

Буркацький Зиновій Павлович
кандидат мистецтвознавства, в.о.професора,
завідувач кафедри духових і ударних інструментів
Одеської національної музичної академії
імені А.В.Нежданової
ORCID 0000-0002-3566-0821

ХАРАКТЕРНІ ВИДИ ТЕХНІКИ У ТВОРАХ ПОГРАНИЧЧЯ КЛАСИЦИЗМУ Й РОМАНТИЗМУ

Метою роботи є аналіз концертів для кларнета з оркестром Я.Стамица, В.Моцарта і першої з чотирьох композицій цього роду Л.Шпора з метою виявлення найбільш відповідальних моментів звучання, що вимагають посиленої уваги виконавців під час підготовки до виступу і в процесі концертної гри. **Наукова новизна** дослідження визначається тим, що вперше у вітчизняному музикознавстві аналізуються в обраному ракурсі твори Я.Стамица, В.Моцарта, Л.Шпора. **Висновки.** Із запропонованого історичного огляду випливає, що феномен концертного трактування кларнета з художньою апробацією його специфіки в композиторській творчості Я.Стамица, В.Моцарта, Л.Шпора склався в пору пізнього класицизму – раннього романтизму – бідермаєру. У тренувальних збірниках рекомендованих етюдів більше ніж 70% усього матеріалу підлягає, природно, зазначенням базовим техніко-штриховим показникам майстерності кларнетиста. Запропонована ступінчастість проходження технічних рубежів у роботі кларнетиста, від початківця до майстра, стосується градацій складнощів відповідно до етапів технічного й артистичного зростання інструменталіста й особливостей його індивідуальної готовності. Проте зазначені три базові техніко-штрихові позиції (*legato*, *staccatto*, *detashe*), вихідним моментом яких усвідомлюється “наслідування оперному вокалу” (*legato*), а інструментальну “швидкість” втілюють два інші технічні прийомі-штрихи, охоплюють, за можливості, весь інструктивний матеріал у збірниках, зібраних автором цього дослідження. В ньому втілені стилістичні “символи майстерності” кларнетиста, які є вихідною точкою й основою розвитку мистецтва гри на кларнеті.

Ключові слова: інструменталізм, майстерність кларнетиста, класицизм, романтизм, бідермаєр, віртуозність

Буркацкий Зиновий Павлович, кандидат искусствоведения, и.о.профессора, заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой

Характерные виды кларнетной техники в произведениях пограничья классицизма и романтизма

Целью данной работы является анализ Конcertов для кларнета с оркестром Я.Стамица, В.Моцарта и Первого из четырех композиций этого рода Л.Шпора в направленности на выявление наиболее выразительно ответственных моментов звучания, которые требуют усиленного внимания исполнителей при подготовке к выступлению и в процессе концертной игры. **Научная новизна** исследования определяется тем, что впервые в отечественном музыковедении анализируются в избранном ракурсе произведения Я.Стамица, В.Моцарта, Л.Шпора. **Выводы.** Из предложенного исторического обзора следует, что феномен концертной трактовки кларнета с художественной апробацией его специфичности в композиторском творчестве В.Моцарта, Л.Шпора, К.Вебера и их высокоталантливых современников, сложился в пору позднего классицизма – раннего романтизма. В рекомендуемых тренировочных сборниках этюдов более 70% всего материала подчинено, естественно, указанным базовым технико-штриховым показателям мастерства кларнетиста. Предложенная ступенчатость прохождения технических рубежей в работе кларнетиста-профессионала, от начинающего к Мастеру, касается градаций сложностей соответственно этапам технического и артистического роста инструменталіста и особенностям его индивидуальной готовности. Однако, указанные три базовые технико-штриховые позиции (*legato*, *staccatto*, *detashe*), исходным моментом которых осознается “подражание оперному вокалу” (*legato*), а инструментальную “беглость” запечатлевают два других технических приема-штриха, - охватывают, по возможности, весь инструктивный материал в сборниках, собранных автором данной работы. В них воплощены стилістические “символы мастерства” кларнетиста, образующие исходную точку и само развитие искусства игры на кларнете.

Ключевые слова: инструменталізм, мастерство кларнетиста, классицизм, романтизм, бидермайер, виртуозность.

Burkackiy Zinovi, Ph.D., Professor, Wind and Percussion Instruments Department, Odessa National Music Academy named after A.V.Nezhdanova

Typical types clarinet technology in the product on the demolition of classicism and romanticism

Purpose of the article is an analysis Concerto for clarinet with orchestra J.Stamitz, W.Mozart and the First from four compositions of this sort L.Spohr in directivities on revealing the most impressive responsible moments of sounding, which require escalated attention of the performers when preparing to appearance and in the process of the concert play. **Scientific novelty** of the study is defined that that for the first time in domestic musicology are analyzed in elected foreshortening of the works of J.Stamitz, W.Mozart, L.Spohr. **Conclusions.** From offered history review follows that phenomenon of the concert interpretation of the clarinet with the artistic approbation of his specifics in composer creative activity J.Stamitz, W.Mozart, L.Spohr formed in a time of the late classicism - an early romanticism. In recommended burn-in collection etude more than 70% whole material is subordinated, naturally, specified base technician-stroke factor mastery of clarinetist. Offered jagging of the passing of the technical borders in working of the clarinetist-professional, from beginning to Master, concerns the gradation of the difficulties accordingly stage technical and of the artistic growth of instrumentalist and particularity his readiness. However, specified three base technicians-stroke posi-

tions (legato, staccato, detached), which source moment is realized "imitation operatic vocal" (legato), but instrumental "facility" show two other technical acceptances, - cover, as far as possible, the whole instructive material in collection, collected by author given work. In them incarnate stylistic "symbols of mastery" of clarinetist, forming source point and development art plays itself on clarinet.

Key words: instrumentalism, mastery of the clarinetist, classicism, romanticism, Biedermeier, virtuosity.

Актуальність заявленої теми визначається органікою дидактичних настанов в осяганні надбаня провідних митців минулих століть, оскільки кожний з виконавців-фахівців має у своєму активі той необхідний набір засвоєних творів, оволодіння якими створює технічну й художньо-артистичну базу його концертного репертуару. Мова йде про композиції для кларнета таких видатних майстрів, як Я.Саміці, В.Моцарт, Л.Шпор, чії твори для названого інструмента часто звучать в концертах майстрів, у конкурсних програмах і в репертуарі студентів старших курсів музичних училищ та вищих навчальних закладів. В цей перелік авторів і аналізованих творів входять, перш за все, сольні композиції, оскільки в них із найбільшим розмахом виявляються віртуозно-артистичні якості виконавців.

Зрозуміло, що в методичних розробках щодо кларнетової гри, які маємо в працях К.Бермана [1], Б.Дикого [3], К.Мюльберга [4], В.Петрова[5], автора даного дослідження [2] та ін., в історичних оглядах, присвячених творчості названих видатних композиторів, містяться відомості щодо кларнетної техніки як такої й відповідних творів для кларнета. Але спеціального зосередження на дидактиці засвоєння відповідальних в артистичному поданні фрагментів, а часто й сукупного аналізу творів саме для цього інструмента не знаходимо у фундаментальних теоретичних і музично-історичних дослідженнях.

Метою дослідження є аналіз концертів для кларнета з оркестром Я.Саміці, В.Моцарта і першого з чотирьох композицій цього роду Л.Шпора і виявлення найбільш виразно відповідальних моментів звучання, що вимагають посиленої уваги виконавців під час підготовки до виступу і в процесі концертної гри.

Наукова новизна дослідження визначається тим, що вперше у вітчизняному музикознавстві аналізуються в обраному ракурсі твори Я.Саміці, В.Моцарта, Л.Шпора.

Як відомо, історично первинною була творчість «мангеймців», а також їхніх сучасників – італійських композиторів, у творах яких позначилися установки на кларнетну віртуозну гру. З досвіду педагогів і виконавців, що концертують, ми знаємо, що творче знайомство зі знову набраними для занять студентами Академії доцільно починати з підготовки ними концертів Я.Саміці й Ф.Розетті. І хоча в цих творах немає технічних труднощів, якими прикрашають свої твори Л.Шпор, К.Вебер і представники наступних поколінь, однак уже тут яскраво проявляються основні штрихові, темпо-динамічні показники характерної кларнетної техніки.

Так, наприклад, популярний концерт Я.Саміці Фа мажор демонструє багато чого з того, що ми знаходимо в композиціях В.Моцарта й навіть К.Вебера. А саме: необхідну від соліста артистичну гнучкість ритмічних перемикачів із примхливим ("по-моцартівськи") чергуванням великих і дрібних довгостей у різних штрихах і динаміці. І якщо учень може впоратися з цією технікою, то, досвід показує, що можна сміло пропонувати йому роботу над класикою. Є ще один "секрет" музики Я.Саміці - на прикладі пасажу від такту 1 перед ц.45 тридцять другими. У редакції професора К.Мюльберга пропонується більш простий варіант, що "знімає" приховане двоголосся пасажу, див. «бурдонний» звук *re*.

Уміння виконувати у визначеному темпі авторський текст становить непросто випробування для технічної підготовки кларнетиста. Річ у тім, що цей же пасаж поданий у каденції наприкінці першої частини й фактично повторений у третій частині (ц. 90) шістнадцятими в темпі *Presto*. Із цих повторів зрозуміло, що автор концерту усвідомлював виразову істотність даного фрагмента в значеннєво-технічному відношенні, адже схована поліфонія такого типу – це стилістична цитата з Й.С.Баха, це посилення на високий авторитет попередника Моцарта як представника «бунтівної молоді» середини XVIII століття. Даний важкий пасаж ніби свідчить про «героїчну озброєність» виконавця, повноцінну творчу здатність заявити про себе й про свій стиль.

Кларнетист інтуїтивно приймає цей артистичний виклик Я.Саміці, концентруючи зусилля на зазначених уривках. Осередок музичного змісту на цій непростій побудові безпосередньо виводить на поняття віртуозності, доблесті, сміливості музиканта-артиста. В часи Я.Саміці це була й сміливість змістовного порядку: незважаючи на авторитети, "штюрмер" Я.Саміці, всупереч очікуванням оточення, демонструє своє бахіанство, і це в роки, коли син Й.С.Баха Ф.Е.Бах називав свого великого батька "старим ковпаком"! Сучасний кларнетист покликаний передати цю напругу змісту культурних пристрастей XVIII ст. «технічною доблестю». І якщо не виходить з першого разу (як пропонує редакція К.Мюльберга спрощений варіант до ц. 45), то треба брати з ритмічним "розгойдуванням" (тобто з більш зручними підходами до важкого фрагмента), щоб із повним блиском продемонструвати вказану фігуру в III частині. У світлі розглянутих нами методик підготовка концерту Я.Саміці надзвичайно полегшена грою етюдів Р.Штарка "24 етюди для кларнета", № 1, 6, 14 тощо, а також Етюд № 2 И.Оленчика в стилі старовинної музики зі збірника «16 віртуозних етюдів», і, особливо, варіація № 6 адажіо *doloroso* в дусі бахівських прелюдій.

Одним із найвідоміших творів для кларнета є концерт В.Моцарта Ля мажор. Відома любов композитора до цього інструмента, що імпонував йому поєднанням своїх чудових технічних і мелодійних можливостей. Моцарт особливо виділяв легкість звучання й регістрову рівність кларнета. Для виконавців цей концерт став знаком готовності до виступів на великій артистичній сцені. Це єдиний концерт для кларнета Моцарта.

Тональність ля мажор є однією із найулюбленіших у Моцарта: клавирна Соната Ля мажор; Дуети Церліни й Дон Жуана з опери "Дон Жуан"; Концерт для скрипки й фортепіано.

Кларнетний концерт Ля мажор виділяється також драматичністю. Друга частина - Адажіо; цей темп не визначальний для Моцарта, який уникає різких темпових контрастів. А в цьому творі заявлений темповий «злам». Контрастність досягається й тональністю ре мінор – однією з «сакральних» тональностей Моцарта ("Lacrimosa" з Реквієму).

Все сказане говорить про піднесену театральність образів концерту, про певну "автобіографічність" образу ліричного героя твору. Справа в тому, що тема насичена так званими «моцартовими» інтонаціями, тобто, хроматичними оспівуваннями тонічних опорностей. Сам Моцарт усвідомлював внутрішню контрастність своєї натури, пограничність піднесеного й блазнівського в самовираженні, що любив підкреслювати у своєму поведженні й висловленнях, гранично різних і непоєднуваних.

Врешті, концерт написаний надзвичайно зручно й не містить явних труднощів, але навіть великі майстри не поспішають включати в концертний виступ цей твір, тому що великі його розміри, зосередження найбільших труднощів наприкінці композиції вимагають великої артистичної витримки, що часто є непомітним для публіки. Тому для конкурсів – цей твір незамінний, а для широкої публіки – звучить не завжди ефектно.

Спробуємо дати пояснення цьому факту. Всі кларнетисти із хвилюванням чекають у третій частині цифру 19 і пасаж стакато із прихованим двоголоссям (від *biss*), оскільки обидві руки у швидкому темпі повинні встигнути зіграти широкі інтервали, де беруть участь пальці обох рук музиканта. Якщо пасаж вдається, то тоді врочисто й могутньо, як головний зміст усього твору, проходять великими довгостями мотиви "переверненого" Хреста. Для Моцарта ця "гра" зі знаменитою фігурою Розп'яття властива багатьом його творам і символізує гармонію християнського й позахристиянського початків у світорозумінні композитора. Тому кларнетист, що «не виділяє» пасаж на цифрі 19 (у тактах 35-37), ніби виймає стрижень тематизму з цього твору. Адже мотив Хреста як такий звучить у головній партії першої частини (опорні звуки *мі, до-діез, ре-діез*). У розробці першої частини цей мотив виділений як секвенційний ланцюг (ц. 7, такти 2-6 після цифри 7).

І в кодї першої частини (такт 9, після ц. 10) ми бачимо елемент того схованого двоголосся, що повною мірою створює напругу наприкінці III частини. Відзначимо це приховане двоголосся й у кодї (ц.12), що так само підготовлює проведення мотиву Хреста, правда, в основному вигляді (*ля-ми-ре-мі*). Таким чином, Моцарт технічною напругою вираження виконавця створив «зону підвищеної уваги» для тематичних образів, що становлять високий зміст музики від Баха до Моцарта.

У першій частині, написаній у формі сонатного *allegro*, тема головної партії проходить і в кодї, надаючи сонатному *allegro* подоби до форми рондо. У формі рондо з елементами сонатності написана третя частина. Рондо – це символ кола, завершеності, універсальності світобудови, і композитор вибудовує тему-рефрен за риторичною фігурою кола (Богопоминання), тобто основний мотив-фраза починається на «*до-діез*» і закінчується на «*до-діез*».

Грандіозна концепція кларнетного концерту Ля мажор тримається на технічній здатності пальцевої моторики й здатності виявити віртуозний блиск наприкінці твору. Для підготовки концерту Моцарта надзвичайно корисною є добірка етюдів зі збірника №3 автора цього дослідження. Щоб підготуватися передати приховану поліфонію концерту Моцарта, корисні етюди В.Носова №1 Allegro, №12 Р.Джетті, №15 С.Рігіна в збірнику №3, де переважають етюди для розвитку яскравої пальцевої віртуозності. Концерт Моцарта не містить «тотальної віртуозності», тому в процесі його вивчення необхідні етюди зі збірника №1 (упорядн. З.Буркацький) №1, №4 Г. Клозе; №5, №7 Б.Дикова.

Концерт №1 Л.Шпора Фа мажор для кларнета з оркестром, ор.26, являє собою ранньоромантичну музику, що до сьогоднішнього дня мало вивчена музикознавством. І разом з тим інтерес до цієї епохи надзвичайно посилюється в останні десятиріччя, оскільки значної уваги заслуговують явища перехідні, які перебувають на стику традицій.

Л.Шпор – знаменитий скрипаль, педагог, композитор, що ввійшов в історію музики і як автор опери «Фауст», написаної в паралель до роману у віршах Й.Гете. Тим самим він продемонстрував чутливість до «ідеї часу». Версія Фауста в опері Шпора самостійна стосовно гетевського Фауста й містить актуальний національний стилістичний штрих: дія відбувається в Угорщині, що відбивало політичну ситуацію після Наполеонівських воєн, коли армії союзників багато чим були зобов'язані доблесті угорських гусарів. Л.Шпор – композитор «перехідної» епохи, формально від класицизму до романтизму, але, як тепер констатується в мистецтвознавстві, це ще й період бідермаєру, зародження раннього німецького натуралізму (К. Бюхнер) і символізму (У.Блейк, К. Фрідріх) в літературі

Л.Шпор написав 4 концерти для кларнета, які входять у конкурсні програми, але з надзвичайною обережністю виконуються в навчальних і концертних виступах. Зовні техніка Концерту №1 вигля-

дає скромніше, ніж у К.Вебера, в останнього каскади ефектних пасажів привертають увагу й виконавців, і слухачів. Але подібно до того, як у своїй опері Л.Шпор з'єднує риси серйозного й комічного жанрів, історичну правду й грубий кон'юнктурний вимисел, у цьому творі знайомі моцартівські звороти, пісенні мелодійні формули з'єднуються з етюдно-пасажними фрагментами, що йдуть незвично щільно й досить складні навіть для підготовленого кларнетиста.

У вказаному творі композитор спеціально вибирає звороти, які стилістично нібито не відповідають один одному. Так головна партія *Allegro* у кларнета соло виділена пісенним ритмом канта-шансоном. У цій же партії поміщені вишукані «моцартівські інтонації» із хроматичними оспівуваннями на сильній долі. Після перших трьох фраз у соліста є пасаж і потім – вісім тактів штрихово різноманітних і поданих у швидкому темпі послідовностей паралельними інтервалами, які вимагають граничної витривалості виконавця, хоча зовні не «вражають слух».

Подібні ж, не очевидні, але для виконавця відчутні складності містять пасажі в побічній партії зі звуком у четвертій октаві на завершення стрімкого сходження. Цей високий звук на кларнеті, як кінцева крапка дімінуендо, практично мало досяжна для виконавців середньої ланки музичної підготовки, оскільки взаємодії подиху, губ, спеціальної аплікатури утворюють найскладніший «вузол труднощів».

Розробка й реприза першої частини концерту скрупульозно повторюють шаблі навантаження виконавця в експозиції, не даючи солістові звичних «люфтів». Концерт написаний в облігатній манері, тобто голос соліста майже весь час звучить із оркестром, однак з розмахом концертно-змагальної гри. Кода першої частини із охопленням нижнього регістра у швидкому темпі зі стрибками є важкою для виконавця – і «непомітна» для слухача (куди ефектніше завершення на фортепіано!)

Друга частина містить ознаки «легкого *Adagio*», тобто насичена складною мелізматикою, розмаїтістю ритмічних угруповань, - і все це в межах *p* і *pp*.

Третя частина – *Rondo Vivace* – містить ознаки *perpetuum mobile*, тобто в ньому домінує пасажний рух, тим самим посилений технічний бік, поданий у першій частині. Оркестрові репліки вкрай убогі, соліст увесь час на «авансцені» звучання. До того ж він виконує «хроматичні фігури» із численними стрибками в темпі, який повинен чітко витримуватися. І вже зовсім саркастично (воістину «романтична іронія»!) завершується це найскладніше *Rondo* («коло випробувань»...) – фразою на *pp*. Таке закінчення – на зразок «німої сцени» в театрі – містить позамузичну символіку й нагадує прийоми майбутніх символістів, що зверталися до позахудожніх ефектів у художніх творах.

Концерт Л.Шпора №1 ми вважаємо надзвичайно корисним для виконавця. Адже в ньому автор домагається серйозного зосередження на технічних висотах і заздалегідь ховає від публіки результати їхнього подолання. Безумовно, на техніку Л.Шпора і його сучасників вплинула скрипка Н.Паганіні, віртуозний блиск якої перевершував будь-який оркестр. Цікавий той факт, що Л.Шпор концертував з великим Паганіні в дуеті, тому в концертах для кларнета Л.Шпора можна помітити й образний, і технічний вплив скрипки Н.Паганіні. Однак німецька культура бідермаєру нібито передавала демонічний вигляд великого виконавця в умовах камерності, кімнатних півтонів. Звідси – моральний заряд, що одержує виконавець, працюючи над концертом Шпора: скромне «притлумлення» успіху перед публікою через манеру тихого входження й виходу під час виступу.

Для оволодіння прийомами гри, закладеними в текст концерту, потрібен чи не весь арсенал технічних етюдів. Як показали дослідження, кларнетна техніка розглянутого періоду, що охоплює приблизно половину сторіччя, орієнтована на єдність трьох основних штрихів, що визначили специфіку гри на цьому інструменті в цілому: *legato*, *staccatto*, *detashe*.

Із запропонованого історичного огляду випливає, що феномен концертного трактування кларнета з художньою апробацією його специфіки в композиторській творчості Я.Стамица, В.Моцарта, Л.Шпора склався в пору пізнього класицизму – раннього романтизму – бідермаєру. В тренувальних збірниках рекомендованих етюдів більше ніж 70% усього матеріалу підлягає, природно, зазначеним базовим техніко-штриховим показникам майстерності кларнетиста. Запропонована ступінчастість проходження технічних рубежів у роботі кларнетиста, від початківця до майстра, стосується градацій складностей відповідно до етапів технічного й артистичного зростання інструменталіста й особливостей його індивідуальної готовності.

Однак зазначені три базові техніко-штрихові позиції (*legato*, *staccatto*, *detashe*), вихідним моментом яких усвідомлюється «наслідування оперному вокалу» (*legato*), а інструментальну «швидкість» втілюють два інші технічні прийоми-штрихи, охоплюють, за можливості, весь інструктивний матеріал у збірниках, зібраних автором цього дослідження. В них утілені стилістичні «символи майстерності» кларнетиста, які є вихідною точкою й основою розвитку мистецтва гри на кларнеті.

Література

1. Берман К. Руководство для кларнета. Перевод Ф.Циммермана и С.Розанова теоретической части школы для кларнета. Смоленск. 1894. 149 с.
2. Буркацкий З. Об основах пальцевой техники кларнетиста. Науковий вісник. Музичне мистецтво і культура. Вип.1. Одеса, 2000. С.330-337.
3. Диков Б. Методика обучения игре на кларнете. Москва: Госмузиздат, 1983.190 с.
4. Мюльберг К. Исследование некоторых компонентов техники кларнетиста.: Автор. дис.. кан. искусств: 17.00.03. Москва: ГМПИ им. Гнесиных. 23 с.

5. Петров В. Концерт для кларнета с оркестром Моцарта. Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып.4. М.: Музыка, 1976. С.157-187.

References

1. Bermann K. (1894). The manual of the clarinet. Translation of F. Zimmermann and S. Rozanov theoretical part of school for clarinet. Smolensk. [in Russian]
2. Burkackiy Z. (2000). About base technology finger of the clarinetist. The Scientific herald. The Music art and culture. Iss. 1. Odessa. P.330-337 [in Ukrainian]
3. Dikov B. (1983) Methods of teaching to play on klarnete. Moscow, Gosmuzizdat [in Russian]
4. Mulberg K. (1978). Study some component technology of clarinetist: The diss. of candidate of Arts according, spec.17.00.03 – musical art, Moscow: Gnesin GMPi [in Russian]
5. Petrov V. (1976). Concerto for clarinet with orchestra of Mozart. *Methods of teaching to play on windinstruments*. Iss.4. Moscow, Muzyka. P.157-187. [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 09.04.2018 р.

UDC 78(09)(477.51)

Vasiuta Oleg

Ph.D. in Art Studies, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Arts
in the National University "Chernihiv Collegium"
named after T.G. Shevchenko
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0217-3090>
robota-internet@ukr.net

CHERNIHIV REVUTSKY MUSIC COLLEGE: EUROPEAN VECTOR OF DEVELOPMENT

Purpose of the research. The research is related to the coverage of the process of accumulating the musical pedagogical experience of the Chernigov region, which corresponds to the historical traditions of European professional art education and becomes the basis of innovative developments at the present stage of its development. **The research methodology** assumes the following scientific approaches: historical-musical and comparative, which contribute to a comprehension of the continuum in the historical and artistic process of interaction of the all-European and domestic traditions of art education in their regional dimension; communicative and interdisciplinary allow us to characterize the specifics of individual musical specialties and the expediency of using its results in the modern educational process. **The scientific novelty** of the work consists in revealing the features of the historical process of accumulating the musical and pedagogical experience of the Chernigov region, in which the diversification and correlation of musical and educational work become fundamental factors in the formation of the pedagogy of the arts, consistent with the trends of European art education. **Conclusions.** The historical experience of artistic education in Chernigov testifies to the permanence of the national system of musical education, creates professional conditions for the adaptation of its components to the European educational space. The application of the historical and musical approach in the evaluation of educational pedagogical experience will be facilitated by the further extrapolation of his professional thesaurus into the pedagogical plane, becomes the fundamental basis of innovative developments in the contemporary stage of improving art education, fills it with an inner content and concepts that are in tune with the current ideas of the European vector of social development of the state.

Keywords: process, musical-pedagogical experience, integration, diversification, correlation, continuum.

Васюта Олег Павлович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

Чернігівський музичний коледж ім. Л.М. Ревуцького: європейський вектор розвитку

Мета роботи. Дослідження пов'язане з висвітленням процесу накопичення музичного педагогічного досвіду Чернігівським музичним коледжем ім. Л.М. Ревуцького, що відповідає історичним традиціям європейської фахової мистецької освіти і стає основою інноваційних напрацювань на сучасному етапі розвитку. **Методологія дослідження** передбачає використання історико-музикологічного, компаративного, комунікативно-міждисциплінарного методів, що дозволяє охарактеризувати особливості становлення окремих музичних спеціальностей та доцільність використання результатів у навчально-виховному процесі. **Наукова новизна** роботи полягає в розкритті історичного процесу накопичення музично-педагогічного досвіду, в якому диверсифікація і кореляція фахової роботи стає принциповим чинником формування педагогіки мистецтва навчального закладу, що відповідає тенденціям європейської мистецької освіти. **Висновки.** Історичний досвід мистецької освіти Чернігівщини засвідчує сталість вітчизняної системи музичного виховання. Сприятиме подальшій екстраполяції фахового тезаурусу в педагогічну площину і стає принциповою основою інноваційних напрацювань сучасного етапу вдосконалення мистецької освіти музичним коледжем. Наповнює її внутрішнім змістом, поняттями, співзвучними актуальним ідеям європейського вектору суспільного розвитку держави.

Ключові слова: процес, музично-педагогічний досвід, інтеграція, диверсифікація, кореляція, континуум.

Васюта Олег Павлович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры художественных дисциплин Национального университета «Черниговский колледж» им. Т.Г. Шевченка