

Гринчук Ірина Павлівна,

Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка,
вул. Максима Кривоноса, 2, м. Тернопіль, 46027
iryna.hk77@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-5383-8665

Спольська Олена Володимирівна,

Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка,
вул. Максима Кривоноса, 2, м. Тернопіль, 46027
olenadovbush84@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2397-2035

ВІТЧИЗНЯНІ ВИКОНАВСЬКІ ШКОЛИ: РЕГІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ

У статті представлено методологічні підходи до трактування дефініції «виконавська школа». Піднято проблему регіоналістики виконавських шкіл як динамічного історико-культурного феномену. Простежено роль львівської фортепіанної школи у розвитку виконавського мистецтва України, процеси становлення фортепіанного виконавства на Тернопіллі кінця ХІХ — першої половини ХХ ст.

Ключові слова: музична культура Західної України, кінець ХІХ — перша половина ХХ ст., фортепіанне виконавство, фортепіанні школи, піаністи-виконавці та педагоги Тернопілля.

Гринчук И.П., Спольская Е.В.

Отечественные исполнительские школы: региональный аспект

В статье представлены методологические подходы к трактовке дефиниции «исполнительская школа». Поднята проблема регионалистики исполнительских школ как динамического историко-культурного феномена. Прослежено место львовской фортепианной школы в развитии исполнительского искусства Украины, процессы становления фортепианного исполнительства на Тернопольщине конца ХІХ — первой половины ХХ в.

Ключевые слова: музыкальная культура Западной Украины, конец ХІХ — первая половина ХХ в., фортепианное исполнительство, фортепианные школы, пианисты-исполнители и педагоги Тернопольщины.

Hrynchuk I. P, Spolska O. V.

Ukrainian music performance schools: regional aspect

The analysis of the definition of “music performance school” in musicological and music-pedagogical studies of modern domestic scientists demonstrates different methodological approaches to its interpretation. This phenomenon is considered in terms of historical and stylistic approach (N. Kashkadamova) and is included in the broader cultural and music-pedagogical context (N. Guralnyk, V. Shulgina). It deals with the problems of professional training of the teacher of art disciplines and art pedagogy (O. Rudnytska, G. Padalka, O. Oleksiuk, O. Mykhailychenko and others).

As a socio-cultural and personal-value phenomenon of the music-performing and pedagogical tradition, or the factor of its preservation, transaction and transformation in the scientific discourse, the music performance school can be interpreted in a single, collective and universal dimension.

In this context, the problem of studying the regionalism of music performance schools as a dynamic historical and cultural phenomenon is actualised. A thorough exploration of the history of regional piano schools has become the topic of a number of musicological studies. Thus, the works of N. Kashkadamova, T. Starukh, L. Mazepa and others are devoted to the piano art of Lviv.

The educational and pedagogical traditions of this school found continuation in the activity of the pianists, pedagogues and performers of Ukraine and abroad, mostly Western Ukraine.

The purpose of the publication is to analyse the historical and cultural backgrounds and main aspects of the formation of professional piano performance in Ternopil at the end of the 19th — the first half of the 20th century.

Based on historical, comparative and individual approaches, the figures of famous piano performers and teachers associated with Ternopil are highlighted. The initial stage of the formation of piano performance in the region during the end of the 19th — the first third of the 20th century is traced as a transition from an amateur period to academic performance and professional music education.

The attention is focused on the beginning of the piano class at the branch of Lysenko Higher Music Institute (VMIL) in Ternopil. The article highlights the role of representatives of Lviv piano school, the activity of some performers, composers and pedagogues as founders of piano performance in the region.

The creative figures of the performers and piano pedagogues of S. Krushelnytska TMK, V. Hnatiuk TNPU as a follower of the Lviv piano school tradition are briefly presented.

Key words: *musical culture of Western Ukraine, end of 19 — first half of 20 century, piano performance, piano schools, pianists, performers and teachers of Ternopil.*

© Київський університет імені Бориса Грінченка, 2020

© Гринчук І.П., Спольська О.В, 2020

Постановка проблеми. У багатогранному вимірі простору і часу музичної культури України вагоме місце займає виконавське інструментальне мистецтво. Серед його «наймолодших», однак найбільш «вписаних» у європейський музичний простір гілок — фортепіанне виконавське мистецтво.

Попри певну «непроявленість» національних ознак, оскільки «воно не пов'язане з мовою слів, не прив'язане до конкретних сюжетів, картин в тій чи іншій країні, не зумовлене одним місцем розташування і навіть не обмежене однією національною композиторською спадщиною» (за Н. Кашкадамовою) [8, 3], фортепіанно-виконавське мистецтво України активно набуває своєї культурної суб'єктності та ідентифікації у світовому просторі. На часі — ґрунтовне та системне дослідження різних аспектів історії та теорії фортепіанного виконавства України у контексті цивілізаційних культурних процесів.

Метою публікації є аналіз історико-культурологічних аспектів становлення фахового фортепіанного виконавства на Тернопіллі кінця XIX — першої половини XX ст., окреслення ролі у цьому процесі традицій львівської фортепіанної школи.

Аналіз останніх досліджень. У сучасних історико-культурологічних та музикознавчих дослідженнях, пов'язаних із культурними музичними традиціями України (Л. Корній, Л. Кияновська, М. Черепанин [13] та ін.), історією та теорією фортепіанного виконавства (Н. Кашкадамова [7–8], Л. Мазепа [11], Н. Гуральник [4–5], В. Клинь, О. Козаренко, Є. Куришев, К. Шамаєва, В. Шульгіна [14] та ін.) зустрічаємо широке поле трактування дефініцій «фортепіанна культура», «виконавська школа», «музично-педагогічна школа» тощо.

Окремим напрямком досліджень виступає проблематика фортепіанного мистецтва України у його національному та регіональному вимірах через призму культурних взаємовпливів.

Так, фортепіанно-виконавське мистецтво різних культурних осередків України та Львова зокрема цілісно представлено у працях Н. Кашкадамової [7–8]. Теоретичні підходи Н. Кашкадамової, пошуково-дослідницький досвід, набутий нами під її керівництвом у процесі навчання та участі у науковому гуртку «Музика XX століття», визначили напрям і логіку нашої розвідки.

Методологія дослідження. У дослідженні регіональних виконавських шкіл ми опираємося на історико-стильовий та компаративний підходи, на методи історико-культурологічного дискурсу (за В. Черкасовим), серед яких: діахронічний, теоретичного узагальнення емпіричного матеріалу, історико-логічної інтерпретації фактів та наукових, архівних джерел. Означена сукупність методів дозволяє проаналізувати та узагальнити сутнісні характеристики культурно-освітніх явищ, окремих персоналій та культурно-мистецьких осередків, їх роль у контексті досліджуваних процесів.

Виклад основного матеріалу. Хронологічно поняття «школа» в історії клавірного (фортепіанного) виконавства використовувалося у назвах методичних записок, посібників («шкіл гри на фортепіано»), пов'язувалося із іменами видатних піаністів-педагогів та методистів як засновників окремої виконавської традиції. Далі йшлося про виконавсько-педагогічну школу, якій притаманна «цілісна система знань, поглядів, доктрин, принципів від «проголошення», опублікування основних гіпотез до моменту змін або постійно, як історично зафіксований фрагмент еволюції» (за Н. Гуральник). Серед прикладів: «стара школа», «нова школа», «німецька академічна школа», «нейгаузівська романтична школа», школи К. Черні, Т. Лешетицького — А. Єсипової та ін. [4, 70].

Можемо прослідкувати різні методологічні підходи до характеристики категорії «школа». У низці досліджень акцентується методичний

аспект, проблема виконавської майстерності. Для прикладу, Г. Коган трактував «фортепіанну школу» як чинник виховання піаніста, оволодіння виконавською майстерністю, Л. Ніколаєв — як «проект специфічного педагогічного впливу: синтез технічної майстерності, естетичних переконань та особистісних якостей». Л. Баренбойм у категорію «школа» включав «всю суму естетико-стильових поглядів, художньо-виразових засобів і рис піаністичної майстерності в їх єдності». Більш цілісне визначення запропонував Ж. Дедусенко, яка аналізує феномен «школи» у виконавському просторі «реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, що об'єднуються системою нормативів, які організують їх діяльність та спілкування в певних історичних умовах» (за Н. Гуральник) [5, 81–82].

Дефініція «фортепіанна школа» вписана й у ширший культурологічний та музично-педагогічний контексти. Так, В. Шульгіна [14] підкреслює аксіологічний аспект дефініції українська «національна музична школа», трактуючи її як національний ідеал, базований на пріоритеті формування творчої особистості як основної суспільно-естетичної цінності, рушійної сили у розвитку національної музичної культури.

У колі проблематики фахової підготовки вчителя мистецьких дисциплін, мистецької педагогіки загалом виконавську школу розглядали О. Рудницька, Г. Падалка, О. Олексюк, О. Михайличенко та ін. Наведемо приклади. Так, Н. Гуральник трактує дефініцію «фортепіанна школа» як «науково-педагогічний, усвідомлений, національно-коректний, художній, традиційно-етичний “історичний досвід поколінь”, процес і результат практичного використання піаністом конкретної системи прогнозованих виконавсько-педагогічних ідей у їх майстерній творчій індивідуальній та колективній інтерпретації (від сталих педагогів-лідерів до їх послідовників)» [4, 83].

На увагу дослідників заслуговує також підхід Н. Гуральник до розробки дефініцій «музично-педагогічна школа», «українська фортепіанна школа» [4–5].

З точки зору історико-стильового підходу проблеми фортепіанно-виконавського мистецтва різних періодів, окремих провідних культурних центрів України, України загалом розглядає Н. Кашкадамова [7–8], дотикаючи їх до загального процесу розвитку європейського виконавського мистецтва, акцентуючи значну залежність від політичних та історичних подій.

Культурологічний аспект підкреслює «історичні обставини, різні складові й учасників мистецького процесу, аматорів і фахівців, освіту» [8, 6]. Так, Н. Кашкадамова вважає піаністами України тих митців, «хто у ході свого творчого життя мав тривалий, стійкий та результативний зв'язок з музичною культурою України — чи

навчаючись, чи викладаючи, чи концертуючи» [8, 3].

Цей постулат є визначальним для аналізу процесів становлення фахового фортепіанного виконавства на Галичині, яка впродовж XIX – XX століть перебувала під владою різних імперій. З цим пов'язані часто болісні і трагічні процеси еміграцій, культурної конкуренції та взаємовпливів, національної самоідентифікації митців та ін. Наведене повною мірою стосується й Тернопілля.

Джерелознавчою базою нашої розвідки є архівні фонди Тернополя та Львова, тогочасні рецензії та музикознавчі статті, зокрема С. Людкевича [9], узагальнюючі дослідження Н. Кашкадамової [7–8], З. Лабанців-Попко [9], Л. Мазепи [11], П. Медведика [12], М. Черепанина [13], сучасні публікації [1–3], монографічні праці, присвячені постатям відомих піаністів — представників Львівської фортепіанної школи, зокрема Г. Левицької, І. Крих [4], Я. Матюхи та ін.

Опираючись на наведені вище джерела, представимо за хронологією знакові постаті в історії фортепіанної традиції Тернопілля. Серед перших представників фахового фортепіанного виконавства та педагогіки у Тернополі та Тернопіллі зустрічаємо відомі імена вихованців львівської школи Кароля Мікулі — учня Ф. Шопена, продовжувача його виконавських і методичних принципів [7–8; 11]. Серед них — Владислав Вшелячинський (1847, Копичинці, Тернопільщина — 1896, Львів), який у 1876 році заснував Музичне товариство у Тернополі й впродовж 10 років був його «артистичним директором», займався педагогічною та виконавською діяльністю як піаніст, як диригент, писав фортепіанні мініатюри «в салонному стилі», солоспіви з фортепіанним супроводом [9, 27; 11].

В. Вшелячинський, у свою чергу, був учителем першого фахового композитора і піаніста краю Дениса Січинського (1865, Кльвинці, Тернопілля — 1909, Станіславів, тепер І. Франківськ) [9; 12; 13]. У статті С. Людкевича читаємо, що, згадуючи свого педагога, Д. Січинський писав: «... наука в нього була тою підвалиною, на якій оперлася вся музична кар'єра і творчість» [10, 336].

Д. Січинський, за порадою В. Вшелячинського, продовжив навчання у К. Мікулі, що значною мірою вплинуло на стилістику його фортепіанних творів. З іменем Д. Січинського пов'язане й відкриття першої у краї музичної школи при «Станіславівському Бояні», на базі якої згодом була відкрита філія Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (далі — ВМІЛ).

Серед учнів В. Вшелячинського, згодом К. Мікулі, — відоме ім'я Марії Солтисової (Бібулич) (1858, передмістя Збаража, Тернопільщина — 1935, Львів), однієї з перших жінок-піаністок краю. Історичні джерела подають, що після періоду виконавського вдосконалення у Відні

у Т. Лешетицького, вона повернулася до Львова, де відкрила приватну музичну школу, якою керувала 14 років. Від 1914 р. М. Солтисова була запрошена викладати у Консерваторії Галицького музичного товариства (ГМТ), поєднувала педагогічну і концертно-виконавську діяльність. Серед її найвидатніших учнів — В. Барвінський [9, 28–29].

Серед імен виконавців та композиторів, згадуваних у музикознавчій літературі, — Денис Леонтович (1868, Львів — 1887, сучасна Новосілка на Тернопільщині), якого дослідники трактують як одного «з найперших українських піаністів Галичини» [9, 38]. Музичний талант Д. Леонтовича високо цінували сучасні йому музиканти і культурні діячі. Так, О. Нижанківський вважав його тонким інтерпретатором романтичної музики, зокрема, М. Лисенка: «М. Лисенко мав в нім самотнього майже інтерпретатора своїх чудних, а доволі трудних творів фортеп'янових» [9, 38] (*тут і далі збережено оригінальний правопис* — І. Г.).

Першим учителем фортепіано для Д. Леонтовича став батько Теодор Леонтович, композитор-аматор і письменник. Далі Д. Леонтович навчався у К. Козловського, у К. Мікулі на вищому курсі Консерваторії ГМТ, опановував гру на органі. Матеріали тогочасної періодики свідчать, що він вів активну успішну концертну сольну діяльність, інтерпретуючи твори М. Лисенка, А. Вахнянина, Ф. Шопена, Р. Шумана, власні твори (невеликі п'єси для фортепіано, обробки українських народних пісень), акомпанував хору О. Нижанківського, відомим тогочасним вокалістам Є. Гушалевичу, О. Мишузі [8; 9; 12, 422–423; 13].

Маловідомим у цій когорті залишається ім'я Генрика Топольницького (1869, Золочів — 1920, Тернопіль). З архівів дізнаємося, що він навчався музики в Консерваторії ГМТ, виступав сольо як піаніст, акомпанував хорам «Боянів». Він є автором низки вокально-хорових творів, обробок пісень, музично-критичних статей, які публікувалися у газеті «Діло» [12, 430–431].

Серед знаних імен жінок-піаністок Галичини — Софія Дністрянська (Рудницька) (1882 за П. Медведиком, 1885 за М. Мушинкою), Тернопіль — 1956, Вейпрти, Чехія), концертуюча виконавиця й педагог, музичний критик, яка залишила записи 20 програм світової класики на радіо Ужгорода та Кошице [9, 51–52; 12, 400–401].

Її батько Лев Рудницький був професором Тернопільської гімназії, відомим науковцем. Брат Юліан Опільський (Рудницький) став відомим як письменник, а Степан Рудницький — відомим географом, академіком АН України. С. Дністрянська (Рудницька) була дружиною правознавця, академіка АН України Станіслава Дністрянського.

Піаністка навчалася у Львівській Консерваторії ГМТ (у К. Мікулі, Р. Шварца),

вдосконалювалася в Академії музики у Відні (у класі Луї Терна, Е. Зауера), завершила «концертний курс» у Ф. Бузоні. Отже, здобула ґрунтовну й блискучу фортепіанну підготовку.

С. Дністрянська викладала у власній приватній школі, до якої запрошувала дітей з українських родин. Від 1922 року її родина переїхала до Праги, де вона розпочала педагогічну діяльність у Педагогічному інституті імені Драгоманова.

Тогочасна періодика, рецензії, зокрема М. Менцінського, свідчать про яскраву виконавську манеру піаністки, про глибокі інтерпретації творів Л. Бетховена, Ф. Ліста, Е. Гріга, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, П. Чайковського, концертних парафраз з відомих опер. Значне місце у її репертуарі займали твори М. Лисенка, згодом — С. Людкевича, В. Барвінського, з якими вона творчо співпрацювала. Відомо, що до репертуару С. Дністрянської входили і твори В. Косенка [9; 12]. Критики, зокрема, С. Людкевич, високо оцінювали її інтерпретації різножанрового концертного репертуару, відзначали «вроджений інтелект та інтелігенцію, темперамент і повне опанування технічне та розуміння інструменту» [10, 427].

Як українка-патріотка, С. Дністрянська виступала в програмах Шевченківських концертів і вечорів, в концертах пам'яті М. Шашкевича, активно займалася організацією жіночих спілок, культурно-мистецькою та просвітницькою діяльністю осередків «Союзу українок», «Просвіти».

Від 1933 року Дністрянські переїхали до Ужгорода, де піаністка заснувала приватну фортепіанну школу за зразком «європейського типу» (4 курси, 9 років навчання). Після окупації Закарпаття С. Дністрянська змушена була повернутися до Праги, згодом до Трнави, (Словаччина), до Вейпрата (Чехія), де проводила приватну педагогічну практику.

С. Дністрянська відома і як музичний критик, науковець, яка брала участь у конференціях, для прикладу — виступ на Празькій конференції 1926 року з темою «Національні елементи у фортепіанній музиці останніх десятиліть» [12, 401]. Сучасні дослідники трактують цю велику і одночасно трагічну постать української піаністки С. Дністрянської як приклад служіння мистецтву, національній культурі.

Ще одне ім'я піаністки й педагога, пов'язане із Тернопіллям, — Наталя Кміцикевич-Цебрівська (1896, Добромірка, сучасний Збаразький район С. Дністрянської 1986, Івано-Франківськ) [12, 410]. Відомо, що вона навчалася гри на фортепіано у матері, піаністки-педагога Катерини Левицької-Кміцикевич, сестри композитора Івана Левицького. Далі — удосконалювалася у музичній школі при Руському (Українському) інституті для дівчат у Перемишлі, у ВМІЛ у Львові (клас О. Окуневської), у Музичному інституті у Відні (клас К. Радля), займалася приватно у Райнгольда

і Лялевича. Н. Кміцикевич викладала фортепіано у Відні (1916–1921), повернувшись в Україну — в Надвірній, у Івано-Франківську.

До різнопланового концертного репертуару піаністки входили твори Й.-С. Баха, сонати і концерти Л. Бетховена, концерт К. Сен-Санса, твори Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Ф. Шопена, М. Лисенка. Цікавим культурним явищем того часу були її виступи з українськими співачками О. Бандрівською, О. Дмитраш, О. Любич-Парахоняк. Її гру високо оцінювали тогочасні критики, зокрема С. Людкевич [10].

Із Тернопіллям пов'язані родинні корені відомих піаністів-виконавців та педагогів Галичини, зокрема, Н. Нижанківського (1893, Бережани, Тернопільщина — 1940, Лодзь, Польща), який займає окреме місце в історії української піаністики, фортепіанного виконавства, створення національного фортепіанного репертуару [7–8, 9; 10 та ін.], тому не будемо зупинятися детальніше у рамках публікації.

Із нашим краєм пов'язані також імена відомих піаністок та педагогів І. Негребецької (1895, Залізці, Тернопільщина — 1962, Львів) та І. Миколаєвич (1912, Тернопіль — 2003, Борислав, Львівщина) [7; 9; 12].

Дослідники вказують, що І. Негребецька в ранньому віці переїхала з батьками до Перемишля, де навчалася в музичній школі Руського (Українського) інституту для дівчат у Перемишлі (клас О. Ціпановської), у ВМІЛ у Львові (клас В. Барвінського). Власне з цими освітніми осередками і пов'язана її подальша плідна творча діяльність. І. Негребецька була визнаною інтерпретаторкою творів Ф. Шопена, В. Барвінського, ансамблісткою та акомпаніаторкою. Зазначимо, що серед учнів І. Негребецької, продовжувачки традицій свого вчителя В. Барвінського, — відомі сучасні виконавці та педагоги, вихованці львівської фортепіанної школи Л. Жук, Т. Лагола, Я. Матюха, композитори й музикознавці М. Скорик, Б. Фільц, Л. Мелех-Яросевич та ін. [9].

Від часу державної незалежності України у її культурний простір повертається ім'я та творча спадщина Василя Безкоровайного (1880, Тернопіль — 1966, Буффало, США), диригента, композитора, педагога, який володів грою на фортепіано та на скрипці. Його педагогами-піаністами були О. Голембійовський та Юліян Нижанківський, гармонію та композицію він вивчав у М. Солтиса та С. Нев'ядомського [12, 379–381].

В. Безкоровайний викладав у гімназіях Тарнова (Польща), Тернополя, Золочева, поєднуючи педагогічну, композиторську, диригентську та культурно-просвітницьку діяльність в осередках «Бояну», філій ВМІЛ, у Драматичному театрі Мар'яна Крушельницького у Тернополі. Таку багатогранну творчу діяльність В. Безкоровайний продовжив у вимушеній еміграції у США.

Найяскравішою знаковою постаттю в історії фортепіанного виконавства у краї є ім'я В. Барвінського (1888, Тернопіль — 1963, Львів), видатного композитора ХХ ст., піаніста-виконавця і педагога, музикознавця, активного культурно-освітнього громадського діяча.

Він народився в інтелігентній національно-свідомій родині професора Тернопольської гімназії, громадського діяча О. Барвінського. Його мати Євгенія Барвінська (Любович) була талановитою піаністкою, навчалася у Львівській Консерваторії ГМТ у К. Мікулі.

Відомо також про її успішну діяльність як хорової диригентки, співачки (сопрано). З матеріалів архівних джерел, історико-культурологічної літератури відомо, що вона була однією з організаторів та диригентів «Львівського Бояну», з яким гастролювала у Празі й містами Галичини (Станіславів, Стрий). Є. Барвінська брала участь у мистецьких акціях інтелігенції Тернополя та краю, супроводжувала перші виступи славетної С. Крушельницької в концертах «Тернопільського Бояну», була її першою вчителькою з вокалу [12, 377].

В. Барвінський навчався у музичній школі К. Мікулі, далі — приватно у професора В. Курца, вдосконалювався у Празькій консерваторії, зокрема, по класу фортепіано у В. Гольфельда [5–6; 9; 10].

Своєю тривалою виконавською, педагогічною, композиторською, культурно-освітньою організаційною діяльністю В. Барвінський вніс неocenний вклад у становлення фортепіанного виконавства та освіти в краї. Назвемо лише імена його найбільш відомих вихованців, українських піаністів та педагогів, серед яких: Р. Савицький, Д. Гординська-Каранович, О. Криштальський, І. Негребецька, І. Крих, Д. Герасимович, О. П'ясецька-Процишин. У цьому контексті слід загадати, що В. Барвінський був ініціатором організації філії ВМІЛ у рідному для нього Тернополі.

Аналізуючи передумови розвитку фортепіанного виконавства у Тернополі [2], варто акцентувати увагу на діяльності фортепіанних класів при згаданому вище «Тернопільському Бояні» (1900 р.), адже серед діячів осередку були О. Нижанківський, Д. Січинський, В. Безкоровайний, які збагачували своїми творами репертуар аматорів та перших фахових піаністів Галичини [1; 2; 3]. Значна увага до інструментального виконавства приділялася у польській та в утвореній згодом українській гімназіях Тернополя, де діяли музичні колективи за участю гімназистів та викладачів.

Активна діяльність згаданих вище товариств, освітніх осередків сприяла тому, що у 1913 році в Тернополі була відкрита українська музична школа при осередку «Товариства любителів музики» [1, 242–243], у якій навчалися свого часу відомі митці краю, зокрема і С. Крушельницька.

Основним підґрунтям для організації на Тернопілі системної фахової музичної освіти, зокрема і фортепіанної, стало відкриття у 1928 році Тернопільської філії ВМІЛ (як згадувалося вище, за активної підтримки В. Барвінського) [1; 2; 10; 11].

Організатори ВМІЛ ставили високі вимоги до рівня викладання та системи організації навчання, забезпечення відповідними програмами, планами, вимогами щодо рекомендованого репертуару задля «цілісності музичної освіти на основі консерваторійного пляну навчання» [10, 260], що дозволило видавати свідоцтва державного зразка, які засвідчували «інспектори ВМІЛ» С. Людкевич та В. Барвінський [10; 11], тим самим закладаючи міцні основи інструментального виконавства та методики у краї.

Серед фортепіанних педагогів філії в дослідницьких матеріалах наводяться імена І. Сулими-Мисюк, С. Трояк-Дзядів, І. Миколаєвич-Маркевич, В. Безкоровайного та ін. [1; 2; 11]. Виконавці-педагоги філії, викладачі української гімназії тісно співпрацювали з культурно-просвітницькими товариствами Тернополя, серед яких: «Тернопільський Боян», «Міщанське братство», «Українська бесіда», «Просвіта», «Рідна школа» та ін., підтримуючи й пропагуючи національне мистецтво [1; 2].

Першою директоркою тернопільської філії, викладачем гри на фортепіано та музично-теоретичних дисциплін була учениця В. Барвінського, відома піаністка та педагог І. Крих, згодом професорка Львівської консерваторії [6; 7; 9; 11].

У рамках публікації зупинимося коротко на значенні в організації музично-освітнього, культурно-мистецького життя Тернопілля творчої та педагогічної діяльності подружжя Крих: Ірини Любчак-Крих та Юрія Криха, відомого на той час концертуючого скрипаля, лауреата конкурсу Жака Тібо в Парижі. Їх концертна сольна діяльність, виступи в дуєті відігравали значну роль у культурно-мистецькому житті Галичини 1930–50-х років [6; 7; 9; 11; 13 та ін.].

І. Крих (Любчак) (1906, Львів–1984, Львів) — знакова постать в історії фортепіанного виконавства та педагогіки Західної України. Вона отримала ґрунтовну фортепіанну освіту у ВМІЛ (клас О. Ясеницької-Волошин), удосконалювалася у Вищому музичному інституті ім. Миколи Лисенка (1926–1929 рр., клас М. Домбровського), на концертному курсі ВМІЛ у В. Барвінського (1930–1932 рр.), була постійною учасницею майстер-класів видатного піаніста-педагога з Відня Е. Штоермана (1932–1934) [6; 7; 9].

Високу оцінку виконавській майстерності І. Любчак-Крих давали В. Барвінський, Н. Нижанківський та інші тогочасні критики та рецензенти. Наведемо уривок з відгуку С. Людкевича (*стиль збережено*): «А все ж

таки — ніде правди діти — найкраще і найсерйозніше під мистецьким оглядом вийшла інструментальна, скрипково-фортеп'янова точка наших молодих учительських сил Музичного інституту в Тернополі: п. Ю. Криха і п-ни І. Любчаківної, які виконали бездоганно та доволі стилево скрипковий концерт Венявського (2 і 3 часті) та (як наддаток) відому «Арію» Баха, збираючи гримкі оплески одушевленої публіки» [10, 526].

І. Крих успішно виступала з іншими інструменталістами, зокрема, з концертуючою віолончелісткою Х. Колессою, з вокалістами, акомпанувала на концертах ВМІЛ та ін. [6; 9; 13]. У її репертуарі були зразки фортепіанної класики, творів різних епох, особливу увагу вона приділяла українському фортепіанному репертуару.

В 1939 році, відповідно до історичної ситуації, Тернопільська філія ВМІЛ була реорганізована у Державну музичну школу, у якій піаністка продовжувала педагогічну працю.

У 1944 р. І. Крих отримала від тодішнього директора Львівської консерваторії В. Барвінського запрошення на кафедру фортепіано [6; 9], де і продовжила свою плідну творчу діяльність, займалася редагуванням творів українських композиторів, зокрема С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, Р. Сімовича, Ф. Фільца.

З її класу вийшли такі відомі виконавці та педагоги, як І. Балух, О. Кузьмович-Шпот, М. Тарнавецька, І. Сіялова, Б. Фільца, А. Звонко, М. Булка, Я. Матюха, Н. Бабинець [9, 113].

Ірина та Юрій Крихи заклали музичну династію, яку продовжили їх дочки Марія Крих (1934 р.н., Тернопіль), Лідія Крих (1938 р.н., Тернопіль) — провідні фортепіанні педагоги Львова, професори ЛНМА ім. М. Лисенка, які виховали нове покоління західноукраїнських виконавців [6; 9]. Зазначимо, зокрема, що з класу Л. Крих вийшла тернополянка, сьогодні професор Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка Оксана Рапіта, викладач Тернопільського державного музичного училища імені С. Крушельницької О. Лисак (Підперигора) та інші. На їх прикладі можемо прослідкувати роль традицій львівської піаністики на Тернопілі [2; 3].

Аналізуючи діяльність наступного покоління піаністів-педагогів Тернополя, можемо констатувати, що Тернопільська «українська дитяча семирічна музична школа для навчання дорослих без відриву від виробництва» (архіви ДМШ № 1) [1], попри зміну ідеологічних установок, навчальних планів, репертуару та ін., продовжила кращі традиції викладачів Філії ВМІЛ, стала фундаментом для відкриття у 1958 р. середнього професійного навчального закладу — Тернопільського державного музичного училища імені С. Крушельницької (сьогодні — Тернопільський музичний коледж імені С. Крушельницької) [3].

Наголосимо, що в кожному поколінні педагогів закладу прослідковуємо успішну діяльність випускників консерваторії, продовжувачів традицій львівської фортепіанної школи. Серед них: у 1960-70-х роках на фортепіанному відділі почали працювати випускники на той час Львівської державної консерваторії (ЛДК) імені М.В. Лисенка Х. Юрчакевич, Л. Дударєва, І. Новицька, С. Крупник, С. Брезнер, М. Моткалюк, Г. Заремський, В. Данилишин, Т. Бахарєва.

У 1970–80-х роках на фортепіанний відділ прийшли піаністи випускники ЛДК імені М.В. Лисенка С. Кисловець, Л. Каня, Л. Корній (педагог згадуваної вище О. Рапіти), Л. Романюк, Г. Теленко, Н. Мозгова, С. Самуйлик, Л. Шешукова, І. Денисова та ін. У 1980–90-х і далі склад викладачів фортепіанного відділу поповнили колишні випускники училища, згодом вихованці ЛДК (сьогодні ЛНМА, Львівська національна музична академія) імені М.В. Лисенка Т. Нікульникова, О. Лисак, О. Явна, Н. Кравчук та ін.

Високопрофесійна педагогічна діяльність згадуваних вище педагогів перших поколінь сприяла відкриттю класів фортепіано у середніх спеціальних мистецьких та освітніх закладах Кременця, Терєбовлі, Чорткова. Свою цікаву історію мають і класи фортепіано Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серед перших педагогів-піаністів — випускниці Тернопільського державного музичного училища (ТМК) імені С. Крушельницької, далі — ЛДК

імені М.В. Лисенка О. Алікберова (Лазарєвська), Н. Турчин (Терещук), І. Зарудна, І. Побилець (Гринчук), Л. Проців. На сьогодні клас фортепіано як основного музичного інструмента ведуть також вихованці ЛНМА імені М.В. Лисенка кандидати мистецтвознавства О. Гиса та С. Маловічко.

Висновки. Можемо прослідкувати, що фортепіанне виконавство в Тернополі досліджуваного періоду пройшло складний шлях розвитку, обумовлений сукупністю суспільно-історичних, культурно-мистецьких чинників. Своєрідною кульмінацією цього процесу в I половині ХХ ст. стала організація й діяльність Тернопільської філії ВМІЛ, яка плідно співпрацювала із українськими культурно-просвітницькими та освітніми осередками, стала фундаментом для відкриття ТМК імені С. Крушельницької.

Традиції основних українських фортепіанних шкіл, насамперед львівської, продовжуються і розвиваються сьогодні у процесі підготовки фахових музикантів, виконавців і педагогів у закладах різного рівня акредитації Тернопілля.

Отже, виконавська школа, як соціально-культурний та особистісно-ціннісний феномен музично-виконавської та педагогічної традиції, чинник її збереження, трансляції та трансформації, у науковому дискурсі може трактуватися в одиничному, колективному та універсальному вимірах. У цьому контексті актуалізується проблема дослідження регіоналістики виконавських шкіл як динамічного історико-культурного феномену.

ДЖЕРЕЛА

1. Бойцун Л. Тернопіль у плінні літ / Л. Бойцун. Тернопіль: Джура, 2003. 389 с.
2. Гринчук І. Музична освіта в Україні: історико-регіональний аспект. *Мистецтво та освіта*. 2013. № 2 (68). С. 11–15.
3. Гринчук І., Спольська О. Відомі піаністи-виконавці та педагоги у музичній культурі Тернополя кінця ХІХ — початку ХХ століття. *Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку* : Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (Вінниця, ВДПУ імені Михайла Коцюбинського, 20–21 листопада 2019 р.). Вінниця : ТОВ «Твори», 2019. С. 58–63.
4. Гуральник Н. Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти та виховання: навчально-методичний посібник. К. : вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2011, 276 с.
5. Гуральник Н. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки: Історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти. Монографія. К. : НПУ, 2007. 460 с.
6. Ірина Крих — особистість, музикант, педагог. Спогади. Львів : Ліга-Прес, 2005. 108 с.
7. Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль : СМП «Астон», 2001. 400 с.
8. Кашкадамова Н. Фортеп'яно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси, 2017. 616 с.
9. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини. Львів: Українознавча наукова бібліотека НТШ. 2008. 223 с.
10. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2. / Упор. З. Штундер. Львів : Дивосвіт. 2000. 816 с.
11. Мазєпа Л., Мазєпа Т. Шлях до музичної академії у Львові. У двох томах. Том 1. Львів : В-во СПОЛОМ, 2003. 288 с.
12. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ. Т. ССХХVI. Праці музикознавчої комісії*. Львів : НТШ, 1993. С. 370–455.

13. Черепанин М.В. Музична культура Галичини (друга половина XIX — перша половина XX ст.): Монографія. К. : Вежа, 1997. 328 с.
14. Шульгіна В.Д. Музична Україніка. К. : НМАУ, 2000. 232 с.

REFERENCES

1. Boitsun, L. (2003). Ternopil u plyni lit [Ternopil over Years]. Ternopil: Dzhura, 389 (in Ukrainian).
2. Hrynchuk, I. (2013). Muzychna osvita v Ukraini: istoryko-rehionalnyi aspekt [Music Education in Ukraine: historical and regional aspect]. *Mystetstvo ta osvita*, № 2 (68), pp. 11–15 (in Ukrainian).
3. Hrynchuk, I., Spolska, O. (2019). Vidomi pianisty-vykonavtsi ta pedahohy u muzychnii kulturi Ternopolia kintsia XIX — pochatu XX stolittia [Famous Pianists-Performers and Educators in the Musical Culture of Ternopil at the end of 19 — beginning of 20 century]. *Muzychne mystetstvo i osvita: dosvid ta innovatsiyni shliakhy rozvytku, zbirnyk materialiv Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (Vinnytsia, VDPU imeni Mykhaila Kotsiubynskoho, 20–21 lystopada 2019 r.). Vinnytsia: TOV «Tvory», 58–63 (in Ukrainian).
4. Huralnyk, N. (2011). Naukovo-pedahohichna shkola pianistiv u teorii ta praktytsi muzychnoi osvity ta vykhovannia [Scientific-Pedagogical School of Pianists in Theory and Practice of Music Education and Upbringing]. *Navchalno-metodychnyi posibnyk*, K.: vyd-vo NPU im. M. P. Drahomanova, 276 (in Ukrainian).
5. Huralnyk, N. (2007). Ukrainska fortepianna shkola XX stolittia v konteksti muzychnoi pedahohiky: Istoryko-metodolohichni ta teoretyko-tekhnologichni aspekty [Ukrainian Piano School of 20 Century in the Context of Music Pedagogy: Historical, Methodological and Theoretical and Technological Aspects]. *Monohrafiia*, K.: NPU, 460 (in Ukrainian).
6. Iryna Krykh — osobystist, muzykant, pedahoh. Spohady [Irina Krych — Personality, Musician, Teacher. Memoirs]. (2005). Lviv: Liha-Pres, 108 (in Ukrainian).
7. Kashkadamova, N. (2001). Fortepiannie mystetstvo u Lvovi: Statti. Retsenzii. Materialy [Piano Art in Lviv: Articles. Reviews. Materials]. Ternopil: SMP «Aston», 400 (in Ukrainian).
8. Kashkadamova, N. (2017). Fortepianno-vykonavske mystetstvo Ukrainy. Istorychni narysy [Piano and Performing Arts of Ukraine. Historical Essays]. Lviv, 616 (in Ukrainian).
9. Labantsiv-Popko, Z. (2008). Sto pianistiv Halychyny [One Hundred Pianists of Galicia]. Lviv: Ukrainoznavcha naukova biblioteka NTSh, 223 p. (in Ukrainian).
10. Liudkevych, S. (2000). Doslidzhennia, statti, retsenzii, vystupy [Research, Articles, Reviews, Speeches]. T. 2, upor. Z. Shtunder, Lviv: Dyvosvit, 816 (in Ukrainian).
11. Mazepa, L., Mazepa, T. (2003). Shliakh do muzychnoi akademii u Lvovi [Path to Academy of Music in Lviv]. U 2-kh tomakh, Tom 1, Lviv: V-vo SPOLOM, 288 (in Ukrainian).
12. Medvedyk, P. (1993). Diiachi ukrainskoi muzychnoi kultury (Materialy do bio-bibliohrafichnoho slovnyka) [Figures of Ukrainian Musical Culture (Materials to Bio-Bibliographic Dictionary)]. *Zapysky NTSH, T. CCXXVI, Pratsi muzykoznavchoi komisii*, Lviv: NTSH, 370–455 (in Ukrainian).
13. Cherepanyn, M. V. (1997). Muzychna kultura Halychyny (druha polovyna XIX — persha polovyna XX st.) [Musical Culture of Galicia (second half of 19 — first half of 20 century)]. *Monohrafiia*, K.: Vezha, 328 p. (in Ukrainian).
14. Shulhina, V. D. (2000). Muzychna Ukrainika [Musical Ukrainian]. K.: NMAU. 232 p. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 19.06.2020.

Прийнято до друку 22.07.2020.