

УДК 786.8

Ш 18

Андрій Шамігов, соліст Вінницької філармонії, дипломант міжнародного конкурсу,
здобувач Національного університету культури і мистецтв

ТРАКТУВАННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА У ЖАНРІ СОЛЬНОЇ БАЯННОЇ ФАНТАЗІЇ В ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

У статті розглядаються відмінності у підході до інтерпретації фольклорного матеріалу з позицій різних стильових спрямувань на прикладі жанрового різновиду фантазії (парафраза) для баяна соло у доробку В. Підгорного, Ф. Богданова та Ю. Дебеляка.

Ключові слова: фольклор, баян, інтерпретація, фантазія, В. Підгорний, Ф. Богданов, Ю. Дебеляк.

Постановка проблеми. У сучасній українській баянній літературі композиції, пов'язані з фольклорним матеріалом, займають особливе місце, що зумовлено народно-інструментальною традицією баянного виконавства з одного боку та академізацією концертнування і фахової освіти, та створенням відповідного баянного репертуару, наділеного специфічними рисами і власною еволюцією у розвитку. Серед творів вказаної групи спостерігається множинність способів роботи з народним пісенним і танцювальним матеріалом, яка обумовлена розвитком національного музичного мистецтва в цілому, вдосконаленням конструкції інструмента, відмінностями стильових установок і творчих індивідуальностей конкретних авторів, а також художніми завданнями певного мистецького рішення. Твори з фольклорними установками займають важливе місце не лише у концертному, але й у педагогічному репертуарі і служать важливим чинником національного виховання і суттєвою складовою новітньої української музичної культури.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Розгляд музичного мистецтва України з позицій наявності у ньому цінностей народного музичного мистецтва, як виховного фактора розкривають матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції "Ідея національного виховання в українській психолого-педагогічній науці XIX–XX ст." [7], у якій взяли участь провідні фахівці педагогічних та музичних вищих навчальних закладів України (Прикарпатського університету ім. В. Стефаника, Південно-українського педагогічного університету ім. К. Ушинського, Рівненського педінституту, Українського Державного Педагогічного Університету ім. М. Драгоманова, Миколаївського, державного

педінституту, Львівського національного університету ім. І. Франка, Запорізького обласного інституту удосконалення вчителів та ін.). Проблеми синтезу традицій і новаторства в розвитку культури і мистецтва України вивчає В. Барка [1], компаративний аналіз роботи з фольклорним матеріалом в українській та російській композиторській практиці можливий завдяки дослідженням А. Демченка [6]. Фольклорна традиція і сучасний розвиток народно-інструментальної музики співвіднесені у ряді досліджень, серед яких праці Л. Кушлика [8] та Б. Водяного [2]. У руслі панорами розвитку академічного народно-інструментального мистецтва торкається цієї проблематики М. Давидов [4, 5], М. Імханицький висвітлює даний аспект у контексті історії виконавства на народних інструментах [7], важливими напрямками наукових досліджень є ансамблево-оркестровий інструменталізм в історичній проекції (С. Калмиков), академічне баянне мистецтво др. п. XX ст. (В. Кужелев), академічне акордеонне виконавство в Україні (Є. Іванов), еволюція виконавської техніки української баянної школи др. п. XX ст. (В. Князев), місце баянного мистецтва в музичній культурі України (Р. Безугла).

Найближчими за постановкою проблеми стали дослідження, присвячені аналізу творів фольклорного спрямування крізь призму модерних технічних композиторських засобів (Л. Понікарова [10]), неофольклоризму у баянній творчості В. Зубицького (А. Гончаров [3]), динаміці національного та розвитку баянного мистецтва, аналізу джазових баянних композицій, серед яких є і зразки творчості українських композиторів на фольклорному матеріалі (А. Черноіваненко [13]).

Мета статті. Дослідити відмінності принципів

ТРАКТУВАННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА У ЖАНРІ СОЛЬНОЇ БАЯННОЇ ФАНТАЗІЇ В ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

інтерпретації фольклору з позицій стильових орієнтирів європейської та національної традиції, та їх специфічне трактування через призму індивідуального композиторського стилю на матеріалі сольних баянних композицій у жанрі фантазії та парафразу у творчості українських композиторів різних поколінь.

Виклад основного матеріалу. Творчість українських композиторів для баяна протягом всієї її історії наочно підтвердила сутнісне значення фольклорного первня, її чималу кількісну частку складають твори, ініціюючим началом для виникнення яких послужив народномузичний тематизм (український, російський, іспанський, молдавський, румунський та ін., семантико-символічні, широко побутуючі та глибинні пласти обрядового фольклору, архаїчні інтонації). Відзначаючи “особливу роль фольклору у музиці для баяну” [10, 5] дослідниця баянної музики в народно-інструментальному жанрі України Л. Понікарова зазначає: “Професійно-академічна школа гри на народних інструментах не відкидає етнонаціональний фактор в усьому його поліетнічному різноманітті, а навпаки, використовує музичний досвід регіонів, історичних епох в такій мірі, в якій саме в умовах, навчального закладу вивчення самотності і багатоманітності народної музики стає предметом підвищеної уваги. Комплекси теоретично-концепційних установок, які виникають при цьому, значно нарощують фундамент етнічної, національної і світової культур. Тому далеко не випадково в навчальних закладах культури і мистецтва все більш вагомими стають теорії фольклору і аналіз його жанрової системи, які викладаються на базі найбільш сучасних знань у фольклористиці та етнографії” [10, 3]. Звідси, на думку дослідниці, й виростає глибинна потреба перегляду теоретичних основ народності музичного інструментарію з позицій його функціонування у академічному музичному мистецтві за умов фахової освіти і творчості.

Першими у фаховому баянному мистецтві сформувались жанр фольклорної обробки та варіацій, найближчі народно-виконавській практиці. З ними поєдналися особливості традиційних жанрів академічної європейської музичної традиції, по мірі формування нової іпостасі баяна в українській музичній культурі, у якості рівноправної складової камерно-інструментального мистецтва. Водночас, вони зберегли риси народно-інструментальної традиції, характеризуючи яку Б. Водяний констатує: “Поступово в ході активної інструментальної

практики починає формуватися своєрідний народний стиль гри на баяні, виконавці виробляють на основі контактної традиції методику навчання. Народна манера виконання відрізняється імпровізаційністю, варіаційністю, орнаментальністю мелодичної лінії, остинатністю, підкресленістю басо-акордового акомпанементу” [2, 113 – 114].

Аналізуючи творчість для баяна загалом, звертають на себе увагу численні приклади фантазій для баяна соло на фольклорні теми у доробку композиторів різних поколінь і на різних етапах формування баянного концертного та педагогічного репертуару.

Одним з перших митців, у творчості яких зустрічаємо жанри цієї групи, є виконавець, педагог і композитор Володимир Підгорний (1928) – випускник Харківського музичного училища (кл. композиції О. Жука) та Харківської консерваторії (кл. композиції В. Борисова). Жанр фантазії є для композитора істотним і знаковим. Першим відомим твором митця, написаним у 1948 р., стала “Фантазія на тему білоруської народної пісні “Перепілонька”. Окрім неї назвемо фантазії на теми українських і російських народних пісень: “Елегійна фантазія на тему української народної пісні “Повій, вітре на Україну” (твір, якому в особливій мірі притаманна оркестральність трактування баяна), “Барыня” (“Російська фантазія”), Парафраз на тему російської народної пісні “У ворот гусли” (цьому твору властиві драматизація і поглиблення психологізму, він містить звуконаслідування гусель та дзвонів, новітні фактурні та технічні прийоми, як наприклад, пальцеве тремоловання). Фантазійна імпровізаційність наклала свій відбиток і на трактування інших жанрових груп, зокрема, митець створює не варіації, а фантазії з наскрізною драматургією, великим рівнем трансформації тематичного матеріалу, збагаченням ладотональної та гармонічної основи, симфонізацією камерних жанрів.

Зокрема, перебуваючи у Харкові, Арам Хачатурян мав можливість познайомитися з творчістю молодого композитора, з приводжу чого згодом згадував: “Мені довелося послухати твори товариша Підгорного, який з великою віртуозністю виконував їх на хроматичному баяні... Я був приємно здивований, коли почув музику симфонічного складу і симфонічної, якби сказав, думки” [9, 11].

Під симфонічними ознаками мислення маються на увазі оркестральне трактування тембрів інструмента, принципи становлення і розвитку тематизму, образна трансформація тем, особливості драматургії, масштабність і стрункість архітекτονіки музичної форми. “Однією

ТРАКТУВАННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА У ЖАНРІ СОЛЬНОЇ БАЯННОЇ ФАНТАЗІЇ В ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

з головних і характерних рис творчого почерку Підгорного є симфонізм як метод мислення, метод активного і динамічного розгортання, цілеспрямованого розвитку музичного матеріалу. Такий метод мислення наклав свій відбиток практично на весь арсенал виразних засобів, які використовуються композитором, і відіграв значну роль у становленні та підвищенні художньої зрілості оригінальної баянної літератури, – відзначав дослідник індивідуального стилю митця [11, 136 – 137].

У 1980 – 1990 рр. поряд з композиціями “Українське каприччіо”, “Циганська рапсодія”, “Ах, ты ночь ли ноченька”, “Полосынька”, композитор з позицій набутого досвіду й фахової майстерності знову звертається до даного жанру у фантазіях на теми українських народних пісень “Ой, чий то кінь стоїть”, “Ой, кум до куми залицявся”, “Фантазії на єврейську тему”.

Так, фантазія на тему української народної пісні (без авторської конкретизації фольклорного зразка, за основу твору взято тему “Ой, чий то кінь стоїть”) була вперше опублікована у збірці “Концертні п’єси на популярні теми для баяну”, виданій у 2003 р. благодійним фондом “Інвamuз” у Києві до 75-річчя композитора.

У цьому творі поєдналися риси романтичної концертної фантазії та варіацій на витриману мелодію зі зв’язками, вступом та кодою на спорідненому матеріалі. Особливістю твору є відсутність фактурного та ритмічного розвитку, притаманного класичним строгим варіаціям. Основним засобом розгортання є зміна гармонізації і тембральних ресурсів інструмента.

У вступі до твору відбувається поступова кристалізація провідної інтонації – початкового мотиву теми (подібні прийоми спостерігаємо у традиціях драматичного симфонізму). Протягом всієї композиції зберігається строга метрична пульсація долей без дроблення тривалостей. Водночас твору притаманні риси неофольклоризму: бережне ставлення до семантичних ознак народнопісенного першозразка з притаманною йому неквадратною будовою строфи з приспівом (4+7+7). Особливу увагу на себе звертає приспів – у ньому підкреслена неперіодична метрична змінність (3/4, 4/4, 3/4), усі повтори його структурних складових варіантні. Варіантність покладена і в основу усіх проведень теми, як характерна ознака фольклорної виконавської традиції. Беручи до уваги вокальну природу народної теми (ліричну пісню), композитор широко користується прийомами регіонального різновиду народного багатоголосся, протиставляючи терцево

здубльовану мелодію функційно окресленому басу, використовує підголосковість, quasi-імітаційність, комплементарність ритміки, яка підкреслює рельєф голосоведення.

Однак, фольклорний матеріал трактується з позицій досить сучасних, хоч і лаконічно обмежених засобів: митець тут використовує лінеарність викладу, поліпластовість, розширене розуміння тональності та функційності.

Драматургія твору аркоподібна. Камерний виклад експозиції теми з філірованими фразами ($p - mp - p$) розвивається до кульмінації (Cp moto, 2/4, ff), де основна тема викладена щільно, монолітно, гармонізована квартовими та кварто-секундовими акордами з триголосним рефреном, у якому крайні голоси інтервально здубльовані. Після цього стрімко відновлюється інтимність початкового проведення, а також матеріал вступу з ускладненою колористичною акордовою фігурацією та ремінісценцією початкового мотиву теми у завершенні твору.

Названі у ході аналізу ознаки свідчать про наявність рис неофольклоризму, для якого характерне поєднання докладного комплексу фольклорних ознак та модерної композиторської мови. Як відзначає А. Демченко, неофольклоризм заклав підвалини нових стосунків митців з фольклором, що знайшло відображення у відході від стереотипів фольклорної моделі, котрі сформувались у композиторській практиці XIX ст. Це знайшло відбиток у спробах віднайти нові способи і принципи звукоутворення, досі не опановані професійною культурою, схильності до звукових раритетів у вигляді звукової архаїки, примхливих метро-ритмічних комбінацій, специфічних ладоутворень, особливих тембрових ефектів і способів артикуляції, трансформації і навіть деформації прототипів, підпорядкованих авторському задуму, у будь-який спосіб ускладнених шляхом використання прийомів сучасного композиторського письма з характерною дисонантною вертикаллю і свободою лінеарних поєднань [6, 35 – 36].

Цілком іншим аспектом підходу до фольклору відрізняється композиція харківського композитора, симфонічного і театрального диригента, аранжувальника Федора Богданова (1904 – 1981) – учня Ф. Якименка у відділенні ІРМТ та С. Богатирьова у Харківському музично-драматичному інституті “Фантазія на українську народну тему “Метелиця” (у перекладі О. Назаренка). У доробку композитора чимало звертань до народного тематизму: це фортепіанні композиції “Три пісні”, “Українська сюїта”, оркестрові твори “Веселий балаган”, “Українська

ТРАКТУВАННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА У ЖАНРІ СОЛЬНОЇ БАЯННОЇ ФАНТАЗІЇ В ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

сюїта”. Митець глибоко знає специфіку фольклорного інструментального музикування, оскільки у його доробку є оригінальні опуси для оркестру народних інструментів, а також народно-оркестровий переклад “Галицьких пісень” Л. Ревуцького. Серед звертань митця до досліджуваного жанру – “Фантазія на дві українські народні теми” для фортепіано з оркестром, написана у 1964 р.

“Фантазія на українську народну тему “Метелиця” – це віртуозний концертний твір для баяна соло, який витриманий у стилістці неромантичного спрямування. Фольклорна тема є не тільки образно-змістовою основою композиції, але й поштовхом для створення ефектної розгорненої імпровізації концертного типу, тому вона поєднує риси парафраза, у якому узагальнено переосмислені семіотичні ознаки змісту пісні, і, водночас, програмного концертного етюд (згадаймо, наприклад, відповідні за образністю твори з “Етюдів трансцендентальної майстерності” Ф. Ліста та з циклу “Етюдів-картин” С. Рахманінова).

Композитор використовує текст пісні, як своєрідну літературну програму, яка диктує вибір ілюстративних, картинно-живописних прийомів: це стрімкі хроматизовані пасажі, розділені цезурами фрази чи мотиви, споріднені інтонаційною подібністю секвентно-варіантних ланок, трелі з хроматизованими висхідними завершеннями, колористичні акордові комплекси, розвинений фігуративний рух тощо.

Натомість основна тема танцювальної пісні трактується варіантно, з численними змінами фактури, тонально-гармонічного плану і навіть жанрових орієнтирів.

Її виклад наслідують звучання троїстих музик з характерним для них розподілом мелодичного, ритмо-гармонічного та мелізматично-імпровізаційного начал. Домінування кожного з них, видозміни у тембральності, розвитку підголосків, ладотональна мінливість відрізняють кожне з проведень теми:

1. *Andantino tranquillo, mf, A-dur* – експонування секстово здубльованої мелодії з метрично рівномірною гармонізацією;

2. *Allegretto scherzando, mp, a-moll* – втілення домінування мелізматичного начала, примхливі хроматизовані підголоски цимбального типу;

3. *Andantino tranquillo, mf, a-moll* – проведення теми на тлі квінтового тоніко-домінантового бурдону, звуконаслідування волинка;

4. *Giocoso, f, a-moll* – домінування ритмогармонічного начала, потужні акордові дублювання, тризвучні паралелізми.

Даний зразок аналізу доводить наявність у композиції ознак неоромантизму фольклорного типу.

Іще одну, новітню сферу у галузі звертання до фольклорного тематизму у оригінальній сольній баянній літературі представляє “Джазова композиція на тему української народної пісні “Посилала мене мати” педагога і композитора Юрія Дебеляка. “Нові фольклорні пласти баяністи починають опановувати з 70-х років, коли намічається образне і жанрове розширення, оновлення засобів інтонаційного розвитку при відтворенні пісенно-танцювального фольклору. Цьому сприяє подальше конструктивне вдосконалення інструмента, внаслідок чого баян розкриває нові художні грані і виходить на нові стильові горизонти. Поява готово-виборного баяна створює передумови для все більш повного вияву поліфонічних властивостей фольклорного музикування, політембровості ансамблевих поєднань. Уже на початку 80-х років відбувається остаточне утвердження готово-виборного баяна як камерно-академічного інструменту... Новаторство в образній сфері поставило вимогу й значного розширення стильових горизонтів баянної музики”, – зазначає Л. Понікарова [10, 87 – 89].

Фольклорно-джазова композиція Ю. Дебеляка присвячена першовиконавцеві твору, учневі автора – Олександру Музиці.

Починає твір розгорнений вступ (*Modertato, f, Es-dur, 4/4, 15 тактів*) у якому поступово утверджуються основні ритмоформули у поєднанні з вільним імпровізаційним стилем викладу, близьким до баладного свінгування з переважанням септакордів у гармонізації. Гармонічна послідовність вступу в подальшому служить основою рефрену.

Композиція поділяється на близькі за структурою розділи, які не можна співвіднести з джазовими квадратами з-за відсутності симетрії та співрозмірності. Так, перший розділ містить експозицію теми дубльованої септакордами (*mp*), одразу збагаченої імпровізаційними свінгуючими пасажами. Тут використовуються елементи блюзового ладу (зокрема VII низький ступінь) та фактура супроводу, притаманна регтайму (коливання акордів з відділеним басом). Приспів (*mf, 7 тактів*) має виклад типовий для регтайму, оскільки характерний супровід поєднується з терцево здубльованою мелодією з характерним синкопуванням всупереч метричній пульсації. Однак уже друге проведення приспіву набуває ще й рис бугі-вугі, з синкопованим рухом по метричним долям у поступенному русі. Його

ТРАКТУВАННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА У ЖАНРІ СОЛЬНОЇ БАЯННОЇ ФАНТАЗІЇ В ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

структура: 8 + 2 такти зв'язки до наступної побудови.

Другий розділ (As-dur, p, 8 + 8 + 2) наділений ритмічними ознаками боса-нови, мелодія зберігає лише опорні звуки і загальне спрямування мелодико-гармонічного розвитку. Заклучна зв'язка інтонаційно споріднена з попередньою.

Наступний розділ (c-moll, 8 + 9 + 8) побудований на тріольній хроматизованій імпровізації та тлі регтаймового супроводу вільне розгортання імпровізаційного розвитку членується свінгуючими кадансовими акордами, близькими блюзам. Поступово основний образ драматизується, стає експресивнішим. Завершує побудову розлогий зв'язуючий розділ (8 тактів) з модуляційним планом:

c-moll – G-dur – F-dur – B-dur – Es-dur

У четвертому розділі тріольний рух змінює шістнадцятковий, фактура і гармонічний розвиток свідчать скоріше про риси етюдів типу *regrettes mobile*, джазові ознаки зберігають лише каданс з ломбардським ритмом та пунктир, що не гальмують імпровізаційно-мелодичного потоку.

Завершує композицію кода (a tempo, на матеріалі IV розділу), де відносно сильні долі гармонізовані побічними акордами зі свінгуванням, а кінцева розв'язка – ускладнена тонічна функція.

Висновок. Наведені приклади сольних баянних композицій розкривають множинність підходів до прочитання фольклорного першоджерела з позицій різних стилевих орієнтирів й індивідуальних композиторських рис та специфічних властивостей інструменту у жанрі фантазії. Фантазія – не лише подальший крок у жанровій різноманітності порівняно з фольклорними обробками (транскрипціями, аранжуваннями) та варіаціями, у яких митці демонстрували певні види техніки та виконавські прийоми, а також засоби роботи з матеріалом. Фантазія для баяну може фігурувати у якості високотехнічного поєднання сутнісних фольклорно-семантичних ознак і новітніх композиторських технічно-виражальних прийомів (неофольклоризм), як романтичний концертно-віртуозний парафраз, де фольклорна першооснова служить програмною основою для типово романтичних засобів виразовості, усталених у академічному камерно-інструментальному виконавстві (фольклорний неоромантизм), а також виходити на принципово нові стильові спрямування, де український фольклорний матеріал підпорядковується засобам розвитку, жанрового, фактурного, ладогармонічного осмислення з принципово невластивих йому

мистецьких засад, слугуючи лише інтонаційним матеріалом для джазової імпровізації із застосуванням прийомів, притаманних спорідненим йому жарів та напрямків. Однак, у кожному з названих випадків у композиціях орієнтованих на фольклорний тематизм присутні деякі з типових рис, притаманних фольклорному вокальному, сольному та ансамблевому інструментальному виконавству. Серед них:

- Програмна установка на образність тексту народного твору, зумовленість елементів музичного живопису, звуконаслідувань, картинно-живописних прийомів;

- трактування особливостей академічного твору з точки зору регіональних особливостей народно-виконавської традиції обраного фольклорного першозразка;

- опора на фольклорні пісенно-танцювальні жанри;

- використання рис форм гуртового співу, підголоскової та імітаційної поліфонії, контрастного багатоголосся, терцевого, секстового, акордового дублювання мелодичних ліній, агогічних прийомів, властивих вокальному виконавству;

- опора на ансамблеві форми виконавства (зокрема, трістих музик) з типовими рисами функцій виконавських партій, та, відповідно, з фактурно-розвитковими прийомами;

- закономірності ладогармонічного мислення, паралельно-перемінні лади, лади народної музики, модуляційні плани;

- інструментальні звуконаслідування цимбал, сопілки, скрипкового дуєту, волинок, ударних інструментів, басолі, дзвонів тощо;

- варіантність, імпровізаційність, орнаментальність як основні способи музичного розвитку, похідні від народно-інструментальної традиції;

- збереження типових структур побудови пісенної строфи, контрасту заспіву і приспіву з варіантним його повтором, метричної перемінності.

1. Барка В. Проблеми синтезу традицій і новаторства в розвитку культури і мистецтва України // *Народна творчість і етнографія*. – 2003. – № 4. – С. 52 – 56.

2. Водяний Б.С. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування: Канд дис ... мистецтвознавства. – К., 1994. – 169 с.

3. Гончаров А.О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 "Музичне мистецтво" / О.А. Гончаров. – К., 2006. – 17 с.

ПСИХОЛОГО-МОТИВАЦІЙНІ АСПЕКТИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ ПІДПРИЄМСТВ

4. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа): Підручник для вищих та сер. муз. навч. закладів. – Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. – 419 с.
5. Давидов М.А. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: Зб. статей. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. – 420 с.
6. Демченко А. Жанр фольклорної обробки в музикальному мистецтві Росії початку ХХ століття // Развитие народных традиций в музыкальном исполнительстве, творчестве и педагогике. Опыт коллективного исследования: Межвуз. сб. науч. тр. – Екатеринбург, 2000. – С. 35 – 41.
7. Ідея національного виховання в українській психолого-педагогічній науці ХІХ – ХХ ст.: збірник статей і доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Коломия: Видавничо-поліграфічне товариство "Вік", 1997. – 330 с.
8. Кушлік Л. Фольклорна традиція і сучасний розвиток народно-інструментальної музики // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні: Мат. Всеукраїнської науково-практичної конференції. – К.: Укр. центр культурних досліджень, 1995. – С. 35 – 36.
9. Назаренко О. Кононова О. Володимир Підгорний. – К.: Музична Україна, 1992. – 46 с.
10. Поникарова Л. Н. Баян в народно-інструментальному жанрі України: Учебно-метод. пособие по курсу "Теория и история народно-инструментального исполнительства". – Харьков: Торнадо, 2003. – 104 с.
11. Семешко А. Володимир Підгорний. Риси стилю // А. Семешко. Баян в педвузі. – Кривий Ріг, 1993. – С. 132 – 147.
12. Стаськівський А. Нариси з історії української музики для баяна: Навч. посібник для студентів вищих навчальних закладів мистецтв і освіти. – Луганськ: Поліграфресурс, 2006. – 152 с.
13. Черноіваненко А. Динаміка національного та розвитку баянного мистецтва // Культурологічні проблеми української музики. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Київ: Київ, 2002. – В. 16. – С. 355 – 364.

Стаття надійшла до редакції 24.03.2009

УДК 37.012

Михайло Копельчак, кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач відділу управління в системі професійно-технічної освіти
Львівського науково-практичного центру АПН України

ПСИХОЛОГО-МОТИВАЦІЙНІ АСПЕКТИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ ПІДПРИЄМСТВ

У статті висвітлюються психолого-мотиваційні аспекти підготовки керівників підприємств.

Ключові слова: керівник, мотив, потреба, професійна підготовка.

Актуальність дослідження. Глибокі політичні та соціально-економічні перетворення, що відбуваються в Україні, спрямовані насамперед, на формування нової економічної системи, яка ґрунтується на ринкових механізмах господарювання. Функціонування такої системи залежить від ефективності праці в усіх ділянках виробництва, особливо на керівних посадах. Від ефективності праці менеджерів, стилю їх роботи, ділових і моральних якостей залежать виробничі успіхи трудових колективів.

В умовах адміністративно-командної системи управління економікою робота керівника

базувалася на вмінні формулювати та віддавати розпорядження і накази, обіймання певної посади часто залежало від побічних факторів – партійності, лояльності до режиму, родинних зв'язків, знайомства тощо. В умовах ринкової економіки менеджер, на наш погляд, повинен володіти системними знаннями з економічної теорії, маркетингу, підприємництва, зовнішньоекономічної діяльності, досконало знати механізми управлінського впливу на колектив працівників та окремих виконавців.

Проведений нами аналіз результатів досліджень соціально-психологічних особливостей управління організаціями, процесом взаємодії