

Хортицький навчально-реабілітаційний багатопрофільний центр, 2006. – 220 с.

5. Селевко Г. К. Энциклопедия образовательных технологий : [в 2 т.] Т. 1 / Г. К. Селевко. – М. : НИИ школьных технологий, 2006. – 816 с.

6. Сулова Г. П. Содержание образования: проблемы сохранения и развития культуры / Новые ценности образования. Школа – культурный центр / Г. П. Сулова. – М. : НПО «Школа самоопределения», 2004. – № 3. – С. 131–137.

РЕЗЮМЕ

Р. В. Миленкова. Механизмы формирования профессиональной ответственности в процессе специальной подготовки студентов.

В статье рассмотрены теоретико-методологические аспекты обеспечения механизмов формирования профессиональной ответственности у студентов. Выявлены психолого-педагогические подходы к определению ответственности личности как категории, педагогические принципы и формы реализации процесса формирования будущего специалиста с высоким уровнем ответственности в учебно-воспитательном процессе.

Ключевые слова: профессиональная деятельность, ответственность, психолого-педагогические механизмы, педагогические подходы, конкурентоспособность.

SUMMARY

R. Milenkova. Mechanisms of formation of professional responsibility in the special training of students.

The article is devoted to the theoretical and methodological aspects of forming professional responsibility mechanisms of students. Psychological and pedagogical approaches to responsibility as a category and some forms of their realization in educational process are observed.

Key words: professional activity, responsibility, psychological and pedagogical mechanisms, pedagogical approaches, competence.

УДК 784:378:371.13 – 057.87

Г. Ю. Ніколаї

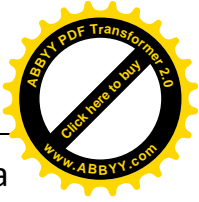
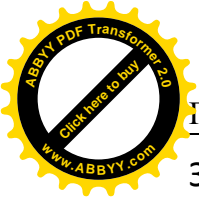
Сумський державний педагогічний
університет ім. А. С. Макаренка

УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА У МАГІСТЕРСЬКІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ ТА ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

У статті обґрунтована доцільність підсилення національного компонента в підготовці магістрів – майбутніх учителів музики та художньої культури. Проаналізована фортепіанна творчість українських композиторів як органічна ланка національної культурної спадщини. Запропоновано розширити змістову складову підготовки майбутніх учителів музики та художньої культури за рахунок відомостей щодо культурологічного контексту генези української фортепіанної музики та її історичної динаміки у ХХ столітті.

Ключові слова: магістерська підготовка майбутніх учителів музики та художньої культури, генеза української фортепіанної музики.

Постановка проблеми. Фортепіанна творчість українських композиторів є органічною ланкою національної культурної спадщини.

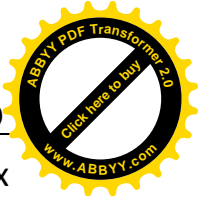
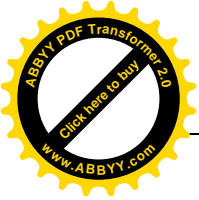


Значущість цього феномену для підготовки майбутніх учителів музики та художньої культури в часи інтеграції України до загальноєвропейського простору вищої освіти неможливо переоцінити, оскільки процеси інтернаціоналізації повинні бути гармонійно поєднані з процесами збереження національних традицій. Тому дослідження місця і ролі української фортепіанної музики у підготовці магістрантів факультетів мистецтв є актуальним.

Аналіз актуальних досліджень. У середині минулого століття однією з перших музикознавчих спроб дослідити розвиток фортепіанної музичної творчості в Україні стали праці М. Дремлюги. Про розширення проблематики досліджень у цій сфері свідчать монографії В. Довженка («Нариси з історії української радянської музики», I том – 1957, II том – 1967) та М. Гордійчука («Українська радянська музика», 1960).

У наступні десятиліття з'являється низка наукових праць (Ю. Вахраньов, М. Калашник, Л. Ніколаєва, В. Тимофєєв, Н. Хінкулова, І. Цурканенко), в яких українська фортепіанна музика проаналізована з різних ракурсів. На особливу увагу заслуговують фундаментальні праці В. Клина, в яких він дослідив проблеми жанрово-стильової еволюції української радянської фортепіанної музики, що розглянута як цілісне явище культури. Нові аспекти теоретичного осмислення сучасного стану розвитку фортепіанної галузі мистецтва запропоновано в дисертаціях Л. Ланцути («Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції», 1998), О. Фрайт («Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці», 2000), О. Пономаренко («Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80-90-х років ХХ століття», 2003), Н. Ревенко («Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки ХХ століття)», 2004), Л. Свірідовської («Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець ХІХ – перша третина ХХ ст.)», 2007).

Останнім часом у вітчизняному музикознавстві значно посилилась культурологічна орієнтація на ідеї О. Шпенглера, І. Хейзінги, М. Бахтіна, Ю. Лотмана. Сьогодні в контексті активізації інтеграційних процесів у Європі актуалізуються дослідження феномену української фортепіанної музики як складової європейського культурного простору. Магістранти-музиканти повинні оволодіти цією інформацією ще в межах університету.

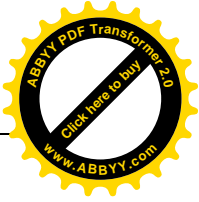
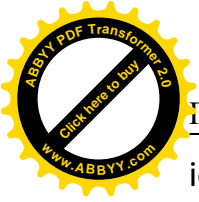


Мета статті – розширити змістовий компонент підготовки майбутніх учителів музики та художньої культури за рахунок відомостей щодо культурологічного контексту генези української фортепіанної музики та її історичної динаміки у ХХ столітті.

Виклад основного матеріалу. У дореволюційний період еволюція фортепіанної музики в Україні відбувалась під впливом російської та західноєвропейської музичних культур. Набуття вітчизняним інструментальним мистецтвом програмних ознак на початку минулого століття пов'язано з помітним впливом традицій романтизму, що сформували світоглядно-естетичні засади художньої культури кінця ХІХ ст. На тлі ускладнення драматургії творів, їх музично-семантичного матеріалу програмність забезпечувала відтворення експресивних емоційно-психологічних музичних образів. Усталення нових критеріїв композиторської творчості відбувалося вельми різноманітно, в особливому естетичному ключі, притаманному першій половині ХХ століття, який передбачав органічний синтез суперечливих, а іноді навіть протилежних тенденцій, своєрідну «гармонійну еkleктику». Оновлення романтичного стилю (неоромантизм), пов'язане з освоєнням естетики імпресіонізму та експресіонізму, свідчило про широке коло художніх зацікавлень українських композиторів.

Розширення традиційної образної, тематичної та жанрової сфери пов'язано з впливом європейського модернізму. Особливістю українського фортепіанного модерну тієї доби стали оригінальний синтез пізньоромантичної стилістики і дистанціювання від традиційного пісенного фольклоризму. Водночас засвоєння інструменталізму як типу мислення докорінно вплинуло на темпи й потужність стилістичних новацій в українській музичній культурі.

Специфічні ознаки української культури періоду радянського тоталітаризму пов'язані з прагненням самозбереження через підтримку консервативних традицій. Поступова ізоляція української фортепіанної музики від тогочасних світових мистецьких процесів, які остаточно загальмовуються у 40–50-ті роки, була політично спланованим актом з метою унеможливлення проникнення у національний музичний простір ідей європейського модернізму. Крім того, не припинялися намагання «ампутовати» історичну свідомість українського народу – знищити

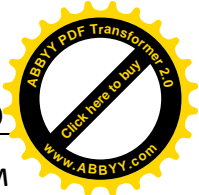
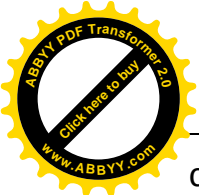


історичні пам'ятки або ідеологічно переакцентувати їх зміст і значення.

«Хрущовська відлига» 60-х років минулого століття сприяла оновленню українського культурного простору. Знаменно, що саме поява руху «шістдесятників» була першою ознакою деградації тоталітарної системи. Нова генерація українських інтелектуалів була представлена письменниками і поетами (О. Гончар, І. Драч, Л. Костенко, В. Симоненко), композиторами (В. Бібік, В. Годзяцький, Л. Грабовський, В. Сильвестров, М. Скорик) та багатьма іншими митцями, у середовищі яких розв'язувалися болючі проблеми розвитку національної культури. Незважаючи на репресії, якими завершилася коротка «відлига», українська творча інтелігенція продовжувала відстоювати ідеї національної самосвідомості, виступала проти нігілістичного ставлення до рідної мови, літератури, мистецтва. Водночас проникнення із Західної Європи широкого спектра різноманітних напрямів, які зумовили подальший процес стильового оновлення фортепіанної музики, сприяло бурхливому експериментаторству у сфері композиторських технік (серійність, пуантилізм, алеаторика, сонористика, додекафонія), у цілому – розквіту так званого «українського авангарду» (термін О. Зінкевич) [1].

У другій половині 80-х років інтерес соціологів, культурологів, мистецтвознавців спрямовується на західний спосіб життя і мислення, ідеалістичні вчення, нетрадиційну культуру, а разом з тим і на відродження духовно-релігійних цінностей. Провідними в розвитку української культури цього періоду стають: проблеми буття особи, нації, держави, традиції та їх оновлення, культурний діалог на міжнаціональному й міждержавному рівнях, екологія природи і людини, усвідомлення місця українського народу та його мистецтва у всесвітньо-історичному процесі. У світогляд українських митців проникають ідеї та концепції західної філософії, культурології та естетики, передові позиції починає займати постмодернізм.

Відчутний вплив на українську музику справили додекафонна техніка А. Шенберга, нове відчуття часопростору А. Веберна, структуралізм П. Булеза, К. Штокгаузена, М. Беббіта. Зміни 80–90-х років, зокрема в мистецтві, сприяли відродженню перерваної культурно-модерністської традиції 20-х та демократично оновлюваного струменя 60-х років. Якщо західний варіант постмодернізму, на думку соціологів та культурологів, характеризується як продукт «постіндустріального, споживацького

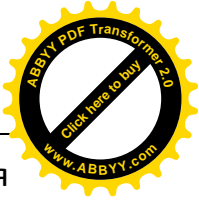
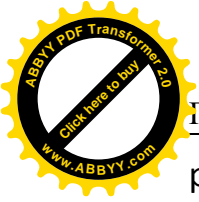


суспільства», то східноєвропейський, зокрема й український, є передусім «посттоталітарним мистецтвом» [3]. Він тлумачиться з огляду на стан культури та особливості епохи в розвитку цивілізації, що визначається як «ситуація епістемологічної та онтологічної кризи, коли втрачено довіру до автентичності всіх культурних концепцій чи стилістичних манер художнього письма» [4, 65], як епоха перевідкриття суб'єктивного світу людини, втраченого у всеоб'єктивуючих теоріях «Я» епохи модерну.

Незважаючи на полемічність використання вітчизняними та зарубіжними вченими терміна «постмодернізм», поряд з яким стоять такі смислові інстанції, як «постсучасність», «постмистецтво», «метастиль» тощо, саме це поняття здатне об'єднати різновекторні, діаметрально протилежні творчі спрямування митців під егідою плюралістичного співіснування взаємовиключних як стильових, так і образно-змістовних категорій та явищ.

Спробуємо конкретизувати динаміку розвитку української фортепіанної музики у ХХ столітті. На його початку у творчості вітчизняних композиторів панує романтична модель, в якій поєдналися яскрава концертність Ліста та салонна камерність Мендельсона. Віртуозний стиль фортепіанних творів М. Лисенка, доповнений національним фольклорним мелосом, геніально синтезував обидві європейські тенденції, де елегантність, витонченість, шляхетність, довірливість інтонаційного висловлювання співіснували з техніцизмом найвищого ґатунку. Художні ідеї композитора щодо звукової палітри, фактури, засобів звукоутворення, методів обробки музичного матеріалу дістають подальшого розвитку і втілення у творчості В. Косенка, Л. Ревуцького, Я. Степового, збагачуючись новою барвою – ностальгічною туюю.

Водночас українська фортепіанна культура першої третини ХХ століття зазнала питомих впливів видатних російських композиторів. Так, у спадщині М. Колеси, В. Косенка, Л. Ревуцького та інших відобразилися деякі ознаки рахманіновської естетики. У доробку вітчизняних композиторів можливо було також знайти відгомін творчості О. Скрябіна, що позначилося на поемах В. Косенка та деяких прелюдіях Л. Ревуцького. Імпресіоністичні та експресіоністичні тенденції з відповідними тембрально-регістровими пошуками знайшли втілення у концертних етюдах І. Белзи та «Відображеннях» Б. Лятошинського. Таким чином, фортепіанна музика 10–30-х років ХХ століття поряд із

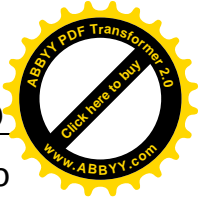
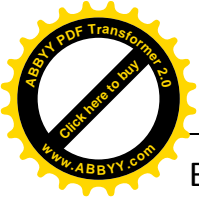


романтичним баченням «природи» фортепіано почала збагачуватися експресивно-психологічними засобами виразності.

У повоєнні роки в умовах тоталітаризму, що набрав оберти, з'являлися твори, хоча професійно й досконалі, але жанрово однотипові. У тогочасній українській музиці панували «сюїтність» і «програмність», які набували різноманітних змістовних нюансів у творчості М. Дремлюги – сюїта «Зима» (1946), «Весняна сюїта» (1956), М. Сильванського – «В рідному місті» (1954), А. Коломийця – «Українська танцювальна сюїта» (1948 – перша редакція, 1962 – друга), І. Шамо – «Класична сюїта» (1958), цикл «Картини російських живописців» (1958) тощо. Широке коло образів у цих фортепіанних творах дозволило В. Клину розглядати їх у контексті загальнородових форм мистецького мислення – епосу, лірики, драми, які отримали багатоаспектне втілення завдяки жанровості, фольклорним джерелам, звукообразальності, картинності [2].

Різноманітні естетичні впливи, яких зазнає українська фортепіанна музика у 60–70-х роках ХХ століття, в основному пов'язані з переглядом традиційних жанрово-стилістичних течій. Якісно нові зв'язки з фольклором породжують «неофольклоризм» (у творчості Л. Грабовського, Л. Дичко, М. Скорика, С. Станковича, І. Шамо та інших), а нове ставлення до класичної спадщини – «неокласицизм» (у творчості Т. Малюкової-Сидоренко, В. Сильвестрова, М. Тица). У контексті пошуків синтезу національного й загальноєвропейського з'являються «неоромантичні» тенденції, різноманітні вияви «неоімпресіонізму». Наголосимо, що передусім оновлюється мелодико-поліфонічний тип фортепіанної фактури.

Тяжіння українських композиторів у цей період до лаконізму, «графічної» прозорості викладення виявилось у зверненні до техніки митців бароко, до монодичного складу, запозиченого фортепіанною музикою з народних пісенних та інструментальних стилів, переважно старовинних. З активізацією ритмічної основи й токатно-ударних властивостей інструмента стає поширеним так званий «токатний комплекс», який доповнюється інтенсивними пошуками оригінальних тембро-сонорних засобів. У зв'язку з цим композитори звертаються до загострення регістрово-тембрових контрастів, напруженої гри сонорних опозиційних планів: щільність – розрідженість, об'ємність – лінійність тощо. Характерним є численне збагачення токат тембро-шумовими, ударно-кластерними прийомами гри.



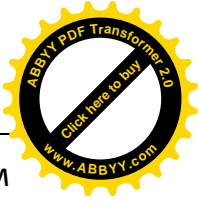
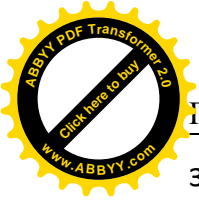
Використовуючи неокласичні та барочні «моделі», вдаючись до неофольклорних принципів роботи з музичним матеріалом, застосовуючи неоромантичні та неоімпресіоністичні тенденції, вітчизняні композитори відштовхуються від особливостей природи звуковидобування на роялі, темброво-кolorистичних можливостей його регістрів, засобів артикуляції.

В українській фортепіанній музиці часів «відлиги» спостерігається також розширення арсеналу композиторських технік, робляться перші спроби оновлення національного стилю за рахунок упровадження виражальних можливостей додекафонії та різноманітних музичних систем, переважно сонористики, пуантилістики, алеаторики. Зауважимо, що результати цих пошуків виявились далеко неоднозначними – твори деяких композиторів не перевищували статусу лабораторних вправ.

Серед найкращих зразків українського авангарду вирізняються фортепіанні твори В. Сильвестрова. Новий тип музичного мислення композитора ґрунтувався на синтезі вільно трактованих елементів додекафонії та сонористичної виражальності. Метою цих модерністських експериментів стало прагнення оволодіти багатим досвідом сучасної європейської музики та поєднати її досягнення з українською музичною культурою.

В українській фортепіанній музиці 80–90-х років відображено одвічні екзистенційні дихотомії «людина і світ», «людина і природа»; спостерігається зіставлення «ідеального», позачасового світу зі сферою «реального»; розвиваються принципи ігрового мистецтва; широко втілюються медитативні образи і технології; розуміння музичного простору доповнюється позамузичними елементами. Композиторів приваблюють теми духовного оновлення людини через медитацію і каяття (творчість М. Шуха, О. Щетинського), ідея багатобарвності життя (композиції Г. Саська, О. Таганова, К. Цепколенко), його нескінченності (твори С. Зажитька, Б. Стронька), потяг до ідеалізації навколишнього світу (опуси Ю. Іщенка) або його іронічне сприймання – явна чи прихована конфронтація з ним (композиції С. Зажитька, В. Рунчака, Л. Юріної), епічна (цикли Л. Дичко, Г. Саська) та казкова (твори С. Бедусенка) тематики.

Відзначено, що своєрідність образної системи фортепіанних творів в останнє двадцятиріччя минулого століття зумовлена посиленням тенденції до синтезу – як на рівні синестетичних взаємодій, так і на рівні з'єднання в

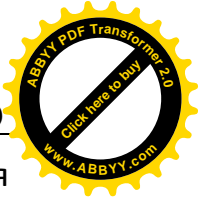
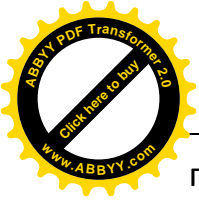


загальній композиції різних видів мистецтв. Зв'язок з українським ужитковим мистецтвом відчутний у «Гуцульській сюїті» О. Некрасова, з китайським каліграфічним живописом та естетикою японської поезії хоку – у циклі «Доторкання» С. Зажитька. В опусі «Відгомін століть» Г. Саська образно-асоціативні аспекти підсилюються завдяки використанню літературних епіграфів. Під впливом архітектурних шедеврів написані фортепіанні цикли «Замки Луари» та «Алькасар... Дзвони Арагону...» Л. Дичко.

Цикл О. Чернової (Рудиченко) «Космічні алюзії» асоціюється з кінематографічною стрічкою не тільки за образним змістом («Контакт з НЛО», «Космічне місто», «Планета-пастка»), але й за формоутворювальними принципами. Подібно до «наїзду» кінокамери, коли об'єкт, який знаходиться в кадрі, починає збільшуватися, заповнюючи собою екран, музичний розвиток відбувається не за рахунок появи нового тематичного матеріалу, а в результаті фактурного укрупнення.

У композиторській творчості представників українського авангарду спостерігається також використання так званої статичної й «нескінченої» музичної форми (О. Гугель, В. Польова), відмова від повної завершеності твору у «відкритій формі» (С. Зажитько, В. Рунчак). Жанрово-формотворча парадигма також виявляється у відтворенні усталених, традиційних форм та жанрових моделей з привнесенням нових композиційних технік і широкої палітри інтонаційних узагальнень через національно-характерну, неокласичну або джазову семантику. Так, серед поліфонічних творів переважають інвенції та цикли прелюдій і фуг; популярними стають старовинні жанри танцювального походження, а також джазові форми. В опусах, де використовуються народні першоджерела, переважають варіантні та рондоподібні форми, подвійні варіації, форми *basso ostinato* та *soprano ostinato* (творчість Л. Дичко, О. Некрасова, Г. Саська). Певного значення у цих циклах набуває відображення жанрових фольклорних прообразів, серед яких: пісня – широкого діапазону використання, танок – традиційно фольклорного походження, народний інструменталізм – у вигляді імітації гри на традиційних народних інструментах (трембіті, кобзі, сопілці, лірі та інших).

Наголосимо, що народна пісня становить невичерпне джерело творчості українських композиторів, які у всі часи поєднували традиції європейського стилю й українського фольклору. Навіть як «плацдарм» для творчих пошуків та експериментування пісня завжди залишалася музично-



поетичним утіленням історії народу, своєрідним ключем до серця українців, відображенням української душі [5].

Висновки. Українська фортепіанна музика повинна посісти гідне місце у підготовці магістрів – майбутніх викладачів-піаністів, учителів музики та художньої культури. Національний компонент у змісті вітчизняної музично-педагогічної освіти, особливо його культурологічна та інструментально-виконавська складові, повинен конструюватися з урахуванням таких положень:

1. Розглядаючи фортепіанну творчість українських композиторів у загальнокультурному контексті, слід звернути особливу увагу на її національно-стильові ознаки.

2. Українська фортепіанна музика пов'язана з особливостями національної ментальності через рівень розвитку музичної мови, творчу індивідуальність композитора та жанрову-стильову динаміку.

3. На еволюцію фортепіанної музики в Україні впливали як російська, так і західноєвропейська музичні культури.

4. Сучасні вітчизняні композитори прагнуть опрацьовувати на національному ґрунті стилі попередніх епох, застосовуючи як барокові, класичні, романтичні, так і яскраво-індивідуалізовані елементи в їх незвичній, оригінальній постмодерній взаємодії. Нині спостерігається органічне поєднання національно-етнічних фольклорних джерел з надбаннями східних та західних культур минулого і сучасності.

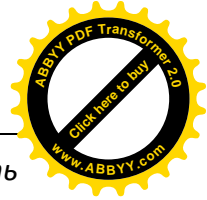
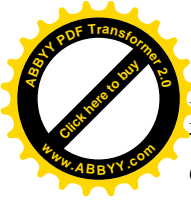
ЛІТЕРАТУРА

1. Зінькевич О. Український авангард / О. Зінькевич // Музика. – 1992. – № 4. – С. 4–5.
2. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977) / В. Клин. – К. : Наук. думка, 1980. – 313 с.
3. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм – напрям? стиль? метод? / Л. Лавринович // Слово і час. – 2001. – № 1 (481). – С. 39–46.
4. Мовчан Р. Зарубіжні моделі й національна специфіка / Р. Мовчан // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 64–67.
5. Черкашина Л. Українська «культура серця» в образах і символах національного фольклору / Л. Черкашина // Народна творчість та етнографія. – 2001. – № 3. – С. 48–53.

РЕЗЮМЕ

Г. Ю. Николаи. Украинская фортепианная музыка в магистерской подготовке будущих учителей музыки и художественной культуры.

В статье обоснована целесообразность усиления национального компонента в подготовке магистров – будущих учителей музыки и художественной культуры. Проанализировано фортепианное творчество украинских композиторов как



органичное звено национального культурного наследия. Предложено расширить содержание подготовки будущих учителей музыки и художественной культуры за счет сведений относительно культурологического контекста генезиса украинской фортепианной музыки и ее исторической динамики в XX столетии.

Ключевые слова: *магистерская подготовка будущих учителей музыки и художественной культуры, генеза украинской фортепианной музыки.*

SUMMARY

H. Nikolai. Ukrainian piano music as part of Master degree course for future teachers of music and arts.

The author substantiates the propriety of facilitating national component in Master degree training for future teachers of music and arts. Creative works of Ukrainian composers are analyzed as an integral part of national cultural heritage. The author suggests that the content of training of future music and arts teachers should be extended through adding information that concerns culturological context of the genesis of Ukrainian piano music and its historic dynamics in 20 century.

Key words: *master degree training of future music and arts teachers, genesis of Ukrainian piano music.*

УДК 378.011.3-051:54

О. Г. Полупаненко

Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ХІМІЇ ЯК ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

У статті здійснено аналіз наукових джерел, що містять теоретичні відомості щодо шляхів розв'язання проблем професійної підготовки майбутніх учителів хімії. Розглянуто основні напрями модернізації педагогічної освіти, які сприяють переосмисленню функцій учителя, його основних умінь та вдосконалення навчального процесу шляхом упровадження сучасних технологій навчання.

Ключові слова: *педагогічна освіта, технологія навчання, вчитель хімії, професійна підготовка, функції вчителя, професійний потенціал, професійні компетенції.*

Постановка проблеми. Актуальність статті обумовлена модернізаційними змінами в сучасній професійній підготовці фахівців. Нова парадигма освіти, інтеграція держави в європейський простір передбачає реформування вищої професійної освіти, переосмислення основних завдань підготовки фахівця до успішної професійної діяльності в майбутньому. Це розробка нових теоретико-методологічних засад формування педагога нової генерації, здатного до здійснення інноваційних змін в освітньому просторі. У зв'язку з цим потребує детального переосмислення та оновлення процес професійної підготовки майбутніх учителів хімії.

Аналіз актуальних досліджень. Питання професійної підготовки