

*Наталя Гуральник*

## **ІСТОРИЧНІ ЗАВОЮВАННЯ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ: АНАЛІЗ ПЕРІОДИЗАЦІЙ**

Аналіз історичних, науково-теоретичних, педагогічних, в т.ч. музично-педагогічних, мистецтвознавчих джерел дозволяє констатувати, що до визначення історичних етапів розвитку української музичної культури різні автори підходили з власних принципів позицій та інтелектуально-творчих поглядів, у контексті громадсько-політичних, західно-європейських подій музичної культури. В оцінках історичних періодів (Л.Гнатюк, С.Горбенко, М.Гордійчук, О.Михайліченко, А.Ольховський, О.Ростовський, Д.Чижевський, В.Шульгина) простежується узагальненість поглядів, традиційність підходів, що, безперечно, обумовлено оглядом одних і тих самих подій, а також спорідненістю поставлених завдань. Тому, торкаючись культурних завоювань фортепіанної школи, ми проаналізуємо висловлювання, у яких відбивається загальна думка багатьох дослідників мистецтвознавського та музично-педагогічного спрямування.

Не концентруючи уваги на усій історії розвитку музичного мистецтва, ми зупиняємось на ХХ столітті, зберігаючи цю відправну позицію протягом статті. Послідовність звернення до персоналій відповідає принципу історизму (за роками видання згадуваних робіт).

А.Ольховський у „Нарисах історії української музики” (1939 р.) здійснив періодизацію української музичної історії, „виходячи переважно зі свого розуміння специфіки розвитку українського музичного мистецтва”. Їм надана характеристика різним історичним етапам цього процесу, починаючи з VI-VIII століть (з часів виникнення української народності) до кінця 30-х років [7; 36]. Використовуючи типові для цього часу терміни ідеологізованого підходу: „прогресивна” (реалістична) та „реакційна” (антиреалістична) автор проаналізував творчість Я.Степового, К.Стеценка, М.Леонтовича, В.Підгорецького, П.Сениці, О.Кошиця, яких назвав „головними постатями української музики початку ХХ століття”. Їх визначні твори свідчать про „наявність в українській музиці початку ХХ ст. значних потенцій”. Відзначається значна роль діяльності Імператорського Музичного товариства у музично-історичному розвитку України. Без детального огляду залишилась діяльність М.Лисенка, але згадані композитори, незважаючи на складні умови розвитку української музики – жорстоку реакцію, національне поневолення – оцінюються як ті, що поглибили кращі традиції М.Лисенка, йдучи шляхом „зміцнення національної музичної школи”. Щодо спроби музично-теоретичних узагальнень, які мали місце у дореволюційний період української музичної культури, то для їх розгортання не було сприятливих умов, вони визначались „випадковим характером і, природно, не могли створити міцної основи для розвитку музикознавчої думки. Саме музична творчість, музичний побут були так слабо розвинуті, що по суті не виникало

гострої потреби у музикознавчій науці” [7; 381-431].

Таким чином, визначені А.Ольховським періоди розвитку музично-історичної культури за великий проміжок часу (що охоплює майже 14 століть). Їх конкретно-історичний аналіз спрямовує читача на усвідомлення перешкод, які заважали вільному розкриттю музичних потенцій, розуміння шляхів розвитку композиторської творчості українських митців, розвитку музикознавства. Загальна тенденція розвитку українського мистецтва даного історичного періоду – „це ріст, упевненість, просування вперед там, де мова йде про передове, прогресивне... і розклад там, де мова йде про реакційне мистецтво, що відмовлялося від боротьби й прагнуло до „спокою” [7; 367]. Нові горизонти розвитку української культури відкрила революція 1917 р. і, як пише автор, „пробудила творчі сили народу, внесла величезне зрушення у музичній культурі...” [там само, 371].

Наступні 20-30-ті роки автор висвітлював з точки зору композиторської творчості, тенденцій розвитку, даючи оцінку деяким творам, відзначаючи їх позитивні і негативні риси, вважав, що в умовах „натиску різних культур, різних естетичних систем кращі представники сучасної української музики зуміли зберегти зв'язки з традиціями національної культури і знайти спільне з передовими культурами світу...Пройшовши довгий, непомірно тяжкий шлях, вона тільки щойно тепер починає підноситись на небачені вершини як культура національна”. Окреслювався цей період як той, що характерний поглядом у майбутнє, видимим ґрунтом якого стали музичні освітні заклади, організації, що продовжували існувати або нові, створенням в Україні міцної виконавської бази (у 30-х роках ХХ ст. діють симфонічні оркестри у Києві, Харкові, Одесі, а в період 1922-1929 – організація у Києві симфонічного ансамблю без диригента: Київсимфанс, що відзначився великою концертною діяльністю). Незважаючи на багато перешкод, „українська культура, а з нею й музика зайняла на початок ХХ ст. визначне місце серед культур інших європейських народів”. Її розвиток до 20-х років усвідомлюється автором як „передісторія того розвитку творчих сил, якого досягла ця музика в останні роки”. Розвиток української музичної культури 30-х рр. з „її високим творчим рівнем стали немислимі поза розгортанням узагальнюючої думки” [7; 397-431], що сприяло розвою музикознавства. Цей матеріал з історії музичної освіти в Україні охоплює музичні галузі дотичні до фортепіанної школи.

Надані глибокі критичні висновки щодо історії української музичної культури цього періоду (перша третина ХХ ст.), в якій, на жаль, ще „не сталося так, щоб український композитор став виразником творчих потенцій світового значення – створив би визначну систему художнього переконання, яка б мала вихідним пунктом для подальшого музичного розквіту світової музики чи впливало б своїми якостями на творчість композиторів інших народів...”. У той же час читач отримав й історичне пояснення небажаного відставання або навіть деякої залежності від культур інших народів. Це сталося тому, на думку Д.Чижевського, що „...українське культурне життя не завше було різко та яскраво усамостійнене і відокремлене. Мінявся і ступінь

політичної залежності, і ступінь рівня національної свідомості, зокрема національної свідомості інтелігенції...” (цитата надана за кн. А.Ольховського), тому слідом за зниженням української історії на певний час до рівня „обласної історії (російської, почасти польської)” дещо змінюється і історія української музики, коли значна частина її кращих представників працювала за межами України. Натомість історія української музики як процес постійного, поступового накопичення художніх цінностей, можливо „малопомітних у світовій історії музичної культури, але видатних у плані її національного розвою збагачує й художню думку всесвіту, бо у кожній національній культурі розкриваються окремі сторони, однаково важливі різноманітності людської краси” [7; 442].

Фортепіанна школа у контексті розвитку української музичної культури пореволюційного періоду розкрита недостатньо. Якщо для композиторської творчості період до 1905 року розглядається як передісторія розвитку музичної культури, то, спираючись на впевнену ходу виконавського мистецтва, у якому фортепіанна творчість мала стрижневу роль, наявність міцної музичної виконавської школи уможливили історично визначні події: створення концертних організацій, заснування музичних освітніх закладів, розгортання наукової музично-узагальнюючої думки. У розкритті музичної освіти автор лише торкається деяких сторін функціонування цієї музичної галузі, натомість у списку музичних творів, створених у цей період, у тексті книги називається багато таких, що написано за допомогою фортепіано (клавіри опер, рукописи симфонічних творів, романсів тощо), з використанням фортепіано (фортепіанні камерні ансамблі, вокально-інструментальні твори), сольні інструментальні твори, написані спеціально для фортепіано (близько 70% від загальної кількості творів виконуються з використанням фортепіано). У 20-30 роки фортепіанна школа більше притягує музикознавців, детальніше розкриваються характерні риси її стилю, жанрів. Це період утвердження інтелектуально-творчого потенціалу музикантів-піаністів.

В.Шульгіна, дослідивши історичний розвиток музичного мистецтва та освіти, пропонує власну періодизацію. Результатом її глибокого наукового аналізу становлення української музичної школи є визначення декількох історичних етапів.

Характерними рисами розвитку української музичної школи (другої половини ХІХ ст., що передував ХХ ст.), на думку автора, є те, що внаслідок децентралізації зарубіжного музично-освітнього досвіду і його проєкції на власні культурологічні проблеми виникли об’єктивні умови для розбудови і професіоналізації національної музичної школи, яка розвивалась у контексті європейської культури. Ці погляди співзвучні А.Ольховському, який теж вбачав українську музичну культуру „серед культур інших європейських народів”. У періодизації В.Шульгіної вперше окреслені періоди злету української музичної культури, серед яких два припадає на ХХ століття (часи Української Народної Республіки, 1917-1920 рр. та суверенної незалежної України, з 1991 р.) [12; 3].

Складними, але дуже плідними для розвитку фортепіанної школи були часи, пов'язані з другою світовою війною і повоєнними роками, які усвідомлюються дещо відокремлено. У цей складний час для української культури (у межах радянської) дедалі все більше зростає рівень професіоналізму в системі музичної освіти завдяки обміну досвідом між різними виконавськими та педагогічними школами у роки евакуації. В українських навчальних закладах працюють талановиті педагоги-піаністи: Є.Сливак, А.Янкелевич, К.Михайлов, М.Старкова, Б.Рейнґбальд та інші, які фактично готують професійні кадри для Московської (на той час столичної) консерваторії. Незважаючи на спроби подальшого формування і розвиток українського фортепіанного репертуару для різних ланок навчання професорами Київської консерваторії К.Михайловим, Є.Сливаком, Б.Миличем, проблеми національної музичної освіти і масового музичного виховання, у порівнянні з першою третьою ХХ ст., відступають на другий план. Насувається кризова ситуація, коли ідеї професіоналізму набувають формального характеру, а зміст навчання музики втрачає концептуальний характер підготовки виконавця-інтерпретатора і виховання творчої особистості музиканта [13].

З метою підвищення рівня музичного виховання молоді у середніх загальноосвітніх школах у шестидесятих роках ХХ століття відкриваються музично-педагогічні факультети, де на новому науково-методичному рівні, з використанням найновіших досягнень у галузі психології та педагогіки, музичної творчості відроджуються концепції синкретичної професійної підготовки музиканта-просвітника.

Наступний етап, кінець ХХ століття, характеризується поверненням інтересу до розроблення питань національної музичної освіти на новому світоглядному рівні на основі узагальнення досвіду творчого виховання особистості в різних національних музичних школах. Відроджуються ідеї музично-естетичного розвитку підростаючого покоління та поновлюється комплексний підхід до підготовки фахівців у цій галузі на музично-педагогічних факультетах.

Таким чином, можна спостерігати у різні історичні періоди розвитку української музичної культури роки злету національної музичної школи та часи занепаду. Сучасний період поряд з відродженням традицій розвитку творчого становлення особистості музиканта-виконавця потребує наукового обґрунтування складових системи національної музичної освіти у всіх її ланках, особливо вищого рівня мистецької освіти в інститутах мистецтв та на музично-педагогічних факультетах педагогічних університетів та у консерваторіях, де відбувається інноваційна перебудова деяких методик на основі нових інформаційно-педагогічних технологій. Автор виявила у періодизації розвитку української музичної культури загальні тенденції національно-освітнього процесу в Україні, довела необхідність використання новітніх наукових концепцій творчості особистості з метою вироблення системи національного музично-творчого виховання підростаючого покоління та підготовки спеціалістів до виконання цієї місії на сучасному

культурологічному рівні.

У процесі визначення сутності історичних етапів вперше було визначено періоди злету національної музичної школи, значну увагу приділено стану музичної професійної освіти в Україні, розгляду її структури і змісту. Але, розгляд фортепіанної культури відбувався у контексті загальних музично-інформаційних проблем, більше уваги приділялось музично-композиторській творчості, музичній освіті молодших школярів, що залишає науково-аналітичний простір для визначення місця і ролі фортепіанної школи в теорії і практиці вищої музично-педагогічної освіти та загальної культури в Україні ХХ століття. В аналізі музично-історичних подій, характеристиці яскравих особистостей більше уваги (порівняно з іншими авторами) приділяється високоосвіченим і активним музичним громадським діячам, представникам української фортепіанної школи, які блискуче володіли фортепіано, використовували його у своїй культурно-громадській, творчій та викладацькій діяльності.

Аналізуючи іншу музичну галузь, хорове мистецтво, розглянемо судження С.С.Горбенка, який досліджуючи історію розвитку дитячого хорового виховання в Україні, надає фактичний матеріал, його характерологічні особливості за відповідними етапами, теж починаючи з ХІ ст. Розкриваючи культурно-освітні процеси ХХ ст., автор в одному з етапів об'єднує кінець ХІХ та початок ХХ ст., що є зрозумілим з огляду на культурно-історичний поступ України цих років. Тут з'являються і критичні зауваження щодо методів хорового виховання дітей у школі. Крім цього автор приділяє увагу значному внеску у цю справу композиторів України ХХ ст.: М.Лисенка (організація у Києві при Українському клубі дитячого хору 1908-1912), який писав хори для дитячих колективів (до речі, „виступи проходили без диригента, під супровід автора”, *на фортепіано* (к. Н.Г.), створював дитячі опери [1; 13]; розкриває і прогресивну роль М.Д.Леонтовича, який працював вчителем співів, виношував ідею організації музичної освіти з початку навчання у школі, створив „Практичний курс навчання співів у середніх школах України” з музичними ілюстраціями; надає факти діяльності К.Г.Стеценка, який не лише керував хорами, а й навчав дітей музичній теорії та сольфеджіо, наводяться деякі його музично-педагогічні роботи, серед яких „Шкільний співаник”, „Початковий курс навчання дітей нотного співу” та ін.; відзначає успішне керівництво юнацьким хором і М.І. Вериківським із застосуванням музично-теоретичних методів навчання. Тобто доводить, що дитячий хоровий спів в Україні розвивається у загально-культурному контексті, більш продуктивно завдяки професійним підходам до музичного виховання, залученню кращих композиторських сил, підключенню елементів музичної освіти.

Розкриваючи подальший розвиток дитячого хорового виховання, що мало більший успіх у післяреволюційні роки, С.Горбенко подає факти залучення до справи П.О.Козицького (у 1917-1923), який викладав співи і керував хором у І-й Київській трудовій школі ім. Т.Шевченка); А.Я.Штогаренка: працював учителем співів у трудових школах (1922-1927),

керував хором і навчав теорії музики та сольфеджіо. Їх діяльність та інші обставини позитивно вплинули на поширення хорового співу серед дітей, розширили інтерес до нього [1; 16]. В цілому цей етап „характеризується піднесенням національно-культурного руху в Україні, розвитком педагогічної теорії і практики, естетичної думки, пошуком такої школи, яка б забезпечила успішний поступ нації і власної державності” [2; 267], цьому, як відзначає автор, ми завдячуємо музично-педагогічній діяльності В.Верховинця, М.Леонтовича, К.Стеценка, Б.Яворського. У ці роки відбулось становлення масового дитячого хорового співу, його поширення серед дітей, із залученням методів професійного музичного навчання.

Період 30-х років характеризувався розвитком позакласного та позашкільного виховання, створенням Будинків та Палаців творчості для дітей та юнацтва, високими вимогами до результатів хорової справи. Деякі ускладнення, спричинені помилковими методиками, сприяли уважнішому ставленню до виникаючих проблем з боку науковців, появи відповідних досліджень. Розвиток музичної педагогіки відбувався „у руслі проблем загальної педагогіки і психології”, відповідність яких полягає „у підходах до проблем, цілей і завдань розвитку людини, осмисленні ролі освіти в її житті”; музично-педагогічна думка базувалась на усвідомленні „музичної освіти як фактору не тільки естетичного, але й загального розвитку особистості” [2; 266].

У наступні роки (з 30-х по 50-і рр.) стан музично-хорового виховання покращився, поширилась виконавська практика, більше уваги приділялось репертуару. Дитяче хорове виконавство стало предметом вивчення у музичних освітніх закладах, „і в першу чергу, на музично-педагогічному факультеті Київської консерваторії”. У 50-і роки продовженням розпочатої роботи – створення підручників-співаників С.Воробкевичем, А.Вахнянином, І.Біликівським, К.Панківським [1; 13-18] – стало написання ґрунтовних посібників з хорового співу, пісенно-хорових збірок для дитячих хорів, музичних хрестоматій.

Упродовж наступного етапу (сер. 50-х – к. 80-х рр.) поряд з використанням традиційних стали розроблятися нові прийоми й методи ознайомлення дітей з нотною грамотою, „оволодіння закономірностями музичної мови на матеріалах народної і професійної творчості” [2; 267]. Процес розвою дитячого хорового співу успішно продовжувався у 60-80-ті роки, відзначився творчою діяльністю О.Раввінова, Л.Скалецького, В.Уманця, Л.Хлебникової, Л.Грекова, В.Лужного, З.Жовчака та ін., з’явилися чисельні методичні рекомендації, статті, проводились науково-педагогічні дослідження. Цей період „можна вважати найбільш плідним в усій історії дитячого хорового виховання в Україні”, навіть незважаючи на те, що з’являлись і „тривожні тенденції” відсутності нових яскравих пісень для дітей шкільного віку [1; 18, 28].

Наступні 90-ті роки ХХ ст., (останні у цій періодизації) відзначились поверненням до національних джерел, створенням програм з музики загальноосвітньої школи у традиціях української музичної освіти, на основі

українського фольклору, у яких нерозривно поєднувались творчі процеси і сприйняття музики. Інші програми, запропоновані О.Я.Ростовським вирізняється поєднанням української народної та професійної музики, „що повинна розкритися школярам, як частина життя народу, цілісне явище його духовної культури...” [1; 19]. На сучасному етапі „гуманістичний рух в освіті став антитезою авторитарним підходам”, центр уваги у навчально-виховних процесах зміщується у бік учня як суб’єкта педагогічного процесу, викладання предметів естетичного циклу стало здійснюватись на варіативній основі [2; 268].

Таким чином, автор аналізує чинники, що сприяють динаміці історичного поступу, серед яких організація цілеспрямованої музичної діяльності школярів, включення уроків музики і співів (назва подана історично-відповідна) до числа обов’язкових предметів навчального плану загальноосвітніх шкіл, впливові громадсько-історичних подій, професійна увага з боку українських композиторів, позитивний вплив музичної освіти у розвитку хорової справи, інтенсифікація науково-методичних розробок з культури роботи з дитячими хоровими колективами та позитивний вплив професійного ставлення до підготовки відповідних кадрів системою вищої музичної освіти.

На жаль, розкриваючи музичні хорові твори та їх виконання, навіть підкреслюючи, як в період 20-30-х років „відчувалося певне ігнорування... „акапельного” співу” [1; 17], що свідчить про використання акомпануючого інструменту при виконанні хорових творів, але не вказується, якого саме. Натомість, спираючись на дані цього ж джерела: „виступи проходили без диригента, під супровід автора” (там само, с.13), а також на інші: „Опера написана з фортепіанним супроводом” (*йдеться про дитячу оперу „Лисичка, котик і півник” К.Стеценка – к. Н.Г.*) [7; 377], маємо підстави сподіватись, що акомпануючим інструментом під час виступу дитячих хорів могло бути саме фортепіано.

Історично-ємний, різноспрямований матеріал щодо виникнення та розвитку музичної педагогіки, музичної науково-методичної думки, фахової музичної освіти надає Михайличенко О.В., поставивши на меті визначення основних науково-педагогічних засад, на яких базується процес становлення і розвитку музичної освіти й виховання дітей та молоді в Україні. Автор умовно поділив його на чотири історичні етапи, назвавши: перший – історико-синкретичним (від стародавніх часів до XI ст.), другий – ортодоксально-секуляризаційним (XI ст. – XIX ст.), третій – змістовно-визначальним (60-90 рр. XIX ст.), четвертий – педагогічно спрямованим, що розпочався з кінця XIX ст. і визначився, на думку автора, „цілеспрямованою педагогічною діяльністю видатних композиторів та музикантів, побудованою на певних методичних засадах, створенням музично-просвітницьких організацій, музичних навчальних закладів та побутового музикування, що поклато початок створенню системи музично-естетичного виховання дітей та молоді в Україні”, особливо починаючи з 1917 р. [6; 72].

Не вдаючись у повний перелік музичних навчальних закладів, що часто

згадуються в історичній, музикознавчій, музично-педагогічній літературі, вважаємо доречним нагадати деякі події, що сприяли розвитку української фортепіанної школи з кінця XIX ст.: з поширенням музичної освіти у недільних школах (Києві, Харкові), яка пов'язана з іменами Х.Д.Алчевської, К.П.Вільбоа, завдяки діяльності українського відділення ІРМТ (Імператорського Російського музичного товариства) у 1867 р. за проханням директора Київського відділення ІРМТ у Києві було відкрито музичну школу, де поряд з теоретичними дисциплінами, співом викладалась гра на фортепіано та сумісна гра [8]. Активізувалась робота і приватних музичних навчальних закладів, починаючи з першої приватної музичної школи України у Києві, яка була створена К.Ф.фон Фейстом у 1881 р. і мала назву вокально-інструментальної; у 1892 р. дворянином Ю.Сендзіковським була відкрита музична школа в Умані [10]. У Харкові була відома спеціальна фортепіанна школа, яку очолив піаніст, учень Ф.Ліста, А.Ф.Бенш. У 90-х роках стала відомою школа, яку очолив здібний музикант, піаніст С.Ружицький [9]. Рівень викладання деяких приватних шкіл не поступався музичним училищам. Так підготовчі курси З.І.Худякової, М.К.Лесневич-Носової та школи С.М.Блуменфельда (орієнтувалась на програми музичних училищ) і М.А.Тутковського (наближалась до вимог консерваторії, із стін якої вийшов відомий піаніст С.Г.Румшинський) у Києві надавали можливість отримувати глибоку загальну музичну освіту. Фортепіанне навчання було частиною музичної освіти і духовних навчальних закладів. Обов'язковий церковний спів був не єдиною формою музичної освіти семінаристів. Програми передбачали навчання гри на різних музичних інструментах, фортепіано і фісгармонії струнних, духових.

З кінця XIX-початку XX століття гра на фортепіано викладалась у Київському інституті шляхетних дівчат (тут з 1876 по 1902 рр. фортепіано викладав М.В.Лисенко, а також ілюстрував класичну музику і твори тогочасних композиторів). Визначного статусу в розвитку музичної освіти в Україні набула Музично-драматична школа М.Лисенка, власний навчальний заклад, створений у 1904 р. [11]. Завданням цього навчального закладу була підготовка кваліфікованих акторів і музикантів [5]. Програми навчання відповідали консерваторським. До числа спеціальних дисциплін належала гра на фортепіано (також струнних, духових, народних, ударних). Основним педагогом з фортепіано був М.Лисенко. Підготовка з фортепіано велась на високому професійному рівні, широка просвітницька діяльність педагогів і студентів цього закладу висвітлювалась у пресі і тим сприяло зростанню його популярності. За висловом самого М. Лисенка, „школа моя має добрий попит у широкої публіки міської і позаміської, провінціальної. Багато питають, приїздять, цікавляться, поступають...” [4]. Серед випускників школи: А.Буцької, О.Кошиць, К.Стеценко, Д.Ревуцький.

Надаючи певну періодизацію розвитку музичної культури від її становлення до сьогодення, автори по-різному ставляться до подання матеріалу, яке відповідає їх головній меті: розкрити музично-історичні чи історико-культурні, музикознавчі або музично-освітні проблеми. Кожний



автор акцентує на власній проблемі: А.Ольховський опікувався проблемою розвою української національної музичної школи; В.Шульгина – розкрила процес становлення і розвитку української музичної школи у загальноєвропейському контексті; С.Горбенко дослідив появу та виховну роль дитячого хорового мистецтва у справі музичного виховання та початкової музичної освіти молоді; О.Михайличенко – історичний процес розвитку музичної у контексті розвитку загальної педагогіки.

Ці періодизації охоплюють великі історичні проміжки часу, які налічують декілька століть. Тому період, що характеризує ХХ століття, висвітлюється з позицій загально історичного розвитку, як останній. У той же час, треба відзначити, що ХХ століття вивчалось досить ретельно, усі науковці сходяться на окресленні однакових за роками і подіями етапів, з якими важко не погодитись: до революції 1917 р., довоєнні, повоєнні роки (ВВВ), 50-80 –ті роки, з років незалежності до сьогодення.

Аналіз наданих різними авторами періодизацій зумовив виникнення протиріччя в оцінці діяльності музикантів-піаністів. А саме: навіть уже наприкінці ХІХ ст. та у ХХ столітті кожний з авторів, називаючи музичні події культурно-історичного значення або розкриваючи процеси розвитку музичної освіти в Україні, вказує на безпосереднє чи опосередковане використання фортепіано в розвитку вокальної, скрипкової, хорової шкіл; називає цей інструмент як основний у навчальних планах закладів музичної освіти; відзначає активну виконавсько-просвітницьку, громадську та педагогічну діяльність видатних музикантів, спрямовану на розвиток фортепіанного мистецтва (Г.Беклемішева, С.Блуменфельда, М.Лисенка, К.Михайлова, Г.Нейгауза, Б.Рейнґбальд, С.Румшинського, Є.Сливака, М.Старкової, М.Тутковського, З.Худякової, Б.Яворського). Натомість, звертаючи увагу на, безумовно, важливі культурно-музичні події, не приділяють достатньої уваги розбудовчій ролі піаністів у музичній освіті, культуротворчій функції піаністів-виконавців, їх інтелектуально-творчому потенціалу у розвитку науково-методичної справи.

Зважаючи на викладене, ХХ століття видалось тріумфом проникнення фортепіано в усі сфери музичного життя України, тому цей факт заслуговує на наукову увагу та визначається нами пріоритетним у характеристиці різноманітних явищ музичної культури означеного історичного періоду, у тому числі у контексті музичної педагогіки.

### **Список використаних джерел**

1. Горбенко С.С. Дитяче хорове виховання в Україні. Навчально-методичний посібник. – К.: ІЗМН, 1999. – 253с.
2. Горбенко С.С. Історичний розвиток музичної освіти дітей шкільного віку гуманістичної спрямованості // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: Збірник наукових праць, 2004. – Вип. 1 (6). – К.: НПУ. – 284с. – С.263-269.
3. Гуральник Н.П. Музично-педагогічна думка в контексті історії

розвитку педагогіки України ХХ століття // Наукові записки: Збірник наук. статей Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова / Укл. П.В.Дмитренко, Л.Л.Макаренко. – К.: НПУ імені М.П.Драгоманова, 2005. – Випуск LVIII (58). – 291с. – С.39-48.

4. Лисенко М.В. Листи / Упоряд. О.Лисенко; вступ. стат. М.Рильського; ред. Л.Кауфмана. – Київ: Мистецтво, 1964. – С.413.

5. Літературно-науковий вісник. Річник VII: Т.ХХVII. Кн.VIII.– Львів, 1904.– С.92.

6. Михайличенко О.В. Основи загальної та музичної педагогіки: теорія та історія. – Навч. посібник для студентів музичних спеціальностей. – Суми: Вид-во „Наука”, 2004. – 210с.

7. Ольховський Ю.А. Нариси історії української музики / Підгот. до друку, наук. ред., вступ стат., комент. Л.Корній. – К.: Музична Україна, 2003. – 512с.

8. ЦДІА України, ф.442, оп. 46, спр. 471, ар. 1-17.

9. ЦДІА України, ф.442, оп. 50, спр. 202, ар. 1-3.

10.ЦДІА України, ф.442, оп. 622, спр. 180, ар. 1-4.

11.ЦДІА України, ф.442, оп. 622, спр. 486, ар. 49-64.

12.Шульгіна В.Д. Автореферат дис... на соиск. докт. мистецтвознавства. – К., 2002. – 42с.

13.Шульгіна В.Д. Тенденції розвитку національної музичної школи в контексті загального процесу розбудови національної школи в Україні // Вісник Держ. академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 1999. – №2. – С.35-45.