

УДК 7.072.2

**ГРОМАДЯНСЬКЕ ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА:  
ЗА МАТЕРІАЛАМИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КЛАСИКИ****Свірідовська Лариса Михайлівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Національний університет ім. В.О. Сухомлинського, м. Миколаїв  
**victorsoloviov@gmail.com**

Стаття присвячена формуванню у студентів музичних спеціалізацій – майбутніх учителів музичного мистецтва системи знань та уявлень про сутність, жанри, особливості художньо-образної мови, програмні риси фортепіанних творів, створені українськими композиторами на початку ХХ ст. Визначені види програмності, розробка яких мала не вузько жанрове, а універсальне для творчого процесу значення. Обґрунтована необхідність музично-теоретичного підходу у вивченні індивідуального композиторського стилю митців, що заклали фундамент професійної національної композиторської школи для подальшого громадянського виховання майбутніх вчителів музичного мистецтва.

**Ключові слова:** програмність, художній образ, жанри фортепіанної музики, музична драматургія, музична мова.

*Постановка проблеми.* Важливо підкреслити, що на сучасному етапі становлення суспільства актуалізується значення музичного виховання як складного діалектичного процесу розвитку особистості. Музика, як вид мистецтва, здатна безпосередньо втілювати й моделювати емоції, їх перебіг і у такий спосіб формувати громадянську позицію майбутній вчителів, які ретельно вивчаючи національну культурно-мистецьку спадщину будуть спроможними реалізовувати концепцію музичного виховання школярів на основі української національної культури, формувати уявлення учнів щодо причетності до свого народу та його традицій, відчуття патріотизму і громадянську позицію майбутнього покоління. Державна національна доктрина визначила головну мету національного виховання на сучасному етапі – передача молодому поколінню соціального досвіду, багатства духовної культури народу, його національної ментальності, світогляду і на цій основі формування особистісних рис громадянина України: національної свідомості, розвинутої духовності, моральної, художньо-естетичної культури, розвиток індивідуальних здібностей, таланту.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* В українській фортепіанній музиці розвиток програмності розпочався майже два століття тому, а спеціальне вивчення програмної музики датується у вітчизняному музикознавстві лише початком ХХ ст.: 1908 р. захищено докторську дисертацію С.Людкевича «Програмова музика».

Подальші роботи на цю тему – К.Майбурова «Програмна музика», А.Мухи «Принцип програмності в музиці»; Л.Кияновська «Функція програмності в сприйнятті музичного твору»; Н.Хінкулова «Проблема програмності в функціональному аспекті (на матеріалі української радянської музики)» – створені за радянського періоду і, відповідно, ґрунтуються на матеріалі творів саме української радянської фортепіанної музики. Зазначені праці є подібними між собою в усіх аспектах, тоді як досліджуваний об'єкт, його природа, особливості відтворення матеріалу якісно змінювалися. Таким чином, у вказаному сенсі програмність як метод і теоретична проблема у функціональному аспекті, зокрема аспекті її втілення принципу, залишається недостатньо вивченою українськими дослідниками.

*Мета статті* – дослідити особливості програмних ознак фортепіанної музики на прикладі творчості видатних представників української музичної класики, що стали фундаторами української національної композиторської творчості майбутніх поколінь.

*Виклад основного матеріалу.* Одним із перших українських композиторів, хто професійно почав опановувати пісенно-танцювальний тип програмності, був М. Лисенко. Це проявляється в тому, що Сюїту у формі старовинних танців на основі народних пісень він наповнив новим образним змістом, вільно трактуючи композиційну схему. Роль фіналу у циклі виконує запальне гумористичне скерцо («Та казала мені Солоха»), яке в старовинній сюїті не спостерігалось. Усі частини сюїти розташовані за принципом темпового контрасту: ліричну прелюдію («Хлопче, молодче») змінює рухливіша куранта («Помалу-малу, братіку, грай»). Контрастом до двох попередніх частин виступає моторна токато («Пішла мати на село» – танець «гречаники»). Темповий контраст тут підсилюється тональним – народно-танцювальний образ з'являється в однойменній мажорній тональності. Повільна сарабанда («Сонце низенько, вечір близенько»), утверджуючи основну тональність, відкриває нову фазу розвитку циклу, що охоплює три частини – сарабанду, гавот та скерцо.

Друга фаза розвитку, подібно першій, завершується однойменним мажором (скерцо), що утверджує оптимістичну ідею інструментального циклу. В сюїті приваблюють яскравість пісенно-танцювальних тем, майстерність тематичної та фактурної розробки, високий професіоналізм та тонкий художній смак. Своїм твором М.Лисенко започаткував розвиток жанру української фортепіанної сюїти, заснованої на народних пісенно-танцювальних образах. «Українська сюїта» – яскравий зразок стильової адаптації іонаціональних досягнень до вітчизняної музики, побудований на пісенному мелосі нашого народу.

У програмних циклах романтичної фортепіанної музики М.Лисенко (1867-1869 рр.) спостерігаємо дві стильові лінії. По-перше, це стильова лінія з домінуванням фольклорної інтонаційності. Вона втілена у фортепіанних

творах за мотивами українських народних пісень («Без тебе Олесю», «Пливе човен води повен», «Ой, зрада, карі очі, зрада»), в «Українській сюїті у формі старовинних танців на основі народних пісень», у двох рапсодіях на українські народні теми, в «Епічному фрагментові» (С – dur), «Ескізи в дорійському ладі», у двох маршах («Кубанському» й «Запорозькому») тощо.

По-друге, у фортепіанній творчості композитора проведена лірико-психологічна стильова лінія романтичного типу. У фортепіанних творах М.Лисенка домінує індивідуально-авторська інтонаційність. Його творам внутрішньо притаманні щирість, теплота та задушевність. Серед програмних п'єс перевага віддається ліричним мініатюрам з яскраво вираженою психологічною образністю, загостреною увагою до всього особистісного.

Деякі програмні твори є своєрідними асоціативно-психологічними ескізами («Журба», «Момент розпачу», «Момент зачарування», «Знемога та дождання» й ін.), у яких передано типовий для романтизму тужливий емоційний стан. У фортепіанній фактурі М. Лисенко поєднав два композиційні пласти: основну тему з варіантними змінами в нижньому регістрі й «болісне звучання» в акордовій інтерпретації у верхньому регістрі.

У фортепіанній творчості українського класика широко представлені властиві романтизмові танцювальні жанри – мазурка, вальс, полонез, тарантела. Для композиторів-романтиків і М.Лисенка танець розцінювався як «дуже тонка, іноді майже непомітна межа між грою і глибокою лірикою, інтимною сценою й стихійно-масовим «дійством», внутрішнім і зовнішнім, святковим і прозаїчно-побутовим» [3; 10].

М.Лисенко написав низку фортепіанних творів, присвячених історичній тематиці. Героїчний образ козацтва розкритий, зокрема, у маршовому жанрі («Обозний марш!», «Кубанський марш» із епіграфом «Славне було Запоріжжя всіма сторонами», а також «Запорізький марш»). Ці твори написано на початку ХХ ст.

Яскравою сторінкою в історії розвитку української програмної музики стала фортепіанна творчість П.Сокальського. Якщо його мистецькі пошуки 60-х рр. не виходили за рамки побутових, прикладних жанрів (вальс, мазурка, полька), то у творах 70–80-х рр. він приділяв головну увагу програмним п'єсам концертного типу. Улюбленим жанром у композитора була програмна фантазія: «Малоросійська фантазія», «Український ноктюрн», «На берегах Дунаю» та «На полях Болгарії» з циклу «Слов'янський альбом», а також «Роздум на березі Дніпра», «Українські вечори» й багато інших творів. Характерними рисами фантазій композитора є імпровізаційність, вільна рапсодична побудова, заснована на контрастуванні декількох тем, а також використання народних тем в обрамленні музично-живописних епізодів.

Інструментальна творчість П.Сокальського обмежується жанрами фортепіанної музики, тяжіючими до програмної циклічності. Першими фортепіанними циклами композитора стали програмні сюїти «Музичні враження» та «На луках». П.Сокальський є також автором фортепіанних п'єс «Мазурка», «Старий бандурист», «Веснянка» (хоча дві останні п'єси, об'єднані у цикл «Малоросійські ескізи», до нас не дійшли).

У творах інших композиторів кінця ХІХ ст., наприклад, С.Людкевича, знаходимо елементи програмної конкретизації, наслідування розмовних інтонацій («Сирітка», «Пересторога матері»). Його мініатюри мають ескізний, лірико-кolorистичний характер («Нісенітниця», «Стара пісня», «Пісня ночі», «Імпровізована арія», «Романс», «Скерцо», «Скерціно Стаккато», «Гуморески»).

Талановитим композитором-мініатюристом кінця ХІХ – початку ХХ ст. був М.Тутковський, який акцентував увагу на програмності асоціативно-психологічного типу. Він написав мініатюри, в т.ч. «Елегійний роздум» (ор. 15), «Признання. Експромт-романс» (ор. 19), «Баркаролу» (ор. 20). До масштабніших творів М.Тутковського належать Полонез з опери «Міньйон» А. Тома, ор. 10 (концертна транскрипція) та концертний вальс «Спогад про Відень» (ор. 24).

Найцікавіші твори композитора залишилися неопублікованими. Це «Лірична поема» (ор. 37), «Інтермеццо-етюд» та «Пристрасний порив». Вже з їхніх назв видно, що автора вабили дві емоційно-образні сфери: патетика пристрасного поривання й поезія затишної оселі. У Ліричній поемі інтонаційна спорідненість тематичного матеріалу середньої й крайніх частин пом'якшує елементи контрастності, які виникають через різну фактуру та тональне протиставлення.

Пісенно-танцювальний тип сюїти почав розроблятися у демократичній за мовою «Сюїті на теми українських народних пісень» Я.Степового (1920 р.). У п'єсах ор. 5 (перших завершених твора композитора) унаочнена оригінальна творча вдача Я. Степового, передусім прагнення зосередитися у сферах музичної образності – ніжної, почасти елегійної лірики й жвавої, сповненої радісного відчуття танцювальності.

До першої належать ліричні твори: «Вальс», «Елегія», «Менует». «Елегію» (ор. 5, № 2) пронизує сумовита мрійлива мелодія, яка звучить на тлі баркарольного супроводу. Інтерес композитора до другої образної сфери засвідчує «Танець» (ор. 5, № 4). Музичні образи цієї тричастинної п'єси втілюють поетичний світ народного танцю.

Програмність у ранніх фортепіанних творах Я.Степового позначена урівноваженістю форми й почуттям художньої міри, яка виявляється в обережній динамізації реприз, але частіше – в плавному гальмуванні музичного розвитку. Цим творам притаманна симетричність мелодичної будови й простота форми, мініатюрність пропорцій та кришталева прозорість фактури.

«Прелюд пам'яті Т.Г. Шевченка» – найвизначніший фортепіанний твір митця – був написаний для музично-літературного вечора, присвяченого поетові, що відбувся у лютому 1912 р. і в якому брав участь сам Я.Степовий. Як невідступна глибока думка звучить провідна тема Прелюду. У ній панує настрій напруженого передчуття та неспокою, але неначе нагромаджуються сили енергійного поступу. Повторюючись багаторазово і настійно, тема уособлює непереможне прагнення боротьби. У кульмінаційному епізоді конфліктність досягає трагедійних висот. Здійснений на матеріалі другого елемента стрімкий секвенційний злет вивершується потужним потоком низхідних

акордових фігурацій, побудованих на тому ж матеріалі. Мелодія-тема прелюду пов'язана з народними ліричними піснями. Певна інтонаційна схожість спостерігається між першим її елементом й мелодією пісні «Ой по горах, по долинах». Характерне розмежування теми (на «заспів» і «приспів») дозволяє припустити наявність елементу стилізації пісенної куплетної форми.

Композитора Ф.Якименка у жанрі фортепіанної музики приваблює прагнення втілення астральних ідей, пейзажних замальовок, психологічних нюансів. Показовими є навіть назви творів («Зоряні сні», «Садок спить», «У вечірню сутінь» тощо). Музиці Ф.Якименко притаманні імпресіоністичне та неоромантичне начала. На це звертають увагу й дослідники його творчості. «Якименко написав багато, все в однаково інтимному стилі. Його кращі роботи – маленькі напівсалонні, напівмістичні фортепіанні композиції, напівастрономічні за темою і витончені за формою... Салон, середніх розмірів вітальня – найширша арена для цих тендітних створінь» [4; 14]. Їх образи статичні, але сповнені м'яких переливів емоційної світлотіні, тонких нюансів звукових барв.

Свідченням інтенсивності модерністських процесів у музичній творчості було не лише освоєння нових жанрів та форм, але й переосмислення тих, що традиційно культивувались у фортепіанній музиці. Упродовж двадцятих років в українському музичному мистецтві з'явилися два оригінальні твори, які в сфері інструменталізму продовжили розвиток програмності.

Цикл «Любов» В.Барвінського продовжив традиції берліозівської програмності, переосмисленої в експресивно-психологічному напрямі, типовому для образного мислення композитора. Написаний у 1914-1915 рр. у Празі. Причиною цього є не лише пов'язаний з війною відрив від рідної землі, а й розлука з нареченою, майбутньою дружиною В.Барвінського, якій, власне, й присвячується твір. Звична для композитора тричастинність позначена гамою переживань: I. «Самота – туга любові»; II. «Серенада»; III. «Біль – бій, перемога любові».

Провідний мотив твору – співуча сумовита мелодія у поступеному русі – на початку здатний викликати асоціації з узагальнено-романтичним мелосом.

Прикладом програмності змішаного типу є «Шість мініатюр на українські народні теми» В.Барвінського, які за рівнем виконавської практики не лише збагатили педагогічний репертуар, а й з успіхом слугували поширенню української народної та професійної музики. Скромні за обсягом (три перші займають по одній сторінці), вони написані майстерно, вивершені у кожній деталі. Композитор скористався найвідомішими піснями різних жанрів, й лише в одному випадку (у середині «Гуморески») використав власну мелодію. До зазначеного циклу входять: «Заколисна пісня», «Український танок», «Лірницька пісня», «Гумореска», «Думка» та «Марш».

Хоч автор втискає кожну пісню чи танець у чіткі структурні рамки, зовні «європеїзуючи» їх, але акумулює увагу на деталях, що формують неповторний національний характер музичного твору. Останнє особливо стосується першої мініатюри – «Заколисної пісні», заснованої на мелодії «Ой ходить сон».

Вільною програмністю позначений один із ранніх циклів В.Барвінського – «Пісня. Серенада. Імпровізація» (1911 р.). Він відкриває період зрілої творчості композитора з усіма ознаками його індивідуального почерку й нерозривним зв'язком з українською народною музикою.

Народно-національний характер циклу найбезпосередніше виразився у першій п'єсі, у другій він немовби віддаляється, у третій же дається лише натяком. «Пісня» («Канцона») зберігає не лише найтипівіші риси сумовитої української пісні, її характерні звороти (зокрема, кінцевий низхідний до першого ступеня з пропуском другого). У сконцентрованій формі композитор втілює тут усі особливості фольклорного першоджерела. До найважливіших із них належить поєднання симетричності та чіткості структури, яке створює враження свободи викладу.

«Українська сюїта в чотирьох частинах» В. Барвінського спирається на оригінальні народні теми, що зазначає сам композитор: «1 ч. Прелюдія на тему української пісні «Та нема гірш нікому»; 2 ч. Скерцо на тему народної пісні «Ой ішов я вулицею раз-враз» і другої, якої слів не пам'ятаю і якої мотив я цитую спершу в мажорній тональності. 3 ч. Пісня залюбленої дівчини (на народній пісні «Ой не світи, місяченьку») і 4 ч. Фінал. Варіації і fuga на тему «Засвістали козаченьки». 3-я і 4-а частини цієї сюїти настільки зв'язані з собою і тематично, і змістово, що вступ до маршової теми фіналу виведений мотивно, як обернення фрагменту з «Ой не світи», а уривки, і пізніше і ціла пісня «Ой не світи», появляються під кінець fugи. З причини переїзду до Львова і воєнних подій я не закінчив зразу fugи, а щойно приблизно в 1922 р.» [5; 13].

Як бачимо, сам автор наголошує на органічному зв'язку фольклорних джерел сюїти з програмним змістом музики. «Українська сюїта» належить до найвизначніших, найбільш художньо цінних фортепіанних творів В.Барвінського.

Подібним є розв'язання М.Колесою циклу «Пасакаля. Скерцо. Fuga» (1929 р.). Його масштабні частини забарвлені інтонаційно-ладовим колоритом українського фольклору, цілісність же створюється внесенням драматичної, з філософськими роздумами теми «Пасакаля» у завершення монументальної й романтичної за характером музики «Fуги».

Дещо інші принципи вільного типу сюїти було покладені в основу «Сюїти» ор. 4 Г.Таранова. У ній поєднуються картинна програмність («Світанок»), стилізація танцювальної форми («Старовинний танець»), узагальнена романтична образність («Романеска») та конкретизована характерність жанрів епосу і руху (друга частина – «Казка» та завершальна – «Марш»).

Пізніше М.Колеса у своїх «Дрібничках» (1929 р.) також запровадив програмність, але в інший комбінований спосіб: давши загальну назву циклові та одній з його частин. Усі три композиційні елементи створюють атмосферу казкової фантастики. У деяких елементах музичної мови композитора спостерігається спорідненість із бартоківськими прийомами.

«Дрібнички» М. Колесси правомірно віднести до класу невеликих характерних фортепіанних п'єс, близьких до прелюдії й об'єднаних назвою «багатель». В українській літературі М. Колесса, ймовірно, першим звернувся до створення багатель, але назвавши свою мініатюру не французьким, а українським терміном.

Програмність асоціативно-психологічного типу забезпечувала якісно новий етап в розвитку образно-узагальноючої драматургії фортепіанної мініатюри у першій третині ХХ ст. Розмаїття композиторських висловлювань, багатство внутрішніх контрастів тематичної й тембро-регістрової сфер, хроматична насиченість політональних гармоній створюють емоційно-образну атмосферу, в якій відбивається напруга тогочасних соціальних процесів дійсності. Особливо показовим у цьому плані є фортепіанний цикл Б. Лятошинського «Відображення» ор. 16 (1925 р.). Його назва містить у собі узагальнено-експресивну і приховану автором програмність, яка розкривається через зіставлення численних відтінків психології людини: від величної натхненності до бурхливої екстатичності, від затамованого суму до відчаю, від споглядального замислення до прихованої іронії. Аналізуючи фортепіанний цикл Б. Лятошинського «Відображення» Б. Деменко пише: «...програмність музики того чи іншого жанру приховано чи відкрито виступає практично у будь-якій формі як її безпосереднього виконання, так і музично-теоретичного аналізу в тому чи іншому аспектах. Це зайвий раз підтверджує факт неунікності свідомого чи несвідомого програмування» [2].

Інтонаційні зв'язки між частинами простежуються аж до мікрочасток форми: елементів фігурацій, співзвуччя та мелодичних зворотів. Це сприяє забезпеченню високого ступеня симфонізації циклу, зближенню його з романтичною поемою – аж до виявлення рис вільно трактованої сонатної форми. Симфонізація фортепіанного циклу стала якісно новим явищем в українській радянській музиці.

*Висновки.* Розвиток програмності в українській камерно-інструментальній музиці відбувався у творчості таких композиторів як М. Лисенко, Я. Степовий, С. Людкевич, В. Барвінський, М. Колесса, Н. Нижанківський, Б. Лятошинський та ін.

Звернення до програмності було обумовлено провідною тенденцією у сфері фортепіанних жанрів – демократизацією, яка уможливилась внаслідок зростання інтересу до духовного життя сучасника, поглибленого осмислення його чуттєво-психологічного стану.

В українській фортепіанній творчості першої третини ХХ ст. сформувалося декілька типів музичної програмності: пісенно-танцювальний, картинно-зображальний, узагальнено-виражальний, вільний або змішаний, узагальнено-експресивний, асоціативно-психологічний та несюжетно-асоціативний. Б. Лятошинський вперше застосував монотематичний принцип симфонізації фортепіанного циклу. В його творчості програмність еволюціонувала до якісно нових її типів – прихованого та експресивно-психологічного.

Активна розробка програмного підходу мала не вузьке жанрове, а універсальне для творчого процесу значення. Задана програмність музичного твору була зумовлена прагненням художньо оформити новітні принципи музичної драматургії, що полягали в ускладненні характеру експресивності творів, в поглибленій психологізації образів та, як наслідок, в ускладненні музичної семантики.

На нашу думку, глибоке розуміння національної стилістики композиторів-класиків фортепіанної музики повинно забезпечити інтелектуальність, інтелігентність та громадянську позицію майбутніх вчителів музичного мистецтва, які в подальшому повинні формувати морально-естетичні почуття і патріотизм, музичні смаки і запити наступного покоління українців.

#### Список використаної літератури

1. *Булка Ю.* Нестор Нижанківський / Ю. Булка. – Київ : Муз. Україна, 1972.
2. *Деменко Б. В.* Музика Бориса Лятошинського і сучасні проблеми розвитку музичної творчості / Б. В. Деменко // Наук.-теорет. конф., присвячена 100-річчю від дня народження Б. Лятошинського: Матеріали. – Львів, 1995.
3. *Зенкин К.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. Зенкин. – М. : Моск. госуд. конс. им. П. И. Чайковского, 1997. – 509 с.
4. *Маценко П.* Федір Якименко / П. Маценко. – Вінніпег, 1954. – 126 с.
5. *Павлишин С. С.* Василь Барвінський / С. С. Павлишин. – Київ : Муз. Україна, 1990. – 88 с.

#### References

1. *Bulka Yu.* Nestor Nyzhankivs'kyu / Bulka Yu. – K. : Mus. Ukraine, 1972.
2. *Demenko B. V.* Muzyka Borysa Lyatoshyn'skoho i suchasni problemy rozvytku muzychnoyi tvorchosti // Naukovo-teoretychna konferentsiya, prysvyachena 100-richchyu vid dnya narodzhennya Borysa Lyatoshyn'skoho: Materialy / Demenko B. V. The music of Boris Lyatoshynskyi and current problems of the development of musical creativity // Scientific-theoretical conference dedicated to the 100th anniversary of the birth of Boris Liatoshynsky: Materials. – L., 1995.
3. *Zenkyn K.* Fortepyanaya mynyatyura y puty muzykal'noho romantyzma. – M. : Mosk. hosud. kons. ym. P. Y. Chaykovs'koho / Zenkin K. Piano miniature and the path of musical romanticism. – M. : Moscow. State. Cons. after P. I. Tchaikovsky, 1997. – 509 s.
4. *Matzenko P.* Fedir Yakymenko / Matzenko . – Winnipeg, 1954. – 126 s.
5. *Pavlyshyn S. S.* Vasyll Barvyns'kyu / Pavlyshin S. S. – K. : Muz. Ukrayina. 1990. – 88 s.

**ГРАЖДАНСКОЕ ВОСПИТАНИЕ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА  
(НА МАТЕРИАЛЕ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ)****Свиридовская Лариса Михайловна**, кандидат искусствоведения, доцент,  
Национальный университет им. В.А. Сухомлинского

Статья посвящена формированию у студентов музыкальных специализаций – будущих учителей музыкального искусства системы знаний и представлений о сущности, жанрах, особенности художественно-образного языка, программные черты фортепианных произведений, созданных украинскими композиторами в начале XX века. Определены виды программности, разработка которых имела не узко жанровое, а универсальное для творческого процесса значение. Обоснована необходимость музыкально-теоретического подхода в изучении индивидуального композиторского стиля музыкантов, которые сформировали фундамент профессиональной национальной композиторской школы для последующего гражданского воспитания будущих учителей музыкального искусства.

**Ключевые слова:** программность, художественный образ, жанры фортепианной музыки, музыкальная драматургия, музыкальный язык.

**CIVIC EDUCATION OF FUTURE MUSIC TEACHERS BASED ON UKRAINIAN CLASSICAL MUSIC****Sviridovska Larisa**, candidate of art science, assistant professor  
National university after V. O. Sukhomlynsky, Mykolaiv city

The article is devoted to the formation of a system of knowledge and ideas about the nature, genres, features of the artistic language, the features of the programmability of piano works created by Ukrainian composers at the beginning of the twentieth century. The article defines the types of programming, the active development of which was not narrowly genre, but it has a universal value for the creative process itself. The work formulated and substantiated the need for a musical-theoretical approach in studying the individual composer's style of musicians, who laid the foundation of a professional national composer school, for the subsequent civic education of future teachers of musical art.

**Key words:** program, artistic image, genres of piano music, musical drama, musical language.

**UDC 7.072.2****CIVIC EDUCATION OF FUTURE MUSIC TEACHERS BASED ON UKRAINIAN CLASSICAL MUSIC****Sviridovska Larisa**, candidate of art science, assistant professor  
National university after V. O. Sukhomlynsky, Mykolaiv city

**The aim.** To form a system of knowledge and ideas about the essence, genres, features of the musical language, understanding of the programmability of the piano works written by Ukrainian composers in the beginning of the 20th century. To substantiate the need for a musical-theoretical approach in studying the individual composer's style of musicians, who laid the foundation of a professional national composer school, for the subsequent civic education of future teachers of musical art.

**Research methodology.** Four major publications on the subject (scientific monographs, scientific journals and author's studies) were considered. The thesis research devoted to the role of piano music in Ukrainian culture was conducted.

**Results.** Analyzing the features of the artistic and figurative language of piano works that were created by Ukrainian composers at the beginning of the 20th century, several types of musical programming were identified, the active development of which was not narrowly genre, but universal for the creative process. In the work the need for in-depth study of the stylistics of composers who laid the foundation of a professional national composer school was formulated and justified, which, in our opinion, will give grounds for the formation of civic consciousness in future teachers of musical art.

**Novelty.** In this work the following types of programming are defined: song and dance, picture-visual, generalized-expressive, free or mixed, generalized-expressionistic, associative-psychological, non-associative, hidden and expressive-psychological.

**The practical significance.** A deep study of the heritage of classical composers, in our opinion, will contribute to the civic education of future music teachers.

**Key words:** program, artistic image, genres of piano music, musical drama, musical language.

*Надійшла до редакції 3.11.2016 р.***УДК 785.7+7.071.2****СПІЛЬНА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ****Тарчинська Юлія**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри гри на музичних інструментах,  
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне;**Тарчинська Інна**, магістр мистецтвознавства, концертмейстер кафедри  
пісенно-хорової практики і постановки голосу,  
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне