

УДК 37.02+786.2

Н. П. Гуральник
НПУ ім. М. П. Драгоманова

НАЦІОНАЛЬНА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

У статті розглядаються деякі особливості функціонування фортепіанної школи як музично-педагогічної галузі в системі наукового пізнання. Автором виокремлено низку особливостей школи в мистецтві: наслідування майстерності вчителя в безпосередньому професійному спілкуванні з ним; проведення конкурсів, фестивалів для вияву талановитої молоді; зосередження учнів навколо лідера школи, особистості талановитого педагога; домінантність традиції; спільний для всіх членів колектива школи стиль діяльності; відсутність конфронтації програм окремих лідерів завдяки відкритості тощо. Усі ці особливості безпосередньо відображаються у фортепіанній школі. Автор статті привертає увагу до діяльності В. Барвінського, одного з лідерів Львівської фортепіанної школи.

Ключові слова: *школа, фортепіанна школа, музична освіта, мистецтво, В. Барвінський, Львівська фортепіанна школа.*

Постановка проблеми. Вхідження України самостійним суб'єктом у європейський освітній контекст актуалізує проблему вивчення національної фортепіанної школи як складової світового культурно-педагогічного простору. Соціальна значущість збереження традицій і подальшого їх розвитку завдяки творчій діяльності піаністів-педагогів є незаперечною в сучасних умовах ствердження національної освітньої ідеї.

Дослідження фортепіанної школи в Україні має декілька вимірів: історичний, науково-педагогічний, освітній та інтеграційний, які становлять принципово новий підхід до феномену школи в музичній освіті. Українська фортепіанна школа розглядається нами як категорія наукознавства, педагогіки, музичної освіти; явище національно-освітньої традиції в державному просторі з історичною періодизацією в межах ХХ ст. і універсальними функціями.

Аналіз актуальних досліджень. У низці досліджень висвітлено проблеми розвитку національних шкіл різних музичних спеціальностей, над розкриттям питань з української фортепіанної школи ХХ століття, творчої діяльності видатних її постатей працювали І. Аксельруд, Є. Дагілайська, Ж. Дедусенко, Н. Зимогляд, Ю. Зільберман, З. Йовенко, Н. Кашкадамова, В. Клиш, Г. Коган, О. Кононова, Г. Курковський, Л. Лисенко, Л. Мазепа, Ю. Некрасов, Г. Ніколаї, Т. Роціна, Н. Руденко, В. Сирятський, О. Склярів, Н. Смоляга, Т. Старух, М. Степаненко, Ж. Хурчіна, В. Шульгіна та ін.

Означена проблема розглядалася на прикладі мистецтва фортепіанного виконавства, розвитку національної музично-педагогічної ідеї, творчої та громадської діяльності видатних постатей піаністів-педагогів провідних музичних закладів України – Г. Беклемішева, Ф. Блуменфельда, Р. Горовиць, О. Ейдельмана, Г. Левицької, Т. Лешетицького, М. Лисенка, П. Луценка, А. Луфера, К. Михайлова, Л. Мюнцера, В. Пухальського, Б. Рейнгальд, С. Румшинського, Р. Савицького, Є. Сливака, М. Старкової, В. Топіліна, М. Тутковського, Б. Яворського, Ф. Якименка.

Метою нашої статті стало з'ясування характерних особливостей, традицій національної фортепіанної школи та їх оновлення в контексті мистецької освіти. Для вирішення цієї мети були поставлені такі **завдання**: з'ясувати функціональні особливості наукової школи в мистецькій педагогіці; окреслити сутність функцій фортепіанної школи й розкрити деякі з них на прикладі фортепіанної школи В. Барвінського.

Виклад основного матеріалу. Традиційно наукознавство трактує школу як транслятора комплексу знань і операційних навичок, що зацікавлює учня наукою як системою діяльності. Відома також думка про те, що школа є кузницею не лише ідей, а й людей. У мистецькій освіті школа становить особливий тип творчої діяльності, який здійснюється в синкретизі двоєдиного процесу творення й навчання, діалектичній єдності нормативних, традиційних (стабілізувальних) і креативних, інноваційних (розвивальних) факторів. Сполучення нормативних дій і досвіду з гострими новаторськими рішеннями уможливорюються в цьому творчому процесі лише з урахуванням стійкої традиції сприйняття. Школа є інструментом прилучення наступних поколінь до існуючого досвіду, ефективним засобом опанування системою професійних дій, навичками духовно-практичного

пізнання. Вона призначена для удосконалення вже діючих систем нормативних дій і апробації нових концепцій, які спрямовані на поширення кола відповідної діяльності, її оновлення, корекції та перевірки.

Школа є найбільш усталеною структурою, засобом буття соціальної спільності в мистецькій педагогіці та такою, яка зберігає свою реальність навіть тоді, коли поміж її творцями, прихильниками, продовжувачами існує велика історико-хронологічна відстань, тому що вона (школа) є носієм усталеного конкретного досвіду, що втілений у певну систему нормативних дій, які в ній відпрацьовані.

Функціонування наукового поняття «школа» в мистецтві має свої особливості, які, передусім, пов'язані з яскраво вираженими емоційними реакціями, міжособистісним спілкуванням, феноменом творчості як процесу [2], домінантою музичної традиції тощо. Завдяки евристичній значущості наукової сутності цього феномену ми визначаємо такі особливості мистецької школи:

- набуття ремісничих навичок, засобів творчої діяльності через навчально-ремісницькі майстерні (художні, музичні), майстер-класи (в історії теорії педагогіки – студії, образотворчого мистецтва – «студії») з характерною для них творчою програмою виконавсько-практичних дій: а) як форми організації, у яких у безпосередньому спілкуванні учня та майстра відбувається оволодіння майстерністю митця (малювача, скульптора, музиканта); б) наслідування прикладу яскравої особистості своєрідного лідера мистецької школи. Залучення до творчого процесу, на відміну від наукової школи, відрізняється поглибленим емоційним напруженням, яке має подвійний вплив завдяки спілкуванню із самими творцями мистецтва та їх виконавцями (власне педагогами або іншими суб'єктами спілкування засобом мистецтва);
- розвиток конкурсної (фестивалі, олімпіади, інші змагання) справи, яка стимулює подальший прогрес, активність (не зупинятися на досягнутому), виявлення талановитої молоді, яскравих особистостей сприяє культуротворчій діяльності, постійному спілкуванню зі слухачами задля розвитку художнього смаку, поширення досвіду спілкування з мистецтвом тощо;
- відносна соціально-освітня обмеженість, гуртування навколо лідера мистецької школи дещо звужує можливість отримання цікавого

досвіду інших педагогів мистецьких галузей, проте такий досвід можна поширити, навчаючись у інших школах, освітніх установах, навіть державах;

- домінантність традиції, яка реалізується в таких позиціях:
 - а) відмирання певних завершених програм, що вичерпали себе, відбувається з плином часу («фізіологічна» школа в розвитку піаністичної техніки, композиторсько-виконавські публічні демонстрації власного мистецтва імпровізації тощо), лише частково, завдяки модифікаціям і трансформації окремих виконавських прийомів, звукових сполучень або застосування нових технологічних досягнень. Наприклад, залишається необхідність розвитку технічної майстерності у виконавській діяльності піаністів, але змінюються методи досягнення мети (бездумне багаточасове тренування в старій школі замінюється усвідомленим підходом до відпрацювання необхідних технічних прийомів у сучасній); б) духовна традиція в мистецтві більш тривала, ніж наукова концепція; в) невичерпність традиційного для мистецтва емоційного впливу художніх творів, можливість еволюціонування методико-технологічних систем чуттєво-емоційного впливу через окремі види мистецтва або їх синтез;
- загальний стиль творчої діяльності в мистецькій школі не лише бажаний (як у науковій школі), він навіть є системоутворювальним фактором, який фундується на стилістичному принципі розвитку досягнень окремого митця, цілих мистецьких спрямувань, особистісних якостей лідерів різних шкіл тощо;
- відсутність умов у мистецькій діяльності, що спричиняли б конфронтацію паралельних програм розвитку певних шкіл. Мистецькі школи – відкриті, розімкнені, розраховані на більше (порівняно з науковими школами) коло людей, які залучаються до продукту мистецької творчості та стають не лише споживачами результатів діяльності мистецької школи, а й, у деяких випадках, є їх співтворцями (розвиваючи свою слухацьку культуру під час сприймання музичних творів у концертному залі, шкільному класі); охопленими мистецькою освітою, навчаючись у відповідних закладах;
- діалогове (полілогове) виконання як одна з форм функціонування мистецької виконавської та педагогічної шкіл, яка є цілісним явищем, що не може здійснюватись окремою особою, навіть лідером-митцем,

неспроможним замінити колективної форми художнього відтворення зразків мистецтва (оперної вистави, оркестрової або ансамблевої п'єси), що нездійсненне сольним виконанням;

- підсвідома вторинність у ставленні до педагогічного компоненту музично-педагогічної школи. Це пояснюється тим, що виконавська школа починається відразу з усвідомлення окремим, навіть молодим, виконавцем своєї професійної самостійності, унікальності власного сольного буття в мистецтві. Натомість педагогічна школа починається задовго до ствердження кожним членом колективу власної самостійності, з, навіть не завжди точно окресленого датами, історичного минулого, де вже існувала наслідувана певним чином мистецька школа знаних лідерів (митців, педагогів), у яких відбувалося навчання, та які заклали підвалини або продовжили існуючі педагогічні традиції. Молодий спеціаліст стає творцем власної методико-технологічної системи пізніше, з педагогічним досвідом, тому цей процес не завжди сприймається як рівний із виконавським, а іноді лише як його продовження. Педагогічна діяльність дійсно є продовженням, але не лише власного розвитку, а опосередковано педагогічної майстерності тих митців, у яких ми навчаємось, які самі були продовжувачами історичних традицій окремих педагогічних шкіл.

Усі особливості мистецької школи безпосередньо стосуються розвитку фортепіанної школи. Через функціонування школи кожний піаніст засвоює протягом життя уявлення про сутність і засоби опанування фортепіано, які виникли та склалися в піаністичному середовищі, вибудовує своє ставлення до них. «Він виконавець і сприймаюча сторона, здобуває інформацію з оперативної та довготривалої колективної пам'яті» [8].

Однією з характерних якостей є наступність фортепіанної школи. У випадку гідного спадкоємця школа продовжує своє існування та розглядається як науково-творче спрямування.

Розглянемо функціонування однієї з багатьох українських фортепіанних шкіл на прикладі школи Василя Барвінського. Вона відноситься до Львівської фортепіанної школи (відповідне узагальнення склалось історично й спирається на історичну, географічну відповідність і характерні творчо-виконавські особливості її представників). Василь Барвінський (1888–1963 рр.) поряд із Леопольдом Мюнцером (1901–1943 рр.) були лідерами

Львівської фортепіанної школи на початку ХХ століття, які зберегли традиції своїх педагогів – відповідно: В. Курц у Львові та Я. Гольфельд і В. Новак у Празі; Е. Лялевич у Львові та Е. Штойерман, Е. Зауер у Відні) і продовжили їх у трансформованому, синтезованому вигляді.

В. Барвінський увійшов в історію України як доктор музикознавства, видатний композитор, піаніст, педагог. Його діяльність активно досліджується й нині такими науковцями, як Н. Кашкадамова, О. Криштальський, Л. Проців, Л. Садова, Т. Старух [5; 6; 9; 10; 11].

Джерелами музичної освіти (мав ще юридичну, вивчав філософію) вважаємо: музичну освіту матері, Євгенії Максимівни, яка навчалася фортепіанної гри приватно в К. Мікулі (Львів); навчання в музичній школі К. Мікулі (1895–1905 рр., учився у М. Яшек-Солтесової, В. Квасницького, П. Бернацької); продовження освіти: у 1905–1906 рр. навчався у В. Курца (Львів), 1911 р. – клас фортепіано в Я. Гольфельда, 1914 р. – клас композиції у В. Новака (Прага) [1; 3; 5; 6; 7; 11].

Як лідер однієї з визначних українських фортепіанних шкіл В. Барвінський є продовжувачем двох європейських шкіл, одна з яких сягає до Ф. Шопена через школу його найкращого учня Кароля Мікулі, а друга уособлює прогресивні ідеї музичної педагогіки через чеських піаністів В. Курца та Я. Гольфельда.

На В. Барвінського як педагога більшою мірою вплинули методичні ідеї В. Курца. Було б наївно вважати, що щедро музично обдарована, інтелектуально-творча людина, якою був В. Барвінський, обмежився у своїй педагогічній діяльності низкою засобів окремого педагога, навіть дуже поважного. Він акумулював усе прогресивне, чого навчився сам, передаючи власний узагальнений досвід виконавця, свої методичні досягнення учням. Від В. Курца він успадкував такі основні позиції: розвиток музичної виразності в єдності та взаємозв'язку з технічною досконалістю [1], яка спиралася на відчуття повної м'язової свободи піаністичного апарату [5, 6]. В. Барвінський зберіг традиції своїх учителів: не відділяв художній розвиток від технічного, приділяв чільну увагу деталям у розучуванні музичного твору, продовжував традиції естетики наспівного видобування звуку, уважно ставився до метро-ритмічної пульсації.

Власні погляди на методику фортепіанного навчання В. Барвінський втілював у практиці опанування цим інструментом. Його методико-

технологічна система містила низку позицій, які не суперечили традиційним поглядам, але мали творче оновлення. Так, відзначимо, що:

1) у групі художньо-технічних поглядів він віддавав перевагу художньому розвитку учнів, зміщуючи акцент із технічних завдань на художнє їх виконання (у конструктивних етюдах К. Черні В. Барвінський убачав джерело:

- художніх знахідок, які мали бути перенесені в концертні етюди Ф. Шопена, Ф. Ліста;
- поліфонічних звучань на шляху до удосконалення поліфонічного слуху, його застосування в багатоголосній поліфонічній фактурі Й. Баха;

2) гідну увагу приділяв удосконаленню педальної техніки для подальшого її використання в музиці різних жанрів);

3) використовував методи вільного руху всієї руки засобом застосування гнучкості зап'ястка, не послабляючи пальців, додаючи свободу тіла виконавця;

4) пропонував засвоєння музичного матеріалу, спираючись на визначення стилістичних особливостей відповідного творчого спрямування;

5) вважав значним засобом розкриття змісту твору інтонаційну природу його звучання, логіку розгортання в певному метро-ритмі;

б) турбувався про якість звуку, ведення мелодичної лінії, привертаючи слухову увагу піаністів до кожної її появи, будь-то наспівна романтична головна тема з гармонічним супроводом чи мелодика басів, інакше кажучи, в усіх музичних жанрах і формах він дотримувався, так званої, «мелодичної» ідеї.

На педагогічних принципах В. Барвінського розкривали свій музично-педагогічний потенціал багато піаністів-педагогів, його учнів, серед яких Д. Гординська-Каранович (1908–1999 рр., навчалась у Віденській музичній академії – клас фортепіано: П. Вайнгартен, Е. Зауер); Н. Кашкадамова; В. Клим (1922–2004); М. Колесса, І. Крих; М. Крих-Угляр (у 1934 р.); О. Криштальський (у 1930 р., навчався й у Р. Савицького та Л. Уманської – Львів, С. Фейнберга – Москва), О. Процишин, Р. Савицький (1907–1960, навчався й у І. Гежмана та «Майстерській школі» В. Курца – Прага), О. Созанська та інші. Переконаними продовжувачами ідей свого педагога, лідера власної фортепіанної школи були та Д. Гординська-Каранович та Р. Савицький.

Педагогічний потенціал Д. Гординської-Каранович почав розкриватися лише з 1952 р. (після переселення в США – викладач, а з 1983–1999 – президент Української музичного інституту в Нью-Йорку). За відсутності її в Україні вивчення педагогічних принципів зі зрозумілих причин ускладнюється [5, 7]. З документальних архівних, літературних матеріалів, інших джерел дізнаємося про її виконавські властивості, з чого можна припустити і зміст педагогічних позицій. На викладання фортепіано вплинули її емоційність, лірична естетика піанізму, глибока шляхетність музичного тону та пластичність. До того ж її вірність «найбільш мистецькому зі своїх учителів» [5], В. Барвінському (в рік смерті улюбленого педагога, 1963 р. вона здійснила турне містами США з його монографічними концертами), його педагогічним поглядам, які повною мірою проявились у виконавських рисах, визначають стиль її викладання, окреслений нами як *свідоме традиційне наслідування принципів окремого лідера фортепіанної школи*.

Методику гри на фортепіано Р. Савицького, який багато спілкувався з В. Барвінським і виконував його твори, визначала щира повага до свого педагога. Але в його позиціях з'являються більш індивідуально-характерні риси, які продовжують ідеї вчителя на новому рівні їх усвідомлення: концентрація уваги до розвитку музичного мислення, точне відтворення музичних фраз, цілеспрямоване удосконалення технічної майстерності, спрямування творчої активності своїх учнів до розвитку інтерпретаційних можливостей. Окреслюємо стиль його викладання як *свідоме традиційне наслідування принципів окремого лідера фортепіанної школи*, в якому простежується визнання домінантності традиції.

Творчим продовженням та оновленням традицій фортепіанної школи В. Барвінського є методико-технологічна система О. Криштальського [4, 5]. Його піаністична та педагогічна майстерність зазнала гранування з боку різних європейських фортепіанних шкіл: безпосередній вплив методик його педагогів і консультантів: В. Барвінського, Р. Савицького, Г. Левицької (Львів); Л. Уманської, С. Фейнберга, Г. Нейгауза, Я. Мільштейна (Київ, Москва) та опосередкованого: він став продовжувачем піаністичних традицій, які зазнали впливу італійської (Е. Петрі), німецької (Ф. Бузоні, Л. Годовський), польської (К. Мікулі), російської (О. Гольденвейзер), чеської (В. Курц) шкіл.

О. Криштальський уособлює на практиці безмежність, інфінітивність узагальненої системи поглядів, демонструє «свідому установку на розвиток і поєднання різних фортепіанно-педагогічних ліній» [5], демонструє реальне толерантне буття плюралізму думок, методико-технологічних позицій, які трансформувалися в його неповторній творчій індивідуальності.

Методичні погляди О. Криштальського визначаються:

- ясністю цікавої детально-сміслової роботи над музичним текстом;
- інтонаційним, аплікатурним аналізом кожної фрази в усіх пластах фортепіанної фактури та намаганням, по можливості, досконалого її виконання;
- підпорядкованістю деталей загальному художньому задуму;
- постійним моніторингом слухової активності;
- знаходженням відповідного темброво збагаченого звукового відтворення уявлених «фарб»;
- обов'язковим виконанням безпосередньо на уроці поставлених завдань;
- спонуканням критичного сприйняття виконавських манер різних фортепіанних шкіл;
- відтворенням бажаного характеру музичного образу на роялі засобом власного виконання;
- широким використанням українського репертуару.

Ці позиції детермінують відчуття причетності до співтворчості в музично-педагогічній майстерні, в якій разом з ідейним лідером, педагогом опановувався й процес формування необхідних умінь і навичок.

Тож, його стиль викладання можна окреслити як *свідоме індивідуально-трансформоване наслідування традиційних принципів декількох лідерів фортепіанних шкіл*, у якому виявляється домінантність взаємовпливу та взаємодії методичних поглядів різних піаністів-педагогів.

Спілкування цих піаністів із В. Барвінським було різнотривалим, декому пощастило спілкуватися з ним довгий час (Р. Савицький), а іншим – лише деякий період (Г. Клим), але всі вони утворюють цілісне історично-музичне явище – фортепіанну школу Василя Барвінського.

Висновки. Таким чином, мистецька школа, зокрема фортепіанна, є категорією галузевої ланки наукознавства, педагогіки, музичної освіти;

явищем національно-освітньої традиції; науково-теоретичним самодостатнім суб'єктом базової музично-інструментальної фахової освіти – з науковими дефініціями та визначеними принципами; сукупністю окремих фортепіанних шкіл видатних педагогів України в полірегіональній єдності. Зокрема, ми виділяємо два типи шкіл, які базуються на свідомому традиційному або свідому індивідуально-трансформованому наслідуванні традицій лідера (лідерів) фортепіанної школи, що конкретизовано в статті на прикладі школи В. Барвінського.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. 60-ліття професора Вілема Курца / В. Барвінський // Новий час – Львів, 1933. – № 5. – С. 4.
2. Вагнер Р. Избранные статьи / Р. Вагнер. – М., 1935. – С. 64.
3. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали / Редактор-упорядник О. Смоляк. – Тернопіль : Астон, 2003. – 192 с.
4. Воробкевич Т. У фортепіанному класі Олега Криштальського / Т. Воробкевич // Олег Криштальський. Спогади. Статті. Матеріали // Наукові збірки ВДМІ імені М. Лисенка. – Вип. 3. – Львів, 2000. – С. 44–47.
5. Кашкадамова Н. До питання про риси школи у фортепіанній культурі Львова : матеріали І конференції асоціації піаністів-педагогів України: «Фортепіанна культура України: історія та сучасність» / Н. Кашкадамова. – Київ-Харків, 1993. – С. 60–69.
6. Криштальський О. Спогади про видатних львівських піаністів / Олег Криштальський. Спогади. Статті. Матеріали // Наукові збірки ВДМІ імені М. Лисенка. – Вип. 3. – Львів, 2000. – С. 8–18.
7. Лисенко І. М. Словник музикантів України / І. М. Лисенко. – Київ : «Рада», 2005. – 359 с.
8. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства / Я. И. Мильштейн. – М. : Сов. композитор, 1983. – 262 с.
9. Проців Л. Педагогічні засади Василя Барвінського / Л. Проців // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали / Редактор-упорядник О. Смоляк. – Тернопіль : Астон, 2003. – С. 98–103.
10. Садова Л. В. Барвінський – визначна постать у Львівській фортепіанній педагогіці 20–30 років ХХ ст. / Л. Садова // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали / Редактор-упорядник О. Смоляк. – Тернопіль : Астон, 2003. – С. 104–117.
11. Старух Т. Леопольд Мюнцер // Советская музыка. – 1979. – № 11. – С. 142–143.

РЕЗЮМЕ

Н. П. Гуральник. Национальная фортепианная школа как феномен музыкального образования

В статье раскрываются некоторые особенности функционирования фортепианной школы как музыкально-педагогической отрасли в системе научного познания. Данная проблема теории искусства изучалась на примере деятельности выдающихся украинских музыкантов, пианистов: В. Барвинского, Г. Беклемишева, Ф. Blumenфельда, Р. Горовиц, Г. Левицькой, Т. Лешетицкого, Н. Лисенко, П. Луценко, А. Луфера, К. Михайлова, Л. Мюнцера, В. Пухальского, Б. Рейнзгальд, С. Румшинського, Р. Савицького, Е. Сливака, М. Старковой, В. Топилина, М. Тутковского, Б. Яворского, Ф. Якименко.

Школа – феномен наукознания (в т.ч. искусствознания), посредством которого определяется и передается комплекс теоретических идей, технологических приемов, заинтересовывая ученика результатом и процессом как системой деятельности, отсюда возникает обобщающий вывод о том, что школа – это не только источник идей, но и кузница людей. В искусстве школа имеет ряд особенностей, среди которых можно указать следующие: - в процессе приобретения навыков определенного ремесла в учебно-творческих мастерских (художественных, театральных), музыкальных классах школа выполняет функцию формы организации и наследования мастерства учителя в непосредственном профессиональном общении с ним; - проведение конкурсов, фестивалей для выявления талантливой молодежи; - сосредоточение учеников вокруг лидера школы, личности талантливого педагога; - доминантность традиции, которая способствует продолжению перспективных идей через деятельность учеников, устаревшие методы и принципы не всегда отмирают, а продолжают развиваться, трансформируясь и обновляясь; - общий для всех членов коллектива школы стиль деятельности не только желателен, как в научной школе, а и является эстетическим качеством школы и проявляется в авторском стиле как исполнителя, так и в стиле личностного поведения педагога; - отсутствие конфронтации программ отдельных лидеров благодаря открытости, разокнутости, что способствует привлечению большего круга людей к результатам

творческого труда и др.

Все эти особенности непосредственно отражаются в фортепианной школе. Ярким примером одной из них есть деятельность В. Барвинского, одного из лидеров Львовской фортепианной школы, который продолжил идеи своих учителей (В. Курца, Я. Гольфельда, В. Новака). Василий Барвинский вошел в историю Украины как доктор искусствознания, выдающийся композитор, пианист, педагог – лидер авторской фортепианной школы. Источником его музыкального дарования и образования было: музыкальная образованность матери, обучение в школе К. Микули, продолжение музыкального образования (как пианиста) у В. Курца и Я. Гольфельда.

На методику повлияли методы В. Курца. Талантливой личностью, каким был В. Барвинский, создана на этой основе. Авторская методика В. Барвинського опирається на педагогические принципы и методы В. Курца. Ее ключевой позицией стала «мелодическая» идея. Ученики Барвинського продолжили и обновили позиции своего педагога, добававив к ним собственное видение путей развития фортепианной школы.

Ключевые слова: школа, фортепианная школа, музыкальное образование, образование, искусство, В. Барвинский, Львовская фортепианная школа.

SUMMARY

N. Guralnick. National piano school as a phenomenon of music education

The article describes some features of the functioning of the school as a piano musical education sector in the system of scientific knowledge. This problem has been studied art theory on the example of the outstanding Ukrainian musicians, pianists V. Barvinskyi, G. Beklemishev, F. Blumenfeld, R. Horowitz, D. Levitskyi, T. Leshetitskyi, N. Lysenko, P. Lutsenko, A. Luferov, K. Mikhailov, L. Munzer, W. Puchalskyi, B. Reingbald, S. Rumshinskyi, R. Savitskyi, E. Slivak, M. Starkova, V. Topilina, M. Tutkovskyi, B. Jaworskyi, F. Yakymenko.

School is a phenomenon of science (including art history), by which is determined and transmitted complex theoretical ideas, technological methods, student personal incentive and the process as a result of the operation system, which raises the general conclusion that the school – this is not only a source of ideas, but also to forge people.

There are a number of features in art school: - in the process of acquiring a

specific craft skills in teaching and creative workshops (art, theater), music classes the school serves as a form of organization and inheritance of teacher skill in direct professional contact with him; - competitions and festivals to identify talented young people; - the concentration of students around the school leader, the identity of a talented teacher; - the dominance of tradition, which contributes to the continuation of promising ideas through the activities of students, outdated methods and principles are not always die, but continue to evolve, transforming and renewing; - common to all members of the school community style of activity is not only desirable, as in the scientific school, and is quality schools and manifests itself in the author's style, and the style of the personal conduct of the teacher; - the absence of confrontation program due to the openness of individual leaders, thereby attracting more people to the circle of creativity, etc.

All these features directly reflect a piano school. A prime example of one of them is an activity of V. Barvinskyi, one of the leaders of the Lviv piano school, who continued the ideas of his teacher (W. Kurtz, J. Golfeld, V. Novak). Vasily Barvinskyi went down in history of Ukraine as a Doctor of Arts, a distinguished composer, pianist and teacher – the leader of the author's piano school. The source of his Musical talents and education were: mother's musical education, schooling of K. Mikuli, the continuation of Musical Education (as a pianist) in W. Kurtz and J. Golfeld.

Talented person, which was V. Barvinskyi, created on this basis. This author's technique based on W. Kurtz's pedagogical principles and methods. Its key position was «melodic» idea. Barvinskyi's pupils continued and updated position of their teacher with them their own vision for the development of piano school.

Key words: *school, piano school, music education, education, art, V. Barvinskyi, Lviv piano school.*