А.Нежданової

Т.Шевченко; професор Варшавської музичної академії ім. Ф.Шопена М.Стоєк; професор Віденської музичної академії Т.Ачба; відомий піаніст В.Винницький (США). З вище названих музикантів Т.Веркіна, Ю.Кот та Е.Чуприк відвідували Хмельницький декілька разів. Визнані майстри часто привозять своїх учнів, які виступають перед місцевою аудиторією. Ця обставина створила неабиякі умови до подальшого професійного зростання фортепіанного виконавства Поділля.

З 1980-х років у Хмельницькому почали зароджуватись конкурсні традиції. У місті відбулися два конкурси загальнодержавного значення: Всесоюзний відбір на Міжнародний конкурс піаністів у Монреалі (1986) та Всеукраїнський фортепіанний конкурс серед студентів музичних училищ (1987). У конкурсі для училищ брали участь і представники Хмельницького музичного училища. Такого рівня фортепіанних конкурсів у ті роки було небагато⁸, тому такі події стали непересічним явищем всеукраїнського масштабу.

У період Незалежності у Хмельницькому продовжилися конкурсні традиції. Першою такою значною подією у місті став Міжнародний конкурс камерної музики «Золота Осінь», який відбувся 1993 р., де серед різних складів була також номінація фортепіанних ансамблів. Головою Президії журі був відомий український композитор Мирослав Скорик. У склад журі у номінації «фортепіанні та струнно-смічкові ансамблі» входили Б.Которович – голова журі (Київ), О.Щелконовцева – заступник голови журі (Харків), О.Криштальський (Львів), З.Кац (Берлін), Н.Касіінов (Алма-Ата), Н.Бузанова (Одеса), М.Стріхарж (Гамбург), І.Пилатюк (Львів), Л.Цвірко (Київ), В.Шерстюк (Київ). Учасниками конкурсу були представники з України, Росії, Казахстану, Німеччини. Лауреатами конкурсу у номінації «фортепіанні ансамблі» стали вихованці Хмельницького музичного училища – Ю. Кот та

⁸ Івано-Франківська філармонія, 1987 рік – Всеукраїнський відбір на Міжреспубліканський конкурс піаністів ім.Х Еллера в Талліні, Естонія.

І.Алексійчук – відомий в Україні та за кордоном дуєт. Свою творчу кар'єру фортепіанного ансамблю вони почали саме з конкурсу «Золота осінь».

Якщо у конкурсі «Золота осінь» та у попередніх заходах Хмельницьке музичне училище брало участь тільки у організаційних питаннях (надання класів для репетицій, зустрічі колективу закладу з членами журі, конкурсантами і т. п.), то з 2004 р. заклад вже долучився до організації та проведення міжнародного конкурсу піаністів «Classik-Поділля», який став помітною подією в Україні. Своєрідністю цього конкурсу було те, що він проводився виключно на кошти мецената, голови ЗАТ «Октант» Б.Сирчина та мав статус приватного. Організаційну місію взяли на себе викладачі Хмельницького музичного училища Ю.Портний та Л.Гавриленко за сприяння керівництва закладу.

Про рівень конкурсу «Classik-Поділля» говорить авторитетний склад журі, який очолювала ректор Харківського університету мистецтв, народна артистка України, професор Т.Веркіна. У складі журі також працювали завідувача кафедри спеціального фортепіано НМАУ ім. П.І.Чайковського, професор Т.Рощина; професор НМАУ ім. П.І.Чайковського, а також професор Музичної академії у Бидгощі (Польща) Л.Касьяненко; професор ЛМА ім. М.Лисенка, народна артистка України М.Крушельницька; завідуючий кафедри фортепіано, органа та клавесина Варшавської музичної академії ім. Ф.Шопена, професор А.Дуткевич; професор Варшавської музичної академії ім. Ф.Шопена М.Стоєк; директор та головний диригент філармонії ім. О.Кольберга в Кельце (Польща) Я.Рогала. Конкурс «Classik-Поділля» мав неофіційний статус українсько-польського конкурсу, тому що більшість його учасників були представниками цих двох країн. Однак, у музичному змаганні випробували себе також молоді піаністи з Китаю, Монголії, Ірану, Сербії, які навчалися в Україні та Польщі [14].

Зазначимо, що конкурс відкрив шлях до творчого життя кільком талановитим молодим піаністам. Так, тодішня студентка Харківського інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського Г.Сагалова на сьогодні є

викладачем того ж закладу та відомою в Україні піаністкою, В.Котис, випускник Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка, працює та займається концертною діяльністю в Німеччині, Р.Рамазанов, аспірант НМАУ ім. П.І. Чайковського, є солістом Чернівецької філармонії та викладачем Чернівецького музичного училища, В.Бернацький – випускник НМАУ та викладач Хмельницького музичного училища ім.В.Заремби.

Ще однією вагомою подією музичного життя того часу стало проведення Всеукраїнського фестивалю «Classik-Модерн», який відбувся 2008 року та проводився у Хмельницькому за підтримки міської ради і особисто тодішнього міського голови С.Мельника. Авторами ідеї фестивалю, як і конкурсу «Classik-Поділля», стали викладачі музичного училища Ю.Портний та Л.Гавриленко.

Фортепіано було провідним інструментом фестивалю «Classik-Модерн» – більшість репертуару складала сольні фортепіанні твори та камерна музика. Особливістю музичного форуму стала участь у ньому музикантів молодого покоління – студентів та викладачів як Хмельницького музичного училища ім. В.Заремби, так і різних українських музичних академій. Заради кращого розуміння виконавського рівня фестивалю слід назвати деякі програми виконавців. Так, фортепіанно-виконавську школу Харкова представляв клас вихованців професора Т.Веркіної: А.Місік (Балада № 1 Ф.Шопена), О.Волик (Скерцо № 2 Ф.Шопена), О.Копелюк (Інтермеццо Й.Брамса ор. 117 та Партіта № 5 М.Скорика), В.Смолянinov (Соната №23 Л.Бетховена та Трансцендентний етюд «Заметіль» Ф.Ліста).

Київську фортепіанну школу представляла викладач НМАУ ім. П.І. Чайковського, лауреат міжнародних конкурсів М.Пухляк. Ця піаністка запропонувала слухачам сольну програму, де прозвучали «Багателі» Л.Бетховена та чотири сонати Д.Скарлатті. На фестивалі М.Пухляк також виступала у складі камерного дуету з А.Кушніром (флейта), виконуючи твори М.Глінки, Х.Глюка, О.Тактакішвілі, А.П'яццолі.

Піаністка привезла на фестиваль свого студента, випускника Хмельницького музичного училища В.Бернацького з програмою з творів Ф.Шопена.

Львівські піаністи продемонстрували себе на фестивалі як високопрофесійні музиканти у складі камерних ансамблів. Так, лауреати багатьох престижних міжнародних конкурсів Л.Футорська (скрипка) та М.Гумецька (фортепіано) виступили з камерними творами К.Сен-Санса, С.Франка, І.Форолова, Й.Брамса. У фестивалі взяли активну участь і місцеві піаністи, викладачі музичного училища Б.Колесник та Ю.Портний. Лауреат міжнародних конкурсів Б.Колесник представив програму з творів Л.Бетховена, Ю.Портний – Л.Бетховена (соната № 13) та С.Прокоф'єва («Швидкоплинності» та Соната № 6). Значною подією у справі професіоналізації фортепіанного виконавства міста стали виступи студентів-піаністів училища М.Слюсар, О.Антоник та їх подальша концертна діяльність. Так, М.Слюсар після закінчення НМАУ ім. П.І.Чайковського працює солісткою Хмельницької філармонії, О.Антоник, випускниця ХНУМ ім. І.П.Коляревського, обіймала посаду концертмейстера у тому ж навчальному закладі.

Зазначимо, що хід конкурсу та фестивалю широко висвітлювався у місцевій пресі та на телебаченні, а також у журналі «Мистецтво та освіта». Було створено цілу низку телепрограм у мистецькій програмі «Палітра мистецтв» Хмельницької обласної державної телерадіокомпанії «Поділля-Центр», яка активно долучилася до висвітлення цих подій. Автором та ведучою була мистецтвознавець Є.Богдан, яка понад двадцять років працювала в музичному училищі. По телебаченню подавалась попередня реклама конкурсу та фестивалю, транслювались кращі виступи конкурсантів, інтерв'ю з членами журі, організаторами конкурсу. Питання реклами конкурсу і дискусії щодо багатьох важливих питань професійного музичного виконавства було виділене в окремий блок.

Було знято цілу низку передач, починаючи з процесу підготовки конкурсу до детального висвітлення конкурсних прослуховувань, інтерв'ю з

членами журі і т. і. Подібна ситуація відбулася з фестивалем «Класик-Модерн», де були організовані й записані телепередачі про усі концертні виступи. Програма «Палітра мистецтв» відіграла вагомому культуротворчу роль у музичному житті Хмельниччини. Вона висвітлювала різноманітні мистецькі події в області, розповідала про неординарних особистостей, проводила цікаві дискусії стосовно різноманітних проблем мистецького життя регіону. Завдяки трансляції цих програм навіть у віддалених населених пунктах області дізнавалися про мистецькі події, які відбулись в обласному центрі.

Неодноразово авторка та ведуча Є.Богдан присвячувала свої програми і професійному фортепіанному мистецтву. На всю область трансливались передачі про відомих піаністів, як місцевих, так і гастролерів, записи їх концертних виступів, музиканти розповідали телеглядачам про шлях їхнього професійного становлення, відбувались дискусії щодо проблем професійного фортепіанного мистецтва. Такі відомі українські піаністи, як ректор Харківського НУМ ім. П.І.Коляревського Т.Веркіна, львівянка, заслужена артистка України Е.Чуприк, доцент НМАУ ім. П.Чайковського Ю.Кот та багато інших знаних в Україні музикантів мали час для ефіру на обласному Хмельницькому телебаченні «Поділля-центр» [258, 418].

Окрім проекту «Палітра мистецтв», Є.Богдан є засновником Подільського культурно-просвітницького товариства ім. Ф.Ліста (2009 р.), і мало на меті привернути увагу подільської громадськості до творчості Ф.Ліста. Презентація товариства відбулася у грудні 2009 р. концертом у філармонії, у якому взяли участь студенти фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища класу викладачів В.Разумової, Ж.Волкової, Е.Левіатової. Окрім того, прозвучала вокальна музика у виконанні солістів Хмельницької філармонії Ф.Чергіндзії та О.Леонової. Головною подією презентації був виступ київської піаністки Л.Вольської, яка досліджувала творчість Ф.Ліста. Окрім цікавої розповіді про перебування та

творчість Ф.Ліста в Україні, Л.Вольська виконала сюїту композитора «Колосся Воронінце», яку Ф.Ліст написав, перебуваючи на Поділлі.

Товариство співпрацювало з багатьма цікавими музикантами, такими як: вокалістка О.Жаровська, органістка Н.Величко, піаністами: О.Мацелюх, Е.Чуприк, М.Гумецька (Львів), Л.Петренко (Хмельницький), О.Лойко (Київ), О.Резцов (Вінниця), скрипаль А.Бєлов (ГанOVER) та ін. Окрім того, організація брала участь у підготовці науково-практичних конференцій, присвячених Ф.Лісту. Так, 2011 р. товариство стало одним з ініціаторів Міжнародної науково-практичної конференції «Ференц Ліст і Україна. Ференц Ліст і Поділля. Музично-педагогічний аспект», яка відбулася на базі Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії. Серед численної низки доповідей особливо запам'ятовся виступ доктора мистецтвознавства, професора ХНУМ ім. І.П.Котляревського Л.Шаповалової, присвячений аналізу творчості Ф.Ліста та духовній рефлексії ХХ ст. [378].

2017 року завдяки ініціативі товариства на базі Кам'янець-Подільського національного університету ім. І.Огієнка відбулася науково-практична конференція «Ференц Ліст і Україна» [379]. Поєднуючи два проєкти, Є.Богдан створювала телепередачі про усі заходи товариства ім. Ф.Ліста. Неодноразово автор телепередачі, яка більшу частину свого творчого життя працювала в музичному училищі, висвітлювала професійну діяльність піаністів цього закладу. «Палітра мистецтв» передавала свої найкращі випуски для трансляції у сусідні області, розширюючи таким чином глядацьку аудиторію.

Для доповнення картини конкурсного життя міста слід назвати філармонічний конкурс «Pro Art», який проводиться з 2016 року, де номінація «фортепіано» охоплює усі вікові категорії. Вимоги конкурсу досить складні, зокрема, перша категорія (до 12 р.) конкурсантів виконує програму у двох турах. Друга (13 – 16 р.), третя (17 – 22 р.) та четверта (23 – 28 р.) категорії мають ще третій тур із симфонічним оркестром. Про рівень конкурсу свідчить і склад журі конкурсу 2019 р. Це такі піаністи, як Т.Ачба

(Відень, Австрія), А. Солдано (Трані, Італія), О. Рапіта (Львів, Україна), Р. Лопатинський (Київ, Україна), Ю. Дикий (Одеса, Україна). Слід зазначити, що переможцем конкурсу 2017 р. у середній віковій категорії став студент Хмельницького музичного училища П. Гулевич (викладач В. Разумова) [262].

Створення обласного симфонічного та камерного оркестру у місті стало ще однією непересічною подією для Хмельницького, ідея створення яких виникла саме в середовищі колективу музичного училища. Основний склад оркестрів складався на той час також з викладачів закладу, керував оркестром заслужений діяч мистецтв України С. Леонов. Шанувальники класичного мистецтва отримали можливість слухати симфонічну музику не тільки у виконанні видатних вітчизняних музикантів та диригентів В. Сіренка, В. Жадько, Н. Дядюри, але й закордонних гастролерів: В. Вогеля (Нью-Йорк), Е. Монті (Рим) Й. Гамзоу (Лондон), С. Деллятті (Флоренція).

За час існування обласного оркестру виконувалося багато фортепіанних концертів як з місцевими піаністами, так і з відомими в Україні виконавцями Ю. Котом (концерти Л. Бетховена № 4, С. Рахманінова № 2); Е. Чуприк (концерти Л. В. Бетховена № 5, Е. Гріга, Ф. Ліста № 1, Ф. Шопена № 1 та № 2); О. Рапітою (концерт П. Чайковського № 1); Й. Ермінєм (концерт П. Чайковського № 3); О. Козаренком (власні фортепіанні твори); В. Винницьким (концерт М. Скорика № 3) та ін. З місцевих піаністів з Хмельницьким філармонічним великим симфонічним та камерним оркестрами виступали Б. Колесник (концерт Л. Бетховена № 5); Г. Панкова (концерт Е. Гріга, Л. Бетховена № 3); Ю. Портний (концерт Д. Шостаковича № 1, Д. Бортнянського D-dur), В. Бернацький (концерт С. Рахманінова № 2).

За останнє десятиліття викладачі Хмельницького музичного училища ім. В. Заремби заснували кілька музичних товариств з метою популяризації професійного мистецтва у подільському регіоні та розширенням культурних зв'язків з Польщею, Угорщиною, Німеччиною та іншими європейськими державами. Так, «Польське музичне товариство» пропагує національну вокальну та інструментальну музику, акцентує увагу на маловідомих творах

українських композиторів польського походження, таких як М.Завадський, В.Заремба, В.Зентарський, А.Коціпінський, що народилися та працювали на Поділлі. Культурно-просвітницькі заходи, присвячені життю та творчості вищеназваних композиторів, відбулися в Хмельницькому та інших районних центрах області: у Кам'янці-Подільському, Дунаївцях, Летичиві, Шепетівці. Товариство регулярно запрошує до участі у концертних виступах викладачів та студентів Хмельницького музичного коледжу ім.В.Заремби.

Початком активної діяльності товариства був концерт, присвячений Дню Незалежності Польщі 2010 року. Цей мистецько-просвітницький захід, у якому активно брали участь викладачі та студенти музичного училища та музичні колективи міста, висвітлювався у місцевій пресі та на обласному телебаченні.

Члени товариства часто виступають на зібраннях з нагоди урочистих подій, таких як День Незалежності Польщі та День Конституції. Так, широкий резонанс в області мав захід 2015 року у концертній залі обласного музею, присвячений І.Падеревському, який народився на Поділлі. Була представлена виставка, яка розповідала про видатного польського піаніста, музичного та політичного діяча, потім відбувся концерт з фортепіанних та вокальних творів І.Падеревського та Ф.Шопена. З фортепіанними творами виступав Голова польського музичного товариства, викладач музичного училища Ю. Портний. Подібний захід відбувся також у м. Шепетівці у музеї ім. М.Островського, його транслювали не тільки у місцевій пресі та телебаченні, а й у польських ЗМІ.

Багаторічну історію діяльності має «Бахівське товариство», засноване 2000 року у м.Хмельницькому. Ініціатором та керівником хмельницького філіалу є кандидат мистецтвознавства, викладач-методист відділу «Теорія музики» ХМУ ім. В.Заремби Н.Варавкіна-Тарасова. Хмельницький підрозділ є філіалом Всеукраїнського товариства, яке, у свою чергу, входить до структури європейського Бахівського товариства. За період свого існування товариство провело велику роботу: концерти, конференції, семінари, зустрічі

з видатними музикантами, теоретиками, культурними діячами України та інших держав. Заходи проводились у стінах музичного училища в обласній філармонії, музеях, бібліотеках, було знято цілу низку передач на місцевому телебаченні «Поділля-Центр».

Надзвичайно цікавою подією 2017 року була творча зустріч в музичному училищі з піаністами О.Резцовим та Г.Мосорюк, представниками Вінницького училища культури та мистецтв ім. М.Леонтовича, які переїхали на роботу до Вінниці з однієї з російських консерваторій. Вони представили сольну програму з творів Й.С.Баха та провели лекцію щодо проблем трактування творів німецького композитора. Однією з найцікавіших програм на телебаченні можна назвати зустріч з професором теоретико-композиторського факультету Московської консерваторії В.Медушевським, яка відбулась на декілька років раніше.

Викладачі та студенти музичного коледжу є активними учасниками концертної та наукової діяльності Бахівського товариства. Вони виконують та аналізують на традиційних щорічних науково-практичних конференціях музику Й.С.Баха та його продовжувачів. Діяльність товариства сприяє популяризації музики Й.С.Баха серед студентства не тільки музичного коледжу, а і всієї області, залучає до виконання та розуміння класичної музики все більше учнів ПСМНЗ області.

На базі навчального закладу з 2000 року відбуваються науково-практичні конференції, серед яких пропонуються теми: «Фуга – королева логіки», «Поліхромні тональні плани», «Час і простір Гармонії Й.С.Баха» та ін. Великим стимулюючим фактором для активного виконання та розуміння творів Й.С.Баха є щорічний великий звітний концерт товариства в обласній філармонії, який знімає телебачення, про який пише місцева преса, відсилаються відео та інші документальні звіти до Німеччини.

З 2010 р. у Хмельницькому діє «Польське музичне товариство», одним з засновників та головою якого є автор даної дисертації. Головним завданням товариства є пропаганда творів польських та українських композиторів

польського походження у місті Хмельницькому та області. Значна частина творів з концертних програм товариства складається з фортепіанної музики, зокрема це твори Ф.Шопена, К.Шимановського, І.Падеревського, С.Монюшко, В.Заремби, М.Завадського. Слід зазначити, що у концертних виступах товариства звучить і українська музика, так як вважається, що пропаганда українського мистецтва є обов'язком кожного митця, який проживає в Україні.

Товариство співпрацює з відділами культури міста та області, іншими польськими громадськими організаціями регіону, генеральним консульством Польщі у Вінниці. Регулярно для участі у концертних виступах запрошуються також студенти музичного коледжу, де вони виступають як і сольні виконавці, так і в ансамблі. Діяльність товариства висвітлюється у польській пресі «Dziennik Kijowski» та «Slowo Polskie», які розповідають про діяльність польської громади в Україні.

Головною формою концертної діяльності товариства є забезпечення концертними номерами різні заходи польської громади. Проте, товариство намагається проводити повноцінну діяльність у цьому напрямі. Наприклад, разом з консульством у концертному залі обласного музею у 2012 р. Польське музичне товариство провело вечір, присвячений І.Падеревському. Була представлена виставка, яка характеризувала польського музиканта як видатного піаніста, музичного та політичного діяча.

Відбувся також концерт з фортепіанних та вокальних творів І.Падеревського та Ф.Шопена. Фортепіанні твори виконував викладач музичного училища Ю.Портний. Такий самий захід був проведений у музеї ім. М.Островського у Шепетівці; концерт до Дня незалежності Польщі у листопаді 2014 р. Концерт висвітлювався у місцевій пресі та на обласному телебаченні; у 2015 р. відбувся великий концерт у м. Дунаївці з творів Ф.Шопена, С.Монюшко, К.Шимановського, М.Завадського, В.Заремби; у 2018 у м. Летичів відбувся концерт, присвячений творчості М.Завадського.

Вже декілька років поспіль у Хмельницькій області відбувається українсько-польський фестиваль «Синтез мистецтв». Фестиваль відбувається як діалог між творчою інтелігенцією міст Хмельницький та Бидгощ. Цей фестиваль поєднує різні види мистецтва, музики, поезії, дизайну та ін. в одному мистецькому проєкті. Фестиваль відбувається у декількох залах м.Хмельницького, а саме – в органній залі філармонії, в обласному музеї сучасного мистецтва, у залі національного університету, у центральному католицькому соборі. Концерти та вистави відбуваються і у деяких містах області, а саме у Кам'янці-Подільському та Шепетівці.

Від Хмельницького головним напрямом є представлення мистецтва дизайну, оскільки постійним партнером виступає Національний університет м. Хмельницького, у якому є кафедра дизайну. Польська сторона представляє, окрім інших видів мистецтва, ще і музичне мистецтво. У фестивалі беруть участь викладачі та студенти музичної академії та академії мистецтв Dell Arco з м. Бидгощ. Головною дійовою особою музичної частини фестивалю є П.Радзінський, скрипаль, професор музичної академії в Бидгощі, який кожний фестиваль знайомить місцеву публіку з різними музикантами, викладачами та студентами вище згаданих академій.

Місцева публіка за час проведення фестивалю мала можливість познайомитися з фортепіанним мистецтвом низки польських піаністів, які, окрім сольного виконання, забезпечують фортепіанний супровід усіх концертних номерів у якості концертмейстера та камерного ансамбліста. Наприклад, у 2016 р. виступав піаніст Р.Блащик, який виконував твори Ф.Шопена, камерну музику Ц.Франка та Й.С.Баха. У 2017 р. грав піаніст М.Гербовський, який виконував твори Г.Бацевич та камерні твори Л.Бетховена, Ф.Шуберта, А.Кореллі. Також польські музиканти виконують і українську музику, зокрема регулярно звучить музика М.Скорика, інструментальні обробки українських народних пісень.

Висновки до Розділу 2

Процес становлення професійного музичного, зокрема фортепіанного виконавства та освіти на Поділлі, має багату історію. Починаючи з кінця XVI-го до початку XX століття, процеси професіоналізації музичної діяльності на Поділлі відбувалися різними шляхами: від діяльності братських шкіл, музикантських цехів, кріпацьких колективів через запровадження елементів професійного фортепіанного виконання та освіти в домашніх умовах до створення музичних шкіл, симфонічних оркестрів, народних театрів та навіть Народних консерваторій. Центрами мистецького життя були міста Вінниця та Кам'янець-Подільський, а з початку XX століття став також і Хмельницький.

Процеси професіоналізації фортепіанної освіти та виконавства у двох областях Поділля – Вінницькій та Хмельницькій – багато в чому схожі. Основними відмінностями можна вважати час початку процесу професіоналізації – на Вінничині він почався значно раніше.

Так, у Вінниці процес музичної, і, зокрема, фортепіанної професіоналізації почався ще у XIX ст. Про це свідчить наявність цілої низки приватних закладів освіти: навчальних, музичних класів, студій, шкіл. Значну роль відігравали й державні навчальні заклади, ліцеї, семінарії, де викладалась музика. Про рівень популярності фортепіано у той період говорить факт, що у місті існували фортепіанна фабрика і нотний магазин. Одним з найвідоміших фортепіанних педагогів у першій половині XIX ст. у Вінниці був учень Дж.Фільда Ігнаці Козловський (1786–1859) – продовжувач славетної лондонської фортепіанної школи Клементі. Він відкрив 1834 р. у місті приватний музичний інститут, заклав основи методики фортепіанного виконавства та освіти.

Поділля – це територія компактного проживання українського та польського населення, тому, крім української музики, на процеси професіоналізації фортепіанного виконавства та освіти цього регіону України великий вплив мав польський чинник. Процес професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі був тісно пов'язаний з діяльністю подільських композиторів польського походження, серед яких – А. Коціпінський, В.Зентарський, В.Заремба, М.Завадський, Д.Бонковський, Т.Ганицький та ін. Добрим стимулом для творчості польських діячів стала величезна популярність української народної пісні, котра обумовила зацікавленість нею з боку різних верств населення як на Україні і в Росії, так і з боку польських (за походженням) музикантів. Їхня діяльність була найбільш плідною у двох напрямках: збирання українських народних пісень та їх всілякого роду фортепіанні переклади та обробки.

Польські музиканти настільки проїнялися українським мелосом, що присвятили своє життя та творчість розвитку української культури. На жаль, творчість названих композиторів та культурних діячів незаслужено мало вивчається та пропагується науковцями сучасності. Адже саме ці музиканти, маючи європейську освіту, прагнули впровадити європейські традиції виконавства та освіти на Поділлі, вели активну освітню та концертну діяльність, відкрили перші музичні освітні заклади, створили велику кількість фортепіанних творів, які базуються на українському народному мелосі та започаткували кілька жанрів фортепіанної музики.

Їх фортепіанна спадщина може стати в пригоді у процесі виховання студентів-піаністів музичного коледжу, допомогти вдосконаленню їх фортепіанних навичок та розвинути національну свідомість та гідність молодого покоління саме через виконання та осмислення значущості творів подільських композиторів.

Одним із засновником фортепіанного професіоналізму на Поділлі став Антон Коціпінський (1816–1866) – представник традиції віденської фортепіанної школи. Музикант заснував у Кам'янці-Подільському не тільки

перші паростки піаністичної освіти, а й початок концертної культури, сприяв розвитку друкування нот, розповсюдження та продажу музичних інструментів. Його учень Владислав Заремба (1833–1902) продовжив справу професіоналізації фортепіанного виконавства, створивши зразки фортепіанного репертуару, ставши фундатором нового жанру в українській музиці – фортепіанної фантазії на тему української народної пісні.

Тадеуш Ганицький (1844–1937) продовжив впровадження західноєвропейських принципів музичного мистецтва, відкривши на початку ХХ століття на власні кошти музичну школу, в якій викладали фортепіано, скрипку, теорію музики та вокал. Була навіть впроваджена стипендія для талановитих незаможних дітей, які вчилися безкоштовно.

За час своєї діяльності у дорадянський період Т.Ганицькому вдалося створити систему фортепіанного навчання та закласти традиції професійного фортепіанного виконавства у Кам'янці-Подільському. Навіть у пореволюційний період він зміг відновити та збагатити систему навчання, створивши скрипкові та фортепіанні твори. Основи фортепіанної освіти, які він заклав у дореволюційний період, за радянські часи музикантові відновити повною мірою не вдалося.

Сьогодні, досліджуючи внесок Т.Ганицького у справу професійного виховання піаністів і скрипалів, закладений видатним музикантом, необхідно оцінити блискучі результати його діяльності на етапі початкової музичної освіти.

На початку 1920-х років у Вінниці процес професіоналізації фортепіанного виконавства та освіти був заснований на націоналізації приватних музичних шкіл, музичного училища А.Й.Гуммеля, відкритті консерваторії та їх об'єднання в одну структуру: Консерваторія – музичний технікум – професійна музична школа. У 1930-ті рр. у Вінниці існувала ціла низка музичних колективів, що займалися професійною діяльністю. Серед них – Хорова капела ім. М.Леонтовича, Облдержестрада, Мюзік-хол, симфонічний оркестр Радіокомітету, обласний Театр опери та балету,

Музпрофшкола, музичний технікум, народна консерваторія. У всіх цих закладах була застосована фортепіанна професійна діяльність. З другої половини 1930-х років у місті залишилась ДМШ, філармонія та музично-драматичний театр.

Подібні процеси відбувались у Кам'янці-Подільському, які завершилися у довоєнний період. У місті залишились ДМШ та училище культури. Всі подальші процеси професіоналізації у цій частині подільського регіону відбувались після війни у новому обласному центрі Хмельницькому (тоді Проскурів). У повоєнні часи там працювала філармонія та музично-драматичний театр, які були перенесені з Кам'янця-Подільського.

У 1959 році у Хмельницькому було відкрито музичне училище, після цього – низку музичних шкіл. Традиції місцевого професійного фортепіанного виконавства почали активно розвиватися з відкриттям фортепіанного відділу у 1959 р., у рік відкриття музичного закладу. З цього часу, коли розпочалася діяльність музичних училищ у двох обласних центрах Поділля, процес професіоналізації фортепіанного виконавства став відбуватися паралельно, але на відстані: у Вінниці – це відновлення професійної освіти, у Хмельницькому – її початок.

Сучасне культурне життя обох областей Поділля характеризується насиченістю музичних подій, серед яких – фестивалі, конкурси, концерти, науково-практичні конференції, діяльність професійних товариств. Разом з тим, основною професійною ланкою, що виховує піаністів професійного рівня залишаються два музичних училища – спеціалізовані соціально-культурні інститути середньої музичної освіти. Саме на їх ґрунті базується сучасний «Подільський розділ» українського фортепіанного виконавства.

Серед найяскравіших представників подільської піаністичної школи вирізняються імена випускників Хмельницького музичного училища: заслужений діяч мистецтв України Г.Курков, заслужений діяч мистецтв України І.Олексійчук, народний артист України Ю.Кот, заслужений діяч мистецтв України В.Гронський, заслужений діяч мистецтв України

О.Яковчук, заслужена артистка України Н.Молдаван та ін. Свій внесок зробили й сучасні піаністи-композитори Поділля – А.Потапов, О.Резцов – музиканти-універсали, які створили новий фортепіанний репертуар та посприяли підвищенню рівня професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі.

РОЗДІЛ 3

ФОРТЕПІАННА СПАДЩИНА КОМПОЗИТОРІВ ПОДІЛЛЯ ТА ЇЇ РОЛЬ В СТАНОВЛЕННІ МУЗИКАНТА-ПРОФЕСІОНАЛА

3.1. Значення національного репертуару для виховання піаніста

Ні в кого не викличе суттєвих заперечень твердження, що у системі професійної музичної освіти середню ланку (музичне училище) можна вважати головною. Адже саме музичне училище готує найбільшу кількість професійних музикантів, які потім мають різне поле діяльності: викладацька та виконавська робота у музичних школах; виконавська практика у великій кількості різноманітних колективів, де потрібні музиканти середнього професійного рівня (оркестри, ансамблі, хори); підготовка абітурієнтів у вищі навчальні заклади. Іншими словами, музичні училища виконують такий великий обсяг роботи і мають настільки велике значення в системі професійної музичної діяльності, що без середньої ланки професійна музична освіта втрачає свою системність та поступовість, конче необхідну саме для формування високопрофесійного музиканта.

Проте, професійне становлення піаніста, як і будь-якого іншого музиканта, залежить від багатьох принципів. Провідним є принцип природного розвитку. Специфіка виховання музиканта та шлях його професійного зростання подібний «ієрархічній драбині, дістатися до вершин якої, минаючи окремі ступені, неможливо. Причому на кожній з них виникають вимоги все більш високого рівня складності – від придбання елементарних ігрових навичок до володіння інструментами виконавської аналізу» [441, с. 265]. Тому проблема правильного добору навчального репертуару є дуже важливою. Найприроднішим шляхом формування професійного музиканта є вивчення та виконання музичних творів, інтонаційність яких впливає з національних коренів того чи іншого народу. Слідування вказаному принципу природності розвине не тільки професійні

навички піаніста, а й поглибить та сформує музиканта в цілому. Національна музика є найбільш зрозумілою та доступною для кожної дитини та дорослого. Шлях виховання музиканта, що базується на національній народній музиці, відстоювали багато видатних педагогів ХХ століття, які створили подібні системи музичного виховання: Б.Барток («Мікрокосмос»), К.Орф («Шульверк»), З.Кодай (хоровий спів), Д.Кабалевський та ін.

На сьогодні все ж в українській фортепіанній музиці ми можемо констатувати недосконалість педагогічного навчального репертуару через забуття та недостатню пропаганду фортепіанної спадщини вітчизняних композиторів минулого та митців інших національностей, що жили й творили в Україні. Вітчизняного фортепіанного репертуару, який би відповідав виконавським вимогам середньої професійної ланки (музичним училищам), є також замало. Однією з причин є те, що здобуток багатьох українських композиторів, які творили в різних жанрах фортепіанної музики, виразно базованих на народній музиці, практично забута і не використовується у вихованні піаністів. Надзвичайно мала кількість такого репертуару була видана в деяких окремих виданнях ще за радянських часів. Але на практиці це не сприяло входженню цих творів до навчального та концертного репертуару піаніста попри їх очевидні художні переваги.

Один з шляхів поповнення національного фортепіанного репертуару полягає у тому, щоб віднаходити якісні забуті твори, навіть якщо у спадку композитора таких творів є небагато. Тому є велика потреба не тільки у сучасних нових цікавих творах, потрібно також знаходити та давати нове життя старим творам, які з різних причин є забутими. Багато забутого фортепіанного репертуару, як впливає з нашого дослідження, належить до періоду, коли головною формою музичної освіти та музикування були їх домашні форми. Професійна система музичної діяльності перебуває у процесі становлення. Проте, навіть у долисенківський період виникла велика кількість фортепіанних творів, які можуть і сьогодні бути корисними не

тільки у вихованні українських піаністів, а й у відчутті їх національного усвідомлення.

Працюючи над фортепіанними творами, які базуються на народному мелосі, студенти-піаністи переймають від педагога відчуття імпровізаційності, психологічного комфорту та свободи на сцені. Проте, зважаючи на особливості концертмейстерської гри, ця специфіка виконання має свої принципові особливості. Тому неможливо оминати увагою і цей вид виконавської діяльності піаніста, адже вокальні твори подільських композиторів з обов'язковою фортепіанною партією розкривають свій потенціал у процесі професійного зростання піаніста на середньому етапі його навчання.

Працюючи з репертуаром такого типу, молодому виконавцеві простіше зрозуміти зміст твору, а отже, його відтворити у концертному виконанні, оскільки такі твори часто можуть мати більш довершений вигляд, ніж значна частина традиційного фортепіанного репертуару для музичних училищ. Цьому сприяє також доступний рівень сприймання для публіки з різним рівнем музичної підготовки. У такому випадку молодий піаніст може донести якісніше зміст твору до слухачів, має більше можливостей творчо трактувати твір, виявляючи до нього особисте ставлення. Отож значно зменшується відчуття страху на сцені і виконавець отримує більше відчуття комфорту, як психологічного, так і фізіологічного. Таким чином, сцена для молодого виконавця стає місцем спілкування з публікою, а не складання іспиту. Логічно з'являється потреба у такому спілкуванні. Як підкреслює Г.Падалка, у такій ситуації реалізується комунікативна функція мистецької діяльності, яка стає одним із засобів роз'яснення змісту художнього твору, перетину художнього світовідчуття митця (композитора) та учня (виконавця) [296].

З таким репертуаром студент може вже виступати як інтерпретатор, місія якого полягає в актуалізації нотного тексту та його сприйняття слухачем, який перетворюється на своєрідного співрозмовника виконавця

[50]. Слід зазначити, що у професійному музичному навчальному закладі студент має можливість досягнути й набути досвід першовиконання творів своїх співвітчизників або реконструкції цілком забутих та віднайдених музичних творів. І часто саме завдяки цьому багато такої музики отримує визнання і подальше життя у концертному та педагогічному репертуарі.

Прогалину педагогічного репертуару, який базується на національних інтонаціях, може частково заповнити репертуар концертмейстерського класу. Під час навчання у музичному училищі піаністи, за бажанням викладача, можуть мати справу з народною піснею чи танцем, акомпануючи їх вокалістові у концертмейстерському класі. Очевидно, що така практика може принести велику користь у музичному зростанні піаніста, зокрема у відчутті українських музичних інтонацій, їх виразності, змістовності і т. п.

Вокальне трактування фортепіано є особливістю нашої вітчизняної фортепіанної школи. Таку особливість потрібно зберігати та пропагувати, адже у наші дні, в епоху прагматизму, який впливає на всі сфери нашого життя, і на музику зокрема, пісня, а разом з нею принцип інтонування – пісенність - починають втрачатися.

У класі «спеціального фортепіано» молоді піаністи грають достатньо кантиленної музики. Але оскільки більшість таких творів, навіть якщо вони представляють кращі зразки фортепіанної музики, є з нерідного інтонаційного середовища, то проблема співу на інструменті так і залишається не вирішеною. Інша справа мелодична народна пісня, інтонації якої рідні та зрозумілі. Саме вона є найкращим матеріалом для початку виховання у музиканта навички наспівної гри. У передмові до «Мікрокосмосу» Б.Барток писав: «Всяке інструментальне навчання, по суті, повинно виходити зі співу» (взято з) [240].

Основи отримання навичок вокального інтонування на фортепіано безумовно краще отримувати на жанрах, які близькі до вокальної музики, наприклад, пісня без слів, елегія, тощо, або на матеріалі, який безпосередньо базується на вокальній музиці, як можна спостерігати на творчості В.Заремби

– фортепіанна фантазія на тему пісні. Адже там є словесний текст, який допомагає віднайти головні інтонаційні точки, навколо яких розвивається весь музичний матеріал.

Піаніст на середньому етапі свого професійного становлення практично починає працювати з вокальною музикою тільки у концертмейстерському класі, акомпануючи вокалісту. Там він деякою мірою має можливість відчувати особливості інтонування вокальної музики, у тому числі народної пісні, особливості агогіки, виконавського дихання і т.п. Проте, концертмейстер завжди є на другому плані, підпорядковується вокалістові, фортепіанна фактура є простішою, а отже, і процес отримання навичок інтонування такого типу музики, очевидно, недостатній для виховання саме виконавця.

Українські народні пісня та танець мали безпосередній вплив на процеси професіоналізації фортепіанного мистецтва. Вони стали джерелом виникнення низки жанрів фортепіанної музики: думки, шумки, чабарашки, фортепіанної фантазії на українську пісню. Якщо жанр фортепіанної фантазії має багату історію свого розвитку у європейській інструментальній музиці, то жанр фортепіанної «Думки» має вітчизняне походження і належить польському письменнику-романтику Б.Залеському [3]. Він є представником так званої «української школи» у польському мистецтві. На жаль, ім'я та творчість Б.Залеського сьогодні майже забута.

Згодом термін почали використовувати на позначення жанру у музичному мистецтві, визначаючи «те ж саме, що дума; назву української та польської народної ліро-епічної пісні часто журливого характеру; музику до такої пісні, а також музичний твір відповідного настрою» [3]. Польський композитор, піаніст та музичний лексограф ХІХ ст. А.Совінський трактує думку як пісенний твір, розповсюджений по «цілій Русі, тобто в Україні, а Волині, в Галичині, а також Малополющі» [там само].

У творах подільських композиторів активно розвивався жанр думки саме у фортепіанній музиці. У цих творах композитори вже намагались

відійти від простої обробки народної музики. Музика В.Заремби наближається до думки – фортепіанної фантазії на українську пісню. Також зустрічається жанр шумки – традиційної подільської жартівливої пісні. Зокрема А.Коціпінський видав цілий збірник шумок (вокальних). М.Завадський написав велику кількість фортепіанних шумок та чабарашок (чабарашка – подільська пісня-танок).

Останнім часом у фортепіанному виконавстві, особливо у грі молодих виконавців, спостерігається тенденція до яскравої віртуозної гри, проте, як зазначає Т.Веркіна, звично вже «звертається увага на відсутність красивого, різноманітного звучання, яке здатне передати будь-який, найтонший нюанс настрою. Рояль вперто стверджується у званні “ударного” інструменту» [50, с. 121]. Тому виховання молодого піаніста через вивчення творів, які базуються на основі народної української пісні, є важливим кроком у вихованні наспівного фортепіанного звучання.

Необхідно також зазначити, що репертуар, який ми розглядаємо у дисертації, окрім відповідності музично-теоретичній підготовці, вдало відповідає також і фізичним можливостям молодого піаніста. Такого типу репертуар підходить для етапу переходу від навчання у музичній школі до навчання в училищі. Адже часто, при переході з музичної школи в училище, викладачами пропонуються твори для виконання, які перевищують фізичні можливості студента і його музично-теоретичну підготовку, розраховуючи на те, що все-таки студенту вдасться справитися з труднощами. Таке непрофесійне ставлення до студента-піаніста має місце протягом усього терміну навчання в музичному училищі.

Тому при переході з ДМШ до музичного училища, твори за складністю не повинні різко змінюватися. Ми вважаємо, що на першому курсі училища твори можуть бути такої ж складності, як і в старших класах ДМШ, повинні тільки посилюватися професійні вимоги до виконання. До такого репертуару студенти перших курсів музичного училища, як правило, фізично готові, і відповідно складаються сприятливі умови для іншої роботи: над образно-

драматургічним змістом твору, формою, піаністичними навичками, зокрема над красивим звуком, наспівною грою, проблемою психологічного та фізіологічного звільнення і т. д. Зазначимо, що саме репертуар, який виразно базований на народній музиці, сприяє розв'язанню вказаних завдань. У зв'язку з цим необхідно проаналізувати кілька творів подільських композиторів минулого та сучасності, творчість яких досліджуємо, та довести корисність та доцільність їх вивчення у процесі формування студента-піаніста на середньому етапі його професійного становлення.

3.2. Дидактичний та художній потенціал фортепіанних творів подільських композиторів ХІХ – початку ХХ століття

3.2.1. П'єси національної української та польської тематики

Серед творів подільського композитора *А.Коціпінського «Полька»*[492, с.2-3] вважається першим фортепіанним твором, написаним професійно. Попри те, що у деяких довідниках, наукових статтях наводиться коротка інформація про цього музиканта, а також подається перелік деяких його фортепіанних творів, виданою є тільки його «Полька». Серед сучасних піаністів-виконавців, викладачів вона є практично невідомою, хоча у період життя композитора цей твір часто використовували для домашнього музикування. Полька базується на мелодії народної української пісні «Гандзя», яка вводить в атмосферу українського народного побуту, гумору, разом з тим полька являє собою яскраву концертну фортепіанну мініатюру, яка має бути в педагогічному репертуарі піаніста.

Відомі слова пісні «Гандзя» допоможуть студентові досить просто відчутти та відповідно передати потрібний характер твору. Це означає, що можна буде уникнути ситуації, коли через нерозуміння змісту твору недосвідчений піаніст може впадати у різноманітні крайнощі, наприклад, занадто прискорювати виконання, що призведе до сумбурної гри та викличе різні затиски піаністичного апарату і т. п. І навпаки, саме через зрозумілий

музичний матеріал піаністу легше засвоїти багато піаністичних навичок, різних рухів, набутти свободи виконання і музикально виконати твір.

Головною ж виконавською проблемою у цьому творі для молодого піаніста, на наш погляд, є те, що йому потрібно буде поєднати танцювальний характер польки з відчуттям наспівності, бо твір написаний на основі пісні. З технічних труднощостей, які є найбільш піаністично некомфортними, слід назвати виконання таких елементів техніки, як форшлаги та морденти (виписані нотами), яких є багато і які у п'єсі є важливим елементом виразності, і саме вони надають характеру польки відповідної грайливості. Складність виконання цих мелізмів полягає у тому, що вони переважно написані так, що у швидкому темпі їх незручно виконувати. І якщо темп польки взяти швидший, що для студента музичного училища є досить звичним, то мелізми стануть просто перепорою для виконання. Має піаністичні труднощі також і останній період твору, де фактура змінюється, і на зміну труднощам виконання мелізмів приходять проблеми виконання паралельних терцій, які надають своєрідної вишуканості твору. Для початківців виконання подвійних нот у рухливому темпі та в необхідному характері зазвичай є піаністичною проблемою.

Творчість *В.Заремби* у концертному та педагогічному напрямі представлені переважно обробками фортепіанних фантазій на теми українських народних пісень, думок та шумок. Цей напрямок є головним у його фортепіанній творчості і являє собою яскравий приклад пристосування українського народного мелосу до специфіки звучання фортепіано. Цей репертуар може бути корисним матеріалом на початку виховання професійного піаніста, у першу чергу, мелодичного відчуття та навичок наспівної гри, оскільки саме мелодична народна пісня є прекрасним матеріалом для відчуття кантилени і передачі його на інструменті. Адже у наспівній мелодиці, яка притаманна народній українській пісні, вже закладена основа для виховання красивого звуку, кантиленності, фундамент для оволодіння навичками «туше».

До прикладу, розглянемо найближчий до народної пісні жанр фортепіанної фантазії у творчості В.Заремби. Одна з кращих фортепіанних фантазій композитора, тематика якої є актуальною і в наш час, є фантазія «Зібралися всі бурлаки» [521]. У пісні, до якої звернувся В.Заремба, змальовані історичні події України в період царювання Катерини II, коли польська шляхта мала величезні маєтки в Україні, також згадується граф Потоцький. Усі виразові засоби твору вдало передають трагічний зміст пісні.

Фантазія буде корисною для виховання глибокого музиканта, який має відчуття та передати трагічний зміст пісні. Окрім того, фактура п'єси досить різноманітна і вимагає від виконавця оволодіння навичками наспівної гри в різному фактурному викладі, включаючи навіть акордові епізоди. Твір починається спокійним вступом *Lento*, який нагадує початок до виступів кобзарів. Вже саме викладення теми містить у собі труднощі виконання на *Legato*, оскільки тема викладається спочатку одноголосно, потім двоголосно і навіть триголосно в партії однієї руки. Особливі складнощі для наспівної гри викликає розділ, в якому фактура викладена таким чином: ліва рука виконує тематичний матеріал в октаву, а права – дублює його в нижньому голосі з гармонічним супроводом зверху. Також важко досягнути наспівності виконання в акордовому розділі, який має важливе значення в процесі драматизації твору⁹.

Серед великої кількості фортепіанних фантазій В.Заремби цікавими є твори, де, окрім кантилени, присутні також маршоподібні та танцювальні характери. Наприклад, фантазія «Запорізька пісня» («Гей же ви хлопці,

⁹ Надаємо словесний текст пісні:

Зібралися всі бурлаки До рідної хати: Тут нам мило, тут нам любо / З журби заспівати! / Ти, царице Катерино, / Що ти наробила? / Край веселий, край зелений / Панам роздарила! / Багатому розпродала / Від краю до краю, / А бідному залишила / Те, що поховують. Бо цариця Катерина Добре в карти грала, Вона наше усе добро Та й попрограла. / А ти, графе, ти, Потоцький, / Розпроклятий сину, / Занапастив свою Польщу / Та взяв Україну, / Думає було на Вкраїні / Щоб королем стати, / Пропадеш ти тепер сам / Та ще й твоя мати. / Грай же котрий на сопілку, - Сумно так сидіти, / Що діється тепер в світі / Да чиї ж ми діти [109].

славні молодці») [458], яка побудована на розвитку двох контрастних образів, – активному маршоподібному та ліричному. Тому у цьому творі піаніст зможе отримати навички володіння музичною драматургією, відчутти динаміку різних музичних характерів.

В основі твору лежить мелодія відомої пісні «Гей наливайте повнії чари», проте, сама тема пісні звучить не з початку твору, а як результат розвитку усієї драматургії, завершення цілого. Проте, на її інтонаціях композитор побудував і першу частину *Allegro*, вольову, енергійну, яка ніби передає дух козацтва. Її характер змінюється від закличного в акордово-октавній фактурі, у динамічному діапазоні від *f* до *ff*, до танцювально-грайливого характеру на динаміці *p*. Важливо зазначити, що матеріал частини розвивається короткими мотивами, що при поєднанні з різними характерами у молодого виконавця можуть викликати виконавські труднощі у відчутті цілісності цієї частини, передачі наскрізного розвитку.

Також на матеріалі інтонацій пісні народилась тема ліричної частини *Andante tranquillo*, яка ніби нагадує ліричне віддзеркалення активної теми «Гей наливайте повнії чари». Ця лірична частина є найбільшою і, на нашу думку, головною у творі. З розвитком вона переходить з ліричного у драматичний характер, наче зображуючи трагічну історію України. Музична тканина ліричної частини досить різнобарвна, причому усі пласти фактури настільки мелодизовані, що часом важко визначити головний голос. Завдяки цьому молодий виконавець має можливість вдосконалювати свої професійні навички, працюючи, як над звуковою реалізацією різноманітних фактурних шарів, так і над їх багатотембровим співвідношенням.

Завершується твір активною, вольовою цитатою пісні «Гей наливайте повнії чари», яка сприймається, як заклик боротися та захищати свою свободу. Тема проводиться в характері *appassionato* на *ff*. Відповідно змінюється і фортепіанна фактура, яка стає все більш багатоплановою та різнобарвною. Так, партія лівої руки настільки динамінується, що стає повноправним учасником фортепіанного *tutti*.

Жанр фортепіанної «Думки» перебуває на більш складному технічному та структурному шаблі, ніж фортепіанна фантазія. У творчості В.Заремби цей жанр, безумовно, отримав свій розвиток у *Думці «Зоре моя вечірняя»* [465]. Твір побудований на відомому уривку «Зоре моя вечірняя» з поеми *Т.Шевченка «Княжна»*. Я.Степовий створив мелодію на вірші Кобзаря «Зоре моя вечірняя», яка відома на весь світ.

Безумовно, перед тим, як почати працювати над Думкою, потрібно уважно прочитати та перейнятися змістом цієї трагічної поеми. Також є багато аудіо- та відеозаписів виконання пісні «Зоре моя вечірняя» видатними українськими співаками та колективами, такими, як Б.Гмиря, Д.Петриненко, Р.Кириченко, хор ім. Г.Віршовки та багато інших. Отже, для молодого піаніста є великий обсяг інформації, який він повинен спочатку засвоїти для того, щоб зрозуміти зміст фортепіанного твору, який є, так би мовити, «квінтесенцією» зібрань по вказаному твору з української літератури, історії, музики, виконавства. І найголовніше – усі ці «складові» для молодого виконавця є рідними, які він вивчає у навчальному закладі. На цей час виконавець вже повинен володіти цілим комплексом знань та навичок для професійної роботи над твором. Професіоналізм викладача полягає у тому, що йому потрібно привернути увагу учня до витоків його «генної пам'яті», ментальності українського народу та навчити передати весь цей скарб через відповідні фортепіанні прийоми виконання. Таким чином закладається важливий принцип виховання не просто виконавця, а й формування мислення виконавця-художника. Твір є досить розгорнутим і складається з шести частин.

Перша частина - Andante виконує роль вступу та містить кілька виконавських завдань для студента-піаніста. Перше – це відтворення наспівності мелодики. Але може виникнути проблема при передачі динамічної шкали, виписаної автором від *pp* до *f*. Гучність має звучати контрастом до спокійного тихого звучання. Така динамічна послідовність повторюється двічі. При тому слід зазначити, що фактура цієї частини не є

насиченою, вона складається з одноголосної мелодії та простого акомпанементу. Ми вважаємо, що для недосвідченого виконавця проблемою може бути природність виконання, без динамічних та емоційних перебільшень. Також певні труднощі можуть виникнути в акомпанементі, де є фрагменти прихованого двоголосся. Нижній голос – це звук, який постійно повторюється, а верхній – своєрідна мелодична лінія, яка підсилює мелодію правої руки.

Più mosso – виклад головного матеріалу, який є корисним матеріалом, для відпрацювання наступних виконавських проблем. Перше – це, звичайно, наспівна гра. Проте, тут є певна особливість інтонаційного плану, на яку в музичному училищі зазвичай не звертають уваги. Мається на увазі, що при відтворенні тієї чи іншої мелодії інтервальне інтонування має важливе значення. Вужчі інтервали мають меншу напругу і виконуються з меншою силою тяжіння, а деколи навіть швидше для того, щоб був час виконати ширші, більш напруженні інтервали. Ширші інтервали часто виконуються дещо повільніше. Це подібно до того, як виконує мелодію співак, для якого потрібен час для усвідомлення позиційно єдиного виконання широкого інтервалу. Таким чином виховується і правильне відчуття *rubato*. Мелодична лінія цієї частини є показовою саме для виховання вище названих навичок, які є не тільки піаністичними, але і загальновиконавськими.

Далі слідує розробка *Andante*, яка побудована на матеріалі вступу і викладена спочатку у мінорному варіанті, потім у мажорному. Реприза *Andante* – повтор основного матеріалу з більш динамічним посиленням, з тими ж виконавськими проблемами. *Lento* спокійне завершення твору, яке виконує роль коди. Таким чином, «Думка» В.Заремби повністю відповідає вимогам середнього етапу навчання піаніста. Також цей твір зрозумілий для будь-якого рівня публіки.

Подібні виконавські проблеми існують у багатьох фортепіанних творах В.Заремби. Наприклад, у Думці, побудованій на мелодії народної пісні «Сонце низенько, вечір близенько» [467]. П'єса написана у варіаційній формі

зі вступом (*Lento*), який вдало відтворює картину українського вечора – спокійного та замріяного, і вводить у характер теми, яка викладена у природному темпі пісні. Наступний розділ (варіація) написана у характері (*cantabile*). Фактура варіації побудована таким чином, що партія лівої руки виконує акомпануючу роль, а головне змістове навантаження міститься у партії правої руки, а саме: мелодія – у верхньому голосі, тріольний акомпанемент, по звуках тонічного тризвука відповідно у нижній частині партій. Для недосвідченого піаніста такий фактурний виклад є виконавською проблемою, оскільки мелодію потрібно виконувати наспівно переважно четвертим та п'ятим пальцями, при безперервній зайнятості інших пальців, які мають грати більш легким дотиком. Очевидно, що робота над таким видом фортепіанної фактури є корисним навчальним матеріалом в музичному училищі.

Наступна частина демонструє мінорний варіант. З виконавського боку, ця частина є зручною, корисною для виховання навичок *legato*, м'якого, наспівного звуку. Дещо заскладним для виконання є розділ (варіації) *Agitato*, який виконується на стакато квартолями в обох руках на кожен ноту мелодії. Динаміка варіації коливається від *pp* до *f*. Такого плану віртуозна фактура досить незручна, для передачі потрібного настрою музики, тому ця варіація може бути певним професійним викликом для молодого піаніста і потребувати попередньої технічної підготовки.

Останній, фінальний розділ (варіація) – віртуозне завершення твору на динаміці *f*. Фактура побудована таким чином, що мелодія викладена переважно октавами та акордами у партії правої руки. Партія лівої руки – акомпанемент, який побудований довгими арпеджованими пасажами. Виконавською проблемою для студента буде необхідність дотриматися принципу наспівності на інструменті при великій динаміці та акордово-октавній фактурі, не перетворивши розділ у віртуозний епізод.

Цікаво порівняти «Думку» «Сонце низенько, вечір близенько» з Сарабандою з «Української сюїти» М.Лисенка, яка написана на ту ж саму

тему. З педагогічної точки зору «Думка» В.Заремби є більш доступною для оволодіння принципом зв'язного виконання та більш прийнятна для вивчення її студентами музичного коледжу. «Думка» В.Заремби написана в зручній та більш доступній для студента гомофоно-гармонічній фактурі, де основна увага зосереджена на мелодичній лінії. Виключенням є лише епізод *Agitato*, при виконанні якого піаніст виконує два різні види артикуляції одночасно. Сарабанда ж М.Лисенка характеризується рисами старовинного європейського танцю, де кантилена української пісні стала основою складної поліфонії. Твір є зразком високої піаністичної майстерності, де усі мелодичні лінії пронизані наспівністю.

Зрозуміло, що для виконання лисенківського варіанту потрібно мати відповідний виконавський рівень. «Думка» В.Заремби саме і є тим початковим етапом, який найкраще допоможе долучитися до національного шедедру та у більш доступних формах дасть можливість оволодіти необхідними на етапі професійного становлення навичками фортепіанного інтонування.

Неможливо оминати увагою «Думку» В.Заремби (*Chant d'Oukraine «Українська пісня»*) [464]. Ця фортепіанна мініатюра - один з наймелодійніших фортепіанних творів композитора, який заворожує слухача неймовірно красивим мелодичним розвитком від початку і до кінця твору та демонструє обдарування композитора, як чудового мелодиста. Твір вже не має пісенного чи літературного матеріалу, на якому б він базувався, отже, є повністю композиторським доробком В.Заремби. «Думка» (*Chant d'Oukraine*) є прекрасним матеріалом для виховання навичок наспівної гри, як і усі твори композитора.

Проте, не можливо оминати труднощі виконання середньої частини Думки (розробки), яка має драматичний характер та звучить переважно в *F Dur* й викладена октавами. Але ж її також потрібно грати наспівно (!), тому ця частина є добрим матеріалом для виховання *legato* при такому типі фактури. На цьому етапі навчання для піаніста завжди є проблемою якісне

красиве звуковидобування, особливо в насиченій фактурі. Якщо все вищезазначене поєднати з вимогою грати таку фортепіанну фактуру кантиленно, тоді «Думка» виявляється доволі технічно складною для студентів музичного училища.

Протилежний характер має твір В.Заремби «Пісня і Шумка» («Черевиків не має! А музика грає, грає, жалю завдає») [468], який за своїми жанровими ознаками ідентичний жанру «Думка-шумка». Образний зміст твору побудований на зображенні побутових сцен, що було притаманно українській музиці того періоду. Твір виразно поділений на дві частини: коротку повільну ліричну «Пісню» та значно більшу за розміром швидко жартівливу «Шумку». Слід зазначити, що В.Заремба любляв більш ліричну та драматичну тематику у своїй творчості. Веселі чи танцювальні настрої у його творчості зустрічалися значно рідше, що свідчить про глибину емоцій у творах В.Заремби.

Мелодична «Пісня» починається з мотиву, який нагадує вже згадану пісню «Сонце низенько, вечір близенько», та далі розвивається в музичну мініатюру. Іноді В.Заремба застосовує ритм мазурки, навіть у повільному русі, що надає музиці додаткової вишуканості. Для молодого піаніста буде корисно попрацювати над витонченим пунктирним ритмом, вплітаючи його у виразний пісенний розвиток мелодії. Сама «Пісня» є невеликим твором, лише період, де перше речення витримується на динаміці *p*, а друге переходить у раптовий яскравий динамічний розвиток у рамках *f* та *ff*, з таким же різким заспокоєнням до динаміки *p*. Таким чином композитор демонструє протилежні грані однієї музичної думки.

Непростою для недосвідченого виконавця може виявитися «Шумка», яка побудована на темі жартівливої пісні «Спать мені не хочеться». Ми вважаємо, що використовуючи у Шумці мелодику не танців, а саме пісень, композитор трактував цей жанр наспівно. Таке трактування має застерегти піаніста, особливо на цьому етапі його розвитку, від схематичного віртуозного виконання, тобто виконання твору зі стуканням, кострубатістю,

тощо. Адже наспівність вимагає додаткового часу для вироблення певних інтонаційних нюансів, які необхідні для відтворення жартівливого характеру п'єси. Також у Шумці є і конкретні віртуозні труднощі, а саме терцієві фрагменти у правій руці та непроста партія лівої руки (бас та акорд на великій відстані), що у швидшому темпі є віртуозною проблемою, яка потребує правильних рухів грального апарату.

Фортепіанна творчість *М.Завадського* – ще одна забута сторінка української фортепіанної музики. З-понад п'ятисот творів тільки мала кількість доробку цього талановитого композитора була опублікована у 60-х, 70-х роках ХХ століття. Зокрема, кілька чабарашок, етюд-козак, друга рапсодія, кілька думок-шумок. Але й ці твори не стали частиною навчального та концертного репертуару вітчизняної фортепіанної школи. У першу чергу, це стосується середньої ланки професійного виховання піаніста, оскільки цей репертуар більше підходить за своєю складністю до цього етапу.

Творчість *М.Завадського* у деяких дослідженнях згадувалась побіжно і цей музикант вважався автором переважно музики танцювального характеру, побудованій на народній танцювальній музиці, що не зовсім відповідає завданням професійної фортепіанної музики. І, можливо, через це творчості *М.Завадського* не було приділено достатньої уваги. Практично не згадувалось про інші жанри, такі як прелюдії, мазурки, вальси, полонези, пісні без слів, вокальні твори і т. і.

Тому, проаналізувавши достатню кількість його творів різних жанрів з аспекту їх корисності в процесі виховання піаніста та їх придатності до концертного репертуару, ми дійшли висновку, що твори *М.Завадського* є надзвичайно корисним та цікавим репертуаром, як для навчального процесу музичного коледжу, так і для публічного виконання. Твори цього композитора потрібно використовувати у процесі навчання піаніста, як в училищі, так і на вищих етапах його професійного росту.

Фортепіанні твори *М.Завадського* є яскравими концертними п'єсами, їх фактура та звукові завдання сприяють вихованню цілої низки піаністичних та

слухових навичок, потрібних для формування піаніста музичного коледжу. А саме: це виховання дрібної та крупної техніки, подвійних нот, стрибків, навички гри на *legato*. У поєднанні з народним колоритом мелодика п'єс є доступною для сприйняття публікою з різним рівнем підготовки.

Аналізуючи фортепіанну творчість М.Завадського, слід зазначити, що він, будучи за національністю поляком, настільки тонко відчував нюанси української мелодики, що не звертаючись до цитат тих чи інших українських пісень чи танців, композитору вдавалося створювати надзвичайно виразні в українському національному стилі фортепіанні твори. У своїх рапсодіях, думках-шумках М.Завадський вдало продовжує традиції рапсодій Ф.Ліста – створення академічного, віртуозного концертного фортепіанного твору на основі народної музики.

Яскравим прикладом цьому є «Друга Рапсодія» [492, с.13-21] – розгорнута концертна п'єса з виразними темами українського національного характеру (пісенними та танцювальними). Твір складається з повільного вступу *Lento*, самої пісенної частини *Moderato*, що виконує функцію думки, та рухливої частини *Più mosso* – шумки. Твір містить цілу низку піаністичних труднощів, таких як поєднання та відтворення різних звукових пластів, а також застосування доцільного слухового контролю, що забезпечують потрібну звукову диференціацію та рухову реалізацію музичної тканини.

Так, наприклад, в частині *Moderato* фортепіанна фактура у першому періоді побудована таким чином: у партії правої руки звучить тема і частина акомпанементу, а саме: у нижньому голосі – наспівна мелодія, а у верхньому голосі – акомпанемент, який складається з коротших або довших трелей. З піаністичної точки зору виконання такої фактури є складним, тому що виконавцю потрібно грати наспівно тему, переважно першим пальцем і водночас четвертим та п'ятим виконувати трелі.

Речення, яке виконує функцію зв'язки з наступним періодом, складається з акордової фактури на динаміці *ff*. Це є прекрасним зразком для відпрацювання навичок вагової гри з відчуттям наспівності, так, як би це

кантиленне *tutti* звучало в оркестрі. У наступному періоді фактурний малюнок змінюється. Мелодія зосереджена у правій руці і викладена одноголосно, проте піаністичні проблеми переходять у партію лівої руки, яка виконує роль акомпанементу. Сама ж фактура акомпанементу складається з пасажів переважно хроматичного плану. Виконавська трудність полягає у тому, що сама мелодія викладена четвертними нотами, а хроматичний акомпанемент звучить шістнадцятими досить віртуозно, де немає жодної паузи. Тому у піаніста виникає декілька завдань, а саме зіграти чисто, не збиваючись у пасажі, виконати їх агогічно гнучко, акомпануючи мелодії, а не навпаки, коли мелодія підпорядковується пасажам, і на додаток зіграти пасажі на *legato*.

Частина *Piu mosso* виконує роль шумки, проте вона починається періодом, який виконує функцію вступу до шумки. Цей вступ має свої піаністичні труднощі, які полягають у тому, щоб його матеріал, який викладений переважно терціями і звучить у рухливому характері, виконати технічно чисто та у характері шумки. Сам головний матеріал шумки, у першу чергу, цікавий з музичного плану. Це красива, ефектна мелодія танцювального характеру. Звучить вона переважно на F та більшою частиною викладена акордовою фактурою.

Своєрідним є акцентування у шумці, яке надає музиці особливої ефектності. У дводольному розмірі акценти завжди ідуть у партії правої руки, а саме: у мелодичній лінії на «і» першої долі, або на другу долю. Таким чином, сильна доля належить басу, а усе змістовне «навантаження» переходить у партію правої руки. Виконавцеві необхідно зіграти цей матеріал яскраво та ефектно.

Необхідно також звернути увагу на піаністичні проблеми у партії лівої руки, яка в основному виконує функцію супроводу, і переважно побудована на певній фактурній формулі – бас та акорд на досить великій відстані. Проте у зв'язку з тим, що уся акордова мелодія знаходиться у партії правої руки і потребує відповідної уваги, це відволікає увагу виконавця від стрибків, часто

широких, від басу до акорду в акомпанементі. Також завдання ускладнюється тим, що мелодична лінія самого басу з кожною нотою змінюється, і у рухливому темпі ускладнюється процес самого потрапляння на потрібну клавішу. Зауважимо, що в партії лівої руки є ще одна особливість. У певних місцях перша доля басу, точніше її «раз» представляє собою хроматичну квартоль, яка переходить в акцентоване «і», що не тільки технічно ускладнює фактуру, але і музично її збагачує.

Також у рапсодії є низка віртуозних пасажів, які звучать паралельно у партіях обох рук. Пасажі звучать і у висхідному русі, і у низхідному, а також в обох напрямках. Ускладнює виконання цих пасажів те, що на одну долю може випадати різна кількість нот, по сім, по вісім нот, по дев'ять, по дванадцять, по шістнадцять. Вкрай незручним пасажем є передостанній, хроматичний пасаж, який виконується у швидкому темпі, паралельно обома руками в обох напрямках. Кожна доля складається з різної кількості нот. Тут особливою проблемою стає підбір зручної аплікатури, оскільки традиційна аплікатура хроматичної гами, як ми вважаємо, не є кращим вирішенням. Пасаж не буде звучати ефектно та достатньо віртуозно. Тому ми вважаємо, що найкращим вирішенням цього віртуозного завдання буде та аплікатура, яка вкладається в позицію руки.

Один із багатьох зразків, який показує обдарування М.Завадського-мелодиста, на що мало звертали увагу дослідники, трактуючи його, як композитора, який переважно зосереджувався на танцювальній музиці, стала «Думка». Є відомості, що М.Завадський написав 12 думок [100]. Проте в Українській музичній енциклопедії зазначено близько 30 думок [371, с.105]. Тим часом, на сьогодні реально ми маємо шістнадцять Думок: вісім Думок з ор. 341 (з четвертої по дванадцятую); три Думки ор. 319, 320, 321; Думка ор. 380; та Думка ор.402. Перші три Думки з ор. 341 на разі ще не знайдені. Усі зазначені думки, за виключенням думки ор. 380, побудовані на українських народних інтонаціях. Думка ор. 380 написана на салонних, романсових інтонаціях. Слід зазначити, що думки з ор. 341 це коротенькі, на дві сторінки

(№ 10 – одна сторінка), фортепіанні мініатюри. Подібною є і думка ор. 380. Твори ж опусів 319, 320, 321, 402 представляють собою значно об'ємніші фортепіанні мініатюри [463, 523, 527, 528].

Всі Думки, не використовуючи жодної цитати, написані як вишукані мелодичні твори, переконливі за побутуванням українських національних інтонацій. Усі вони безумовно є яскравими концертними п'єсами, досить складними у виконавському плані, і, безумовно, корисними у процесі виховання піаніста не тільки на середньому, а й на вищому етапі оволодіння майстерністю.

Наприклад, усі частини «Думки з України» ор. 402 є різними за характером та якістю музичної тканини, проте в усіх частинах від виконавця вимагається кантиленна гра. Через специфічний виклад фортепіанної фактури це завдання стає ще більш складним. Починається твір невеликим вступом в темпі *Moderato*, головний матеріал якого викладений у партії правої руки. Уся мелодія вступу викладена терціями, які потрібно виконувати наспівно. Наступна частина рухлива в темпі *Allegro ma non troppo*, в якій партія правої руки викладена акордами, а лівої – октавами. Ця частина нагадує оркестрове *tutti* – напружене, близьке до драматичного характеру, і водночас мелодійне. Виконання такої музики, у такому фактурному викладі, вимагає від піаніста мелодичного відчуття та серйозних навичок гра на *legato*, тому для студента музичного училища це стане в пригоді для вироблення конкретних піаністичних навичок.

Розділ *Poco più lento e eguale* є дуже трепетним та щирим, мелодична лінія зосереджена у партії лівої руки, але виконується на октаву вище від партії акомпанементу правої руки. Піаністу потрібно взяти лівою рукою акордовий бас в малій октаві, а потім перенести руку через праву для виконання наспівної мелодії. Таке завдання ускладнює і специфіка малюнка акомпанементу правої руки, яка побудована таким чином, що він, так би мовити, «крутиться» по головних ступенях відповідної гармонії в діапазоні октави, на динаміці *pp*.

Необхідно також звернути увагу на наступний епізод *Poco animato*, написаний переважно на *pp* у скерцозному характері. Цікаво те, що мелодія зосереджена у партії правої руки, але у нижньому голосі має двоголосний виклад. Верхній же голос являє собою репетиції на одній ноті. Тому для студента виконувати в потрібному характері тему, в такій побудові, також викличе деякі незручності, але, безумовно, буде корисним.

Жанр «Чабарашки» у фортепіанній музиці у свій час був популярний у домашньому музикуванні та навчанні, але зараз повністю забутий. І, виходячи з завдання професійного музичного мистецтва, яке включає повернення до життя забутих творів, а то й навіть жанрів, ми вважаємо, що «Чабарашки» потрібно обов'язково вводити у концертний та навчальний процес музичного коледжу.

«Чабарашки» М.Завадського – це фортепіанні мініатюри, танцювального плану, подібні до жанру «Польки», які зображують різні грані танцювальності української музики. Фактура цих мініатюр часто насичена досить складними піаністичними віртуозними формулами, які можуть викликати труднощі у піаніста середньої ланки. Особливість творів полягає у швидкоплинних змінах фактурних побудов, які тривають короткий проміжок часу, швидко змінюючись на іншу. У рухливому чи швидкому темпі це вимагає швидкого мислення для того, щоб перелаштуватися на інший фактурний варіант. Для піаністів музичних училищ це може бути непростною виконавською проблемою.

Наприклад, «Чабарашка» № 25 *op. 339* [529] написана в темпі *Allegro vivo* і представляє собою віртуозну складну фортепіанну мініатюру, яка яскраво зображує жартівливу сцену з українського побуту. Складності існують вже у самому акомпанементі, у партії лівої руки, фактура якої викладена таким чином, що бас і наступний за ним акорд знаходиться на великій відстані, що у швидкому темпі спричиняє проблему виконання, оскільки вимагає правильних (кругових) рухів руки, згрупування апарату. Відпрацювання правильних рухів, точної позиції повинно забезпечити

комфортне потрапляння на потрібні клавіші. Неправильне ж виконання рухів у лівій руці у поєднанні з досить складною партією правої руки обов'язково перетворить виконання п'єси у серйозну виконавську проблему.

Партія правої руки густо насичена віртуозними труднощами: пунктирний ритм – восьма з крапкою та шістнадцята, яка інколи репетиційно переходить у ту ж саму ноту; часті форшлагги; подвійні ноти у різних варіантах. Є епізод, де мелодія викладається терціями, які потрібно виконувати швидко, мелодійно, не перетворюючи цей епізод в інструктивний терцовий етюд. Окрім описаних фактурних складнощів, однією з головних проблем цієї чабарашки, як багатьох інших, які виконуються у швидкому темпі, є вміння швидко перелаштовуватися з однієї на іншу фактуру. У молодого піаніста можуть вдало виходити окремі епізоди у творі, а при виконанні цілого твору вони перетворюються на проблему. Тому рідні, національні, музичні інтонації можуть стати в пригоді. А саме, відчуючи близьку музику, піаніст може природніше відчувати і виконувати різні агогічні нюанси, дихання, переходи між епізодами і т. п.. У швидкому темпі це допоможе уникнути низки віртуозних проблем.

Етюд М.Завадського «Козак» [496, с. 64-69] – єдиний зразок даного жанру у композиторському доробку, за характером нагадує шумку, що вдало передає образ веселого, з почуттям гумору, українського козака. За технічними труднощами етюд розрахований вже на підготовленого виконавця. Твір є достатньо великим за розміром, розрахований на виховання легкого кистьового стакато, яке витримується протягом усього етюдю. Технічний матеріал зосереджений переважно в правій руці, з короткими перекиданням його у ліву руку. Усе робить етюд складним, і на середньому етапі навчання піаніста його можна давати дуже здібним та підготовленим до такої техніки студентам. Необхідно також звернути увагу на партію лівої руки, як і в етюді, так і більшості творів М.Завадського. Зазвичай вона виконує роль акомпанементу. Як правило це бас та на відстані, акорд. Проте у швидкому темпі це перетворюється у віртуозну піаністичну

проблему, яка потребує оволодіння правильними колоподібними рухами руки.

При роботі над творами М.Завадського студенти фортепіанних відділів музичних училищ можуть оволодіти цілою низкою піаністичних навичок, до яких належить вміння у швидкому темпі професійно акомпанувати лівою рукою, коли іде бас, а потім акорд, наприклад, через октаву або і вище, у той час, коли права рука виконує головну тему. Часто зустрічаються піаністичні проблеми на поєднання різних технічних завдань: насичені акордові місця, гамоподібні та арпеджіовані пасажі, паралельні пасажі, подвійні ноти, легке кистьове стакато і т. д.. Наспівні частини корисні для оволодіння навичками гри на *legato*, фразування і т. п.

Фортепіанна творчість Т.Безуглого є ще однією забутою сторінкою української фортепіанної музики, твори якого абсолютно не вивчаються у професійних начальних закладах, зокрема у музичному коледжі. Його твори побудовані виключно на українських національних інтонаціях, що виникають «за рахунок вираженої пісенно-ліричної інтонаційної складової. Композитор свідомо уникав фольклорних цитат, проте писав в українському національному характері» [224].

Музика Т.Безуглого має свій власний виразний музичний стиль, побудований на зрозумілій музичній мові та комфортній фортепіанній фактурі, наповнений українським національним характером та глибоким філософським змістом. Тому твори композитора спонукатимуть молодих музикантів до розвитку вмінь відчувати та передавати за інструментом різноманітну палітру людських почуттів.

Елегія «Барвінок» Т.Безуглого [497, с.10-15] є однією з перших у цьому жанрі у національній музиці, де поєднуються головні принципи фортепіанної мініатюри ліричного характеру з українськими народно-пісненими інтонаціями. Сама назва твору вказує на відповідний настрій: образ квітки-барвінку в українській культурі має глибоку символіку, це – «символ вічності буття і життєвої сили, провісник весни» [141].

Музичний матеріал в крайніх частинах твору викладений так, що лейтмотивом звучить тривожна інтонація, на якій побудований весь розвиток. Особливістю цих частин є те, що після кожного мотиву є, так би мовити, смислова зупинка: фермата або пауза чи сповільнення, тому для молодого виконавця проблемою може бути відчуття та відтворення цілісності виконання. Середня частина має контрастний характер. Вона значно рухливіша, навіть грайлива, ніби створює картину весняного пробудження природи, надії на щасливе життя. Мелодія виконується різною динамікою. Мелодія побудована на інтервальних послідовностях, що поступово розширюються до октави. Непростими для виконання є частини, де мелодія заповнюється пасажами, як імпровізація на частину мелодії, є моменти, коли мелодія раптово переходить в середній або нижній голос фактури. Для молодого піаніста, звичайно, головною проблемою є швидке перелаштування як і на різні види піанізму, так і на швидку зміну музичних нюансів.

Вагомим збагаченням національного концертного та педагогічного репертуару для піаністів музичного училища може стати «Жалібний марш на смерть Т.Шевченка» Т.Безуглого [497, с.16-20]. Програмна назва несе у собі необхідний емоційний настрій виконання, проте необхідно звернути увагу на те, що сам жанр п'єси «марш» може трактуватися студентом досить буквально, і через те твір у його виконанні може звучати маршоподібно.

Більш правильним, як на нашу думку, має бути трактування твору як повільної скорботної ходи, а саме його крайніх частин, на що вказує сам темп *largo*. Композитор зазначає різне трактування крайніх частин: експозиція трактується, як повільна хода, на що вказують позначки *staccato* над акордами, але композитор радить виконувати твір з педаллю, що також знімає зайву маршоподібність. Проте реприза починається з *forte* та на *legato*, що перетворює ходу у трагічну пісню, чи кантиленне проведення оркестрового *tutti* як символ величезної скорботи за важкою втратою. Розробка *pizz. mosso*, більш відповідає назві жанру, проте має схвильований

характер, наче заклик до боротьби, що чути у відповідних «фанфарних» інтонаціях. В усьому творі переважає акордово-октавна фактура, і виконавською проблемою для ще недосвідченого молодого виконавця може бути не тільки прослуховування вертикалі, але особливо у крайніх частинах проведення горизонтального розвитку мелодії. Для студента-піаніста музичного училища це може скласти проблему у крайніх частинах у зв'язку з повільним темпом. У цілому «Жалібний марш на смерть Т.Шевченка» Т.Безуглого є виразним, драматичним твором і в концертній практиці може використовуватися у зв'язку з щорічними заходами, присвяченими пам'яті по смерті Т.Шевченка.

Польські інтонації у творчості подільських композиторів займають особливе місце. Досліджуванні композитори активно використовували у своїй творчості польську тематику, писали в жанрах полонезу, мазурки, поєднували у творах українські та польські інтонації, писали вокальну музику з польськими текстами. За своєю складністю цей репертуар переважно є рівнем музичного коледжу.

Слід зазначити, що, окрім творів Ф.Шопена, на рівні музичного коледжу піаністи практично не мають змоги грати польську музику. Але перед роботою над творами Ф.Шопена мав би бути певний підготовчий процес. І саме – репертуар досліджуваних композиторів міг би стати прекрасним підготовчим етапом для відчуття інтонацій польської музики. Усі досліджуванні композитори того періоду здебільшого торкалися у своїй творчості польської тематики.

Так, наприклад, *мазурка «Подолянка» Т.Безуглого [497, с.3-9]* є досить розгорнутим музичним полотном, яскравим концертним твором, який вимагає від виконавця досить серйозної музичної та піаністичної підготовки. Тому його можна пропонувати студентам старших курсів музичних училищ. Композитор поєднує українські мелодичні інтонації з ритмікою польської мазурки. Це пов'язано з тим, що на Поділлі українське та польське населення співіснує багато століть і їх культури тісно переплелися. Твір ділиться на три

частини: вступ, сама мазурка та кода. Вступ має епічний характер. Композитор ніби зазирнув у минуле, в історію становлення відносин двох народів. Весь вступ має пісенний характер, тому його потрібно виконувати на *legato*. Це може бути непростою піаністичною проблемою для молодого піаніста, оскільки фортепіанна фактура цієї частини різноманітна, від одноголосного проведення мелодії, до викладення її в різних інтервальних та акордових співвідношеннях в обох руках. Інтонації мазурки в цій частині з'являються рідше, і лише готують наступну частину.

Середня частина мазурки – танцювальна. Вона складається з двох частин у піднесеному та більш елегантному настрої. В обох частинах мелодія зосереджена в правій руці, акомпанемент у лівій. Піднесена частина починається з октавного викладення матеріалу, який переходить у проведення секстами. У поєднанні з проблемою відтворення танцювального характеру це є непростим технічним та музикантським завданням. Матеріал елегантною частини подається у двох контрастних характерах – на *p e dolce* та в характері *f*, з невеликими фактурними змінами в акомпанементі. Це також може бути виконавською проблемою для молодого піаніста – відтворення різних характерів на одному матеріалі. Проте головна виконавська проблема полягає в тому, що на всьому музичному матеріалі, який складається з невеликих побудов, потрібно передати відчуття постійного розвитку.

Активно в жанрі мазурки писав і М.Завадський. На разі не відомо, яку кількість мазурок написав композитор, але деякі науковці звертали увагу на мазурки М.Завадського як на якісні твори. Так О.Лігус пише, що у мазурках М.Завадського присутні усі ознаки, притаманні зрілій фортепіанній мініатюрі. Це насичена та різноманітна фортепіанна фактура з контрастною драматургією, тричастинна репризна форма, де є вступ та кода [224].

Можна стверджувати, що у цьому жанрі яскраво виявився композиторський талант композитора. Мазурки М.Завадського є самодостатніми концертними творами з красивими та виразними мелодичними зворотами. Саме у цьому жанрі композитор виразно подає

інтонації та ритміку польського танцю, що є корисним підготовчим матеріалом до мазурок Ф.Шопена, які здебільшого не є педагогічним репертуаром для студентів-піаністів музичного коледжу.

Таким чином, розглянувши низку мазурок М.Завадського під кутом значущості для музичного розвитку та отримання піаністичних навичок студентом-піаністом музичного коледжу, ми дійшли висновку, що цей жанр фортепіанної мініатюри у творчості М.Завадського є надзвичайно корисним. Звернемося ще до жанру мазурки в творчості М.Завадського. *Мазурка «Hulaidusza» (Гуляй душа) [536]* в тональності *B Dur*, в характері *con fuoco*, змальовує картину ефектного «гусарського» танцю. Твір характеризується ефектною та красивою мелодією. Швидкий темп в поєднанні з досить частим пунктирним ритмом, з октавними та акордовими вставками, робить цей твір непростим у виконавському плані. Небезпекою тут може бути взяття занадто швидкого темпу та бравурного характеру, що з одного боку потягне за собою вихід з жанру мазурки, а з іншого боку перетворить виконання у сумбурну гру. Елегантно та вишукано у мазурці звучить *Trío*. Фактура цієї частини характеризується тим, що мелодія побудована на широко розміщених інтервалах у поєднанні з частим пунктирним ритмом. У поєднанні з рухливим темпом (який повинен бути стриманішим від крайніх розділів, ніби зображення жіночого начала) це становить проблему як для відтворення потрібного характеру, так і правильності виконання. Партія лівої руки в основному виконує акомпануючу роль, за винятком епізоду, де у ній зосереджений тематичний матеріал.

Мазурка g-moll op. 33 [522] представляє собою надзвичайно вишукану музичну мініатюру, з красивою та примхливою наспівною мелодичною лінією та з таким же вишуканим різноманітним акомпанементом. Сам акомпанемент не виконує тільки супроводжувальну функцію, його фактура побудована так, що він часто доповнює та збагачує мелодичний розвиток. І саме ця вишуканість, гнучкість, наявність різних нюансів може бути головною виконавською проблемою для студента музичного коледжу.

Очевидно, що мазурка, попри відсутність віртуозних труднощів, написана для більш зрілого музиканта. Проте для піаніста на середньому етапі його становлення цей твір, безумовно, принесе велику користь.

Мазурка a-moll [522] з цього ж опусу – красива та мелодична, написана в повільному темпі, більше нагадує «інструментальний романс» з інтонаціями мазурки. Твір потрібно виконувати виразно та з насиченою наспівністю, ніби «віолончельною» виразністю. І ця наспівність витримується протягом усього твору, за винятком кульмінації, яка звучить в характері з позначками *con fuoco, pesante, marcato*. Проте для студента фортепіанного відділу музичного училища наспівне виконання з відчуттям жанру мазурки та з відтворенням настрою цього твору може стати головною проблемою. У середній частині виконавські проблеми ускладнюються, тому що мелодія викладається октавами. Проте хід октавами відбувається не гамоподібно, а по інтервалах, переважно широких. Грати музикально, робити ефект наспівності при такій фактурі є завданням досить складним, тому що потребує не тільки піаністичної вправності, але і природного музичного відчуття. У наступній частині, яка виконує роль коди, мелодія розвивається двоголосно, короткими мотивами, які теж виконуються на *legato*. Проте у частині з цих мотивів мелодія міститься у нижньому голосі (виконує висхідний хід), верхній у той час виконує репетиції на одній ноті.

Таким чином, дві мазурки є різними за характером за фактурним викладом та піаністичними завданнями, але обидві – яскраві музичні замальовки, які, без сумніву, прикрасят концертний і педагогічний фортепіанний репертуар піаніста музичного коледжу.

Ще один жанр пов'язаний з польською тематикою, до якої не рідко звертався М.Завадський, *Полонез d-moll (Sur des motifs slaves – На слов'янський мотив)* [525]. Наразі невідомо, скільки полонезів написав М.Завадський. Аналізуючи даний полонез, можна сказати, що твір не має суттєвих технічних проблем - і тому він повністю підходить до вимог середньої ланки. Проте з музичної точки зору полонез є значно важчим.

Аналізуючи даний твір, зазначимо, що композитор вдало поєднує ритм полонезу з мелодичною, пісенною темою. Для молодого виконавця це може стати однією з головних виконавських проблем, бо ритм полонезу може тягнути за собою менш мелодичне, а більш ритмічне, в такт акомпанементу, виконання мелодії. Тому, працюючи над цим твором, піаніст повинен зануритись виключно у музикантські проблеми: кантилену, виразність, якість звуку і т. п. І щодо жанру, цей полонез слугує підготовчим ступенем до роботи над полонезами Ф.Шопена.

3.2.2. Романтичні фортепіанні мініатюри

Цей напрямок у творчості подільських композиторів вказаного періоду представлений багатьма жанрами фортепіанної мініатюри, такими, як прелюдії, вальси, елегії, пісні без слів та ін., де не прослідковується виразного акценту на ті чи інші національні музичні інтонації. Проте багато з цих фортепіанних творів є цікавими, як з художньо-виконавського аспекту так і для формування низки піаністичних навичок студентів музичного коледжу.

Високими художніми якостями наділена «Елегія» (*Au Cimetiere «На кладовищі»*) В. Заремби [513], на разі єдиний відомий твір композитора, написаний у цьому напрямку. Твір лірико-патетичного характеру, який відповідає критеріям універсально-романтичного напрямку у фортепіанному мистецтві. Твір може слугувати базою у підготовці до більш складних творів, таких як «Елегія» С.Рахманінова чи ноктюрни Ф.Шопена. В творі В.Заремби панують довгі музичні побудови, які вимагають володіння навичками кантиленної гри і слугують для виховання відчуття довгого дихання, безперервності руху у побудові форми. Також акомпанемент в партії лівої руки розміщений в різних регістрах рояля (бас внизу, акорди вище), що потребує постійного перекидання лівої руки через праву.

Контрастним за характером і музично-виконавськими завданнями є середній розділ, музика якого світла, наче ностальгія за прекрасним

минулим. Непростою для виконання є партія правої руки, яка містить дві різні виконавські проблеми. А саме, наспівна мелодія зверху, та акомпанемент, що імітує ритм кастаньєт, який потрібно виконувати першим пальцем. Акомпанемент лівої руки у цьому розділі складається з арпеджованих фігурацій у діапазоні трьох октав. Таке поєднання цих трьох піаністичних завдань разом з музичним завданням є проблемою не тільки для молодого піаніста, але і для більш зрілого виконавця.

Велику кількість творів романтичного напрямку були створені М.Завадським. Так, знайдені його дві «Пісні без слів (*Romance sans paroles*)» *op. 284* [531]. Ці твори наче доповнюють один одного, показуючи різні варіанти довготривалого розвитку мелодичної лінії. У першій пісні мелодія розвивається більш примхливо без особливо виражених кульмінаційних моментів чи кадансових зворотів, але такий мелодичний розвиток зовсім не позбавляє твір особливої виразності. Емоційної напруги додає невелика розробка, проте і в ній головним завданням залишається безперервність руху. Для виконавця це є можливістю попрацювати над відчуттям безперервності руху мелодії, зупинитися над виробленням досконалої кантилени та гнучкістю виконання разом із створенням красивого тембрального звуку.

Друга пісня є значно більшою по формі, з більшою кількістю музичних та піаністичних завдань. Як і у першій пісні мелодія зосереджена в партії правої руки, але характерна тим, що має достатньо заповільнень та злігованих нот. Через те головним завданням для недосвідченого піаніста буде не втратити відчуття розвитку мелодії, особливо там де є довгі, або зліговані ноти. Більш складною є партія лівої руки, яка виключно виконує роль акомпанементу, який досить різноманітний, виписаний переважно по звуках відповідних функцій, чи то у вигляді арпеджіо, чи то викладений інтервально по принципу арпеджіо. Як правило там переважають широкі відстані між звуками, скачки бас – акомпанемент, є епізод де акомпанемент складається з гамоподібних пасажів. Така фактура додає серйозних труднощів до гри на *legato*, гнучкості та плинності виконання.

Таким чином, «Пісні без слів» М.Завадського є одними з кращих зразків кантиленної музики у творчості композитора, і підтверджують його хист, як чудового мелодиста. Зазначимо також на їх цінності в якості попереднього ступеня для вивчення європейської музики, наприклад, «Пісні без слів» Ф.Мендельсона.

Цікавими зразками романтичної фортепіанної мініатюри є *Дві прелюдії op. 117* М.Завадського [530], які є надзвичайно натхненні та мелодійні і разом з тим абсолютно різні по фактурі (також поки єдині віднайдені).

Прелюдія № 1 G Dur має «весняний» характер. Твір написаний у простій тричастинній формі. З виконавського боку прелюдія цікава тим, що фортепіанна фактура складається з мелодизованих пасажів подібного плану у партіях обох рук. У недосвідченого молодого піаніста може виникнути бажання зіграти твір більш віртуозно, ніж передбачено, тим самим перетворивши його у етюд. Для цього композитор написав, окрім *Vivace*, ще *sostenuto e con soma espressione*, тим самим зазначаючи, що прелюдію потрібно виконувати наспівно. Середня частина твору контрастує до крайніх. Вона виконується у характері *appassionato* на *f*, де мелодія викладається октавами у партії правої руки, а у лівій – акордовий акомпанемент з великою відстанню між басовими октавами та акордами. Для виконавця може стати проблемою подолання стукоту при грі, так як фортепіанна фактура може спровокувати на таку гру.

Вкрай іншою є *Прелюдія № 2 fis-moll*, яка нагадує по фактурі пісню без слів. Мелодія викладена у правій руці, у верхньому голосі. Вся інша фактура є акордовим акомпанементом, який викладений у партіях обох рук, що не часто зустрічається у фортепіанній літературі. Досить складною піаністичною проблемою при такому фактурному викладі акомпанементу може стати виконання кантиленної мелодії переважно п'ятим пальцем. Зазначені прелюдії безумовно корисні для навчально-концертного репертуару та можуть увійти до кращих зразків вітчизняної фортепіанної літератури.

Як зазначалося раніше, М.Завадський є яскравим представником салонного музикування, він також творив в одному з найпопулярніших жанрів цього напрямку виконавства – жанрі вальсу. Проаналізувавши низку його фортепіанних вальсів, ми вважаємо, що деякі з них без жодних застережень можуть використовуватися у становленні піаніста-виконавця.

Наприклад, два вальси написані в одній тональності – *g-moll* «*Les Adieux (Прощальний)*» [535] та «*Forget me not*» [533]. Зважаючи на традиції салонного музикування назви є доцільними. Також вони добре уточнюють характер виконання, так як зважаючи на особливості фортепіанної фактури може з'явитися спокуса виконати їх більш віртуозно чи ефектно. Це може привести не тільки до зміни настрою твору, але й викликати різні піаністичні негаразди.

Перший вальс «*Прощальний (Les Adieux)*» має суттєві віртуозні труднощі, так як головний тематичний матеріал викладений в арпеджіованих пасажах з опорними інтервалами на початку кожної формули на додаток. Почути та зіграти, у такому випадку не віртуозний пасаж, а граціозний вальс з меланхолійним відтінком для починаючого виконавця може бути музикантською проблемою, як і розділ де мелодія написана одноголосним пасажем, це також може спровокувати виконавця на перетворення вальсу у віртуозну вправу.

Граціозним характером відмічено Тріо. Партія правої руки тут проходить в нижньому голосі, а верхній голос витримується на певному звуці. Такий фактурний виклад матеріалу дає додаткові виконавські труднощі для гнучкого виконання на *legato*. Партія лівої руки у творі – традиційний вальсовий акомпанемент – бас та акорд. При великих відстанях, що є переважним прийомом у названому вальсі, потрібна буде додаткова праця над правильними рухами руки. У даному випадку окрім непотрапляння на правильні клавіші може з'явитися ще і грубість. В цілому твір представляє собою яскравий мелодичний, концертний твір, який добре сприймається слухачами.

Вальс «*Forget me not*» представляє собою яскраву концертну п'єсу. Сам твір можна поділити на з шість розділів, кожна з яких відрізняється від інших мелодійною та фактурною різноманітністю. Твір починається ефектним, бравурним вступом, який вводить слухача в красиву та вишукану тему. Її особливістю є те, що вона починається спокійною, наспівною мелодією викладеною октавами, які переходять в одноголосне граціозне, скерцозне завершення.

Непростим, для виконання є наступний розділ, який написаний на *Forte*, мелодія переважно зосереджена у перших долях тактів і виконується октавами в крайніх регістрах. Друга і третя долі є акордовий акомпанемент в середньому регістрі. При такій фактурі молодому піаністу потрібно буде виконати багато завдань: поєднати скачки з наспівним виконанням теми, не допустити грубості в акомпанементі, зробити гнучкий розвиток мелодії. Також досить важким у піаністичному плані є розділ, у якому піаністу потрібно швидко перелаштовуватися з віртуозних арпеджіованих пасажів на мазурочні інтонації, які написані терціями. Фінальна частина характерна тим, що її лінія розвитку складається з коротких граціозних мотивів, які потрібно об'єднати в одну лінію розвитку. Ця проблема безперервності виконання, збереження цілісності твору є головною.

Якщо жанри вальса, марша, мазурки, думки, шумки, чабарашки, транскрипції, парафрази і т. і. переважають у творчості композитора, то капрічіозо, краков'яка, рондіно, лакрімози, баркароли посідають більш скромне місце. Серед таких творів один з найцікавіших для поповнення концертного репертуару є «*La capricciosa*» [524]. Цей віртуозний, граціозний, яскравий концертний твір написаний у формі рондо в характері *allegretto grazioso e leggiere*, є технічно доволі складним. Головна тема у партії правої руки викладена складними терцовими мотивами, що визначають її виразність. Труднощів додають і октавні стрибки, після яких виконуються терції. В інших епізодах партія правої руки виконує досить комфортні піаністичні завдання. На противагу партія лівої руки несе в собі віртуозну

проблему. При тому, що вона переважно написана у вигляді вальсового акомпанементу, але рухливий темп та фактура акомпанементу (бас – акорд на відстані через октаву і більше) у поєднанні з фактурою партії правої разом з граціозним характером музики перетворює твір у віртуозно складну п'єсу.

Особливості фортепіанної фактури Капріччіозо полягають у тому, що піаністу здебільшого важко «зачепитись» за клавіатуру через часті скачки, віртуозність, зміну малюнку фактури. Також необхідно звернути увагу на те, що у цьому творі є велика спокуса грати швидше ніж *allegretto grazioso e leggero*, що обов'язково приведе до сумбурної гри з непотрапляннями на потрібний звук, зіскочуваннями руки і т.п. Тому, для молодого піаніста особливо потрібно буде звернути увагу на дотримання потрібного темпу, так як від цього залежати не тільки висока якість виконання, але і психологічний комфорт виконавця на сцені.

3.2.3. Сучасні фортепіанні твори

Окремим «розділом» у професійному вихованні піаніста є робота над сучасними творами. Ця музика, з її складним образним змістом, гармонією, агогікою, піаністичним прийомами, вимагає серйозної роботи вже на рівні музичного коледжу. На жаль, на цьому етапі становлення піаніста бракує якісних сучасних творів, які б відповідали вимогам середньої ланки. Ми вважаємо, що творчість сучасних композиторів-піаністів Поділля В.Самолюка (Хмельницький) та О.Резцова (Вінниця) відповідає таким завданням.

Фортепіанна творчість сучасних композиторів-піаністів Поділля також сприяє розвитку професіоналізації фортепіанного виконавства. Одним з найяскравіших представників нинішнього періоду професіоналізації можна назвати молодого композитора, випускника Одеської державної консерваторії ім. А.Нежданової В.Самолюка. У його композиторському доробку велика кількість творів для фортепіано: п'ять фуг, соната «Сатурн», цикл етюдів, вальсів, цикл «фантастичні п'єси», два фортепіанні концерти,

камерна музика, джазова музика та ін. Про талант В.Самолюка як композитора фортепіанного жанру говорить той факт, що його фортепіанна соната здобула другу премію на Міжнародному конкурсі «Пента-Топ» у Миколаєві. Також прийняття його до лав Спілки композиторів України підтверджує рівень обдарування молодого подолянина.

Очевидно, що Хмельницький став тим містом, де пройшла більшість прем'єр творів В.Самолюка. На різних концертних майданчиках відбулося вже декілька концертів з творів цього композитора, у першу чергу, це зали міської школи мистецтв, де композитор працює. Окрім того, існують видання його творів, які є також у бібліотеці музичного коледжу. Таким чином, поступово фортепіанні твори В.Самолюка входять до навчального та концертного репертуару місцевих піаністів.

Для введення у навчальний та концертний репертуар найцікавішими, на нашу думку, є вальси композитора, які за своєю художньою цінністю та піаністичною складністю підходять для рівня вимог музичного коледжу. Саме у жанрі вальсу композитор найкраще демонструє свій власний стиль. Вальси В.Самолюка є зручним матеріалом для виховання у молодого піаніста образного мислення [485]. Цьому сприяє і те, що багато вальсів мають свої назви, що підкажуть молодому виконавцеві програму створення потрібного образу.

Наприклад, «Вальс-Містерія», «Вальс-Сніжинок», «Вальс-Маскарад», «Вальс-Оперета (Весняний настрій)», «Вальс без слів», «Вальс-Дурниця». Навність програмної назви вальсів є своєрідною допомогою для виконавця та слухача, адже мелодія та гармонія вальсів інколи непрості, деколи вона позбавлена красивого мелодизму у звичному для цього жанру розумінні. Проте при грамотному музичному ставленні піаніста до усього музичного полотна, мелодії, ритму, гармонії, агогіки, відчуття розвитку, і т. п., вальси стають надзвичайно вишуканими. Для прикладу ми взяли до аналізу декілька різних за характером і фортепіанною фактурою творів.

«Вальс сніжинок» – п'єса імпресіоністичного плану, де композитор змальовує картину снігопаду. Вона є матеріалом для розвитку слухової уяви молодого виконавця, здатного уявити та відтворити чарівність музики. Проте, додатковою складністю виступає те, що картину заметілі піаністу потрібно відтворювати саме у жанрі вальсу, який через особливість фактурного викладу є завуальованим. Тому гнучке та музикальне виконання твору, яке зображує картину зимового снігопаду, і саме дотримання вальсовості є найголовнішим завданням у цьому творі.

Фортепіанна фактура потребує більш детального аналізу. Починається вальс таким чином, що перша частина виконує функцію, ніби розгойдування, початок заметілі. У партії лівої руки є тільки довга нота на весь такт, виразний бас. Друга і третя долі містяться у партії правої руки у вигляді мелодизованих, коротких мотивів по розкладених акордах чи септакордах. З точки зору традиційного вальсового акомпанементу, друга і третя долі є завуальовані. Це пояснюється тим, що окрім функції простого акомпанементу, вони виконують ще зображальну функцію. На динаміці *P* та *leggiero*, композитор, «бавлячись» різними гармоніями у партії правої руки, створює ефект кружляння сніжинок з поступовим посиленням динаміки.

У середній частині фактура ускладнюється. Посилюється динаміка, яка доходить до *fff*. Фактура насичується різного роду віртуозними пасажами хроматичними та терцовими. Партія лівої руки переважно перестає виконувати роль акомпанементу. Вона має свою цікаву мелодичну лінію, зі своєрідними гармоніями, зворотами, пасажами. Реприза вальсу подібна до експозиції, тільки написана в іншій тональності.

Таким чином, композитор ніби створює картину зародження з нічого, легенького снігового «кружляння», яке перероджується у снігову заметіль, яка потім поступово заспокоюється та повністю затихає. Для молодого виконавця праця над цим твором та з таким фактурним вирішення є безумовно корисним матеріалом для виховання образного мислення, а також готує його до виконання фортепіанних творів імпресіоністичного напрямку.

«Вальс без слів» – більш традиційний для цього жанру твір. Його можна сприймати, як пісню без слів у жанрі вальсу. Головною виразовою особливістю та виконавською проблемою є виразна, кантиленна мелодія, яка тягнеться протягом усього вальсу, у різних динамічних та фактурних варіантах. Традиційним вальсовим є також і акомпанемент, який має тільки певні фактурні ускладнення у частині розробки. Тому для піаніста, який починає професійну кар'єру, цей твір корисний і для роботи над кантиленою, і для виховання гнучкості виконання. Вальс є цікавим твором для концертного репертуару, тому що у ньому є красива, зрозуміла мелодія, яка буде цікава навіть для непідготовленого слухача. Попри те, що вальс звучить достатньо ефектно і не справляє враження простого твору, він є піаністично зручний і не занадто віртуозно складний, що дозволить молодому виконавцеві тримати його у своєму концертному репертуарі і швидко згадувати для потрібного концертного виступу.

В аспекті досліджуваної проблеми варті уваги можуть бути фортепіанні етюди композитора. Композитор у цьому жанрі ще перебуває у пошуку власного стилю. Часто композитор наслідує С.Рахманінова, О.Скрябіна. Проте під кутом набуття піаністичних навичок, розвитку музикальності етюди В.Самолюка можуть бути корисними у концертній діяльності музичного коледжу. Це важливо, бо у вітчизняній фортепіанній музиці бракує творів цього жанру, які відповідали рівню вимог середньої ланки професійної фортепіанної освіти.

Так, *Етюд c-moll № 5 [487]* – твір художнього плану і за своєю складністю розрахований для піаністів старших курсів музичного училища, або студентів музичної академії. Етюд має патетичний характер, головний матеріал етюд звучить в характері *Allegro Maestoso*. За образним змістом етюд нагадує етюди-картини С.Рахманінова та розрахований на вдосконалення техніки під час виконання гамоподібних пасажів, арпеджіо та вироблення акордової техніки. Починається етюд спокійним вступом *Moderato*, який готує головний матеріал, де мелодична лінія має приховану

лінію спочатку в пасажах гамоподібних та арпеджованих, потім звучить в акордовому викладі. Таким чином, композитор закладає характер та модель розвитку фортепіанної фактури на весь етюд.

Фортепіанна фактура експозиції викладена таким чином, що мелодія зосереджена переважно у партії правої руки з невеликими пасажними фразами. У партії лівої руки міститься віртуозний акомпанемент у вигляді арпеджованих пасажів. Виконавською проблемою у цьому епізоді буде не тільки якісне виконання пасажів, але їх підпорядкування під гнучку мелодію. У молодого виконавця може виникнути зворотна тенденція – мелодія може підпорядковуватись пасажам.

Наступний епізод виконує функцію зв'язки з розробкою. Тут фактура побудована на віртуозних паралельних арпеджіо у партіях обох рук у першій половині зв'язки. У другій половині у партії правої руки додаються елементи октавної техніки при арпеджованих пасажах у партії лівої руки. Розробка цікава тим, що там фортепіанна фактура насичена різними віртуозними завданнями. Там присутні і традиційні пасажі з арпеджіо і гамоподібні пасажі, октавні та акордові епізоди. Проте у розробці композитор також проводить мелодичну лінію. Вона проводиться в акордовому та октавному викладі, переходячи з партії однієї руки до іншої, з різноплановим акомпанементом - акордовим, арпеджованим, з віртуозним вставками - де є замаскована мелодична лінія. Виконавським завданням у розробці є вміння піаніста перелаштуватися на різні фактурні та віртуозні завдання, які швидко змінюються, тримаючи при цьому мелодичну лінію. У репризі фактурний малюнок подібний до експозиції по виконавським завданням.

Значна частина фортепіанної творчості відомого вінницького піаніста *О.Резцова* не тільки відповідає вимогам середньої ланки виховання піаніста, але ми впевнені, є необхідною у навчальному концертному репертуарі піаністів студентів музичного коледжу. Слід зазначити, що композитор написав більше тисячі творів, переважна більшість яких – для фортепіано. Значна частина доробку, що підходить для цього етапу, мають програмні

назви, що допомагає молодому виконавцю та налаштовує на необхідний образний та емоційний стан.

Цикл концертних етюдів (більше п'ятдесяти) [482] за піаністичними складностями, образним наповненням відповідають навчальним критеріям музичного коледжу. Однією з причин створення цього циклу стала мета автора – поповнення репертуару піаністів музичного коледжу сучасними творами. Кожний має свою назву: «Інтермецо», «До нових берегів», «Метелик», «Тіні минулого», «Експромпт-ретро», «Уві сні», «Мрії біля лісового струмка», «Токатина» та ін. Наприклад, етюд «Мрії біля лісового струмка» – яскравий зразок цього жанру. У цьому спокійному творі композитору вдалося поєднати виразну, красиву мелодію та складні гармонії, які дають красивий колористичний ефект, що дуже вдало зображує переливи води. До того ж, все написано у зручній фортепіанній фактурі, де немає некомфортних піаністичних рухів, пасажів, які б відволікали від створення потрібного образу.

Відзначимо талановито написану «Новорічну сонатину» композитора [481]. Компактний тричастинний твір з сонатним *allegro* у першій частині можна вважати блискучим прикладом сучасної музики, який ідеально підходить до вимог навчального репертуару середньої ланки, та є чудовим зразком концертного твору. Адже його технічна складність та фактурна зручність, розмір, доступність образного змісту – це саме те, що можуть досягнути на професійному рівні студенти музичного коледжу. Складається враження, що композитору у сучасному творі вдалося зробити певний «екскурс» у три епохи: кожна з частин є стилізацією класицизму, романтизму та сучасної музики. Настрій твору, музична тканина та піаністичні прийоми несуть своєрідні «посилання» чи «натяки» до кожної епохи, але сучасною гармонічною мовою. Так, перша частина з назвою «Стара ліга» більш академічна та має прозору струнку фактуру. Друга – «Мрії біля каміну» – подібна до романтичного романсу, демонструє виразну мелодію у правій руці та арпеджований акомпанемент - у лівій. Третя частина «Сніг над

містом» – досить віртуозна, з більш різноманітною фактурою, зображує хуртовину, передає святковий новорічний настрій.

Абсолютно іншою за образним змістом та піаністичними завданнями є «Токатина» [482] з концертних етюдів. Незважаючи на закономірності жанру, композитору вдалося поєднати мелодичне та токатне начало, адже, попри виразне мелодичне зерно твору, мелодія влітається у різноманітні репетиційні та арпеджіовані пасажі. Таким чином, п'єса змальовує стан великого емоційного напруження, картину бурі тощо. Для молодих піаністів подібні сучасні твори надають можливість відтворити власні почуття, відчуття свободи та комфортності піаністичної гри та надають можливість поринути у звукозображальні можливості інструмента.

3.3. Камерно-вокальна музика композиторів Поділля в аспекті завдань професіоналізації піаніста-концертмейстера

Проводячи аналіз фортепіанних творів композиторів Поділля, не можна оминати увагою їх доробок у сфері вокальної музики, тому що її більшість написана саме з фортепіанним супроводом. Вокальна музика викликає інтерес через її постійне використання у навчальному процесі та на концертній естраді. Тому незаслужено забуті або щойно написані твори музикантів-співвітчизників можуть поповнити навчальний та концертний репертуар піаніста у музичному коледжі. Адже у концертмейстерському класі піаніст також отримує цілу низку необхідних йому піаністичних та ансамблевих навичок. Одне з основних завдань – відчуття наспівності, тому що вокаліст є наочним зразком кантиленного виконання. Серйозна концертмейстерська практика, яку проводять, як студенти, так і викладачі, сприяє їх зростанню як музикантів-професіоналів.

Частина романсів та пісень В.Заремби багато часу залишалися невідомими. Одним з таких творів, написаним на народні слова, є пісня «Стоїть явір над водою» [471], в якій описується трагічна доля козака, що

загинув на чужині. Пісня є одним з найвдаліших творів В.Заремби, вона є надзвичайно виразною, як у мелодичному, так і в драматичному плані. Такою ж виразністю проникнена й партія фортепіано, яка взагалі бере на себе функцію музичної декорації. Вступ налаштовує слухача на трагічний настрій із загальною динамікою на *piano*. Мелодія у вступі зосереджена в лівій руці, права – має простий акомпанемент, який переважно складається з терцій.

Піаністу необхідно, користуючись мінімальною динамікою та простою, ненасиченою фактурою, ввести слухача у трагізм твору, що не є таким простим завданням. Для цього потрібно мати неабиякий духовний досвід. Вся фактура фортепіанної партії передбачає наспівне виконання, починаючи від простих розкладених тризвуків до епізодів з акордовою фактурою, октавними проведеннями. Таким чином, вся фортепіанна фактура ніби «тримає» вокальну партію на собі, допомагаючи створити музичний образ. Навіть в простих розкладених тризвуках завжди відчувається приховане голосоведення, яке сприяє вокалізації будь-якої мелодійної фігурації.

Партія лівої руки додає виразності або іноді навіть бере ініціативу. Аналізуючи та виконуючи фортепіанну партію вокального твору, ми доходимо висновку, що акомпанемент постійно має власну мелодичну лінію, яка може в певних епізодах дублювати вокальну партію, може деколи частково мати елементи від вокальної партії або мати власну лінію, яка, у свою чергу, може переходити від однієї руки в іншу. Проте протягом усього твору завжди є виразна аби прихована мелодична лінія. Пізнання та розуміння цієї усієї логіки побудови партії акомпанементу, безумовно, буде неоціненним багажем знань та навичок у концертмейстерській діяльності та в отриманні музичних уявлень і піаністичних навичок.

Після віднайдення пісня «Стоїть явір над водою» вже декілька років звучить на концертних майданчиках м. Хмельницького. Вперше її взяли до концертного та навчального репертуару на вокальному відділі Хмельницького музичного коледжу ім.В.Заремби (клас Л.Гавриленко). Твір завжди має успіх у слухачів, що також залежить і від виразного виконання фортепіанної партії.

Довгий час музика *В.Заремби до «Кобзаря» Т.Шевченка* залишалася невідомою для піаністів і вокалістів. Нарешті, після віднайдення цього твору піаністи у концертмейстерському класі мають змогу доторкнутися до нього. Перше, що прозвучало з «Кобзаря» у концертному виконанні, була пісня (романс) *«І тут, і всюди - скрізь погано»* [470] у виконанні Ю.Сурушкіної (клас Л.Гавриленко). Слід зазначити, що твір віртуозно виконаний, відмітили на Всеукраїнському конкурсі ім. В.Заремби у м.Хмельницькому в 2018 році, де відбулось його перше публічне виконання. Романс характеризується виразною, драматичною і водночас красивою мелодією, яку підтримує фортепіанний акомпанемент, який характеризується, у першу чергу, абсолютно вокальним трактуванням. Проблема у відтворенні наспівності акомпанементу полягає у тому, що він складається з акордової фактури. Партія правої руки складається виключно з акордової фактури. Партія лівої руки має змішану, переважно акордо-октавну фактуру, яка має свій виразний мелодичний розвиток, який іноді дублює вокальну мелодію, іноді має свою власну лінію. По суті фортепіанну партію потрібно трактувати оркестрально, що є необхідним завданням в отриманні піаністичних навичок молодого виконавця. Тому для концертмейстера, окрім складного завдання грати наспівно незручну фактуру, постає завдання оркестрального звучання, розуміння того, де він просто акомпанує, а де він повинен виразно підтримувати соліста, наприклад, дублюючи партію соліста.

Іншого плану є пісня з «Кобзаря» *«Якби мені, мамо, намисто»* [469]. Достатньо розвинутий твір жартівливого характеру з насиченою фортепіанною партією, у якій постійно присутні віртуозні елементи. Фактично фортепіанна партія не тільки підтримує жартівливість вокальної мелодії, а саме через насиченість самої фортепіанної фактури, мінливість її візерунку, штрихів, можна стверджувати, що партія піаніста є більш характерною. Такий принцип побудови фортепіанної партії композитор застосовує і в ліричній частині. Тобто піаніст повинен передати яскраву,

колеритну побутову сцену, допомагаючи вокалісту розширити втілення змісту твору.

Фортепіанна партія пісні «*Козак виїжджає, дівчинонька плаче*» [473] теж заслуговує на увагу. В об'ємному фортепіанному вступі та ще більшій кодї композитор виклав зміст твору, фактуру якого за насиченістю можна прирівняти до фактури його сольних фортепіанних творів з традиційними для В.Заремби піаністичними вимогами. Там присутні Legato, як у одноголосному так і в інтервальному й октавно-акордовому проведенні. Динамічна різноманітність, експресивна насиченість, агогічна гнучкість і т. ін. Тому завдяки своєрідній фортепіанній партії пісня з простої куплетної форми перетворюється на фортепіанну фантазію з вокальною партією посередині.

Вокальний спадок М.Завадського є недостатньо досліджений. У працях М.Печенюк [300], М.Кульбовського [205], де згадується про М.Завадського, як правило, автори відмічають такі його камерні вокальні твори, як «Бурлацька пісня (Прогулялось, прожилося)» та «Запорожець». Вокальній творчості композитора присвячена стаття Л.Кияновської [444], праця якої є найбільш ґрунтовною на цей період. Але з точки зору корисності цього репертуару для навчального процесу музичного коледжу дослідження відсутні. Особливістю музичної мови М.Завадського є те, що він часто поєднує наспівність з елементами танцювальності. Для молодого піаніста, який може акомпанувати ці пісні, це може бути слуховим зразком того, що танцювальність можна поєднувати з елементами наспівності. Наприклад, композитор у фортепіанній партії може продублювати епізод вокальної мелодії, тим самим підсилюючи вокальну партію та збагачуючи фортепіанну. Окрім того, якщо перед тим епізодом був простий акомпанемент (бас – акорд), то концертмейстеру потрібно перелаштуватися не тільки на іншу фактуру, але й на іншу наспівну манеру гри.

Завжди цікавими з музичного боку є фортепіанні вступи, завершення, програші. Тут відразу відчувається індивідуальний стиль композитора як

творця сольної фортепіанної музики. Він часто додає певні віртуозні елементи у фактуру, наприклад, «бурлацьку пісню» він завершує стакатними пасажами, які логічно виходять з музики пісні і є ефектним завершенням твору. «*Piesn Janka Cmentarnika*» [539] починається та завершується мелодичними секстовими пасажами, «*Piesn Zniwiarska*» [540] починається та завершується переважно акордо-октавною фактурою у темпі *Allegro risoluto*.

Камерно-вокальна творчість сучасних композиторів Поділля таких, як М.Балема, також потребує окремого висвітлення. На концертних майданчиках краю, зокрема, у м. Хмельницькому та області, звучить камерна вокальна музика цього талановитого композитора, колишнього випускника Хмельницького музичного училища (клас диригування І.Коробова), народного артиста України, багаторічного художнього керівника та диригента академічного ансамблю «Козаки Поділля», яскравого представника української сучасної музики. Кожний музикознавець, що досліджує музичну спадщину Поділля, обов'язково звертається до творчості М.Балеми. Проте, на жаль, за межами регіону вона відома тільки вузькому колу музикантів, насамперед – вокалістам. Для навчання піаністів у концертмейстерському класі фортепіанного відділу цей репертуар й досі широко не використовується.

Ще навчаючись у консерваторії, М.Балема написав низку цікавих творів, серед яких виділялись скерцо для фортепіано, «Юнацький концерт» для скрипки та фортепіано, симфоніета «Товтри», саме після виконання якої на фестивалі «Уральські самоцвіти» композитор був запрошений асистентом у Москву до Д.Шостаковича. Звертаючись до творчості М.Балеми в аспекті професійного фортепіанного мистецтва цікавою видається камерно-вокальна музика митця, де партія фортепіано виписано напрочуд професійно, піаністично правильно, неповторно, вишукано та інколи навіть може існувати як справжній самостійний твір. Досить часто композитор на різноманітних концертах сідав за фортепіано та сам акомпанував солістові, демонструючи при тому добре володіння інструментом. Як він сам

зизнавався, ще у роки навчання в училищі та консерваторії, він велику увагу приділяв заняттям на фортепіано. Про це свідчить факт, що на випускному іспиті з фортепіано в училищі він виконував «Патетичну сонату» Л.В.Бетховена.

Необхідно підкреслити, що у своїх камерно-вокальних творах композитор блискуче поєднує сучасну гармонію, народні інтонації та оркестрово-вокальне трактування фортепіано. Адже будучи професійним композитором, М.Балема чудово сприймає та відтворює сучасні музичні інтонації та гармонії. Проте, будучи керівником професійного колективу, який виконує народну музику та створюючи композиції для такого колективу, композитор також прекрасно відчуває інтонаційні особливості народної музики. Проте його ґрунтовна музична освіта передбачала також і серйозне володіння фортепіано, а постійна диригентська діяльність та робота з вокальною музикою спонукала композитора трактувати фортепіано як оркестрово, так і вокально. Усі ці компоненти М.Балема чудово поєднує, працюючи над партією фортепіано у своїх камерних творах. І дуже часто саме партія фортепіано надає вокальним творам композитора остаточного змістовного наповнення.

На сьогодні є нагальною потребою вже перевірені часом та відомі місцевій публіці романси М.Балеми впровадити до навчального репертуару піаніста-концертмейстера у музичному училищі. Серед таких творів наведемо: «Не питаєте, чорнобриві», «Защебече соловейко», «І серцем лину» на сл. Т.Шевченка, «Хлопці, що стали цвітом» (пісня-реквієм), «Батько», «І всюди музика ясна» на сл. М.Воньо, «Співуче джерело» на сл. В.Семеновського, «Ой там за парком» сл. А.Фіглюка та ін [456, 479]. Ця частина творчості М.Балеми чудово вписується у концепцію комфортного виховання професійного піаніста на репертуарі побудованому як на інтонаціях народної музики, так і виховання навичок оркестрового та вокального трактування фортепіано піаніста-концертмейстера. Камерні твори М.Балеми, будучи яскравими, концертними п'єсами, гарантують успіх у

слухачів, вони є чудовим матеріалом для отримання виконавцем комфорту на сцені.

В аспекті досліджуваної проблеми цікаво проаналізувати партію фортепіано у романсах *М.Балеми на слова Т.Шевченка «Не питайте, чорнобриві», «І серцем лину», «Защебече соловейко»* та ін.

«Не питайте, чорнобриві» [456, с.80-82] є драматичним твором, який розповідає про трагічну долю сироти. Фортепіанна партія цікава тим, що вона несе у собі рівнозначний драматургічний розвиток. Від самого початку романсу іде поступове нагнітання фортепіанної фактури, підсилюючи трагізм вокальної партії. Цікаво те, що романс ділиться умовно на три частини, перші дві – вокал з фортепіано, а третя – розгорнуте драматичне фортепіанне соло, яке виконує роль епілогу. Ця фортепіанна кода сприймається як своєрідне фортепіанне соло, де піаніст має підбити підсумок вокальної партії, тим самим посилити драматичність. Фортепіанна фактура романсу різноманітна – від простого двоголосного проведення музичної думки до насиченої октавно-акордової фактури, яку потрібно вміло поєднати, а точніше проспівати в діалозі з вокальною партією, не перекриваючи її.

«І серцем лину»[479, с.8-11] – твір епічного плану, у якому автор сумує за покинутою Батьківщиною. Фортепіанна партія у романсі особлива тим, що вже сам вступ написаний піаністично складно. Партії обох рук викладені октавами, в партії правої руки до октав всередині постійно додається нота, яка будує терцію від нижньої ноти. Грати наспівно, будувати правильно фразу при такому викладі фортепіанної фактури є досить складно, особливо для піаніста, який тільки вчиться. Проте сам акомпанемент є зручним. Він не тільки виконує акомпануючу функцію, але підтримує розвиток вокальної партії. Фактура акомпанементу написана так, що вона переважно дублює вокальну партію. Головною виконавською проблемою, на нашу думку, є те, що піаніст повинен уважно слідкувати за синхронністю з вокальною партією, при тому не заважаючи вокалістові, а підтримуючи його, а ще й до того виконуючи свої власні непрості піаністичні завдання. Наприклад, щодо

наспівної гри, оскільки у фортепіанній партії багато октавного викладення матеріалу є секстові та терцові епізоди. Досить виразним є фортепіанний програш після першого куплету, який має вигляд фортепіанного епічно-драматичного сольного епізоду, у якому концертмейстер повинен просолювати.

«Защебече соловейко»[479, с.12-15] один з кращих творів М.Балеми за красою мелодики та змісту. Фортепіанна партія романсу представляє собою різноманітну фактуру. З кожним куплетом акомпанемент суттєво змінюється, намагаючись більш повно відповідати драматизації словесного тексту, хоча вокальна мелодія залишається незмінною. Особливістю фортепіанної партії цього романсу є її імпровізаційність. Вона ніби постійно намагається обіграти, «обволікти» різноманітними зворотами вокальну партію. Такий принцип розвитку акомпанементу закладений вже із самого вступу, який в імпровізаційній манері ніби відтворює спів соловейка вночі на Поділлі. З точки зору вимог концертмейстерської майстерності, цей романс є досить непростим і його бажано давати здібним та підготовленим студентам. Слід зазначити, що завдяки своїй мелодичності романс *«Защебече соловейко»* є окрасою концертів.

Висновки до Розділу 3

Дослідивши фортепіанну творчість подільських композиторів, можна дійти висновку, що значна частина цих творів є надзвичайно талановито написаною, цікавою і незаслужено забутою нащадками. Ми вважаємо, що багато творів подільських композиторів є яскравим концертним репертуаром, і може поповнити не тільки навчально-концертний репертуар середньої ланки професійної фортепіанної освіти, але й претендувати на те, щоб увійти до концертного репертуару української фортепіанної музики на вищих рівнях. Така, на нашу думку, просвітницька діяльність професійного музиканта, як виконання та осмислення творів маловідомих українських

авторів, повинна посісти гідне місце у навчальному процесі закладів середньої музичної освіти. Важливість повернення забутих фортепіанних творів полягає не тільки у відновленні історичної справедливості та поповненні репертуару піаніста. Багато творів того періоду потрібні для виховання піаніста на середньому етапі, тому що саме цей репертуар допомагає вирішувати цілу низку професійних завдань. По-перше, це сприяє омузикаленню молодого піаніста, бо рідні музичні інтонації природніше відчуті, а отже, і відтворити. Окрім того, цей матеріал є комфортним та корисним для отримання низки піаністичних навичок, зокрема, наспівної гри чи уміння тримати свій піаністичний апарат у стані психологічного та фізіологічного звільнення.

Фортепіанна спадщина композиторів подільського регіону, в основі якої полягає інтонаційність українського фольклору, природно вписується у європейські традиції музичного виховання. На сьогодні у процесі професійного зростання піаністи не так часто мають можливість повною мірою доторкнутися до народної музики, пісні, танцю, міського романсу, інтонаційно їх відчуті. Зокрема, у навчальному процесі музичного училища студенти піаністи інколи, за бажанням викладача, можуть мати справу з народною піснею чи танцем, акомпануючи обробки вокалістові чи інструменталістові у концертмейстерському класі. Ми маємо цілу низку як сольних, так і камерно-вокальних творів, в яких подільські композитори вже намагались відійти від простої обробки народної музики. Вони активно розвивали у фортепіанній музиці жанри думки (В.Заремба), шумки (А.Коціпінський, М.Завадський), подільської пісні-танку – чабарашки (М.Завадський). Досить розвиненою виглядає картина європейських жанрів фортепіанної романтичної мініатюри – полонези, мазурки, прелюдії, вальси, пісні без слів, елегії і т. ін.

Необхідно зазначити, що репертуар, який розглядається у дисертації, підходить для етапу переходу від навчання у музичній школі до навчання в училищі і вдало відповідає фізичним можливостям молодого піаніста.

Оскільки Хмельницький музичний коледж носить ім'я В.Заремби, очевидно, що твори цього митця повинні звучати в цьому навчальному закладі. У зв'язку з цим в програми музичного училища доречно впровадити такі фортепіанні твори В.Заремби, як *Думки «Сонце низенько, вечір близенько»*, *«Думка» (Chant d'Oukraine)*, *фантазія «Зібралися всі бурлаки»*, *«Пісня і Шумка» («Черевиків не має! А музика грає, грає, жалю завдає»)* та ін. Проаналізувавши вокальний напрямок творчості В.Заремби, ми дійшли висновку, що частина його романсів, а саме їх фортепіанних акомпанементів, можуть бути корисними для отримання фортепіанних навичок піаніста у концертмейстерському класі.

Ще один достойний музикант Поділля – М.Завадський – не був удостоєний мати друк більшості зі своїх п'ятисот творів. Серед них – незрівнянні перлини фортепіанної мініатюри – *прелюдії, мазурки, вальси, полонези, пісні без слів*, і т. ін. Навіть видані за радянських часів твори – *«Друга Раясодія», Думки, Етюд-Козак* та ін. – потребують трепетного ставлення у справі відновлення своєрідності національного звучання цієї музики. На час такої роботи виконавець вже повинен володіти цілим комплексом знань та навичок для професійної роботи над твором. Професіоналізм викладача полягає у тому, що йому потрібно «витягнути» з учня його «генетичну пам'ять» та навчити передавати її через відповідні фортепіанні прийоми виконання. Таким чином, закладається важливий принцип виховання не просто виконавця, а формування мислення виконавця-художника.

Ще одним «полюсом» маловідомої музики подільського регіону є сучасна творчість митців, яка ще не отримала широкого визнання. Вивчення такої музики є вкрай необхідним через спілкування з самим композитором, який перебуває поруч. Тільки він зможе надати неоціненну інформацію про свій творчий задум, зміст твору, показати, як це треба виконувати і т.ін.

Нинішній композиторський доробок подолян представлений як сольною фортепіанною, так і камерно-вокальною музикою. Аналіз

фортепіанних творів В.Самолюка, О.Резцова, вокальних творів М.Балеми довів їх високий художній рівень. Для молодих піаністів це, перш за все, знайомство із сучасною музичною мовою, прийомами виконавства, сміливими композиторськими рішеннями, що розширюють знання музиканта про його професію. Камерно-вокальна музика сучасних майстрів повинна бути задіяна і в репертуарі музиканта завдяки високим музичним якостям та абсолютно професійно написаному акомпанементу, який відповідає вимогам концертмейстерського класу та збагатить репертуар концертмейстера національними вокальними творами.

Очевидно, що така практика може принести велику користь у музичному дорослішанні піаніста, зокрема, у відчутті українських музичних інтонацій, їх виразності та змістовності. Разом з тим молодий піаніст відпрацьовує і низку піаністичних навичок. Наприклад, акомпануючи кантилені, концертмейстер слухає спів і намагається грати також, як це робить голос. Якщо врахувати, що ілюстраторами в музичному училищі, як правило, є професійні вокалісти, викладачі навчального закладу або солісти філармонії, можна дійти висновку, що така «слухова» та «ансамблева» школа надасть добрий ґрунт для освоєння багатьох професійних умінь.

Введення такої музики до навчального репертуару та її пропагування на сцені музичного навчального закладу, що виступає для студента концертним майданчиком, дасть змогу отримати забутим творам «друге життя», а сучасним надбанням – «їх народження». Таке збагачення репертуару музикою рідного краю є важливим кроком у справі професіоналізації сучасного українського фортепіанного виконавства. Вибір національного репертуару, усвідомлення його художньої цінності та користі для процесу становлення студента музичного училища як професіонала та свідомого патріота своєї країни є важливим завданням сучасного викладача.

ВИСНОВКИ

Фортепіанне виконавство має більше ніж двовікову історію. Почавши від клавірної доби, цей вид музичної діяльності суттєво сприяв розвитку композиторської творчості, інструментарію, формуванню педагогічних засад, посиленню мистецько-виховного впливу на суспільство. Увібравши в себе здобутки клавірного мистецтва, фортепіано надзвичайно широко увійшло у мистецьке життя європейського суспільства. У середовищі аматорського музикування цей інструмент мав величезну традицію та виконував важливу просвітницьку роль. У професійній музичній діяльності фортепіано використовується як сольний інструмент, ансамблевий та акомпануючий. Це єдиний інструмент, яким обов'язково повинні володіти усі без винятку професійні музиканти.

У реаліях сьогодення фортепіано виступає одним з провідних інструментів в усіх напрямках музичного виконавства: як класичного, так і джазового, естрадного, популярного тощо. Незважаючи на сформовані за роки та століття професійні традиції, сфера фортепіанного мистецтва продовжує розвиватися та оновлюватися. Це свідчить про необхідність її переосмислення, пошуку нових підходів з обов'язковим використанням здобутків діяльності видатних музичних діячів, композиторів, виконавців та педагогів.

Фортепіанне мистецтво протягом усього періоду існування привертає до себе велику увагу композиторів, виконавців, викладачів, письменників, науковців. Всі вони, спостерігаючи та аналізуючи сучасне для них концертне життя, створили систему уявлень про призначення і роль фортепіанного виконавства в культурному житті суспільства, заклали фундамент співвідношення форми і змісту в цій галузі музичної діяльності.

У представленій дисертації викладено теоретичне узагальнення та запропоновано практичне вирішення проблеми формування шляхів професіоналізації фортепіанного виконавства та освіти на Поділлі.

Спираючись на здобутки вітчизняних діячів з музичної спадщини та сучасних дослідників, вивчено та узагальнено шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства та освіти на Поділлі, починаючи з XVI століття до нашого часу, систематизовано види музично-культурного, зокрема фортепіанного, життя минулого та сучасності подільського регіону. Акцент виставлено на діяльності музикантів Поділля як головної формотворчої сили процесу фортепіанної професіоналізації.

Результати проведеного дослідження дали змогу зробити такі висновки:

У роботі розкрито зміст поняття «професіоналізація» та споріднених з ним термінів: професія, професіонал, професійний, професіоналізм, професіоналізація, музичний професіоналізм, виконавський професіоналізм, виконавська майстерність тощо. У зв'язку з цим у роботі вирізняється сутність таких споріднених понять, як: «*професіоналізм*» – хороша виконавська школа; «*професія*» – рід занять, джерело заробітку; «*професіоналізація*» – процес накопичення професійного досвіду в межах суб'єкта діяльності – окремо взятого піаніста – і в межах самої діяльності, сукупного культурного досвіду. Запропоновано власне визначення професіоналізації фортепіанного виконавства, яке розуміється як *процес становлення і розвитку фортепіанного професіоналізму. Під фортепіанним професіоналізмом у роботі слід розуміти засвоєння та активне успішне втілення у свою діяльність професійних норм, цінностей, знань, умінь і навичок, становлення та розвиток професійної культури та етики.*

Професіоналізація фортепіанного виконавства містить, окрім набуття професійних виконавських знань та навичок особистості, необхідних для виконання професійної діяльності, ще й дії, направлені на покращення життєдіяльності системи професійного музичного виконавства в цілому, а саме: побудування тактики та стратегії розвитку галузі.

Професіоналізація – це цілісний безперервний процес становлення й постійного розвитку особистості фахівця, який починається з моменту

вибору майбутньої професії та завершується, коли особистість припиняє активну трудову діяльність [53]. Таким чином, проектуючи дане поняття на цілу сферу діяльності, можна стверджувати, що *професіоналізація фортепіанного виконавства є багатоскладовим процесом становлення і постійного розвитку професії піаніста-виконавця від моменту її зародження і до теперішнього часу.*

Стислий розгляд історії європейського клавірного та фортепіанного мистецтва довів, що професія піаніста-виконавця пройшла ряд етапів і продовжує постійно розвиватися. Її основними віхами в західноєвропейському музичному мистецтві стали зміни статусу піаніста (клавіриста) від *музиканта-універсала до виконавця-співтворця.* Аналіз процесу професіоналізації європейського фортепіанного виконавства та освіти довів, що основні етапи його становлення та розвитку мали вплив й на інші національні культури, у тому числі на українську.

Дослідження шляхів розвитку українського фортепіанного виконавства та намагання створення історичної періодизації представило інший принцип розподілу цього процесу, критерієм якого, в першу чергу, виступила регіональна специфіка. Ця специфіка була обумовлена історичними подіями та двома векторами, які мали суттєвий вплив на розвиток подій, у тому числі й на професіоналізацію українського фортепіанного виконавства:

- *західний вектор*, пов'язаний з тим, що частина українських земель була у складі країн Західної Європи;
- *східний вектор*, який обумовив розвиток культури на частині України, що перебувала у складі Російської імперії.

Первісний етап професіоналізації всієї музичної діяльності в Україні бере початок з Київської Русі, саме з того часу існують згадки про існування інструментального оркестру та пневматичного органу. Клавірному періоду в Україні, до якого можна віднести добу пізнього Середньовіччя (XIII – перша половина XV ст.) та часи козацько-гетьманської доби (1569 – перша половина XVIII ст.), у дослідженні приділено достатньо уваги у зв'язку з

широким використанням в Україні того часу клавесину у домашньому музикуванні. У XVII столітті з'являються перші інструментальні п'єси, побудовані на українських музичних інтонаціях. Перехідним періодом (від клавирного до фортепіанного) можна вважати час діяльності братських та козацьких шкіл, латинських закладів, музичну діяльність у кріпацьких колективах. У дослідженні висвітлена діяльність Музичної академії у Кременчузі, Глухівської школи співу та Києво-Могилянської академії в аспекті становлення інструментальних форм, зокрема, перших спроб клавирно-фортепіанних творів.

Першим регіоном України, в якому були закладені професійні основи фортепіанного виконавства, стала Західна Україна з центром у Львові (столиці Галичини), починаючи з другої половини XVIII століття. Цей регіон, географічно найближчий до Західної Європи, зазнав вплив польської та австрійської фортепіанної культури. Такі видатні діячі, як: Ю.Ельснер, К.Мікулі, Ф.-К.Моцарт, В.Курц та ін. – заклали міцні професійні основи західноєвропейського фортепіанного виконавства, що дало змогу цьому регіону і дотепер залишатися на передових позиціях загального культурного розвитку.

Після скасування кріпацтва в Україні (так звана долисенківська доба) – період опанування такої форми навчання музиці, як домашнє музикування, стало часом активної популяризації аматорського фортепіанного мистецтва, де вже до середини XIX ст. виявляються ознаки професіоналізму. Цей період слугував підґрунтям для подальшого становлення професійної музичної, зокрема фортепіанної освіти та виконавства в Україні.

У Центральній, Східній та Південній частинах України, що входили до складу Російської імперії, головним фактором становлення професійної фортепіанної освіти та виконавства стала діяльність Імператорського Російського Музичного Товариства (ІРМТ). У Києві, який став першим містом, де розпочало свою діяльність ІРМТ, у другій половині XIX століття

почала закладатися професійна музична освіта, яка стала підґрунтям подальшій професіоналізації фортепіанного виконавства.

Діяльність М.Лисенка мала значний вплив на професіоналізацію українського фортепіанного виконавства. Пристосування та адаптація українського національного фольклору до професійних основ європейського піанізму у творчості музиканта мали визначальну роль: гастрольна діяльність як виконавця, створення національного українського репертуару, викладання професійних основ в різних закладах освіти, тощо.

Тому цілком очевидно, що Західна Україна, зокрема Галичина, та частина України, що входила до складу тогочасної Російської імперії, мали відмінні один від одного шляхи професіоналізації фортепіанної освіти та виконавства. Якщо в Галичині створювались професійні музичні заклади з трирівневою моделлю освіти і вони мали філії по усьому регіону, то в іншій частині України головну роль виконувало ІРМТ, завдяки якому відкривались музичні класи, училища та консерваторії. Також звертається увага на діяльність приватних музичних навчальних закладів, які у дорадянський період досить активно працювали по усій території України.

У другій половині XIX на початку XX століття бере початок процес формування середньої ланки професійної фортепіанної освіти та закладення традицій фортепіанного виконавства. Радянська доба — період завершення процесу формування середньої ланки професійної фортепіанної освіти на Україні. Він характеризується відсутністю приватних навчальних музичних закладів, на відміну від збільшення кількості державних музичних училищ, щонайменше по одному у кожній області. Також у кожному районному центрі була відкрита дитяча музична школа, а у великих містах- декілька шкіл. Відповідно збільшилась географія розвитку професійної музичної освіти та виконавства в Україні, зокрема фортепіанного.

Період Незалежності вирізняється великою кількістю проведених музичних конкурсів, фестивалів, майстер-класів, інших музичних проєктів, зокрема у тих містах, де найвищою ланкою музичної освіти є музичне

училище. Ці події спонукали до підвищення та удосконалення власної професіоналізації для виконавців та слухачів. Доведено, що головною передумовою появи вище згаданих проектів і було існування музичного училища у місті. Новітній етапи процесу професіоналізації освіти та виконавства на середньому етапі виховання піаніста почався з реформою музичного училища до рівня коледжу.

Найважливішими історичними етапами професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі можна вважати такі:

– *початковий етап* – з кінця XVI до першої половини XIX століття – від діяльності братських шкіл (де обов'язковою була музична освіта), діяльності латинських закладів (де вводились європейські традиції музичного виховання, зокрема гра на клавирі) до існування кріпацьких колективів, панування домашнього музикування та появи музичної освіти в загальноосвітніх закладах того часу;

– *етап становлення* – друга половина XIX – початок XX століття характеризується започаткуванням навчання у приватних музичних навчальних закладах (музичних класах, курсах, школах) та діяльністю піаністів польського походження у регіоні. Початок XX століття – період становлення професійної музичної освіти та виконавства на Поділлі та її існування до другої світової війни, у цей час в регіоні були засновані філармонії;

– *криза*, зумовлена Другою світовою війною – з 1939-го до середини 1950-х років – важкий період для розвитку професіоналізації фортепіанного виконавства, процес якого практично загальмувався;

– *етап відродження (повоєнний)* – з кінця 50-х років XX століття до Незалежності, пов'язаний з активним відкриттям музичних училищ на території всієї України. На Поділлі було відновлене Вінницьке музичне училище (1958), відкрито Хмельницьке музичне училище (1959);

– *період здобуття Незалежності (інтенсивного росту)* – 1990–2000 рр. характеризується зростанням та збільшенням можливостей для

фортепіанного виконавства: поява великої кількості конкурсів, фестивалів, інших музичних проектів;

– *сучасний етап (якісних змін)* – з початку ХХІ століття, що привів до підвищення статусу музичних училищ до рівня коледжу та отримання додаткових можливостей для професійного росту студентів та викладачів. Розвиток концертної діяльності, конкурсів, фестивалів, тощо.

Таким чином, можна констатувати, що процес професіоналізації фортепіанної освіти та виконавства на Поділлі активно розвивався, починаючи з другої половини ХІХ століття. Вінниця та Кам'янець-Подільський – це міста, де було зосереджено процес активного розвитку фортепіанної освіти та виконавства на Поділлі. Зазначено, що головним здобутком у довоєнний період подільського регіону було те, що у Вінниці та Кам'янці-Подільському вже тоді була створена система повної професійної музичної освіти, що включала всі ступені освіти: школа, технікум, консерваторія.

Важливо те, що вся система створювалась та існувала виключно завдяки *власним можливостям регіону*, адже на території України, яка входила до складу Російської імперії, професійна музична освіта та виконавство відбувалася за рахунок діяльності ІРМТ. Акцентовано увагу на тому, що у той історичний період на Поділлі активно творили музиканти, діяльність яких була важливою для розвитку професійного фортепіанного мистецтва всієї України. Це такі видатні особистості, як А.Коціпінський, І.Козловський, Т.Ганицький, В.Заремба, М.Завадський. У радянський період та часи Незалежності подільський регіон вирізняється активним концертним та просвітницьким життям, де крім діяльності музичних училищ, відбувається велика кількість різноманітних музичних подій, фестивалів, конкурсів, мистецьких проектів, де звучить професійна фортепіанна музика.

Дослідивши процес становлення професійної музичної освіти та виконавства на Поділлі, було визначено *регіональні чинники*, які вплинули на її формування:

– на початку ХХ століття професійна музична освіта та виконавство на Поділлі розвивалася виключно за рахунок власної ініціативи та власних ресурсів, діяльності таких діячів, як: А.Коціпінський, І.Козловський, В.Заремба, М.Завадський, Т.Ганицький. У той час, коли в інших регіонах України цей процес розвивався за підтримки ІРМТ (Російська імперія) та ГМТ-ПМТ (Галичина);

– на початку ХХ століття на становлення професійної музичної освіти та виконавства формуючий вплив в регіоні мали музиканти польського походження, яких відносять до представників так званої «української школи», – А.Коціпінський, І.Козловський, В.Заремба, В.Зентарський, М.Завадський, Т.Ганицький;

– переведення обласного центру з Кам'янець-Подільського до Хмельницького у 1954 році, де почався наступний етап процесу професіоналізації музичної освіти та виконавства, зокрема фортепіанної;

– активна конкурсно-фестивальна платформа, що склалася на Поділлі у радянський період та особливо за часи Незалежності.

У дисертації проаналізовано фортепіанні твори композиторів Поділля А.Коціпінського, В.Зентарського, Т.Ганицького, В.Заремби, М.Завадського, Т.Безуглого в аспекті їх цінності для музичного розвитку молоді на національній основі та виховання піаністичних навичок студентів в середній ланці професійної мистецької освіти. Розглянуті в роботі фортепіанні твори мають високий художній рівень. Вони, безумовно, є потрібними у навчальному та концертному репертуарі піаніста у музичному коледжі.

Проаналізовані вокальні твори подільських композиторів останніх двох століть під кутом виховання концертмейстерських навичок піаніста доводять, що фактура акомпанементу усіх пісень характеризується піаністичною зручністю та є різноплановою. Тому репертуар зазначених композиторів повинен збагатити репертуар піаніста-концертмейстера, де він, безумовно, може отримати низку піаністичних навичок та розвинути музикально.

У дослідженні також розглянуто фортепіанну творчість подільських композиторів сучасного періоду – І.Краєв'янова, Б.Ліпмана, О.Лукіна, М.Балеми, В.Самолюка, О.Резцова. Вивчення цього мало відомого доробку композиторів Поділля та їх популяризація на вітчизняній та світовій концертній естраді є достойною справою професіоналізації фортепіанного виконавства Поділля.

У представленій роботі систематизовано нотну архівну спадщину подільських композиторів від минулого до сучасності з метою доведення значущості їх творчості для процесу набуття й вдосконалення професійних навичок піаніста на етапі середньої ланки навчання. Це такі напрямки:

– твори, що базуються на українських національних інтонаціях, – фортепіанні фантазії на теми українських народних пісень, думки В.Заремби, Українські рапсодії, думки, шумки, чабарашки М.Завадського;

– фортепіанні твори, у яких використані польські народні інтонації та пісні, – полонези та мазурки М.Завадського та Т.Безуглого. Вивчення цих творів допоможе відчутти інтонаційну основу цих жанрів та підготує студента-піаніста до усвідомленої роботи над цими жанрами у творчості видатних композиторів, наприклад Ф.Шопена (Додаток Д);

– фортепіанні твори загальноєвропейського напрямку, такі як прелюдії, пісні без слів, елегії, вальси та інші, також фортепіанні твори сучасних подільських композиторів. Це дає змогу провести паралелі між традиціями західноєвропейської музики та творчістю подільських композиторів, довести професіоналізм їх композиторського хисту та спирання на світові фортепіанні традиції. Також це дасть можливість поглибити знання творчості маловідомих подільських композиторів та збагатить виконавський репертуар сучасного піаніста (Додаток Д);

– вокальні твори подільських композиторів під кутом формування та вдосконалення концертмейстерських навичок піаніста;

– фортепіанні твори сучасних композиторів Поділля.

Твори подільських композиторів мають важливе значення у процесі професіоналізації фортепіанної освіти та виконавства, оскільки вони відповідають професійним вимогам, які потрібні на цьому етапі виховання піаніста, а саме: на цих творах піаніст може отримати потрібні піаністичні навички та музичний розвиток. Адже часто при переході з музичної школи в училище викладачами пропонується репертуар для виконання, який перевищує фізичні можливості студента і його музично-теоретичну підготовку. Викладачі розраховують на те, що все-таки студенту вдасться справитися з труднощами. Таке непрофесійне ставлення до студента-піаніста має місце протягом усього терміну навчання в музичному училищі. У зв'язку з цим ціла низка творів подільських композиторів є прекрасним навчальним зразком, корисним та доцільним для вивчення у процесі формування студента-піаніста на середньому етапі його професійного становлення. Новітній репертуар з творів подільських композиторів також є важливим доповненням до вже існуючого українського фортепіанного репертуару. Акцентовано увагу на важливості присутності у навчальному та концертному репертуарі піаніста достатньої кількості творів, які базуються на національній музиці для повноцінного розвитку музиканта.

Процес професіоналізації фортепіанної освіти та виконавства на Поділлі відбувався у повоєнний період. Тоді професійне фортепіанне мистецтво у регіоні базувалося на діяльності щойно відкритих середніх закладах (музичних училищах) у Вінниці (1958 р.) та Хмельницькому (1959 р.). Досліджено викладацьку та концертну діяльність піаністів, які були засновниками фортепіанних відділів музичних училищ та піаністів наступної генерації: Ц.Гурвіч, Н.Голубєва, Т.Кібенко, А.Семко, Н.Шпетна, В.Ремішевський, О.Харламова, А.Соломонов, А.Павлюченко, О.Федорова, Г.Гусєєва, А.Кашенко, О.Рожкова, В. Поводатор (Вінницьке училище), Н.Рязанська, Н.Пантелеймончук, В.Ільницька-Колесникова, А.Фішбейн, Е.Левіатова, І.Фельдман, В.Разумова, М.Зінкевич, О.Пурім, Р.Пурім, А. Антонов, Ж.Рощина, Л.Бичак, М.Колосовська (Хмельницьке училище).

Зазначено про значну роль у процесі професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі Вінницької та Хмельницької обласних філармоній, де відбулися сольні концерти всесвітньо відомих піаністів, таких як С.Ріхтер, Р.Керер, Д.Башкіров, О.Слободяник та ін. Факти організації та проведення фортепіанних конкурсів всесоюзного та всеукраїнського рівня у Хмельницькій філармонії вказаного періоду стали підґрунтям зародження конкурсних традицій, які існують до сьогодні.

Щодо періоду Незалежності української держави у дослідженні звернено увагу на головний здобуток того часу – розширення зон діяльності фортепіанного виконавства для студентів та викладачів завдяки появі різних музичних проектів *власної ідеї та реалізації* – коли ідея, фінансування, організації митецького проекту мають переважно *регіональне коріння*. Це здебільшого фестивалі, конкурси, майстер-класи та інші проекти, які відбулися у Вінниці, Хмельницькому та Кам'янці-Подільському. Також досліджено творчість місцевих піаністів та інших відомих митців подільського краю, діяльність яких мала відчутний вплив на процеси професіоналізації фортепіанного виконавства та освіти у регіоні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 2, кн. 1 / пер. с нем., коммент. К. Саквы. Москва : Музыка, 1983. 518 с.
2. Адам Міцкевич. *Матеріал з Вікіпедії*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Адам_Міцкевич (дата звернення: 10.01.2021).
3. Азарова А. Жанр думки в музичному мистецтві. Теорія та методологія: електронний журнал. - с. 8-13: URL: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2013/3-4/8.pdf> (дата звернення: 10.05.2019).
4. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч.1. Москва: Гос. музык. изд-во, 1962. 143 с.
5. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 2. Москва: Музыка, 1967. 285 с.
6. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 3. Москва: Музыка, 1982. 286 с.
7. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. Киев: Муз. Україна, 1974. 163 с.
8. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. Изд. 3-е, доп. Москва : Музыка, 1978. 287 с.
9. Алексеев А.Д. Клавирное искусство. Очерки и материалы по истории пианизма. Вып.1.М. Л: Гос. муз. изд., 1952.- 252 с., нот.
10. Андриянова О. В. Салонность как основа музыкальной жизни России и Украины XIX века : автореф. дис. канд. ... искусствоведения. Одеса, 2017. 17 с.
11. Антоній Мальчевський – поляк за походженням, українець по духу : вірт. Виставка / Рівненська обл. універсальна наук. бібліотека. URL: <http://libr.rv.ua/ua/virt/107/> (дата звернення 09.01.2021).
12. Артёмовское музыкальное училище имени Ивана Карабица – Об училище. URL: <http://amuz.at.ua/index/0-19> (дата звернення: 06.04.2020).
13. Аскочевский В. И. Киев с древнейшим его училищем Академиею. В 2 ч.

- ч. 1. / соч. В. Аскоченского. Киев : Унив. тип., 1856. 489 с.
14. Бабешко В. «Класік-Поділля-2004» - осіння симфонія для Хмельницького: (Міжнародний конкурс піаністів). *Проскурів* . 2004. 11 листоп. С. 13.
 15. Бадєєв С. Вечори музичних прем'єр: Твори Євгена Станковича (Ганна Панкова ф-но). *Проскурів*. 2013. 14 листоп. С. 14.
 16. Балема Р. Юний маестро з великим майбутнімб (учень Ж. Волкової, піаніст Олександр Ярецький). *Подільські вісті*. 2004. 1 січ. С. 5.
 17. Барабаш І. В. Внесок керівників Імператорського Російського музичного товариства у розвиток просвітницько-педагогічної діяльності його відділень в Україні. *Народна освіта* : електрон. наук. фах. вид. 2009. Вип. 2 (8). URL: <http://www.narodnaosvita.kiev.ua/vupysku/8/statti/6barabash.htm>.
 18. Барабаш І. В. Історія відкриття відділу Імператорського Російського музичного товариства в Харкові. *Методологія сучасних наукових досліджень* : матеріали IV наук.-практ. конф. молодих учених (Харків, 2007 р.) / Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2007. С. 7.
 19. Барановська С. А. Специфіка музично-виконавської діяльності вчителя. *Педагогічна освіта: теорія і практика* : зб. наук. пр. / Кам'янець-Подільський нац. ун-т ім. І. Огієнка. Кам'янець-Подільський, 2012. Вип. 12. С. 265–271.
 20. Барвінський В. Огляд історії української музики. *Історія української культури*. Вид. І. Львів, 1937. Зшиток 15. С. 691–718.
 21. Баренбойм Л. А. Блуменфельд Ф. М. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1973. Т. 1. Стб. 494–495.
 22. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Москва : Музыка, 1974. 335 с.
 23. Баренбойм Л. Путь к музицированию: исследование. Изд. 2-е, доп. Ленинград : Совет. композитор, 1979. 352 с.

24. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры [Фрагмент из 1 кн. знаменитого трактата «Versuch uber die Wahre Art das Klavier zu spielen» нем. композитора и клавириста, посвящен., проблемам сольной клавирной игры] / предисл., пер. и коммент. Е. Юшкевич]. *Музыкальная академия*. 1995. № 2. С. 155–160.
25. Бахмутський фаховий коледж культури і мистецтв ім. І. Карабиця. URL: <https://amuzatua.wixsite.com/amuz> (дата звернення: 05.01.2021).
26. Бевз М. В. З музичного життя Житомирщини XVIII – XIX століть. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2001. Вип. 6. С. 146–150.
27. Бевз М. В. Сторінки музичного життя Житомирщини кінця XIX – початку XX століття. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство* : Матеріали міжвуз. наук.-метод. конф. проф.-викл. складу 25-26 груд. 2000 року / Харків. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2 ге вид. Харків, 2000. С. 148–153.
28. Безверщук Ж. О., Щербакова О. В. Культурологія: відповіді на питання екзаменаційних білетів : навч. посіб. Київ : Знання, 2010. 326 с.
29. Бенш Альберт Фёдорович. *Материал из Википедии*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Альберт_Бенш (дата звернення: 05.01.2021).
30. Берденникова Е. М. Иоанн Кунау и Иоган Себастьян Бах: от учителя к ученику. *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. / Донецк. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2005. Вип. 5. С. 3–14.
31. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 16 с.
32. Бобовникова И. А. Символ и музыка в «античности» А. Ф. Лосева. *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. / Донецк. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2007. Вип. 7. С. 72–80.
33. Бовсунівська Н. М. Волинська музична освіта в літературних джерелах.

- Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка*. Житомир, 2004. Вип. 17. С. 33–35.
34. Бовсунівська Н. М. Житомирщина – батьківщина геніального І. Огієнка. *Вісник Житомир. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка*. Житомир, 2002. Вип. 9. С. 41–43.
35. Бовсунівська Н. М. Розвиток шкільної музичної освіти на Волині (кінець ХІХ - початок ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Житомир, 2004. 19 с.
36. Боднар А. М. Освітні трансформації на Поділлі наприкінці ХVІІІ – в першій половині ХІХ століття : автореф. дис. ... канд. іст. наук. Кам'янець-Подільський, 2015. 19 с.
37. Бондаренко О. М. Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків 2017. 15 с.
38. Бондарчук В. О. Музичне життя Черкащини ХІХ – початку ХХ століття у контексті становлення професіоналізму в музичній культурі України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2012. 16 с.
39. Борейко І. М. Методика преподавания дисциплины «История фортепианного исполнительства» у студентов-пианистов средних специальных учебных заведений : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Екатеринбург, 2010. 25 с.
40. Бражников М. Фортепиано. Москва : Муыка, 1967. 64 с.
41. Братські школи України. URL: <http://www.refine.org.ua/pageid-3517-1.html/> (дата звернення: 05.01.2021).
42. Брейтгаупт Р. М. Естественная фортепианная техника / Пер. и ред. М. Мейчика. Москва : Музторг, 1927. 106 с.
43. Булкін А. І. Фортепіанний Дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 16 с.
44. Булучевський Ю., В. Фомин. Старинная музыка : словарь-справочник. Ленинград : Музыка, 1974. 144 с.
45. Бурдейна-Публіка Т. Становлення і розвиток професійних форм

- музичного життя Вінничини як складової культури Подільського краю: дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Львів, 2010. 284с.
46. Варавкіна-Тарасова Н. Фортепіанний дует «Контрасти» (Ольга Колосовська, Лариса Незборецька). *Проскурів*. 2011. 16 черв. С. 14.
 47. Вахраньов Ю. Фортепіанні етюди В. Косенка. Київ : Музична Україна. 1970. 59 с.
 48. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь : Перун, 2004. 1440 с.
 49. Вечори з Аркатою. URL: <http://filarm.vn.ua/vechori-z-arkatoyu-2/> (дата звернення: 12.11. 2020).
 50. Веркіна Т. Б. [Актуальне інтонування як виконавська проблема](#) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 16 с.
 51. [Вінницька обласна філармонія ім. М. Д. Леонтовича](#). URL: <http://www.filarm.vn.ua/afisha/page/4> (дата звернення: 05.01.2011).
 52. Вінніченко М. Д. Становлення та розвиток музичної освіти на Вінничині. *Проблеми удосконалення професійної підготовки фахівців мистецьких дисциплін* : зб. матеріалів Всеукр. відкритої наук.-практ. конф. Суми, 2011. С. 218–220.
 53. Вісник психології та педагогіки : ел. зб. наук. пр. URL: <https://www.psyh.kiev.ua> (дата звернення: 05.01. 2021).
 54. Вітковський І.М. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення 01.01.2020)
 55. Вимоги з фортепіано для вступників до муз. профшколи (1928 р.). *ДХОА*. Ф. Р-2951. Оп 1, № 7. С. 8, а. 2.
 56. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано. Львів : Логос, 2001. 222 с.
 57. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. 2-е изд. Москва : Совет. композитор., 1990. 288 с.
 58. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 3 / под ред. Е. Царевой. Москва : Музыка, 1974. 558 с.

59. Галечян Л. А. Музыкально-педагогические принципы Т. О. Лешетицкого и современная практика преподавания фортепиано. URL: <http://www.emissia.org/offline/2011/1547.htm>. (дата звернення: 12.05.2011)
60. Ганицький Т. Автобіографія. *ДНБР*. Ф. 816. Оп. 2, № 1252.
61. Гат Й. Техника фортепьянной игры / пер. с венгер. Э. Фоно. Москва : Музык. гос. изд-во ; Будапешт : Корвина, 1957. 232 с.
62. Геника Р. Бетховен. Значение его творчества в области фортепианной композиции. *Русск. музык. газета*. 1899. №№ 1-10.
63. Геника Р. История фортепиано в связи с историей виртуозности и литературы, с изображениями старинных инструментов. Ч1. Эпоха до Бетховена. Москва, 1896. 216 с.
64. Георгіянц А. Бетховен-пианист. *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. / Донецк. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2007. Вип. 7. С. 217–226.
65. Гердова Т. С. Генезис та розвиток фортепіанного мистецтва Донбасу з кінця ХІХ століття по 2012 рік : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків 2016. 19 с.
66. Глуцук Т. Національні традиції функціонування фортепіанної виконавської школи України. *Теоретичні та практичні питання культурології* : зб. наук. ст. / Мелітопол. держ. пед. ун-т. Мелітопіль, 2006. Вип. 22. С. 136–139.
67. Годлевська М. Соль дієз мінор має колір темного бужку і його запах. Вінницький композитор Олег Резцов. URL: <http://vlasno.info/spetsproekti/1/persona/item/24242-sol-diiez-minor-maie-kolir-temnoho> (дата заходу 04.01. 2021).
68. Голубовская Н. Искусство педализации. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1974. 96 с.
69. Горбач О. А., Райчук М. М. *Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка*. Житомир, 2005. Вип. 21. С. 88–90.
70. Горецкая Н. Фортепианное наследие А. Г. Рубинштейна в современном

- педагогическом репертуаре. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 30. С. 247–257.
71. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре. Москва : Музык. гос. изд-во, 1961. 223 с.
72. Григорьев Л., Платек Я. Нейгауз Генрих Густавович. *Современные пианисты* : биограф. очерки. Москва, 1985 С. 269 – 272
73. Гринштейн С. Состояние музыкально-педагогической теории и практики к середине XIX столетия : [глава]. *Очерки по истории фортепианной педагогики*. Санкт-Петербург, 2001. URL: <http://www.neuch.ru/referat/1178.html> (дата звернення: 05.01.2021).
74. Гуральник Н. Українська фортепіанна школа ХХ ст. у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти : автореф. дис. ... д-ра пед. наук. Київ, 2008. 39 с.
75. Даценко П. Х. Культурно-мистецька спадщина Житомирщини у вимірах українського духовного життя XIX - першої третини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 19 с.
76. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.
77. Дедусенко Ж. В. Школа і стиль: діалог традицій (на прикладі фортепіанно-виконавської школи Т. Лешетицького - Г. Єсіпової). *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. / Донецк. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2004. Вип. 4. С. 209–218.
78. Дельсон В. Генрих Нейгауз. Москва : Музыка, 1966. 185 с.
79. Джура О. Ф. Теоретичні засади та педагогічні засоби підготовки професійного музиканта у творчій спадщині Б. Л. Яворського : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2001. 18 с.
80. Дергильов О. В. А. Моцарт – Биография и анализ творчества / <https://xreferat.com/63/616-1-v-a-mocart-biografiya-i-analiz-tvorchestva.html>
дата заходу 08.01.2021

81. Державний музично-драматичний інститут ім. М.В. Лисенка URL/ : <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення 05.01.2021)
82. Дітчук О. Р. Роль віденської фортепіанної школи у формуванні піаністичного мистецтва України (Галичина та українська діаспора першої половини ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2009. 18 с.
83. Дмитрук В. Живе задля спасіння духовності (Микола Кульбовський). *Подільські вісті*. 2010. 16 листоп. С. 3.
84. Дмитрук В. Літописець мистецького сьогодення (Микола Кульбовський). *Подільські вісті*. 2015. 17 листоп. С 3.
85. Дніпровська академія музики імені М. Глінки. URL: <http://dk.dp.ua/index.php?id=5> (дата звернення: 02.01.2021)
86. Довжинець І. Г. Відтворення плерних ефектів у фортепіанній : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 16 с.
87. Дорогих Л. В. [Аматорське мистецтво як історико-культурне явище \(на матеріалах України другої половини ХІХ ст.\)](#) : автореф. дис. ... канд. іст. наук. Київ, 1998. 20 с.
88. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). Київ : Держ. видав. образотв. мистецтва і муз. літер. УРСР, 1958. 168 с.
89. Дружинін В. Психологія. *Бібліотека Гумер – психологія*. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/drugin/07.php (дата звернення: 08.01.2021)
90. Друскін М. Клавирная музика. Ленинград : Гос. муз. изд-во, 1960. 282 с.
91. Дудар О. О. Музичний фольклор Хмельницького Поділля (етномузикологічний та етносоціологічний аспекти дослідження) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2007. 268 с.
92. Єлчанінова О. М. (викладач ф-но). ДХОА. Ф. Р-2951. Оп 1, № 7, а. 1.
93. Єненко І. О. Сонати Д. Скарлатти: некоторые вопросы исполнительского стиля. *Мистецька освіта та мистецтвознавство освіти в контексті*

- формування сталого суспільства* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., 12-13 трав. 2005 р. Київ, 2005. Ч. 2. С. 191–195.
94. Єрмакова Г. Пізні фортепіанні сонати Бетховена (Принципи втілення конфлікту). Київ : Муз. Україна, 1973. 48 .
95. Єсюнін С. Прогулянка Проскуровом. Історичні нариси. Хмельницький, 2008. 131 с
96. Жартівливі пісні. *Українська музична енциклопедія. Т. 2* / НАН України ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ 2008. С.78-80.
97. Желан А. В. Становлення та розвиток музичної освіти в Херсонській губернії (кінець XIX – початок XX століття) : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Луганськ, 2008. 20 с.
98. Желтоног А. Н. Становление техники пианиста в процессе профессионального обучения. *Харків у контексті світової музичної культури: події та люди* : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф., 3-4 квіт. 2008 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2008. С. 138–139.
99. Житомирська обласна філармонія імені Святослава Ріхтера. URL: <http://www.filarmonia-zt.com/> (дата звернення: 19.01.2021)
100. Завадський Михайло Адамович. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення 12.01.2021).
101. Завальнюк А. Микола Леонтович. Дослідження, Документи, Листи: до 125-ї річниці від дня народження. Вінниця : Поділля-2000, 2002. 256 с.
102. Завальнюк А. Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори. До 130-ї річниці від дня народження . Вид. 2-ге, доопр. і доп. Вінниця : Нова книга, 2007. 272 с.
103. Завальнюк А. Духовні твори М.Леонтовича. *Наук. записи ВДПУ ім. М. М. Коцюбинського*. 2018. Вип. 26. С. 34–39.
104. Запорізьке державне музичне училище ім. П. І. Майбороди : буклет / відп. за випуск Г. В. Твердохліб; А. Є. Трофіменко; та ін. Запоріжжя : Дніпр.

металург.

105. Зильберквит М. А. Рождение фортепиано / под ред. Е. С. Черной. Москва : Сов. Композитор, 1973. 49 с.
106. Зимин П. История фортепиано и его предшественников. Москва : Музыка, 1986. 215 с.
107. Зимогляд Н. Фортепіанне виконавство України в 30-ті роки ХХ ст. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. аukaд. культури. Харків, 2014. Вип. 45. С. 269–277.
108. Зимогляд Н. Фортепіанне виконавство України середини ХХ ст. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. аukaд. культури. Харків, 2014. Вип. 47. С. 281–288.
109. Зібралися всі Бурлаки до рідної хати : укр. народна пісня [текст пісні]. *Українські пісні*. URL: <https://www.pisni.org.ua/songs/415333.html>
110. Зільберман Ю. А. Володимир Горовиць в культурному середовищі Києва кінця ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 17 с.
111. Зінська Т. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. 18 с.
112. Зінченко А. Б. Становление Испанского государства и его музыкальной культуры в эпоху возрождения. *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. / Донецк. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2005. Вип. 5. С. 125–132.
113. Ионин Б. Музыкальная литература зарубежных стран. Вип. 5 / под ред. Б. Левика. Изд. 2-е, испр., испр. Москва : Музыка, 1972. 388 с.
114. Иванов В. Тадеуш Ганицький. Кам'янець на Поділлі ; Миколаїв ; Вінниця : Розвиток, 2007. 124 с.
115. Иванов В. Ф. Духовне буття музичного звуку : в 5 кн. Миколаїв : Іліон, 2009. 480 с.
116. Иванова Л. Удосконалення ефективності професійної підготовки студентів-музикантів. *Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського*

- державного університету. Серія педагогічна. Кам'янець-Подільський, 2006. Вип. 9. С. 120–122.
117. Івахова К. Композиторська творчість народного артиста України Миколи Балеми. *Молодь і ринок*. щомісяч. наук.-пед. журн. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка. 2019. № 7 (174). С. 72–75.
118. Ілечко М. П. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: Історіологічний підхід : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2018. 19 с.
119. Ілініцька Н. Засновники інструментального мистецтва на Поділлі. *Молодь і ринок* : щомісяч. наук.-пед. журн. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка. 2013. № 3. С. 99–103. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2013_3_21. (дата звернення: 05.01.2021).
120. Ілініцька Н. Фортепіанні п'єси подільських композиторів: Репертуарний посібник. Хмельницький : ХГПА. 2011. 54 с.
121. Історія Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича. *Інститут історії України*. URL: <http://vukm.com.ua/history.html> (дата звернення: 22.04.2018).
122. Історія кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Офіційний сайт. URL: http://odma.edu.ua/about/history/special_piano (дата звернення 03.04.2020).
123. Історія української музики. В 6 т. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини XIX ст. / [авт. тому: Л. Б. Архімович, М. К. Боровик, та ін.]. Київ : Наук. думка, 1989. 46 с.
124. Історія українського мистецтва. В 6 т. Т. 4 , кн. 2. Друга половина XIX – XX ст. / [ред. М. Бажана]. Київ, 1981. 465 с.
125. Історико-культурна спадщина України (XIX – поч. XX ст.) : зб. док. і матеріалів / упоряд. Григор'єва Т. Київ : Рідний край, 1995. 327 с.
126. Історичне джерелознавство : підручник / Я. Калакура, І. Войцехівська та ін. Київ : Либідь, 2002. 488 с.

127. Йовенко З. Фортепіанна творчість українських радянських композиторів (20 ті роки). *Українське музикознавство* / М-во культури УРСР. Київ, 1968. С. 199–210.
128. Йозеф Ермін гратиме у Вінниці. *Вінницька обласна філармонія* (офіц. сайт). URL: <http://filarm.vn.ua/jozhef-ermin-gratime-u-vinnici/> (дата звернення: 22.12.2020). (Із циклу концертів «Steinway & K»).
129. Казарцева Т. С. Методико-виконавський аналіз педагогічного репертуару : Програма-конспект для вищих навч. закл. культури і мистецтв I – II рівнів акредитації : спеціальність «Музичне мистецтво», спеціалізація : «Фортепіано». Івано-Франківськ: НАІР, 2011. 144 с.
130. Казарцева Т. Методико-виконавський аналіз педагогічного репертуару: Програма-конспект для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації / спеціальність «Музичне мистецтво», спеціалізація «Фортепіано». Івано-Франківськ: Вид-во НАІР, 2011. 144 с.
131. Калениченко А. Завадський Михайло Адамович. *Українська музична енциклопедія*. / НАН України ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. Т. 2. С. 105.
132. Камерний оркестр «Аркада» Вінницької обласної філармонії. *Вінницька філармонія* (офіц. сайт). URL: <http://filarm.vn.ua/vikonavci/kolektivi-vikonavci/akademichnij-kamernij-orkestr-arkata/> (дата заходу 04.01.2021).
133. Камерные вечера, устраиваемые Каменець-Подольскимъ музыкальнымъ училищамъ : реклама концерта. *Подолія*. 1914. 9 февр. № 18.
134. Канєвська Д. Б. М. Лятошинський і Д. Д. Шостакович: порівняльно-типологічний аналіз творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 19 с.
135. Карташова Ж. Формування виконавського апарату студента-піаніста. *Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського національного університету*. Серія педагогічна. Кам'янець-Подільський, 2008. Вип. 15. С. 231–233.
136. Касьяненко Л. Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 17 с.

137. Кашкадамова Н. Б. Історичні етапи інтерпретації фортеп'яних творів Миколи Лисенка. Мистецтвознавчі записки. 2009. № 16. URL: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/mz/2009_16/5.pdf (дата звернення: 22.06.2016)
138. Кашкадамова Н. Історія фортеп'яного мистецтва. XIX сторіччя : підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
139. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навч. посібник. Тернопіль : АСТОН, 1998. 196 с.
140. Кашкадамова Н. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2017. 616 с.
141. Квіти символи. Барвінок. *Про Україну. Скарбниця українського народу*. URL: <http://about-ukraine.com/category/simvolika/kviti-simvoli/> (дата звернення: 10.05.2019).
142. Classik-Поділля 2004: 1-й Міжнар. приват. конкурс піаністів. *Мистецька палітра: програма* (25-28 жовт, відбулося 4 передачі) / авт. прогр.Э. Богдан ; Хмельницька обл. держ. телерадіокомпанія Поділля-Центр. (Касета mini DV).
143. Климов Д. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення 04.01.2021)
144. Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). Київ : Наук. думка, 1980. 313, [2] с.
145. Київська фортепіанна школа. Імена та часи : колективна монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 630 с.
146. Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, про навчальний заклад. Історія. *Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра* (сайт). URL: <http://glierinstitute.org/ukr/history.html> (дата звернення: 10.05.2019).
147. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. Москва : Моск. консерватория, 2009. 2 т.
148. Кияновська Л. О. Еволюція галицької музичної культури XIX — XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.

149. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. : автореферат дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2000. 36 с.
150. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посіб. 2-ге вид., доп. Тернопіль : Астон, 2000. 184 с.
151. Кіровоградське музичне училище. URL: http://www.kmy.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=18&Itemid=111 (дата звернення: 10.05.2019).
152. Климовицкий А, Селиванов В. Бетховен и Гегель. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград, 1972. Вып. 11. С. 131–146.
153. Коваленко Є. З минулого французької фортепіанної школи. (Про фортепіанну педагогіку І. Філіппа). *Питання фортепіанної педагогіки та виконавства* : зб. ст. / ред. А. Й. Корженевський. Київ, 1981. С. 104–115.
154. Ковалинас Н. Бетховен как «исполнитель». *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 37. С. 144–151.
155. Коган. Г. Работа пианиста. Москва : Гос. музык. изд-во, 1963. 199 с.
156. Коган Г. Феруччо Бузони. Изд. 2-е, доп. Москва : Совет. композитор, 1971. 232 с.
157. Козаки. Історія лицарства. URL: <https://kozaku.in.ua/getmanu/10-krishtof-kosinskiy.html> (дата звернення: 16.02.2020).
158. Козаренко О. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1993. 19 с.
159. Колесник В. Відомі поляки в історії Вінничини : біографічний словник. Вінниця, 2007. 1008 с.
160. Колоней В. О. Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 17 с.
161. Колоней Д. В. К вопросу о роли Харьковского университета в развитии музыкального образования на Слобожанщине в первой половине XIX века. URL: <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/193/1/Kolonej.pdf> (дата звернення: 16.02.2020).

162. Коляда І. та ін. Микола Лисенко. Харків : Фоліо, 2018. 125 с. (Знамениті українці).
163. Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX ст. : монографія. Харків : Основа, 2004. 175 с.
164. Кононова Е. В. Музыкальное прошлое Харькова и РМО. *Русское музыкальное общество (1859 – 1917): История отделений*. Москва, 2012. С. 115–147.
165. Кононова О. Музично-громадська діяльність І. І. Слатіна у контексті традицій рубінштейнівського консерваторського братства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 30. С. 288–299.
166. Кононова О. В. Спадкоємність поколінь: кафедра спеціального фортепіано. *Pro Domo Mea: Нариси* / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 20–56.
167. Концертмейстерський клас : Робоча програма. Напрямок підготовки 6.020204 «Музичне мистецтво», спеціальність 502020401 «Музичне мистецтво», спеціалізація «Фортепіано» 2013-2014 навч. рік / упоряд. М. Колосовська ; Хмельницьке муз. уч-ще ім. В. І. Заремби. Хмельницький.
168. Концертмейстерський клас. Концертмейстерська практика : додаток до програми для музичних училищ зі спеціальності «Фортепіано» / уклад. М. Колосовська ; Хмельницьке муз. уч-ще ім. В. І. Заремби. Хмельницький, 2006.
169. Копелюк О. О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 18 с.
170. Копиця М. Д. Епістологічні документи історії української музики: методологія, теорія, практика : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2009. 39 с.
171. Копоть І. Житомирское музыкальное училище ИРМО в первое десятилетие своего существования (1905 – 1916) и через сто лет. *Проблеми*

- взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 30. С. 339–350.
172. Копчевський Н. Иоганн Себастьян Бах (исторические свидетельства и аналитические данные об исполнительских и педагогических принципах). *Вопросы музыкальной педагогики* / ред.-сост. В. А. Натансон. Москва, 1979. Вып. 1. С. 85–107.
173. Копчевский Н Клавирная музыка. Вопросы исполнения. Москва : Музыка, 1979. 96 с.
174. Корній Л. Історія української музики. В 3 ч. Ч. 3. (XIX ст.) : підручник. Київ ; Нью-Йорк : Вид-во М. Коць, 2001. 480 с.
175. Коципінський Антон. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона* / под ред. И. Е. Андреевского. Санкт-Петербург, 1895. Т. 16. С. 462. URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003924229#?page=477> (дата звернення: 05.01.2021).
176. Коципінський Антон. *Українська радянська енциклопедія* : у 16 т. Київ, 1962. Т. 7. С. 308.
177. Красовська О. Фантазії та образи Анатолія Потапова. *Проскурів*. 1995. 8 лют. С. 1.
178. Кременштейн Б. Л. Педагогика Г. Г. Нейгауза. Москва : Музыка, 1984, 89 с. (Вопросы истории, теории, методики).
179. Криворізьке музичне училище <http://www.komu.dp.ua/index.php?do=static&page=forte> (дата звернення 21.03.2016)].
180. Круліковська Т. Фортепванна творчість Михайла Завадського в контексті розвитку української фортепіанної музики XIX ст. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених / Дрогобицьк. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобицьк, 2019. Вип. 26, т. 2. С. 14 – 20.
181. Кудіна О. Антоній Мальчевський – поляк за походженням, українець по духу. *Віртуальна виставка* / Рівненська обл. універсальна наук. бібліотека. URL: <http://libr.rv.ua/ua/virt/107/> (дата звернення: 22.02.2020).

182. Кузів М. В. Музпрофшкола Кам'янця-Подільського в першій половині ХХ ст. : зб. наук. пр. за підсумками звіт. конф. викладачів. Кам'янець-Подільський, 2017. Вип. 5. С. 105–106. (Наукові праці / Кам'янець-Подільськ. нац. ун-ту).
183. Кузів М. В. Чеську музиканти в музичній культурі Поділля на початку ХХ століття. *Молодий вчений*. 2015. № 8, ч. 1. (серп.). С. 166 – 170.
184. Кузьоміна Л. А. Особливості розвитку виконавської техніки (зі спадщини Б. Л. Яворського). *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2003. Вип. 2. С. 22–30.
185. Кукушкина (Курчанова) О. Элегия и элегичность: о судьбе жанра в контексте музыкальной культуры ХХ века. *Молоді музикознавці України : тези всеукр. наук.-теорет. студ. конф. Київ, 2000*. С. 70–71.
186. Кулик Р. Прогресивна українська музична критика другої половини ХІХ століття [про творчість західноєвропейських композиторів]. *Українське музикознавство / М-во культури УРСР*. Київ, 1976. Вип. 11. С. 30–43.
187. Кульбовський М. А муза на Олімп його веде (Борис Колесник – піаніст). *Подільські вісті*. 1996. 23 січ. С. 2–3.
188. Кульбовський М. Введення у царство музики (Е. Левіатова та її студенти). *Ровесник*. 1997. 14 лют. С. 4.
189. Кульбовський М. Випробування на зрілість (Хмельницький обласний симфонічний оркестр). *Проскурів*. 2005. 6 жовт. С. 14.
190. Кульбовський М. Вперше в Україні. *Проскурів*. 2004. 28 жовт. С. 2.
191. Кульбовський М. Дарував їм крила (Артур Антонов – Заслужений працівник культури України). *Проскурів*. 1999. 7 трав. С. 7.
192. Кульбовський М. Дивовижне поруч (Артем Канке). *Подільські вісті*. 1997. 23 трав. С. 6.
193. Кульбовський М. Дорога до юних сердець (А. Антонов). *Проскурів*. 1999. 12 берез. С. 8.
194. Кульбовський М. М. З подільського кореня : нариси. Київ : Евріка :

Цюпак А. А, 2003-2017. 9 т.

195. Кульбовський М. Квіточки з палісадника Е. Левіатової. *Проскурів*. 1995. 17 трав. С. 4.
196. Кульбовський М. М. Музичне гроно. Хмельницький : Цюпак А. А., 2014. 408 с.
197. Кульбовський М. Мюнхен аплодує подолянці Каті Антоновій. *Проскурів* 2004. 6 трав. С. 14.
198. Кульбовський М. Натхнення два крила (Ірина Алексійчук). *Проскурів*. 1997. 2 квіт. С. 4.
199. Кульбовський М. Подих таланту (Олена Степанюк). *Подільські вісті*. 1995. 16 лют. С. 4.
200. Кульбовський М. Про кота, який грає на роялі (Юрій Кот, піаніст). *Проскурів*. 1996. 11 гру. С. 4.
201. Кульбовський М. П'ята струна: 55 років Хмельницькому музичному училищу ім. В. І. Заремби. *Проскурів*. 2014. 8 трав. С. 14.
202. Кульбовський М. Спочатку був ритм і.....бабуся (Піаніст Ю. Кот). *Подільські вісті*. 1996. 27 груд. С. 5.
203. Кульбовський М. Творчий тріумвірат (Юрій Портний, Тетяна Дзюбак, Лариса Гавриленко). *Проскурів*. 2010. 27 трав. С. 14.
204. Кульбовський М. У пошуках шляхів до свого «Я» (Артем Канке). *Ровесник*. 1998. 23 січ. С. 1.
205. Кульбовський М. Хмельницьке міське Товариство української мови імені Тараса Шевченка «Просвіта». *З Подільського кореня / М. Кульбовський*. Хмельницький : Поділля, 1999. 186 с.
206. Кульбовський М. Щедрий ужинок (До 40 річчя Хмельницького музичного училища. *Проскурів*. 1999. 26 лют. С. 8.
207. Куржева Т. І. Польські піаністи у Львові та їх внесок у розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки (80-ті рр. ХІХ ст. - 40-і рр. ХХ ст.) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Львів, 2006. 17 с.
208. Курковський Г. Бетховен-піаніст. Знаходиться у фондах НМАУ ім

П. Чайковського.

209. Курковський Г. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець. Київ : Музична Україна, 1973. 172 с.
210. Курковський Г. Українська фортепіанна музика XIX століття. Київ : Муз. Україна, 1973. Вип. 1. С. 64–78.
211. Курчанова О. В. Елегія в музиці: досвід жанрового моделювання (на матеріалі творів російських композиторів XIX - XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с.
212. Курчанова О. В. Про історичну динаміку жанру елегії (на прикладі творів українських композиторів). *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2004. Вип. 13. С. 260–270.
213. Куцова Е. В. Фортепіанні партити Марка Кармінського: проблема реалізації художнього задуму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2004. 16 с.
214. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. 1998. 18 с.
215. Лапшина В. Л. Професіоналізація: сутність та структура поняття. *Соціологія*. 2005. № 4. С. 54–58. URL: https://ukr-socium.org.ua/wp-content/uploads/2005/04/54-58_no-2-3_vol-7_2005_UKR.pdf (дата звернення: 12.05.2019).
216. Леонов С. Високе мистецтво удосконалення – наше життя : інтерв'ю / розмовляв С. Бадєєв. *Проскурів*. 2003. 28 берез. С. 14.
217. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник. В 2 т. Т. 1: От античности к XVIII веку. Москва : Музыка, 1986. 462 с.
218. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник. В 2 т. Т. 2. XVIII век. Изд. 2-е, перераб. и доп. Москва : Музыка, 1982. 622 с.
219. Лисенко Л. Ф. Павло Кіндратович Луценко та його учні: Шляхи формування харківської піаністичної школи. Харків : Факт, 2000. 80 с.
220. Лисенко Микола Віталійович *Вікіпедія*. URL: <http://uk.wikipedia.org/wiki>

(дата звернення: 8.05.2019).

221. Листопадове повстання (1830-1831)
[https://uk.wikipedia.org/wiki/Листопадове_повстання_\(1830—1831\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Листопадове_повстання_(1830—1831)) (дата заходу 25.12.2020).
222. Литвиненко А. І. Музична культура Полтавщини ХІХ - початку ХХ століття в аспектах регіонального джерелознавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 20 с.
223. Лихогляд О. Торкнися клавішів чарівних...(педагог муз. училища Олена Толстікова). *Проскурів*. 2003. 6 черв. С. 14.
224. Лігус О. М Проблема жанрово-стильової еволюції в українській фортепіанній творчості ХІХ - першої чверті ХХ ст. *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. № 3. 119–128.
225. Лозинський А. К. (викладач фортепіано). *ДХОА*. Ф. Р-2951. Оп 1, № 27, а. 3.
226. Луганське музичне училище. *Матеріал з Вікіпедії*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Луганське_музичне_училище (дата звернення: 04.01.2021).
227. Лукьянов Б. В мире эстетики. 2-е изд., доп. и перераб. Москва : Просвещение, 1988. 272 с.: ил.
228. Локощенко Г. Д. Музичне життя Сумщини (середина ХVІІ – 80-ті роки ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1981. 16 с.
229. Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка. *Матеріал из Википедии*. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 04.01.2021).
230. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Історія академії. URL: <http://conservatory.lviv.ua/about-us/pro-akademiyu/2/> (дата звернення: 04.04.2020).
231. Львівський музичний коледж імені С. Людкевича. URL: <https://vstup.osvita.ua/r14/625/> (дата звернення: 08.01.2021).
232. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано : учеб. пособие.

- М. : Музыка, 1982. 143 с.
233. Люшня М. Коли промовляють музи: Звітний концерт ХМУ. *Проскурів*. 1993. 12 трав. С. 4.
234. Лятошинський Борис Михайлович. *Житомирська обласна універсальна бібліотека ім. Олега Ольжича: (офиц. сайт)*. URL: <http://www.lib.zt.ua/ua/outstanding/node/254> (дата звернення 05.04.2020).
235. Мазепа Л., Різник О. Зентарські (Zientarski). Українська музична енциклопедія (УМЕ) / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. Т. 2. С. 147–148.
236. Майкапар С. М. Как работать на рояле: беседа с детьми / ред., вступ. ст. и прим. Б. Л. Вольмана. Ленинград : Гос. музык. изд-во, 1963. 31 с.
237. Макаров В. Методика навчання гри на фортепіано в підготовчому відділенні та початковій школі. Харків : ХДІМ, 1997. 120 с.
238. Максимов О. Б. О работе над фортепианной кантиленой С. С. Прокофьева. *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. / Донецк. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк ; Львів, 2011. Вип. 11. С. 254–264.
239. Максимов О. Б. Шопенівська традиція в методиці викладання фортепіанної гри В. Барвінського. *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. / Донецк. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2005. Вип. 5. С. 138–147.
240. Малинковская А. Педагогическая концепция Бартока и ее значение для современной музыкальной педагогики (на основе «Микрокосмоса») : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1975. 24 с.
241. Малиновская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование: Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI – XX веков: Очерки. Москва : Музыка, 1990. 191 с.
242. Маліцька К. Історія міста Вінниці (найдавніші часи - початок XXI століття) : навч.-метод. посіб. Вінниця : ММК, 2016. 122 с.

243. Малишев Ю. Класика та сучасність : вступ. ст. *Вибрані фортепіанні твори* / В. Косенко. Київ, 1980. С. 6–7.
244. Малозьомова О., Гусарчук Т. Сторінки історії київської консерваторії. *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 42. С. 4–26.
245. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли : пер. с нем. / ред., прим. и вступ. ст. Г. М. Когана. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
246. Мартинів Л. І. Етапи професіоналізації музичного життя Дрогобиччини : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2019. 19 с.
247. Мартинюк Т. В. Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників в явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я ХІХ-ХХ століть) : автореф. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2003. 44 с.
248. Медникова Т. Дніпропетровська піаністична школа. Генезис та еволюція : дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2009. 320 с.
249. Медушевський В., Тарасова Н. [розмова] / розмову вела Э. Богдан. *Мистецька палітра : програма* / Хмельницька обласна державна телерадіокомпанія Поділля-Центр. Хмельницький, 2008. (Професор моск. консерваторії В. Медушевським та виклад. Хмельницького муз. коледжу Н. Тарасова).
250. Менцінський Т. Віолончельна соната В. Косенка (до проблеми композиційно-образної цілісності). *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ 2005. Вип. 91. С. 147–154.
251. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. Москва : Гос. музык. изд-во, 1963. 96 с.
252. Методичні рекомендації по класу фортепіано музичної профшколи. *ДХОА*. Ф. Р-2951. Оп 1, № 3. С. 5, а. 36.
253. Миколаївський коледж музичного мистецтва. *Матеріал з Вікіпедії*. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/Миколаївське_державне_вище_музичне_училище (дата звернення 06.04.2020).

254. Мильштейн Я. И. Генрих Нейгауз : нарис. *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога* / Г. Г. Нейгауз. 5-е изд. Москва, 1988. С. 257–299.
255. Мильштейн Я. И. Ф. Лист. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1976. Т. 3. Стб. 286–296.
256. Миронова О. Музичне життя в політкультурному середовищі м. Стрия та регіону Стрийщини (друга половина ХІХ століття - 1939 р.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2007. 16 с.
257. Мистецька палітра : програма, присвяч. творчості художниці О. Скорупської / авт. прогр. Э. Богдан ; Хмельницька обл. держ. телерадіокомпанія Поділля-Центр. (Звучали твори К. Дебюссі у виконанні Ю. Портного).
258. Мистецька палітра : програма [Зустріч з ректором Харків. ун-ту мистецтв ім. І. Котляревського, проф. Т. Веркіною та її класом, 2006 р.] / розмову вела Є. Богдан ; Хмельницька обл. держ. телерадіокомпанія Поділля-Центр.
259. Мистецькі проекти 79-го концертного сезону (2015 – 16 рр.). *Вінницька обласна філармонія ім. М. Д. Леонтовича (офіц. сайт)*. URL: <http://filarm.vn.ua/mistecki-proekti-79-go-koncertnogo-sezonu-vinnickoi-oblasnoi-filarmonii-2015-16-rr-2/> (дата звернення: 22.12.2020).
260. Михайлова Т. Б. К вопросу о воспитании профессионально-педагогической направленности студентов. *Проблемы формирования профессионально-педагогической направленности будущего учителя* : темат. сб. науч. тр. Алма-Ата, 1980. С. 26–33.
261. Міжнародний джазовий фестиваль «Vinnytsia JAZZFEST». URL: <http://www.jazz.vn.ua> (дата звернення: 03.01.2021).
262. Міжнародний конкурс піаністів ProArt. URL: <http://oblfiarmonia.com/ProArt-2019> (дата звернення: 04.01.2021).
263. Міжнародний фестиваль камерної музики, 9-17 берез. 2013 р. : буклет фестивалю / Хмельницька обл. філарм. Хмельницький, 2013.
264. Міжнародний фестиваль камерної музики «Хмельницький КамерФест». URL: <http://oblfiarmonia.com/hmelnickij-kamer-fest> (дата заходу: 04.01.2021).

265. Міліч Б. О. Фортепіанна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва. Київ : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1961. 102 с.
266. Мітлицька В. Музичне життя Катеринославщини середини ХІХ- початку ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2000. 17 с.
267. Міцкевич А. *Матеріал з Вікіпедії.* URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Адам_Міцкевич (дата звернення: 16.02.2020).
268. Мокрицький Г. У будинку, де народився Святослав Ріхтер, має оселитися музика. *День.* 2000. 5 трав. URL: <http://merezha.blogospha.net/10/v-dome-gde-rodilsya-svyatoslav-rihter-dolzhna-poselitsya-muzyka/> (дата звернення: 10.05.2019).
269. Молдаван Н. Здійнятися над долиною плачу : інтерв'ю / розмову вела О. Дегтярова. *Проскурів.* 1999. 19 трав. С. 8.
270. Моргунова Т. Л. Харьковская фортепианная школа и развитие украинского пианизма. *Харків у контексті світової музичної культури: події та люди* : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф., 3-4 квіт. 2008 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2008. С. 11–12.
271. Москвічова Ю. Тематичні напрями і методологія сучасних досліджень регіональної культури України // *Українська культура: сучасне, шляхи розвитку.* – 2013. – Вип. 19(2). – С. 239-244. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_mssh (дата звернення 12.03.2020).
272. Москвічова Ю. Джазовий фестиваль "Vinnytsia Jazzfest" у культурному житті Вінниччини кінця 20-го – початку 21-го століття: динаміка розвитку. *Наук. записки Тернопільськ. нац. пед. ун-ту ім. Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство.* 2016. № 2. С. 60-69. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2016_2_10 (дата звернення 19.01.2021.)
273. Музалевський В. Русское фортепианное искусство XVIII – первая половина XIX века. Ленинград: Гос.музык.изд-во, 1961. 319 с.
274. Музичний інструмент фортепіано : програма для музичної школи (музичного відділення ПСМНЗ) / уклад. О. Я. Бондаренко, І. В. Вавренчук,

- Н. І. Шуригіна. Київ : Держ. метод. центр навч. закл. Культури і мистецтв України, 2006. 48 с.
275. Мурзина Е. Муцио Клементи =Muzio Clementi. Основатель лондонской школы пианизма. URL:https://www.peoples.ru/art/music/composer/muzio_clementi/ дата звернення 07.01.2021).
276. Найда В. Ю. Розвиток музичної освіти на Поділлі (кінець XIX - початок XX століття) : автореферат дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2014. 21 с.
277. Назар Л. Сильові виміри творчості Василя Барвінського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Ленинград, 2007. 19 с.
278. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. 5-е изд. Москва : Музыка, 1988. 240 с.
279. Николаев А. Мастера советской пианистической школы: очерки. Москва : Гос. музык. изд-во, 1961. 236 с.
280. Николаев А. А. Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Вып. 2. Москва : Музыка, 1965. 344 с.
281. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма :учеб. пособие. Москва : Музыка, 1980. 112 с.
282. Николаевское государственное высшее музыкальное училище, НГВМУ. URL: https://kursoviks.com.ua/vuzy-nikolayevskoy-oblasti-spysok/article_post/12-nikolayevskoye-gosudarstvennoye-vyssheye-muzykalnoye-uchilishche-ngvmu (дата звернення: 10.03.2015).
283. Ніщинський Петро Іванович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Ніщинський_Петро_Іванович#Творчість (дата звернення: 26.02.2020).
284. Новак Л. Йозеф Гайдн : монографія : пер. с нем. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
285. Овчинников М. А. фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века: исследование. Москва : Музыка, 1987. 198 с.
286. Одеське училище мистецтв і культури імені К. Ф. Данькевича. URL:

<http://oumk.od.ua/> (дата звернення: 10.05.2019).

287. Одеський коледж мистецтв ім. К. Ф. Данькевича. Історія коледжу. URL: <http://oumk.od.ua/4-istoriya-koledzha/> (дата звернення 03.04.2020).
288. Озимовська А. В. Історія польських музикантів-педагогів на Поділлі. *Педагогічний дискурс*. 2013. Вип. 15. С. 489-496. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/peddysk_2013_15_100 (дата звернення 05.01.2021).
289. Олексин Г. Становлення музичної освіти на Тернопільщині в контексті національного відродження Галичини. *Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ. 12-13 трав. 2005 р. Київ, 2005. Ч. 2. С. 96–99.
290. Олійник О. С. В. Косенко: популярний нарис. Київ : Муз. Україна, 1989. 62 с.
291. Олійник С.Ф. Регіональна рецепція музичної творчості (на прикладі творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2018. 195 с.
292. Оліпер С. Громадсько-Політичне життя польської меншини Правобережної України 90-х рр. XIX на початку XX століття : автореф. дис. ... канд. іст. наук. Кам'янець-Подільський 2016. 24 с.
293. Омельченко А. Музично-педагогічні традиції Києво-Могилянської академії. *Мистецтво та освіта*. 2001. № 2. С. 39–43.
294. Онищук Я. І. Населення Західної Волині та Західного Поділля у першій половині I тис. н.е.: культурно-історичний аспект : автореф. дис. ... д-ра іст. наук. Львів, 2019. 34 с.
295. Освіта. *Вікіпедія*. URL: <https://www.google.com.ua/search?sxsrf=>
296. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
297. Перший Міжнар. приват. конкурс піаністів «Classik-Поділля–2004» : буклет / Центр наук.-тех. та економ. інформ. Хмельницький, 2004.

298. Перший Міжнар. конкурс виконавців камерної музики «Золота Осінь» 9 – 20 листоп. 1993 р. Хмельницький, 1993.
299. Перший відкритий фестиваль класичної та сучасної музики «Класік-Модерн» : буклет / Хмельницьке муз. уч-ще ім. В. Заремби ; Хмельницька обл. філарм., 23 жовт. – 15 груд. 2008 р. Хмельницький, 2008.
300. Печенюк М. Музиканти Кам'янецьчини : біографічно-репертуарний довідник. Хмельницький : Кам'янець-Подільський держ. ун-т, 2003. 449 с.
301. Печенюк М. А. Творча спадщина Т. Ганицького в літературних джерелах. Педагогічна освіта: теорія і практика : зб. наук. пр. / Кам'янець-Подільський нац. ун-т ім. Івана Огієнка ; Ін-т педагогіки НАПН України. Кам'янець-Подільський, 2019. Вип. 27(2), ч. 2. С. 96–105.
302. Письма Бетховена: 1787-1811 / сост., вст. ст. и коммент. Н. Л. Фишман ; пер.с нем. Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишман. Москва : Музыка, 1970. 576 с.
303. Підгорбунський М. А. Кобзарський рух в Україні (XVI-XIX ст.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук. Київ, 2004. 20 с.
304. Плужніков В. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній практиці XIX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2006. 17 с.
305. Повзун Л. І. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 16 с.
306. Поділля. URL.: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення 10.01.2021)
307. Погани-Берталан М. Если бы Бетховен вел дневник / сост. и пер. с венг. М. Погани-Берталан. Будапешт : Изд-во. Корвина, 1966. 275 с.
308. Поляки на Хмельниччині: погляд крізь віки : зб. наук. пр. за матеріалами міжнар. наук. конф., 23–24 черв. 1999 року / Ін-т історії України НАН України ; Всеукр. спілка краєзнавців ; Т-во «Спільнота польська» ; та ін. Хмельницький : Поділля, 1999. 602 с. (Національні меншини Хмельниччини).
309. Полянський Олег (фортепіано, Німеччина). З циклу концертів «Браво, маестро». Вінницька обл. філармонія. 77 – концертний сезон. URL:

<http://filarm.vn.ua/vistup-akademichnogo-simfonichnogo-orkestru-nacionalno%D1%97-filarmoni%D1%97-ukra%D1%97ni/>(дата звернення: 10.01.2021).

310. Пономаренко Ю. Л. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80 - 90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 21 с.
311. Поплавська-Мельниченко Ю. Людина талановита в усьому (Викладач відділу фортепіано – Валерія Разумова). *Проскурів*. 2005. 10 берез. С. 15.
312. Поплавська-Мельниченко Ю. Перший міжнародний приватний конкурс піаністів «Classic-Поділля – 2004». *Подільські вісті*. 2004. 16 листоп. С. 5.
313. Попов Ю. Артистична спадщина С. Рахманінова та її вплив на фортепіанне мистецтво ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 19 с.
314. Попов Ю. А. Рубінштейн та С. Рахманінов засновники художньої віртуозності. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 30. С. 204–215.
315. Портний Ю. Л. Діяльність Т. Ганицького в контексті професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі (початок ХХ ст.). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 35. С. 142–149.
316. Портний Ю. Л. З історії становлення професійної музичної освіти на Поділлі та Волині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 30. С. 351–358.
317. Портний Ю. Л. З минулого німецької фортепіанної школи. «Практика фортепіанної гри» Августа Хальма. *Теоретичні та практичні питання культурології* : зб. наук. ст. / Мелітоп. держ. пед. ун-т. Мелітополь, 2006. Вип. 22. С. 76–81.

318. Портний Ю. Місто зі статусом фестивального вигідно виділяється з поміж інших : інтерв'ю / розмову вела Р. Чернюк. *Проскурів*. 2008. 18 груд. С. 14.
319. Портний Ю. Л. Професіоналізація фортепіанного виконавства в м. Хмельницькому (на прикладі діяльності музичного училища ім. В. Заремби). *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 11. С. 191–204.
320. Портний Ю. [Тема розмови стосувалась стану камерної музики у місті]. *Щира розмова : програма* / розмову вела Є. Богдан ; Хмельницька обл. держ. телерадіокомпанія Поділля-Центр. Хмельницьк, 2008.(Гість програми піаніст Ю. Портний, викладач Хмельницького муз. уч-ща ім. В. Заремби).
321. Портний Ю. Л. Формування піаністичних навичок у студентів фортепіанних відділів музичних училищ. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 37. С. 280–289.
322. Портний Ю. Л. Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства у Житомирі на початку ХХ ст. (становлення середньої ланки музичної освіти). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 32. С. 245–254.
323. Поступ В. Коли звучить орган (Наталя Молдаван). *Твій погляд*. 2008. 16 квіт. С. 4.
324. Потапов А. Наша надія (Борис Колесник). *Хмельницький вечірній*. 1995. 2 груд. С. 3.
325. Прибегина Г. А. Петр Ильич Чайковский. Изд. 3-е, испр. и доп. Москва : Музыка, 1986. 198 с.
326. Присяжная Е. О единстве художественного и технического начал в этюдах М. Клементи». *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ 2005. Вип. 48. С. 244–250.
327. Програма XIII Міжнародного фестивалю ім. П.В.Чайковського та Н.Ф.

- фон Мекк 2019 р. URL: <http://filarm.vn.ua/pres-reliz-xiii-mizhnarodnogo-festivalyu-im-p-i-chajkovskogo-ta-n-f-fon-mekk/> (дата звернення: 22.12.2020).
328. Прокопенко Р. В. Професійно спрямована фортепіанна підготовка як засіб формування інтересу до педагогічної діяльності майбутніх учителів музики. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології* / Сумськ. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2011. С. 380–387.
329. Прокопчук В. С. Владислав Заремба – український і польський композитор. *Поляки на Хмельниччині: погляд крізь віки* : зб. наук. пр. за матеріалами наук. конф.(23-24 черв. 1999року). Хмельницький, 1999. С. 562-565.
330. Прусова Н. В., Боронова Г. Х. Психологія труда. Понятіе професіоналізації. Стадії професіоналізації : конспект лекцій. URL: http://bookap.info/genpsy/prusova_psihologiya_truda/g140.shtm (дата звернення: 10.05.2019).
331. Путішина Л. О. Розвиток жанру мініатюри: історичний аспект. *Педагогічна освіта: теорія і практика* : зб. наук. пр. / Кам'янець-Подільський нац. ун-т ім. І. Огієнка. Кам'янець-Подільський, 2012. Вип. 12. С. 392–396.
332. Пухляк М. [Тема розмови стосувалась конкурсу піаністів а також творчості гостя програми] / розмову вела Є. Богдан. *Мистецька палітра : програма* / Хмельницька обл. держ. телерадіокомпанія Поділля-Центр. Трив. 29 хв. (Касета mini DV). (Гість програми піаністка М. Пухляк: студентка НМАУ ім. П. І. Чайковського, лауреат міжнар. конкурсів, гість конкурсу «Classik-Поділля 2004»).
333. Ревенко. Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80 - 90-ті роки ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 20 с.
334. Риман Г. Музыкальный словарь. В 2 т. Т. 1 / пер. с 5-го нем. изд Б. Юргенсона. Москва – Лейпциг : Изд. П. Юргенсона, 1896. 720 с.
335. Риман Г. Музыкальный словарь. В 2 т. Т. 2 / пер. с 5-го нем. изд

- Б. Юргенсона. Москва – Лейпциг : Изд. П. Юргенсона, 1896. 1536 с.
336. Римар Р. С. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина XIX – початок XXI ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2008. 20 с.
337. Романюк Л. Б. Музичне Життя Станіславова другої половини XIX – першої третини XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2007. 19 с.
338. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20 – 30-х років XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 20 с.
339. Рум'янцева А. Ю. Розвиток професійної фортепіанної освіти в Харкові у 40 - 90-х рр. XX ст. у контексті політичної ситуації в Україні. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв.* 2007. № 2. С. 108–119.
340. Рябуха Н. О. Ліричний герой як суб'єкт жанру мініатюри (на прикладі фортепіанних творів Л. Ревуцького). *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв.* 2007. № 1. С. 81–90.
341. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX-XX століть) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2004. 201 с.
342. Савка А. Знаменитості світового фортепіанного мистецтва на сцені львівської філармонії (1902–1903 рр.) У світлі тогочасної музичної критики. *Вісн. Прикарпат. ун-ту. Мистецтвознавство.* Івано-Франківськ, 2008. Вип. 12–13. С. 214 – 220.
343. Савшинский С. Работа пианиста над техникой. Ленинград : Музыка, 1968. 106 с.
344. Савшинский С. Режим и гигиена работы пианиста. Ленинград : Совет. Композитор, 1963. 117 с.
345. Садова Л. І. Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца як джерело розвитку львівської піаністики : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Львів, 2007. 20 с.
346. Салдан С. О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості

- львівських композиторів ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 17 с.
347. Сваричевський А. В. Музикознавець і фольклорист А. Г. Коципінський. *Поляки на Хмельниччині: погляд крізь віки* : зб. наук. пр. за матеріалами міжнар. наук. конф.(23-24 черв. 1999 року). Хмельницький, 1999. С. 555-558.
348. Светозарова Н. Б. Кременштейн. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. Москва : Музыка, 1965. 119 с.
349. Свірідовська Л. М. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 18 с.
350. Седюк І. О. Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 20 с.
351. 77 – Концертний сезон Вінницької обласної філармонії 2013 – 2014 рр. URL: http://filarm.vn.ua/wp-content/uploads/2013/09/Afisha_150x75_plan.jpg (дата звернення: 22.21.2020).
352. Сімферопольське музичне училище імені Петра Чайковського. *Матеріал з Вікіпедії*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Сімферопольське_музичне_училище_імені_Петра_Чайковського (дата звернення: 06.04.2020).
353. Сирятська Т. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 18 с.
354. Скорульська Р. «Харківська сюїта» М. Скорульського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 32. С. 347–367.
355. Слабченко М. А. Музична культура Херсонщини у контексті регіональних культуротворчих процесів (кінець ХІХ – початок ХХ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. 16 с.
356. Слободянюк П, Івахова К. Вокально-хорова творчість композиторів Хмельниччини (соціально-психологічний концепт). Вінниця : Меркьюрі-

Поділля, 2019. 336 с.

357. Слободянюк Т. Зірки засяють знову (Фестиваль камерної музики «Хмельницький камер фест». *Подільські вісті*. 2011. 28 квіт. С. 5.
358. Слободянюк Т. Микола Лисенко, Микола Козаренко (Розмова з композитором, піаністом-віртуозом, засл. діячем мистецтв України О. Козаренком. *Подільські вісті*. 2012. 27 листоп. С. 5.
359. Слободянюк Т. Одержимість (органістка Наталя Молдаван) / *Подільські вісті*. 2000. 28 верес. С. 3.
360. Словник іншомовних слів / О. С. Мельничука. Київ : Поліграфкнига, 1974. 774 с.
361. Список викладацького складу музичної професійної школи Т.Ганицького (1928 р.). *ДХОА*. Ф. Р-2951. Оп 1, № 7. С 8, а. 1.
362. Стасов В. В. (Вислів муз. критика стсовно мистецтва). URL: www.culture.ru/persons/9352/vladimir-stasov (дата звернення 10.01.2021).
363. Стасов В. В. Избранные сочинения. В 3 т. Т. 3. Москва : Искусство, 1952. 888 с.
364. Страхальська Ю. Альма-матер вічного й прекрасного: Хмельницькому музичному училищу – 45. *Проскурів*. 2004. 29 січ. С. 14.
365. Сулім Р. М. Лисенко і Ф. Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1999. 20 с.
366. Сумське вище училище мистецтв і культури імені Д. С. Бортнянського. URL: <http://svumik.sumy.ua/index.htm> (дата звернення: 8.05.2019).
367. Тимошенко-Гуральник Н. П. Історичне переосмислення змісту фортепіанної школи в контексті розвитку мистецької освіти України ХХ століття. *Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., 12-13 трав. 2005 р. Київ, 2005. Ч. 2. С. 143–146.
368. Україна у складі Речі Посполитої / https://pidru4niki.com/13560615/istoriya/ukrayina_skladi_rechi_pospolitoyi (дата

[звернення: 23.02.2020](#)).

369. Українська школа в польськомовній літературі. *Матеріал з Вікіпедії*. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/Українська_школа_в_польськомовній_літературі (дата звернення: 10.01.2021).
370. Українська музична енциклопедія. Т. 2; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ 2008. – 664 с. : фото.
371. Українська музична енциклопедія. Т. 3; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ 2011. – 627 с. : фото
372. Уланова С. І. Нариси історії європейської музичної освіти і виховання. Від античності до початку 20 століття. Київ : Знання України, 2002. 326 с.
373. Уманському музичному училищу ім. П. Д. Демуцького – 50 років. URL: <http://uman.info/ua/tourism/article/umanskomu-muzychnomu-uchylyshchu-impddemutskogo-50-rokiv--3724.html> (дата звернення 06.04.2020).
374. Учитель Я. М. Советское фортепиано. Краткий исторический очерк. Москва : Музыка, 1966. 78 с.
375. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. Москва : Музыка, 1968. 78 с.
376. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста / сост. и общ. ред. Л. Фейнберга и В. Натансона. Москва : Музыка, 1978. 207 с.
377. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Москва : Музыка, 1965. 515 с.
378. Ференц Ліст і Україна. Ференц Ліст і Поділля. Музично-педагогічний аспект. URL: <http://www.kgpa.km.ua/node/613> (дата звернення: 13.05.2020).
379. Ференц Ліст і Україна (до 170-річчя з часу перебування композитора в Україні) : Програма II міжнар. наук.-практ. конф., 24-25 листоп. 2017 року / Подільск. обл. культ.-просвіт. т-во ім. Ф. Ліста ; Хмельницьк. обл. орг. нац. спілки краєзнавців України. Кам'янець-Подільський, 2017. URL: <https://drive.google.com/file/d/1yoDmbUE9R6v3pfVRZR64dFAG-fyy7HW8/view> (дата звернення: 05.01.2021).

380. Фестиваль «Барви музики ХХІ сторіччя» URL: <http://filarm.vn.ua/festivals/2/barvi-muziki-xxi-storichchya/> (дата звернення: 20.12.2020).
381. Фестиваль джазової музики «ДжазФест Поділля». URL: <https://www.kult.km.ua/anons/view/17-Festival-dzhazovoi-muziki-«DzhazFest-Podillya»> (дата звернення: 04.01.2021).
382. Философский энциклопедический словарь / редкол.: С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, и др. 2-е изд. Москва : Совет. энцикл., 1989. 815 с.
383. Фортепіанна спадщина як вияв психологічних рис особистості Миколи Лисенка. *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського*. 2012. № 2. С. 34–44.
384. Фортепіанні вечори Steinway & К». *Вінницька філармонія* (офіц. сайт). URL: <http://filarm.vn.ua/steinway-k-2/> (дата звернення: 22.12.2020). (Піаністи Ю. Самоєнко та А. Барішевський, 18 квіт. 2018 р.).
385. Фортепіано : Робоча програма. Напрямок підготовки 6.020204 «Музичне мистецтво», спеціальність 502020401 «Музичне мистецтво», спеціалізація «Фортепіано» 2013-2014 навч. рік. / упоряд. В. Разумова ; Хмельницьке музичне училище ім. В. І. Заремби. Хмельницький, 2016, 24 с.
386. Фортепіано : Робоча навч. програма для спеціалізації «Теорія музики» / упоряд. Ю. Портний ; Хмельницьке муз. уч-ще ім. В. І. Заремби. Хмельницький, 2011.
387. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 18 с.
388. Фролкин В. Некоторые вопросы исполнительской практики испанского клавиризма эпохи Ренессанса (по трактату Томаса де Санта Марія «Искусство игры фантазии», 1565). *Музыкальное исполнительство*: сб. ст. / сост., общ. ред. В. Ю. Григорьев. Москва, 1983. Вып. 11. С. 219–242.
389. Фролова Н. А. Пути совершенствования фортепианно-исполнительской подготовки будущего педагога музыканта. *Известия Самарского научного*

- центра Российской академии наук. 2008. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/puti-sovershenstvovaniya-fortepianno-ispolnitelskoy-podgotovki-buduschego-pedagoga-muzykanta/viewer> (дата звернення: 13.07.2018)
390. Халабузарь П., Попов В., Добровольская Н. Методика музыкального воспитания : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1989. 175 с.
391. Харьковское музыкальное училище им. Б. Н. Лятошинського. URL: <http://hmu.net.ua/> (дата звернення: 10.05.2019).
392. Харківському музичному училищу ім. Б. М. Лятошинського – 120 років : буклет / за ред. О. Єфременко. Харків : Оригінал, 2003. 47 с.
393. Херсонське музичне училище. URL: <http://xmy.org.ua/istoriya> (дата звернення: 8.05.2019).
394. Хижняк З. І. Києво-Могилянська академія і суспільно-політичні й ідеологічні передумови виникнення вищої освіти на Україні. Київ : Знання України, 1991. 80 с.
395. Хлистун Л. Музика Потапова. *Подільські вісті*. 1993. 6 берез. С. 4.
396. Хлопоманство. *Матеріал з Вікіпедії*. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Хлопоманство> (дата звернення: 09.01.2021).
397. Хмельницька обласна філармонія. Історія філармонії (офіційний сайт). URL: <http://oblfiarmonia.com/history/> (дата звернення 01.05.2020).
398. Хуррамов З. К. Система формирования профессиональной направленности будущего учителя: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Худжант. 2002. 22 с.
399. Хурсина Ж. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории (1917-1938). Киев : Муз. Україна, 1990. 131 с.
400. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. Москва: Просвещение, 1984. 176 с.
401. Чепеленко. В. В. Особливості музичного імпровізування. *Освіта, культура та мистецтво в добу цивілізаційної глобалізації* : матеріали міжнар. наук. конф., 22-23 листоп. 2007 року / Харків. держ. акад. культури.

Харків, 2007. С. 170–172.

402. Чередниченко О. В. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 18 с.
403. Черкаське музичне училище імені С. С. Гулака-Артемовського. URL: <http://cherkasy-music-art.org.ua/mus/index.html> (дата звернення: 10.05.2019).
404. Черкашина О. В. Становлення та розвиток музичної освіти на Вінниччин. Проблеми удосконалення професійної підготовки фахівців мистецьких дисциплін: Збірник матеріалів Всеукраїнської відкритої науково-практичної конференції – Суми : 2011. 252 с.
405. Черкашина О. В. Передумови формування музичного професіоналізму на Поділлі. *Культурні та мистецькі студії XXI століття* : Матеріали міжнар. симпоз., присвяч. 50-річчю Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 6 черв. 2019 р. Київ, 2019. С. 216–217.
406. Черкашина О. В. Роль народної консерваторії-Музичного технікуму в процесі становлення професійної музичної культури міста Вінниці. *Музична педагогіка : актуальні проблеми теорії та практики* : зб. матеріалів наук.-практ. конф. викл. і студентів ВДПУ. Вінниця, 2014. С. 67–72.
407. Черкашина О. В. Театр опери та балету і державна консерваторія у Вінниці як феномени національної культури першої половини ХХ ст. : монографія. Вінниця : Меркьюрі-Поділля, 2019. 436 с.
408. Черная М. Методика обучения игре на фортепиано : учеб. пособ. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. 76 с.
409. Черная М. Р. Традиционное и индивидуальное в клавирной музыке и камерных ансамблях с клавиром В. А. Моцарта : монография. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2009. 96 с.: илл.
410. Черни К. Письма К. Черни, или Руководство к изучению игры на фортепиано: От начальных оснований до полного усовершенствования, с кратким объяснением генералбаса / пер. с нем.; предисл. авт. Санкт-Петербург : В тип. экспедиции заготовления гос. бумаг, 1842. 98 с.

411. Чернігівське музичне училище ім. Л. М. Ревуцького (100 років) : буклет. Чернігів, 2004. 14 с.
412. Чернігівський музичний коледж імені Л. М. Ревуцького. URL: <http://www.rewuch.org.ua/> (дата звернення: 10.05.2019).
413. Чернявська М. С. К проблеме реконструкции исполнительских стилей пианистов прошлого. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 30. С. 185–194.
414. Чернявська М. С. Людвиг ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XVIII початку XIX століття (проблема формування фортепіанної культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків 2001. 16 с.
415. Чернявська М. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури : навч. посіб. Харків : Смуґаста типографія, 2015. 208 с.
416. Чеченя К. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI - середини XVIII ст. і проблеми автентичності у виконавській культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2008. 19 с.
417. Чичерин Г. В. Моцарт: Исследовательский этюд / общ. ред., вступ. ст., примеч. Е. Ф. Бронфин. 4-е изд., доп. Ленинград : Музыка, 1979. 256 с.
418. Чуприк Е. [Тема розмови стосувалась конкурсу піаністів а також творчості гостя програми] / розмову вела Є. Богдан. *Мистецька палітра : програма* / Хмельницька обл. держ. телерадіокомпанія Поділля-Центр. Трив. 21 хв. (Касета mini DV). (Гість програми піаністка Е. Чуприк, засл. арт. України, доцент Львів. муз. акад. ім. М. Лисенка, гість конкурсу «Classik-Поділля 2004»).
419. Шамаєва К. І. ДО 110-річчя Житомирського музичного училища ім. В. С. Косенка. Золоті сторінки історії. *Часопис нац. муз.акад. ім. П. І. Чайковського*. 2015. № 4 (29) С. 140–146. URL: file:///C:/Users/user_/Downloads/Chasopys_2015_4_16.pdf (дата звернення: 05.04.2020).

420. Шамаєва К. Із плеяди житомирських митців. *Музика*. 1987. № 4. С. 26–28.
421. Шатковська І. С. Вплив польських композиторів на становлення української фортепіанної музики. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія : Педагогіка і психологія. 2014. Вип. 41. С. 457–461. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_pp_2014_41_105 (дата звернення: 8.05.2019).
422. Шатковська І. С. Творчі постаті українсько-польських діячів А.Г.Коціпінського та В.І. Заремби в історії музичного життя Поділля ХІХ ст. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія : Педагогіка і психологія. 2006. Вип. 1. С. 233–461. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_pp_2014_41_105 (дата звернення: 8.05.2019).
423. Шиманський П. Й. Музичне життя Волині 20-30-х років ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1999. 16 с.
424. Шнитке А. Микули К. / Музыкальная энциклопедия. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/5001/Микули (дата звернення 10.01.20210).
425. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка : підручник. Вид. 2-ге, допов. Київ : ДАКККіМ, 2008. 263 с.
426. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Ленинград : Музыка, 1986. 124, [2] с.
427. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2 т. Т. I / сост., ред., вст. ст., коммент. и указ. Д. В. Житомирского ; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. Москва : Музыка, 1975. 407 с.
428. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2 т. Т. 2-А / сост., ред., вст. ст., коммент. и указ. Д. В. Житомирского ; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. Москва : Музыка, 1978. 327 с.
429. Щепакін В. М. Традиції проведення неправославних духовних концертів в Україні в середині – другій половині ХІХ ст. в контексті становлення професійної музично-виконавської культури. *Культура України* : зб. наук.

- пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2011. Вип. 34. С. 281–289.
430. Щепакін В. М. Чеські музиканти в музичній культурі України кінця XVIII – початку XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2001. 20 с.
431. Щербатюк Л. Антоні Коціпінський: до 200-річчя від дня народження. *Муниципальна бібліотека ім. А. Добрянського*. URL: <http://dobrabiblioteka.cv.ua/ua/news?id=786187> (дата звернення: 8.05.2019).
432. Якимчук О. Становлення музичного життя Луганщини першої половини XX століття: виконавство, театральнo-концертна діяльність, педагогічні школи : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2010. 253 с.
433. Ямпольский М. Исполнение музыкальное. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1974. Т. 2 .Стб. 583–587.
434. Ян І. Трансформаційні процеси у музичному мистецтві Харкова кінця XIX – першої пол. 20-х рр. XX ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. записки / Рівенськ. держ. гум. ун-т. Рівне, 2010. Т. 1, вип. 16. С. 31–36.
435. Ярова М. В. Музична освіта і митці Поділля : минуле і сучасне : монографія. Кам'янець-Подільський : Зволейко Д. І., 2012. 384 с.
436. Яросевич Л. Українська музична література від найдавніших часів до початку XIX ст. : навч. посіб. Ч. 1. Тернопіль : Астон, 2000. 184 с.
437. Ящук І. Щедрий ужинок Миколи Балеми. *Подільські вісті*. 2013. 3 верес. С. 3.
438. XVI Міжнародний фестиваль ім. П. І. Чайковського та Н. Ф. фон Мекк, 13-19 трав. 2018 року : Прес-реліз (піаніст О. Полянський). *Вінницька обласна філармонія ім. М. Д. Леонтовича* (офіц. сайт). URL: <http://filarm.vn.ua/13-19-travnuya-2018-roku-xvi-mizhnarodnij-festival-im-p-i-chajkovskogo-ta-n-f-fon-mekk/> (дата звернення: 22.12.2020).
439. An educational book Frederic Chopin / Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Chopin 2010. 33 p.
440. Fetis F.-J., Moscheles J. La méthode des méthodes pour le piano, ou Traité sur

l'art de jouer de cet instrument, basée sur une analyse des meilleures œuvres dans ce domaine et en particulier les méthodes de K. F. E. Bach, Marburg, Turk, A. E. Mueller, Duessel, Clementi, Hummel, Adan, Kalkbrenner et A. Schmidt, ainsi que sur la comparaison et l'évaluation de divers systèmes de performance et le doigté de quelques virtuoses célèbres: Chopin, Kramer, Deler, Hanselt, Liszt, Mosheles, Talberg. Paris s. a.

441. Ivanova I., Chernyavska M., Pupina O. Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. № 9(3), P. 257–266. doi:<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742>
442. Kaczynski B. Frederic Chopin Musical Genius. URL: <https://www.discogs.com/ru/Bogus%C5%82aw-Kaczy%C5%84ski-Fr%C3%A9d%C3%A9ric-Chopin-Artur-Rubinstein-Fr%C3%A9d%C3%A9ric-Chopin-Musical-Genius/release/13965709> (дата звернення: 10.01.2021).
443. Kijanowska-Kamińska L. Antoni Kocipiński: reprezentant «ukraińskiej szkoły» w muzyce polskiej. / Wokalistyka i pedagogika wokalna. Wrocław, PSPŚ, AM im. K.Lipińskiego, 2007. T. 5. S. 49–65.
444. Kijanowska-Kaminska L. Piesni Michala Zawadzkiego i tradycje «Spiewnikow domowych» w polskiej muzyce drugiej polowy XIX wieku. *Wokalistyka i pedagogika wokalna: Zeszyt naukowy*. Wrocław, 2002. № 78. S. 75–83.
445. Kozłowski I. P. Podroz Muzyczna czyli List P. Kwinty Mironowicza do P. Henryka Ritardando. St. Petersburg : W drukarni Karola Kraja, 1835. 32 s. URL: <https://polona.pl/item/podroz-muzyczna-czyli-list-p-kwinty-minorowicza-do-p-henryka-ritardando,NjgxMTExNDk/4/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
446. Lucjan Siemienski (1807-1877). *Slowo Polskie*. 2016 Maj nr 5 (46).
447. Matyjaszczyk O. Polski bard ukraińskiego folkloru. Wrzesien. *Slowo Polskie*. 2014. № 9 (26). C 17.
448. Matthey T. The Visible and Invisible in Pianoforte Technique. Being a Digest of the Author's Technical Teachings up to Date / Foreword by Dame Myra Hess.

London : Oxford Univ. Press, 1960. 252 p.

449. Muzyczne silva rerum z XVII wieku / wstęp J. Gołosa i J. Stęszewskiego. Warszawa, 1970. 206 s.
450. Ortmann O. The Physical Basis of Piano Touch and Tone. An Experimental Investigation of the Effect of the Player's Touch Upon the Tone of the Piano. London : Foster Press, 2008. 212 p.
451. Porowczuk S. Henryk Jozewski – patriota polski i ukraiński. *Slowo Polskie*. 2018. № 4 (69).
452. Schultz A. The Riddle of the Pianist's Finger. Second Printing edition. New York, 1949. 317 p.
453. Whiteside A. Mastering the Chopin Etudes and Other Essays. 1st edit. New York : Macmillan Pub Co, 1969. 200 p.
454. Włodzimierz Wysocki (1846-1894). *Slowo Polskie*. 2014 № 9 (26).

НОТОГРАФІЯ

455. Артемовський С. Запорожець за Дунаєм : опера в трьох діях / перелож. для фортепіано В. Зентарській. Москва : А. Гутхейль, [ок. 1890]. 57 с. URL: <https://polona.pl/item/zaporozec-za-dunaem-opera-v-treh-dejstviah,Njg0NzI2NjQ/4/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
456. Балема М. О. Козацькому роду нема переводу. Хмельницький, 1993. 162 с. (Пісні на вірші українських поетів).
457. Вь кинци гребли шумлять вербы : укр. песня / для фортепіано в две руки аранж. В. Заремба. В Киеве : Л. Идзиковскаго, [ок. 1880]. 6 с URL: <https://polona.pl/item/ukrainskaa-pesna-v-kin-ci-grebli-sumlat-verby-dla-fortepiano-v-2-ruki,OTEzNjEwNDg/0/#info:metadata> (дата звернення: 28.11.2020).
458. Гей-же вы хлопцы славни молодци : Запорожская песнь / для фортепіано в две руки сост. В. Заремба. В Киеве : Л. Идзиковскаго, [сенз.1875 г.] 6 с. URL: <https://polona.pl/item/zaporozskaa-pesn-gej-ze-vy-hlop-ci-slavni-molodci-dla-fortepiano-v-2-ruki,OTEzNjEwNDA/0/#info:metadata> (дата звернення: 28.11.2020).

459. Де гримь за горами, де сонечко сяе : для фортепіано вь две руки / аранж. В. Заремба. Киев : Л. Идзиковскаго, [не после 1911 г.]. 6 с. (Любимая Малороссійская пісьня). URL: <https://polona.pl/item/de-grim-za-gorami-de-sonecko-cae-lubimaa-malorossijskaa-p-sna-no-1-dla-fortepiano,MtA2ODk5OTM3/0/#info:metadata> (дата звернення: 28.11.2020).
460. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). Київ, 1958. 134 с.
461. Завадський М. сл.. А.Шашкевича. Прогулялось, прожилося (Бурлацька пісня) : Пісня для голосу та фортепіано : фонди Національної бібліотеки ім.. В. І. Вернацького.
462. Завадський М. сл.. Д.Бонковського : Запорожець : Пісня для голосу та фортепіано. фонди Національної бібліотеки ім.. В. І. Вернацького.
463. Завадський М. Думка изь Украины : для фортепіано. ор. 402. : фонди Національної бібліотеки ім.. В. І. Вернацького.
464. Заремби В. «Думка» (Chant d'Oukraine «Українська пісня») фонди Національної бібліотеки ім.. В. І. Вернацького.
465. Заремба В. Ой зійды, ты зійды, ты зиронька та вечирная! Думка зь Украины : для фортепіано. Киев : Л. Идзиковскаго, [ок. 1900]. 6 с. URL: <https://polona.pl/item/oj-zijdy-zijdy-ty-ziron-ka-ta-vecirnaa-dumka-z-ukrainy-dla-fortepiano,MzQ5MTQyNDM/0/#info:metadata> (дата звернення: 28.11.2020).
466. Заремба В. Через гору пиду : писня Стехы з «Назара Стодоли» : для голосу з фортепіано / музика Владыслава Зарембы ; слова Т. Шевченка. Київ : Изд. Леона Идзиковскаго, ценз. 1899 (Лейпциг : Тип. К. Г. Редера). 3 с.
467. Заремба В. Сонце нызенько, вечерь блызенько : Думка изь трехь мелодій Украинской песньи : для фортепіано. В Киеве : Л. Идзиковскаго, [ок. 1900]. 6 с. URL: <https://polona.pl/item/dumka-iz-treh-melodij-ukrainskoj-pesni-sonce-nyzen-ko-vecer-blyzen-ko-dla,MzQ5MTQyNDI/0/#info:metadata> (дата звернення 28.11.2020).
468. Заремба В. Черевыкивь немає! А музика грае, грае, жалю завдае!... : Писня и Шумка : для фортепіано. В Киеве : Л. Идзиковскаго, [ок. 1900].

- 5 с. (Melodies Ukrainiennes). URL: <https://polona.pl/item/cerevykiv-ne-mae-a-muzyka-grae-grae-zalu-zavdae-pis-na-i-sumka-dla-fortepian> (дата звернення: 28.11.2020).
469. Заремба В. Як бы мени, мамо, намисто: [для голосу з ф-но] / сл. Т. Шевченка. Київ : Л. Идзиковский, ценз. 1898 (Лейпциг : Типографія К. Г. Редера). 7 с.
470. Заремба В. І тут і всюди скрізь погано : [для голосу з фп.] / [слова] Т. Шевченка. Київ : Леон Идзиковский, ценз. 1898 (С. G. Roder, Leipzig). 5 с.
471. Заремба В. Стоить явир над водою : для голосу з фортепіано. Київ ; Варшава : Л. Идзиковский, ценз. 1888 (М. : Печатня В. Гроссе). 7 с.
472. Заремба В. І. Нащо мені чорні брови : Сирота : [голос з фп.] / [слова Т. Шевченка] // Музика до Кобзаря : [Т. Шевченка] : Соло на сопран й альт [з фп.]. [Київ] ; [Ляйпціг] : Україна, [1918-1922].
473. Козакъ вийзджае, дивчынонька плаче : укр. песня / для фортепіано въ две руки 2 руки или для пеня аранж. В. Заремба. Въ Києве : Густава Форнера, [сенз. 1900 г.] 7 с. URL: <https://polona.pl/item/ukrainskaa-pesna-kozak-vyjzdzae-divcynon-ka-place-dla-fortepiano-v-2-ruki-ili,OTEzNjEwNDI/0/#info:metadata> (дата звернення: 28.11.2020).
474. Коципинскій А. Полный сборникъ Малороссійскихъ народныхъ песень : для фортепіано въ две руки / перелож. В. Зентарский. Киев : Л. Идзиковский, [ок. 1910]. 103 с. URL: <https://polona.pl/item/polnyj-sbornik-malorosijskich-narodnych-pesen-dlja-fortepiano-v-2-ruki,MTE1NzMzNTg5/0/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
475. Крыжановский Д. Реве та стогне Днипръ Широкий : укр. песня / сл. Т. Шевченка ; для фп аранж. В. Заремба. Киев ; Варшава : Л. Идзиковскаго, [не после 1911] 5 с. URL: <https://polona.pl/item/reve-ta-stogne-dnibr-syrokyj-ukrainskaa-p-sna-dla-fortepiano,MTA2ODk5OTQ3/> (дата звернення: 28.11.2020).
476. Лисенко М. 50 Украинськихъ писень (выбраны зъ 1 и 2 збирныка) /

- Уложивъ для фортепіано на 2 руки В. Зентарскій. Киев: Л. Идзиковский, [ок. 1910]. 52 с. URL: <https://polona.pl/item/50-ukrainskich-pisen-dlja-fortepiano-na-2-ruki,MTE1NzMzNTkw/0/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
477. Нищинський П. И. Вечорныци : для фортепіано въ две руки / перелож. В. Зентарский. Одесса: Е. Островский, [ок. 1900]. 11 с. URL: <https://polona.pl/item/vecornyci,MTE1NzMzNzI2/0/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
478. Повій витре на Україну : Любимая Украинская песня / для фортепіано въ 2 руки и для пенія аранж. В. Заремба Въ Кіеве : Густава Форнера, [ок. 1900]. 7 с. URL: <https://polona.pl/item/povij-vitre-na-ukrainu-lubimaa-ukrainskaa-pesna,OTEzNjEwNDc/0/#info:metadata> (дата звернення: 28.11.2020).
479. Подільські солоспіви : навчально-репертуарний посібник / упоряд. Г. В. Яківчук. Хмельницький : Заколотний М. І., 2014. 90 с.
480. Потапов А. Дитячий світ Фортепіанні твори. Хмельницький, 2000.
481. Резцов О. Новогодня сонатина. Вінниця : Саміздат 2010.
482. Резцов О. Концертні Етюди. Ч. 1. Вінниця : Саміздат, 2012.
483. Резцов О. Большая сюита-фантазия : си минор для фортепиано. Винница, 2016.
484. Ронжин Р. Фортепіанні твори для дітей. Київ : Гроно, 2002. 64 с.
485. Самолюк В. Вальси для фортепіано. Хмельницький. Рукопис.
486. Самолюк В. Відродження : соната : для фортепіано. Хмельницький : О. В. Сторожук, 2017. 28 с.
487. Самолюк В. Етюди для фортепіано. Хмельницький, Рукопис.
488. Самолюк В. Сатурн : соната : для скрипки та фортепіано. Одеса, 2010.
489. Самолюк В. Концерт № 1 : для фортепіано з оркестром. Одеса : 2010.
490. Стоить гора высокая : укр. песня : для фортепіано / аранж. В. Заремба. В Києве : Л. Идзиковскаго, [сенз.1875 г.] 7 с. URL: <https://polona.pl/item/ukrainskaa-pesna-stoit-gora-vysokaa-dla-fortepiano,NzIxODgyMDc/2/#info:metadata>(дата звернення: 28.11.2020).
491. Українська народна пісня «Дивлюсь я на небо» [для голосу та фортепіано]

- / обр. В.Заремби: Українські класичні романси / ред-упоряд. Т.Булат. Київ 1983. С. 40-41.
492. Українська фортепіанна музика. А. Коціпінський. М. Завадський / ред.-упоряд. М. Степаненко. Київ, 1973.
493. Українська фортепіанна музика. В. Пащенко. В. Заремба / ред.-упоряд. М. Степаненко. Київ, 1974.
494. Українська фортепіанна музика / ред.-упоряд. М. Степаненко. Київ : Муз. Україна, 1973. 38 с.
495. Українська фортепіанна музика кінця ХІХ – початку ХХ ст. / упоряд. та заг. ред. Ф. Надененка. Київ : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1963. 80 с.
496. Українська фортепіанна музика ХІХ століття. Вип. 1. / упоряд. Г. Курковський. Київ : Муз. Україна, 1973. 82 с.
497. Українська фортепіанна музика. Вип. 7 / ред-упоряд. М. Степаненко. Київ : Муз. Україна, 1978. 31 с.
498. Duma o Hetmanie Kosinskim Jozefa Bohd. Zaleskiego / Muzyke ulozyl i ofiarowal Adamowi Mickiewiczowi, Ignacy Platon Kozlowski. W Kijowie : I Kamiencu Pod. u Ant. Kocipinskiego, [ок. 1870]. 13 s. URL: <https://polona.pl/item/duma-o-hetmanie-kosinskim-jozefa-bohd-zaleskiego,OTQ3NzU0NjI/0/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
499. Dumka Podolska «Gdyby orłem być, lot sokoli mieć» : na fortepian / ułożył W. Zaremba. W Kijowie : L. Idzikowskiego, [ок. 1911], 6 p. URL: <https://polona.pl/item/gdyby-orlem-byc-lot-sokoli-miec-dumka-podolska-na-fortepian,NDQ2NDA0NTA/0/#info:metadata> (дата звернення: 28.11.2020).
500. Hanicki T. Gdyby snic. Walc spitwany w operetce “ Narzeczona na loteryi”. Warszawa Gebethner I Wolff, [Cenzura 1904]. 9 s. URL: <https://polona.pl/item/gdyby-snic-walc-spiwany-w-operetce-narzeczona-na-loteryi,Njg5MDc0MzY/0/#item> (04.01.2021).
501. Kocipinski A. Deux Polonaises pourle piano-forte : op. 5. Kamieniec Podolcki : chez A. Kocipinski ; Leipsik : chez Fr. Hofmeister; Vienne : chez H. F. Muller.

Varsovie : chez R. Friedlein.

502. Kocipinski A. Invitation a la Danse : contenant Une brillante Polonaise et Quatres Mazurkas. [Sl: sn, ca 1835]. 9 s. URL: <https://polona.pl/item/invitation-a-la-danse-contenante-une-brillante-polonaise-et-quatres-mazures,OTQyNzE1OTQ/0/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
503. Kocipinski A. Spiewak w obcej stronie / Der sanger in der Fremde / Gedicht von Bohdan Zaleski / in Muzik gesetzt von Anton Kocipinski / op. 13 / Lejpszig bei Friderich Hofmeister / Kamieniec Podolcki bei A.Kocipincki / Warschau bei G.Sennewald]
504. Kocipinski A. Une Polonaise et quatre Mazures Nationales Choiesies (composes et dediees a Mademoiselle Marie de Baczynska) : pour le Pianoforte. Leopold : Stanislawow et Tarnow, chez Jean Millikowski, [ок. 1835]. 7 s. URL: <https://polona.pl/item/une-polonaise-et-quatres-mazures-nationales-choiesies-pour-le-pianoforte-oeuvre-20,OTQ2NDUwNDQ/0/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
505. Kocipinski A. Zaloty starozytne: Polonez dla czulego glosu z przygrywka Spinettu czyli Klawicembalu (a w braku takowego z akompaniamentem Fortepianu). [Partytura]. W Kijowie : Kamiencu pod. ; Kiszyniowie : A. Kocipinskiego, [1857-1859]. 3 s. URL: <https://polona.pl/item/zaloty-starozytne-polonez-dla-czulego-glosu-z-przygrywka-spinettu-czyli-klawicembalu,MTAxMDM3MzYw/1/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
506. Maly Paderewski : Latwy Zbiorek na fortepian z Melodyj I Oper Polskich / Ulozyl W. Zaremba. W Kijowie : L. Idzikowskiego, [ок. 1910]. 45 c. URL: <https://polona.pl/item/maly-paderewski-latwy-zbiorek-na-fortepian-z-polskich-narodowych-melodyj-i-oper,ODM3MzUzODk/5/#info:metadata> (дата звернення: 28.11.2020).
507. Kozlowski I. P. [Фотографія композитора]. URL: <https://polona.pl/item/ignacy-kozlowski,ODk0MjY4/0/#info:metadata> (дата звернення 02.11.2020).

508. Kozłowski I. P. Praktyczna i teoretyczna szkoła gry na fortepianie prowadząca stopniami od pierwszych początków do najwyższych trudności. Moskwa, 1833.
509. Receptions Nationales : pour le Piano-Forte / composes par Antoine Kocipinski. Leopold : Stanislawow ; Tarnow : Jean Millikowski, [non ante 1834]. 7 s. Contenanantes: Une polonaise, quatre Mazures et une Caloppe a la Cracovienne :pour le Piano-Forte. URL: <https://polona.pl/item/receptions-nationales-contenantes-une-polonaise-quatre-mazures-et-une-galoppe-a-la,OTQyNzE1OTM/0/#info:metadata> (дата звернення 04.01.2021).
510. Samoliyk V. Concerto № 2 G minor : for piano and orchestra. Хмельницький, 2015. Рукопис.
511. Ukrainiec Piesn Charakterestyczna : z towarzyszeniem fortepianu / przez Romualda Zientarskiego / Wiersz D. Rakowskiego. Poznan : M. Leitgeber, [ок. 1910 г.]. 7 s. URL: <https://polona.pl/item/cy-a-v-luzi-ne-kaly-na-bula-chant-ukrainien-populaire-pour-le-piano,OTc0NjAyMTI/0/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
512. Za Niemen het precz! / na fortepian ułożył W. Zaremba. W Kijowie : L. Idzikowskiego, 1875. 5 s. URL: <https://polona.pl/item/za-niemen-het-precz-na-fortepian,MTE1OTExOTc4/0/#info:metadata> (дата звернення: 28.11.2020).
513. Zaremba L. Au Cimetiere Elegie : pour le piano. Kieff : Leon Idzikowski, [cenz. 1875]. 7 p. URL : <https://polona.pl/item/au-cimetiere-elegie-pour-le-piano,Nzk1NjUyNjI/0/#info:metadata> (дата звернення: 28.11.2020).
514. Zaremba L. L'adieu a L'Ukraine (Pożegnanie Ukrainy) : Piese, de salon : pour le piano. Kieff ; Varsovie : Leon Idzikowski, [ок. 1912], 7 s. URL: <https://polona.pl/item/pozegnanie-ukrainy-l-adieu-a-l-ukraine-piece-de-salon-pour-le-piano-par,MTE0NTY4NTY4/0/#info:metadata> (дата звернення: 28.11.2020).
515. Zaremba L. Lirnik / słowa Antoniego Stanislawskiego. Kijow : U Bolesława Koreywo, 1879. 7 s. URL: <https://polona.pl/item/lirnik,NzA5Nzc1ODQ/0/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
516. Zaremba L. Jam ci oddal serce moje : Piosenka z towarzyszeniem fortepianu /

- Wiersz Andrzeja Janowicza. Ytomierz : Nakład i własność Autora Muzyki, cenz. 1860, 3 s. URL: <https://polona.pl/item/jam-ci-oddal-serce-moje-piosenka-z-towarzyszeniem-fortepianu-op-1,NTM4MjU5ODQ/0/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
517. Zaremba L. Piosnka i Mazurek : dwa spiewy z towarzyszeniem fortepiano / Słowa Franciszka Dabrowskiego. [Partytura]. Zytomiers : Nakladem księgarni i składu nut muzycznych Konstantego Budkiewicza, [ок. 1865], 12 s. URL: <https://polona.pl/item/piosnka-i-mazurek-dwa-spiewy-z-towarzyszeniem-fortepianu,NzAxMDYzOTU/0/#info:metadata> ((дата звернення: 04.01.2021).
518. Zaremba W. Podkóweczki daicie ognia / Mazur na fortepiano. W Kijowie : L. Idzikowskiego, 1896. 4 s.) URL: <https://polona.pl/item/podkoweczki-dajcie-ognia-mazur-na-fortepian,MTA3NjgyNDcy/0/#info:metadata> (дата звернення: 28.11.2020).
519. Zaremba L. Ukraino, Ukraino. Boza ty dziecino / słowa Włodzimierza Wysockiego W Kijowie : L. Idzikowskiego, [1875]. 5 s. URL: <https://polona.pl/item/ukraino-ukraino-boza-ty-dziecino,MTA4MzU2Njg5/0/#info:metadata> (дата звернення: 404.01.2021).
520. Zaremba L. Чы я вь лузи не калына була : pour le piano. Odessa : E. Ostrowski, [ок. 1910 г.], 6 s. (Chant Ukrainien Populaire). URL: <https://polona.pl/item/cy-a-v-luzi-ne-kalyna-bula-chant-ukrainien-populaire-pour-le-piano,MTA2ODk5OTM5/0/#info:metadata> (дата звернення: 28.11.2020).
521. Zaremba L. Зибралыся вси бурлаки : Chant Ukrainienne Populaire : pour piano. A Kieff : L. Idzikowski, [cenz. 1875 г.] 7 s. URL: <https://polona.pl/item/chant-ukrainienne-populaire-zibralysa-vsi-burlaki-pour-piano,OTEzNjEwNTM/0/#info:metadata> (дата звернення: 28.11.2020)
522. Zawadzki M. Deux Mazourkas : pour le Piano : op. 33. фонди Національної бібліотеки ім. В. І. Вернацького.
523. Zawadzki M. Dumka : pour le Piano : op. 380. фонди Національної бібліотеки ім.. В. І. Вернацького.
524. Zawadzki M. La Capricciosa : pour le Piano : op. 72. фонди Національної

бібліотеки ім.. В. І. Вернацького.

525. Zawadzki M. Polonaise (sur des motifs slaves): pour le Piano : op. 282. фонди Національної бібліотеки ім.. В. І. Вернацького.
526. Zawadzki M. Valce-Etude : pour le Piano : op. 36. Kieff : Kamieniec Pod. ; Zytomir : chez Ant. Kocipinski, [1852-1859]. 10 s. URL: <https://polona.pl/item/valse-etude-pour-le-piano-op-36,Njk4OTY4OTM/0/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
527. Zawadzki M. Chants D-Oukraine (3 Doumkas) : pour le piano : op. 319, op. 320, op. 231. Varsovie : chez Gebethner & Wolff.
528. Zawadzki M. Chants D-Oukraine (Doumkas) pour le Piano : op. 341, № 4 – 12. Varsovie : chez Gebethner & Wolff.
529. Zawadzki M. Danses Ukrainiennes (Czabaraszki) : op. 339. Kieff : chez Boleslas Koreywo, [сенз. 1875 г.] 13 s. URL: <https://polona.pl/item/danses-ukrainiennes-czabaraszki-op-339-serie-ii,ODE5MjQwNTU/0/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
530. Zawadzki M. Deux Preludes : pour le Piano : op. 147. фонди Національної бібліотеки ім.. В. І. Вернацького.
531. Zawadzki M. Deux Romances (sans paroles) : pour le Piano : op. 284. фонди Національної бібліотеки ім.. В. І. Вернацького.
532. Zawadzki M. Cos mi teskno : mazur na fortepian : op. 48. Kijow ; Odessa : u Boleslawa Korejwo, [1875]. (Szesc Mazurow i Mazurkow na Fortepian. Seria 1). URL: <https://polona.pl/item/cos-mnie-teskno-mazurek-op-48,Nzk4MDYwOTU/2/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
533. Zawadzki M. Forget me not : Valce de Salon pour le Piano : op. 150. Kieff : Kamieniec Pod. ; Zytomir : chez Ant. Kocipinski. фонди Національної бібліотеки ім.. В. І. Вернацького.
534. Zawadzki M. Lakrimosa : op. 111. Kieff : Leon Idzikowski, [ок. 1900]. 3 s. (Oeuvres Posthumes). URL: <https://polona.pl/item/lakrimosa-op-111,NzkzODIyMjc/0/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
535. Zawadzki M. Les Adieux : Valce de Salon pour le Piano : op. 59. Kijow : u

- Boleslawa Korejwo, [ок. 1880]. 7 s. URL: <https://polona.pl/item/la-adiieux-cinquieme-valse-de-salon-pour-le-piano-op-59,Njk4OTY4ODQ/0/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
536. Zawadzki M. Hulaj dusza : mazur na fortepian : op. 42. Kijow : u Boleslawa Korejwo, [cenz. 1875 г.]. 5 s.). (Szesc Mazurow i Mazurkow na Fortepian. Seria 1). URL: <https://polona.pl/item/szesc-mazurow-i-mazurkow-na-fortepian-seria-i-op-42-hulaj-dusza,MTA2ODk5OTg3/0/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
537. Zawadzki M. Pierwsza ukrańska Rapsodia : op. 71. Kieff : Leon Idzikowski, [ок. 1880]. 9 s. (Compositions pour le Piano). URL: <https://polona.pl/item/pierwsza-ukrańska-rapsodia-op-71,NzEzNTMyNDk/0/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
538. Zawadzki M. Schoumkas Ukrainiennes : f moll : pour piano a deux mains : op. 369. Kieff : Leon Idzikowski, [1910]. 5 s. (18 Schoumkas Ukrainiennes) URL: <https://polona.pl/item/schoumka-ukrainienne-f-moll-op-369,MTA1Njk2ODkw/0/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).
539. Zawadzki M. słowa. Wl. Syrokomli. Piesn Janka cmentarnika : Kijow ; Kamieniec-Pod. ; Zytomierz u Ant. Kocipinskiego : фонди Національної бібліотеки ім. В. І. Вернацького.
540. Zawadzki M. słowa. Wl. Syrokomli. Piesn Zniwarska : Kijow ; Kamieniec-Pod. ; Zytomierz u Ant. Kocipinskiego : фонди Національної бібліотеки ім. В. І. Вернацького.
541. Zientarski V. A la Memoire de Bogdan Zaleski : Doumka pour Piano : op. 90. Kieff : Leon Idzikowski, [ок. 1905]. 5 s. URL: <https://polona.pl/item/doumka-pour-piano-op-90,MTE1NzMzNjEx/0/#info:metadata> (дата звернення: 04.01.2021).

ДОДАТКИ

Додаток А

Визначні постаті становлення професійного фортепіанного виконавства і освіти у Вінниці

Бронз Ю. – (кінець XIX перша половина XX ст.), власник музичної школи-студії.

Гуммель А. – (кінець XIX перша половина XX ст.), власник приватного музичного училища.

Іонаходіаш – (кінець XIX перша половина XX ст.), власник приватного музичного училища.

Козловський І. – (XVIII ст.), піаніст, громадський діяч, фортепіанний педагог, автор кількох методичних праць, створив кілька фортепіанних та вокальних творів й одну оперету.

Леонтович М. – (кінець XIX перша половина XX ст.), видатний український композитор. Заснував музичну школу в Тульчині.

Мазаракій – (кінець XIX перша половина XX ст.), власник приватної музичної школи (класи, студія).

Мардер Г. – (кінець XIX перша половина XX ст.), власник приватної музичної школи (класи, студія).

Педаховська Є. – (кінець XIX перша половина XX ст.), власник приватної музичної школи (класи, студія).

Поль-Вільямовська В. – (кінець XIX перша половина XX ст.), власник приватної музичної школи (класи, студія).

Худаковський С. – (кінець XIX перша половина XX ст.), власник приватної музичної школи (класи, студія).

Швиглик О. – – (кінець XIX перша половина XX ст.), власник приватної музичної школи (класи, студія).

Гусєєва Г. – (друга половина XX початок XXI ст.), викладач фортепіанного відділу Вінницького музичного училища; виконавець серії концертів під назвою «Історія розвитку фортепіанного мистецтва».

Кащенко А. – (друга половина XX початок XXI ст.), викладач фортепіанного відділу Вінницького музичного училища; виконавець серії концертів «Історія розвитку фортепіанного мистецтва».

Курков Г. – (друга половина XX початок XXI ст.), піаніст, органіст, диригент, заслужений діяч мистецтв України, доцент Вінницького педагогічного університету ім. М.Коцюбинського; викладач, доцент кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького педагогічного університету ім. М.Коцюбинського; диригент камерного оркестр «Аркада» Вінницької філармонії; організатор низки музичних фестивалів у м. Вінниця.

Орлов М. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), піаніст, випускник Московської консерваторії, директор комплексу музичної профшколи та музичного технікуму у довоєнний період.

Шерр Б. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), піаніст, випускник Одеської консерваторії, один з перших викладачів довоєнного періоду.

Поводатор В. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), викладач фортепіанного відділу Вінницького музичного училища, концертний виконавець.

Резцов О. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), викладач фортепіанного відділу Вінницького музичного училища, концертний виконавець, композитор.

Рожкова О. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), викладач фортепіанного відділу Вінницького музичного училища; виконавець серії концертів «Історія розвитку фортепіанного мистецтва».

Самоєнко Ю. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), викладач фортепіанного відділу Вінницького музичного училища; концертний виконавець.

Семко А. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), викладач фортепіанного відділу Вінницького музичного училища; виконавець серії концертів «Історія розвитку фортепіанного мистецтва».

Семко Р. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), викладач фортепіанного відділу Вінницького музичного училища; виконавець серії концертів «Історія розвитку фортепіанного мистецтва».

Сибірякова Т. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), викладач фортепіанного відділу Вінницького музичного училища, одна з найвідоміших викладачів фортепіано у регіоні.

Визначні постаті становлення професійного фортепіанного виконавства і освіти у Кам'янці-Подільському

Безуглий Т. – (друга половина ХІХ початок ХХ ст.), піаніст, відомий у той період в Україні та Росії виконавець; композитор.

Білобржицький Д. – (друга половина ХІХ початок ХХ ст.), піаніст, як композитор написав велику кількість обробок українських народних пісень, зокрема музичний спектакль «Травень».

Ганицький Т. – (друга половина ХІХ початок ХХ ст.), скрипаль, піаніст, засновник професійної музичної освіти у Кам'янці-Подільському, власник музичної школи; організатор концертної діяльності; засновник музичного товариства; автор творів для фортепіано, скрипки, оркестру, хору, написав оперету; відомий на Поділлі скрипковий та фортепіанний педагог.

Завадський М. – (друга половина ХІХ початок ХХ ст.), композитор, піаніст, фортепіанний педагог, написав біля п'ятисот творів, переважна більшість яких написані для фортепіано.

Заремба В. – (друга половина XIX початок XX ст.), піаніст, відомий на Поділлі фортепіанний педагог; засновник жанру фортепіанної фантазії на теми українських народних пісень, автор багатьох вокальних творів на українську тематику. Написав музику до «Кобзаря». Т.Г. Шевченка.

Зентарські Віктор та Ромуальд – (друга половина XIX початок XX ст.), польські піаністи, композитори, писали фортепіанні твори, серед яких багато творів на українську тематику.

Коціпінський А. – (друга половина XIX початок XX ст.), піаніст, виконавець; композитор (фортепіанна та вокальна музика); фольклорист; власник видавництва, музичної школи та музичних магазинів; організовував музичні вечори.

Лозинський А. – (друга половина XIX початок XX ст.), піаніст, викладач, працював у школі Т.Ганицького.

Петліна М. – (друга половина XIX початок XX ст.), піаністка, викладач, працювала у школі Т. Ганицького.

Стеценко К. (друга половина XIX початок XX ст.), видатний український композитор, який перебуваючи у Кам'янець-Подільському активно займався організацією концертного життя у місті, акомпанував на роялі Національному українському хору, розробляв проект відкриття музичного факультету при університеті.

Краєв'янов І. – (друга половина XX початок XXI ст.), композитор.

Ліпман Б. – (друга половина XX початок XXI ст.), композитор.

Печенюк М. – (друга половина XX початок XXI ст.), науковець, дослідник мистецького надбання Кам'янець-Подільського регіону.

Визначні постаті становлення професійного фортепіанного виконавства і освіти у Хмельницькому

Антонов А. – (друга половина XX початок XXI ст.), викладач фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища. Завідувач відділом, один з найвідоміших викладачів фортепіано у регіоні, концертний виконавець.

Балема М. – (друга половина XX початок XXI ст.), народний артист України, художній керівник академічного ансамблю «Козаки Поділля», композитор, автор вокальних творів, хорових, інструментальних та симфонічних творів.

Богдан Є. – (друга половина XX початок XXI ст.), музикознавець, громадський діяч, ведуча мистецьких програм на місцевому телебаченні, зокрема «Палітри мистецтв».

Варенюк Т. – (друга половина XX початок XXI ст.), викладач фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища. Концертний виконавець.

Горпинчук А. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), директор філармонії 70-90 рр. ХХ ст.

Драган О. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), директор обласної філармонії. За його керівництва активізувалось фортепіанне виконавство у філармонії (концерти, конкурси, фестивалі).

Зінкевич М. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), викладач фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища.

Льницька-Колесникова В. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), викладач фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища.

Кот Ю. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), випускник фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища, Заслужений артист України, професор НМАУ ім. П.Чайковського. Постійно гастролює з сольними концертами в обласній філармонії та проводить майстер-класи у Хмельницькому, Вінниці та Кам'янці-Подільському.

Колесник Б. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), концертмейстер Хмельницького музичного училища, концертний виконавець.

Кульбовський М. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), дослідник мистецького надбання подільського регіону. Автор серії книг «З Подільського кореня».

Ломако С. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), викладач фортепіанного відділу ДМШ № 1.

Лукін О. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), композитор, автор вокальних творів.

Молдаван Н. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), солістка обласної філармонії (орган), концертний виконавець.

Оларь В. – (Друга половина ХХ початок ХХІ ст.) викладач фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища, у молоді роки активно концертував в області, грав переважно джазову музику.

Панкова Г. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), викладач фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища, концертний виконавець.

Пантелимончук Н. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), викладач фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища, концертний виконавець.

Пожидаєв Є. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), працював певний період на фортепіанному відділу Хмельницького музичного училища, концертний виконавець.

Портний Ю. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), викладач фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища, громадський діяч, науковець, концертний виконавець.

Потапов А. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), теоретик, композитор.

Пурім О. (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), викладач фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища, концертний виконавець.

Разумова В. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), викладач фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища, концертний виконавець.

Ронжин В. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), композитор, працював певний період у Хмельницькому музичному училищі.

Рязанська Н. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), викладач фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища, перша завідувача фортепіанним відділом.

Самолук В. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), композитор, автор великої кількості творів для фортепіано.

Слесар М. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), солістка, концертмейстер обласної філармонії.

Слободянюк К. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), доцент Хмельницької гуманітарної академії, кандидат мистецтвознавства.

Старчевська А. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), викладач фортепіанного відділу ДМШ № 1.

Фішбейн А. – (друга половина ХХ початок ХХІ ст.), викладач фортепіанного відділу Хмельницького музичного училища.

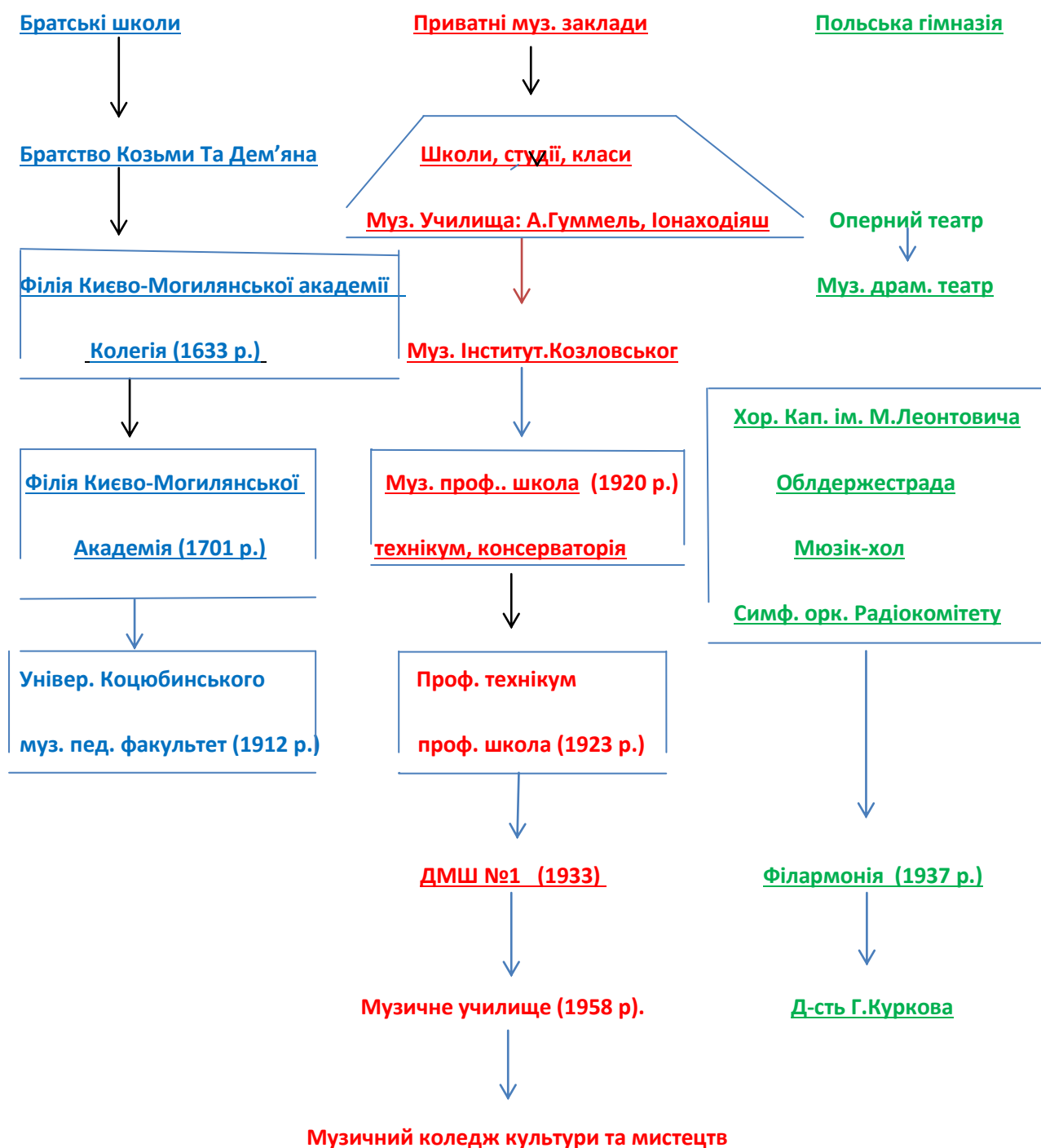
Висновок

Таким чином, вище наведений перелік головних постатей показує значення особистості у становленні професійного мистецтва, зокрема фортепіанного. Власник закладу, викладач, виконавець, композитор директор філармонії чи громадський діяч – кожний відіграє дуже важливу роль процесі професіоналізації фортепіанного мистецтва.

Додаток Б

Процес професіоналізації фортепіанного виконавства у м. Вінниця (кінець XVI – перша половина XX століття)

Напрямки



Таким чином, професіоналізація фортепіанної освіти та виконавства у Вінниці поступово відбувалася починаючи з кінця XVI ст., починаючи з кріпосних колективів, домашнього музикування, діяльності братських шкіл, латинських закладів, світських закладів. Все це заклало міцну основу, для становлення професійної фортепіанної освіти та виконавства, яке почало активно розвиватися з другої половини XIX ст. у трьох напрямках:

Перший напрямок – світські навчальні заклади де розвивались традиції загального музичного виховання, зокрема серйозні традиції Києво-Могилянської академії, традиції якого перейняв на початку XX-го ст. університет ім. М.Коцюбинського.

Другий напрямок – професійної музичної освіти, який у довоєнний період дійшов до триступеневого рівня існування: профшкола, профтехнікум та консерваторія. З 1958 р. традиції професійної музичної освіти продовжувало музичне училище.

Третій напрямок – діяльність цілої низки концертних колективів та музичних товариств включаючи оперний театр, який згодом був реорганізований у музично драматичний театр. Основні інші колективи були у 1937 р. об'єднанні у філармонію.

Ігнацій Платон Козловський. Основні віхи життя та творчості в Вінниці (1786 – 1859(60))

Навчання	Географія творчості	Композиторська діяльність	Громадська діяльність	Методична діяльність	Педагогічна діяльність
Вчився у Д.Фільда	Петербург, Москва, Вінниця, Волинь, Одеса, Варшава, Вільно	Фортепіанні та вокальні твори: зокрема згадуються його полонези. Видання в Одесі.	Є згадки про музичні прийоми І.Козловського у Москві, де бував видатний польський поет А.Міцкевич.	Методичний посібник гри на фортепіано: «Практична і теоретична школа фортепіано, проваджена поступово від найпростішого до найскладнішого», Сатирична літературна праця «Лист Квінти Міноровича до Генрика Рітардано»,	Викладання ф-но у пансіонах. Створення музичного інституту у

Діяльність І.Козловського залишила помітний слід у становленні професійного фортепіанного мистецтва у Вінниці. Особливо важливою у Вінниці стала його педагогічна діяльність, так як він був одним з найвідоміших педагогів піаністів у регіоні, пропагуючи педагогічні принципи Дж. Фільда, які він виклав у своєму методичному посібнику. Необхідно зазначити, що серед Подільських І.Козловський був єдиним фортепіанним педагогом, який написав методичний посібник такого об'єму. Також важливе значення мало заснування музичного інституту у Вінниці, що показало те, що місто має потенціал до музично-педагогічної діяльності на вищому рівні, що підтвердила подальша історія міста у першій половині ХХ ст.

Діяльність Г.Куркова як головної постаті у процесі становлення професійного фортепіанного виконавства у Вінниці на сучасному етапі

Завершив Хмельницьке музичне училище, Київську консерваторію ім. П.Чайковського та аспірантуру Ленінградської консерваторії ім. М.Римського-Корсакова.

Університет М.Коцюбинського

Католицький храм - органіст

Муз.пед.

Г.Курков

Ф-не та

органне

виконавство.

Диринент у філармонії

Філармонія

Засн. кам. оркестр «Аркада»

Засн. симфонічний оркестр

Фестивалі та проекти:

«Аркада плюс»

«Вечори з Аркадою» існує

«Амадеус»

«Бах та його епоха»

«Бетховенські асамблеї»

«Шопеніана XX» цикл концертів

Міжнародний фестиваль



«П.Чайковський та Н.Ф. фон Мекк» існує

«Піаністи України» існує

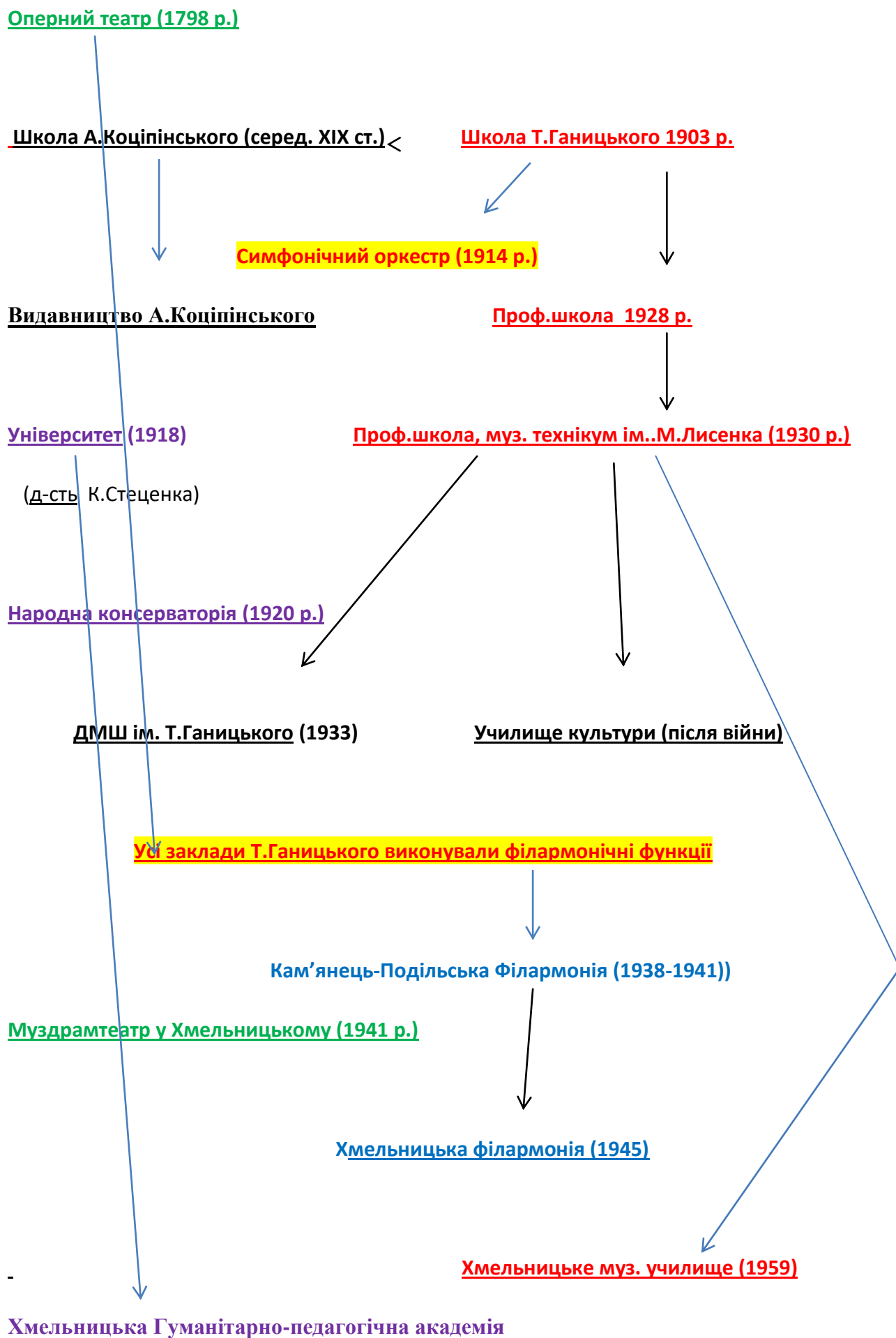
«Музика в монастирських мурах» існує

(фест. органної музики)

Діяльність Г.Куркова можна вважати ключовою у становленні концертного, і зокрема фортепіанного, виконавства у Вінниці та Вінницькій області. У першу чергу потрібно виділити його організаторську (фестивалі, музичні проекти) та диригентську діяльність, так як завдяки цьому велика кількість піаністів з України та з закордону отримали можливість познайомити вінницьких шанувальників фортепіанного мистецтва з своєю творчістю.

Становлення професійного фортепіанного освіти та виконавства у Кам'янці-Подільському (кінець XVIII - друга половина XIX ст)

у Кам'янці-Подільському з кінця XVIII ст. почали закладатись усі напрямки професійної діяльності, починаючи з заснування оперного театру (засновник А.Змієвський). Друга половина XIX ст. міста, це процес початку професіоналізації фортепіанного мистецтва зокрема, а саме діяльність А.Коціпінського – заснування його школи та видавництва, музичних вечорів. Перша половина XX ст. формування закладів професійної музичної, зокрема фортепіанної освіти та виконавства, яка пов'язана з діяльністю Т.Ганицького, а також завершення формування концертних організацій (філармонії та муздрамтеатру), діяльність яких згодом продовжилася у Хмельницькому.



А. Коціпінський – провідна постать у формуванні професійної фортепіанної освіти в Кам'янці-Подільському

Освіта	Кам.- Подільський Період.	Видавнича, фольклорна діяльність	Композиторська діяльність	Виконавська діяльність
Львів. Домашня форма Вчився у батька. Віденська консерваторія	Заснував муз. школу. Друкарню, муз. мага- зин. (Подібні мага- зини мав у Житомирі, Львові, Києві, Кишиневі).	Видання у Відні збірки Українських мелодій. Видав збірку «Пісні, думки і шумки руського народу на Подолі Україні і Малоросії» Був одним з головних Видавників творів В.Заремби та М.Завадського	Ф-ні твори: мазурки, полонези, форепіані фантазії. Вокальні твори: романси, пісні, кантата для голосу та ф-но.	У Кам-Подільську організовував музичні вечорию У словнику Брокгауза Та Ефрона А.Коціпін- ський представлений як прекрасний соліст на фісгармонії.

Діяльність А.Коціпінського була досить обширною. Це викладання, композиторська діяльність, виконавство, фольклорна діяльність, видавництво. Проте у процесі професіоналізації фортепіанного мистецтва дуже важливою була його видавнича діяльність, як багато творів подільських композиторів, і не тільки їх, були видані у видавництвах А.Коціпінського у Кам'янці Подільському та Києві.

Т. Ганицький (1844-1937)

Освіта	Праця (Європейський період)	Діяльність у Кам'янці-Подільському
Домашня форма Віденська консерваторія (Я.Донт. 1872) Берлінська консерваторія (Й.Йоахім. 1876)	З 1876 по 1894 працював у: Берлінському симфонічному оркестрі; Берлінській консерваторії; Газеті «Berliner Borser Zeitung». З 1894 по 1898 працює Варшавській газеті «Echo Muzyczne, teatralne і artystyczne»; займається диригентською діяльністю; виступає, як соліст. . У 1898 р. заснує музичну школу у Лодзі	Заснування музичної школи (1903). Заснування симфонічного оркестру (1914). З 1915 по 1925 занепад. Філія всеукр. Муз. тов. ім. М.Леонтовича (1922). Створення муз-драм. студії ім. М.Леонтовича (1925). Створення муз.проф. школи (1928). Підвищення статусу до рівня муз.проф. технікуму ім. М.Лисенка (1930). Помер 12 лютого 1937.

Діяльність Т.Ганицького у Кам'янці-Подільському стала головним фактором у процесі становлення професійної музичної, зокрема фортепіанної, освіти та виконавства у регіоні, яка відбувалась у першій третині ХХ ст.

Основні фестивалі, конкурси, музичні проекти Поділля, де представлено професійне фортепіанне виконавство

Вінниця

«Амадеус» 1996 р. **Історія**
 «Аркада плюс» 1997 р.
 «Шопеніана ХХ» 1999 р.
 «Бетховенські асамблеї» 2000 р.
 «Мистецьке коло» 2007 р.
 «П.І. Чайковський та Н. Ф. фон. Мекк» **Існують**
 «Барви музики ХХІ сторіччя»
 Vinnytsia JazzFest
 «Вечори з Аркатою» – щорічний цикл концертів.
 «Піаністи України» - щорічний цикл концертів

Хмельницький

Всесоюзний відбірковий конкурс піаністів 1987 **Історія**
 Всеукраїнський конкурс піаністів для музичних училищ 1988 р.
 Міжнародний конкурс камерної музики «Золота Осінь», 1993 р..
 Міжнародний конкурс піаністів «Classik-Поділля», 2004 р.
 Всеукраїнський фестиваль «Classik-Модерн» 2008 р.
 Всеукраїнський конкурс вокалістів ім.. В.Заремби **Існують**
 Хмельницький Камер-Фест
 Міжнародний конкурс піаністів «ProArt»
 JazzFest – Podillya
 Україно-Польський фестиваль «Синтеза мистецтв»

Кам'нець-Подільський

Міжнародний конкурс оперних виконавців «Impreza» 2015 р. **Історія**
 Міжнародний фестиваль «Опера в мініатюрі» **Існує**
 Всеукраїнський конкурс на струно-смичкових інструментах ім. Т. Ганицького **Існує**

Таким чином, перелік фестивалів, конкурсів, інших проектів Поділля, де присутнє професійне фортепіанне мистецтво, говорить про активну діяльність у цій сфері музичного життя, який за роки незалежності значно розвинувся. Окрім того, склад учасників зазначених проектів (членів журі, конкурсантів, концертуючих піаністів і т. п., переважно є високого рівня, який не поступається європейському рівню.

Додаток В

Нотні приклади

В. Заремба. Думка «Сонце низенько, вечір близенько»

Cantabile.

В. Заремба. «Елегія» (Au Cimetiere «На кладовищі»)

LI STESSE TEMPO.

В. Заремба. Фантазія «Зібралися всі бурлаки»

un poco più

М. Завадський. Прелюдія G-dur

Sostenuto e con soma espressione

p

ten.

f

Ped a chaque mesure

М. Завадський. Прелюдія fis-moll

Animato.
ben pronunziato la melodia

p *accompaniamento* *p*

℄. * ℄. * ℄.

М. Завадський. «Прощальний (LesAdieux)»

pp *ped.* *p*

М. Завадський. Етюд «Козак»

Allegro **Presto e con brio**

poco a poco cresc. *mp*

М. Завадський. «Думка з України»

pp *legg*

5

℄. *

В. Заремба. Романс «Стоїть явір над водою» на вірші Т. Шевченка

Ritù mosso

Не хи-ли-ся, я-во-ронь-ку, ще ти зе-ле-вень-кий;
Ко-закрайсвїй по-ки-да-є, і де на чу-жи-ну,

Tempo I

не жу-ри-ся, ко-за-чень-ку, ще ж ти мо-ло-хто ж йо-го там при-ві-та-є у тяж-ку го-

М. Завадський. Друга рапсодія

Moderato

p marcato

В. Заремба «Як би мені, мамо, намисто»

Як би мені мамо
на - мы - сто, То пиш - лабъ я зав - тра на ми - сто.

p Accompaniato leggere e piano

М. Балема Романс «І серцем лину» на вірші Т. Шевченка

Сон-це за - ходить, го - ри чор - ні - ють, пта-шеч - ка тих - не, по - ле ні мі - е.
Ра - ді - ють лю - ди, що од - по - чи - нуть, а я див - лю - ся і сер - цем ли - ну

М. Балема. Романс «Защербече соловейко» на вірші Т. Шевченка

Ста-нуть со-бі о-бій-муть-ся, спі-ва со-ло-вей - ко, пос-лу-ха-ють, ро-зій-дуть-ся

Додаток Д

Список вибраних фортепіанних творів Подільських композиторів для навчального та концертного репертуару піаніста музичного коледжу

В.Заремба

- Фортепіанна фантазія на українську народну пісню «Зібралися всі бурлаки».
- Фортепіанна фантазія на українську народну пісню «де грім за горами».
- Фортепіанна фантазія на українську народну пісню «в кінці греблі шумлять верби».
- Фортепіанна фантазія на українську народну пісню «Стоїть гора високая».
- Фортепіанна фантазія на українську народну пісню «Повій вітре на Вкраїну».
- Фортепіанна фантазія. Запорожська пісня «Гей же ви хлопці, славні молодці».
- Фортепіанна фантазія на українську народну пісню «Черевиків не має! А музика грає, грає, жалю завдає». Пісня і шумка.
- Фортепіанна фантазія на українську народну пісню «Реве та стогне Дніпр широкий».
- Фортепіанна фантазія на українську народну пісню «Ой місяцю, місяченьку».
- Фортепіанна фантазія на українську народну пісню «Козак виїжджає, дівчинонька плаче».
- Думка «Чи я в лузі не калина була».
- Думка «Chant d-Oukraine» (українська пісня).
- Dumka Podolska «Gdyby orlem bus, lot sokola miec».
- Думка «Les adieux de L-Ukraine» (Прощання з Україною).
- Думка «Сонце низенько, вечір близенько» (з мелодій української пісні).
- Думка «Ой зійди, зійди, ти зіронька та вечірняя!».
- Елегія «Au cimitiere».
- Langueur après L-Ukraine.
- «Za Niemen het precz».

Т.Безуглий.

- Мазурка «Подолянка».
- Елегія «Барвінок»
- «Жалібний марш» на смерть Т. Шевченка.

А. Коціпінський.

- Полька «Гандзя»

«Invitation a la Danse» contenant Une brillante Polonaise et Quatres Mazurkas (5 творів).

«Une Polonaise et quatre Mazures Nationales Choiesies» (5 творів).

«Une polonaise, quatre Mazures et une Caloppe a la Cracovienne» (6 творів).

В. Зентарський.

«Dumka» op. 90

«Dumka» (Marzenie Ukrainki) op. 9

Перекладення для ф-но українських народних пісень зі збірки А.Коціпінського «Полный сборникъ Малорооссійскихъ народныхъ песень», (репертуар для ДМШ).

Перекладення для ф-но українських народних пісень зі збірки М.Лисенка «50 українських пісень», (репертуар для ДМШ).

М.Завадський

Mazourkas (дві мазурки) op. 33

Polka- Mazurka op. 19, C-Dur

Deux Mazurka «La Gracieuse» op. 34

Mazur «Hulai dusza» op. 42

Mazurek «Cos mnie tenskno» op. 48

Mazur «Szukaj pana bez zupana»

Mazurka op. 65,

Mazur «Hej! do tanca dziewczuchy!» op. 126

Mazurka op. 148

Polonaise (sur des motifs slaves) op. 282

Danse Cracovienne (Krakowiak) op. 354

Deux preludes (дві прелюдії) op. 147

Deux Romances (дві пісні без слів) op. 284

La Capricciosa op. 72

Valce «Les adieux» op. 41

Valce «Forget me not» op. 150

Valse «La Sylphide» op. 59

Valce-Etude op. 36

Думка з України op. 402

Doumka Ukrainienne op. 319

Doumka Ukrainienne op. 320

Doumka Ukrainienne op. 321

Dumka op. 380

Chants D-Oukraine (Думки) № 4 – 12 op.341

Третя Українська Думка-Шумка № 3 op. 52

Українська концертна Думка-Шумка, № 11 op. 300

Друга рапсодія op.146

Чабарашки № 10, 12, 15, 25 op. 339

«Kozak» staccato Etude de Genre op. 101

І.Красв'янов.

Колискова
 Поетична картинка
 Романс для скрипки та фортепіано

В. Самолюк.

Вальси:
 «Джаз-вальс»
 «Вальс-Сніжинок»
 «Вальс без слів»
 «Вальс-дурниця»
 «Вальс № 9»
 «Вальс-містерія»
 «Вальс-оперета «Весняний настрій»
 «Вальс-Маскарад»
 «Прелюдії» для фортепіано
 «Етюди» для фортепіано
 «Фантастичні п'єси» для фортепіано
 Соната «Відродження» для фортепіано

О. Рєзцов

Концертні етюди для фортепіано.
 «Новорічна сонатина»
 «Прелюдії для фортепіано»
 Концерт для фортепіано з оркестром
 «Поетичні картинки» для фортепіано

Камерно-вокальні твори з фортепіанним акомпанементом**В. Заремба:**

«Козак відїжджає, дівчинонька» сл. Народні»
 «Як би мені, мамо, намисто» сл. Т.Шевченка
 «Через гору піду» сл. Т.Шевченка
 «І тут і всюди, скрізь погано» сл. Т.Шевченка
 «Стоїть явір над водою» сл. народні
 «Ukraino, Ukraino. Boza ty dzieciно», сл. В.Висоцького
 «Jam ci oddal serce moje» сл. Ан.Яноввича
 «Piosnka i Mazurek» сл. Ф.Домбровського
 «Lirnik» сл. Ан. Станіславського

Р. Зентарський

«Ukrainies» сл. Д.Раковського.

Т. Ганицький

«Gdyby snic».

І. Козловський

«Duma o Hetmanie Kosinskim» сл. Б. Залеського.

А. Коціпінський

«Zaloty starozytne».

А. Коціпінський

«Spiewak w obsej stronie» сл. Б.Залеського

М. Завадський:

«Прогулялось, прожилося» сл. Ан. Щашкевича

«Запорожець» сл. Д.Бонковського

«До степів» сл. В.Поля

«Grajek» сл. ?.Гайоти

«Piesn Gminna» сл. В.Сирокомлі

«Brzozka» сл. Н.Н.

«Franus» сл. Юз. Г.

«Piesn Janka smentarnika» сл. В.Сирокомлі

«Klosek» сл. В.Сирокомлі

«Piesn zniwiarska» сл. В.Сирокомлі

Вокальний цикл «Марія» (9 творів) сл. А.Мальчевського

М. Балема

«Не питайте чорнобриві» сл. Т.Шевченка

«Защобече соловейко» сл. Т.Шевченка

«І серцем лину» сл. Т.Шевченка

«Батько» сл. М.Воньо

«Хлопці, що стали цвітом» (пісня реквієм) сл. М.Воньо

«Мені без тебе світ погас» сл. С.Карася

«Красо України, Подолля сл. Л.Українки

О.Лукін

«Рушничок» сл. Ф.Любиченка

«Белолистка» сл. Х.Беретаря

«Криниченька» сл. Г.Ісаєнко

«Ти не забудь мене» сл. Б.Грищука

«Пісня про кохання» сл. М.Рильського

«Спогад» сл. О.Колтуновського

Б.Ліпман

«Осінній вальс» сл. К.Крубляк

«Цвіте півонія у Кам'янці» сл. І.Покотила

«Летять над Поділлям лелеки» сл. К.Крубляк

«Місто юності моєї» сл. Ю.Альперіна

«Рідне місто» сл. К.Крубляк

Додаток Є

Публікації

1. Портний Ю. Л. З історії становлення професійної музичної освіти на Поділлі та Волині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*: зб. наук. ст. Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти / Харк.держ.ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського; Харків, 2010. Вип. 30. С. 351 – 359.

2. Портний Ю. Л. Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства у Житомирі на початку ХХ ст. (становлення середньої ланки музичної освіти). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 32. С. 245–254.

3. Портний Ю. Л. Діяльність Т.Ганицького в контексті професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі (початок ХХ ст.). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*: Зб. наук. ст. Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського; Харків, 2012. Вип. 35. С. 142 – 149.

4. Портний Ю. Л. Формування піаністичних навичок у студентів фортепіанних відділів музичних училищ. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*: Зб. наук. ст. Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського; Харків, 2012. Вип. 37. С. 280 – 289.

5. Портний Ю. Л. Професіоналізація фортепіанного виконавства у м. Хмельницькому (на прикладі діяльності музичного училища ім. В. Заремби). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. ХІ. С. 191-204.

6. Iurii Portnyi. Role of Creative Activity of V.Zaremba in Professionalization of Piano Performance in Ukraine. Electronic journal GESJ: *Musicology and Cultural Science*. V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire. Tbilisi (Georgia), 2016. No.2(14). URL : http://gesj.internet-academy.org.ge/en/news_en.php?b_sec=muz.

7. Портний Ю. Л. Внесок М.Завадського у розвиток фортепіанної музики на Поділлі. *Митці рідного краю: збірник науково-методичних матеріалів* / Хмельницький обласний інститут післядипломної освіти; Хмельницький, 2017. С.85-88.

Конференції

1. «Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти» (Харків, Харківський державний університет мистецтв ім. І.П.Котляревського, 2-3 жовтня 2010 р.);

2. «Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. 2-4 жовтня 2011 р.);

3. «Шлях до майстерності реаліях мистецької практики та освіти» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 28-30 вересня 2012 р.);

4. «Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи» (Умань, Уманський державний педагогічний університет ім. Павла Тичини. Факультет мистецтв, 22 жовтня 2015 р.);

5. «Митці рідного краю». (Хмельницький, Хмельницький обласний інститут післядипломної педагогічної освіти, 12 квітня 2017 р.);

«Ференц Ліст і Україна: до 170-річчя з часу перебування композитора на Україні» (Кам'янець-Подільський, Національний університет імені Івана Огієнка, 24-25 листопада 2017 р.);

6. «Українське музикознавство, музична педагогіка і виконавство у загальноєвропейському контексті» (Сєверодонецьк, Комунальний заклад

«Сєверодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва, 2 грудня 2017 р.);

7. «Олександр Грен. Життя і творчість» (Кам'янець-Подільський, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 29 травня 2018 р.);

8. «Модернізація та наукові дослідження: парадигма інноваційного розвитку суспільства і технологій» (Київ, Інститут інноваційної освіти НАН України, 26 січня 2019 р.).