

ється свобода в опануванні новітніх засобів музичної мови. Улюбленим жанром стає мініатюра.

Перспективи дослідження — розгляд становлення жанру української інструментальної мініатюри в другій половині ХХ ст., а також його стилістичного забарвлення.

Список літератури

1. Барвінський В. Музика / В. Барвінський // Історія української культури. — К. : Либідь, 1994. — С. 621–648.
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський / Ю. Булка. — К. : Муз. Україна, 1972. — 39 с.
3. Кияновська Л. Шопен і Барвінський / Л. Кияновська // Фрідерік Шопен. — Львів : ВДМІ, 2000. — С. 107–116.
4. Павлишин С. Василь Олександрович Барвінський / С. Павлишин // Укр. музикознавство. Вип. 3. — К. : Муз. Україна, 1968. — С. 132–141.
5. Соневицький І. Композиторська спадщина Н. Нижанківського / І. Соневицький // Записки Наук. т-ва ім. Т. Г. Шевченка. — Львів : Наукове т-во ім. Т. Г. Шевченка у Львові, 1993. — Т. ССХХVI. — С. 334–352.

Надійшла до редколегії 17.11.2009 р.

УДК 783: 271.2 »19/20»

В. Г. БОЙКО

ПОШУКИ, ЗНАХІДКИ ТА СУПЕРЕЧНОСТІ В ГАРМОНІЗАЦІЇ СТАРОВИННИХ ПРАВОСЛАВНИХ РОЗСПІВІВ (КІНЕЦЬ ХVІІІ–ХІХ СТ.)

Аналізуються музичні та теоретичні аспекти гармонізації старовинних православних розспівів Православної церкви кінця ХVІІІ–ХІХ ст.

Ключові слова: музична культура, православна церковна культура, гармонізація старовинного співу, хоральна фактура.

Анализируются музыкальные и теоретические аспекты гармонизации древних православных распевов Православной церкви конца ХVІІІ–ХІХ ст.

Ключевые слова: музыкальная культура, православная церковная культура, гармонизация старинных распевов, хоральная фактура.

The autor analyses musical and theoretical aspects harmonization of ancient orthodox tune of the Orthodox church in end of ХVІІІ–ХІХ cc.

Key words: musical culture, orthodox church culture, harmonization of ancient singing, chorale invoice.

Актуальним аспектом запропонованої статті є висвітлення нового виду гармонізації православних старовинних розспівів кінця

XVIII–XIX ст. та розкриття процесу секуляризації¹ духовної хорової музики.

Практичне значення полягає в тому, що матеріали статті можуть використовуватися для подальшої наукової розробки цього питання, як теоретичний матеріал до курсу лекцій «Духовна хорова музика», «Духовна музика: традиції та сучасність», до лекцій з історії української та російської музики за програмою вищих навчальних закладів, а також є необхідним матеріалом для виконавців духовної хорової музики.

Предмет дослідження — православна духовна музична культура України та Росії кінця XVIII–XIX ст. у контексті стильової еволюції.

Мета статті — спроба проаналізувати стильові напрями, засоби та методи гармонізації старовинних православних розспівів, що вплинули на подальшу еволюцію духовної хорової музики.

Наприкінці XVIII–XIX ст. у розвитку православної духовної хорової музики типовим є керівне значення італійської світської вокальної музики, тому цей період називається «італійським». Привілейоване становище отримують італійські композитори, музиканти та співаки, що домінували в усьому музичному світі столиці і не тільки. Мода на все західне виявлялася не лише в мистецтві — архітектурі, живопису, музиці, але й у побуті.

Співоче мистецтво з кінця XVIII ст. розвивалося в напрямі секуляризації, що часто суперечило традиційним православним уявленням про значення богослужіння і невід'ємної його частини — співу. Професійні композитори робили спроби наближення богослужбового співу до нової музичної стилістики. Значного розвитку набуває композиторська діяльність на богослужбові тексти, але знову-таки в дусі італійської музики. У цей період виникає чимало вільних композицій і звернення до старовинних розспівів трапляється нечасто.

З введенням хорового багатоголосного співу в церковну практику були стерті межі між церковним стилем і світським співом. Уся увага співаків зосередилася на техніці виконання (яка в церковних хорах була досить високою). Зовсім не звертали уваги на відповідність музичної фактури тексту.

Стрімко посилюється значення Придворної Співочої Капели, яка в цей час була взірцем у співочому, технічному і, взагалі, в му-

¹ «Секуляризація» — зрушення богослужбово-сакрального мистецтва в напрямі світської музики майже з повною заміною літургійних співочих форм світськими музичними формами. Вільно створена музика на богослужбові тексти, яка дуже віддалилася від богослужбового стилю і порядку. Такі твори позбавляли церковний спів його сутності — літургійності і перетворювали його просто в хорову вокальну музику, де тільки текст відрізняв композицію від світської хорової музики.

зичному сенсі для всіх створених хорових колективів, а для церковних хорів також і стилістичним зразком. Складалася капела здебільшого співаків України, прихильників київського розспіву, партесного співу та ліричного складу вільностворених мелодій у застосуванні їх до богослужбових текстів (наприклад твори Д. Бортнянського, А. Веделя).

До раннього періоду становлення православного хорового багатоголосся можна віднести перші спроби гармонізацій партесного співу (*cantus prius factus* — знаменна мелодія проводиться в теноровій партії), канту (*cantus prius factus* проводиться в альтовій партії). У 30-ті рр. XIX ст. сформувався новий вид гармонізації. Її принципи відмінності від попередніх полягають у такому: розспів проводиться у верхньому голосі, домінує компактне чотириголосся та хоральна фактура, де на кожний новий звук (за невеликим винятком) береться нова гармонічна функція.

У ці часи до гармонізації статутних мелодій старовинних розспівів звертався лише Дмитро Степанович Бортнянський (1752–1825). Його інтерес до розспіву, ймовірно, зумовлений пошуками нових виразних засобів (бо музична мова Д. Бортнянського досить одноманітна і передбачувана). Найпопулярнішим його твором, що має розспів, вважається кондак Різдва Христова «Дева днесь...» болгарського розспіву. Д. Бортнянський сприймає розспів не як формоутворювальне начало, як засіб для свого звичного композиційного простору. Саме цей факт є виразним у заключному розділі кондака, де для замкнутості форми композитор робить каденцію, якої в розспіві немає.

Чіткіші контури гармонізації вбачаємо в учня Д. Бортнянського — протоієрея Петра Івановича Турчанінова (1779–1866). Успадкувавши у свого вчителя музичний стиль, він не лише створював вільні композиції, але й достатньо уваги приділяв гармонізації старовинних розспівів. Його гармонізації (видані в 1905 р. П. Юргенсоном під ред. О. Кастальського), зокрема «задостойники»¹ знаменного розспіву, є самобутніми творіннями, що мали ознаки досліджень, оскільки він був першим композитором «італійського періоду», котрий цілком присвятив свою творчість перекладенню одноголосних старовинних розспівів. У гармонізаціях П. І. Турчанінова, що відрізнялися високими художніми якістьми, стародавня основа помітно змінювалася — під гармонію редагували наспів, у нього вносили альтерацію, чужу йому метричність.

Музична мова задостойників П. Турчанінова багато в чому передбачає гармонізації пізніших авторів — О. Львова, М. Потулова,

¹ «Задостойник» — вид святкового літургійного співу на честь Ісуса Христа або Пресвятої Богородиці, який використовувалися замість звичайного «Достойно естъ» — недільного або буденного православного церковного співу.

І. Смирнова: широке використання *divisi*, розвинутий модуляційний план, використання перехрещень, акордів альтерованої субдомінанти, перерваних обертів, елементів імітаційної поліфонії.

На початку XIX ст. новий напрям діяльності у сфері церковної музики розвивався переважно в Придворній Співочій Капелі. Спроби Ф. П. Львова (під його редакцією видано двоголосний «Круг простого церковного пения», 1830 р.) і його сина О. Ф. Львова спільно з Г. Я. Ломакіним і П. М. Воротніковим у 1846–1849 рр. створити сучасний еталон церковної музики і, уніфікувавши її, підвищити рівень виконання, не дали художньо переконливого результату, хоча гармонізовані ними скорочені версії київського і грецького розспівів (т.зв. «придворний наспів») набули поширення, особливо в академічній редакції М. І. Бахметьєва (1869).

Остаточо новий вид гармонізації сформувався в середині XIX ст., коли директором Придворної Співочої Капели став Олексій Федорович Львов (1798–1870) — основоположник «петербурзької» композиторської школи, якій характерні:

- 1) музично грамотний, «коректний» хоровий стиль;
- 2) оригінальні (вільні) твори, зрідка гармонізації старовинних розспівів;
- 3) при гармонізації статутних мелодій у вільному, несиметричному ритмі — обов'язкове симетричне тактування;
- 4) перевага гомофонно-гармонічного складу над поліфонічною фактурою;
- 5) використання імітаційного проведення голосів;
- 6) епізодично трапляються протиставлення *solo*, дуетів і тріо — *tutti* хору;
- 7) застосовується виключно гармонічний (частково мелодичний) мінор;
- 8) порівняно проста гармонія з використанням Т 3/5, D 7;
- 9) допускаються прості модуляції з мажору в паралельний мінор і навпаки.

Саме О. Ф. Львов використовував для гармонізації статутних мелодій — гармонію німецького протестантського хоралу.

За 26 років (1837–1861) своєї діяльності О. Львов удосконалив увесь повсякденний (гласовий) спів, здійснивши видання «Обихода простого церковного пения, при Высочайшем Дворе употребляемого» (С.-Петербург, 1848 г.), гармонізував усі співи річного кола, «висвободив» із симетричних розмірів і тактових рисок гармонізовані старовинні розспіви. Але все ж таки, замінюючи італійську поліфонію «concerto grosso» суворим німецьким хоралом, він був дуже далеким від усвідомлення того факту, що давньослов'янська музика має свої, зовсім інші закони розвитку.

Принциповою відмінністю гармонізацій О. Львова є переміщення розспіву у верхній голос — дискант. Трапляються

невеликі коректування розспіву, за відсутністю можливості застосування до них стандартних гармонічних формул. Строгий гомофонно-гармонічний склад і компактне викладення матеріалу робить звучання цих гармонізацій близьким до звучання музичного інструмента — органа. О. Львов мислить кожну (за винятком розспіву) хорову партію не як індивідуальний тембр, що має характерну виразність, а лише як одну з ланок гармонічного ланцюга. Тому вільні голоси в його гармонізаціях статичні та виконують роль заповнення акордової вертикалі. Кожний звук розспіву відповідає новій гармонії, слова при цьому вимовляються всім хором синхронно. У гармонізаціях О. Львова майже немає розподілу розспіву на такти, що забезпечує сприйняття його як одного цілого. Винятком є лише деякі співи київського розспіву (пізні за часом створення, а тому не позбавлені в деяких епізодах очевидної «квадратності»).

Привертає увагу виключно помірна, зручна теситура всіх голосів. О. Львов ігнорує профундові властивості басової партії. У його перекладеннях статутних розспівів ми не знайдемо звуків нижче за «фа» великої октави. Таке компактне викладення голосів, переважно тісне розміщення акордової вертикалі — спроба наблизити хорове звучання до органного.

Період 30–60-х рр. XIX ст. — найскладніший період пошуків, суперечностей, знахідок, період вирішення проблем гармонізації стародавніх розспівів.

У 1861 р. О. Ф. Львов пішов у відставку і директором Придворної Співочої Капели призначено генерал-майора М. І. Бахметєва.

Діяльність О. Ф. Львова і М. І. Бахметєва як директорів Придворної співочої Капели (перший у 1837–1861; другий у 1861–1883) на 22 роки загальмувала розвиток православної церковної музики не лише в Петербурзі, але й у багатьох містах Росії. Пріоритет німецької хоральної фактури, одноманітність і «важке» постійне чотириголосся, примітивність гармонійних схем відчуваються в церковних творах більшості композиторів «петербурзької» школи того часу.

У сфері наукових розробок і досліджень тих часів важливе значення мали статті В. М. Ундольського, І. П. Сахарова, В. В. Стасова, В. Ф. Одоєвського, Д. М. Розумовського та ін. Деякі дослідники усвідомлювали неправильність та ненаціональність помилкового шляху, яким розвивався богослужбовий спів у першій половині XIX ст. Це стосувалося й засобів та методів гармонізації старовинних православних розспівів. До музичних історіографів російського богослужбового співу належить протоієрей Іоан Вozнесенський. Свої дослідження він присвятив вивченню тональної та технічної побудови структури статутних

розспівів церкви: знаменного, київського, грецького і болгарського. І. Вознесенський висунув гіпотезу, що російські розспіви в XVII ст. мали ті ж музичні та морфологічні підстави, що і західні григоріанські наспіви, тому метод дослідження григоріанського співу можна застосувати до вивчення та дослідження слов'янських церковних розспівів.

Обережніше, хоча й з орієнтацією на західноєвропейську стилістику, підходив до розспіву Г. Ф. Львовський (1830–1894), що застосовував у хорових перекладеннях імітаційну техніку. Створена ним модель гармонічного співу (тобто багатоголосного перекладення традиційних мелодій за законами класичної гармонії) використовувалася у творчості композиторів «петербурзької» школи. Аналізуючи музичні особливості стилю Г. Львовського, необхідно визнати абсолютно інше сприйняття строгої гармонійної вертикалі. Завдяки мелодизації вільних голосів він іде від статичності до огрядності Львова. Залишається лише та ж компактність викладання, що можна визнати лише позитивним чинником. Необхідно відзначити елементи імітаційної поліфонії, що вводить Г. Львовський саме для вирішення цього завдання.

Один з улюблених композиторських прийомів Г. Львовського — використання органного пункту, завдяки чому набуває поширення біфункціональна акордика, котру автор майстерно використовує в гармонізаціях (принципова відмінність від гармонізацій О. Львова).

Творчість Г. Ф. Львовського частково підготувала новий період в історії церковної музики. Багато прийомів, що віддзеркалилися в його творчості, стануть характерними прийомами композиторів «московської» школи: біфункціональні акорди, затяжні органні пункти, рух паралельними акордами, використання елементів імітаційної поліфонії тощо.

Найвизначнішою фігурою тих часів був композитор П. І. Чайковський (1840–1893).

Його головною працею у сфері гармонізації статутних розспівів є «Всенощное бдение» ор. 52. У передмові до нього автор пише: «Настоящий труд мой есть опыт четырехголосной гармонизации большинства неизменяемых и некоторых изменяемых богослужбных песнопений, употребляемых на великой вечерни и утрени.

Иные из этих подлинных церковных напевов (заимствованных из нотных книг издания Святейшего Синода) я оставил неприкосновенными; в других позволил себе некоторые незначительные отклонения; в третьих же, наконец, местами вовсе уклонился от точного последования напеву, отдавшись влечению собственного музыкального чувства. При гармонизации церковных мелодий я держался тесных границ так называемого строгого стиля, т.е. безусловно избегал хроматизма и лишь в самом ограниченном

числе случаев позволяя себе употребление диссонансирующих звуко-сочетаний» [21, с. 68.].

Безумовно, цей твір належить до «петербурзької» композиторської школи (строгий стиль, уникнення паралелізмів та ін.). Але в цьому вбачаємо й принципово нові ознаки вокально-хорового мелодизму — набагато самостійніші вільні голоси (особливо тенор, якому композитор часто довіряє художні підголоски), де велика увага приділяється проходячим звукам і затриманням, що утворюються в результаті їхнього руху. Привертає увагу і переважно широке розміщення акордів, що надає звучанню цих співів масштабності й об'єму.

Гармонія П. Чайковського, окрім своєї суворості, не має нічого спільного з гармонією О. Львова, М. Бахметьєва, М. Потулова. Її «свіжість» можна пояснити відсутністю гармонізації декількох звуків розспіву однією гармонічною функцією, як це часто робив О. Львов. Композитор пише під кожною нотою мелодії нову гармонічну функцію, уникаючи при цьому будь-яких звертань D7, використовуючи його лише в каденційних побудовах.

Істотним недоліком «Всенощного бденія» є прихильність композитора до строгого розподілу твору на такти, що в деяких випадках не дозволяє зберегти розспів ритмічно точно. Імовірно П. Чайковський, як світський музикант не був ознайомлений з фундаментальною працею О. Львова «О свободном или несимметричном ритме». Немає тактування лише в тривалих речитативних фрагментах, де «заганяючи» речитатив у метричні рамки, можна порушити природну просодію церковнослов'янського тексту.

У «Всенощном бденіи» трапляються й епізоди *fugato*, й різкі динамічні контрасти, і інколи відчувається брак знань літургійного аспекту богослужіння (очевидні ознаки «светскости» музичної мови). Але не можна недооцінити значення «Всенощного бденія» в історичному контексті того часу, його якісно інший зміст.

Значення гармонізацій П. І. Чайковського дуже істотно саме для вироблення того «російського стилю», пошуки якого здійснювали композитори, починаючи з перших років XIX ст., і пошуки якого підсумували композитори «Нової Московської» школи.

Значимою фігурою «петербурзького» періоду є О. А. Архангельський (1846–1924), відомий не тільки як композитор, автор великої кількості хорових концертів («Помышляю день страшный», «Кто Бог велий», «Внуши, Боже молитву мою», «К Богородице прилежно ныне притецем» та ін.), але й як реформатор (у 1880 р. відбулися зрушення в складі та устрої церковних приватних хорів: до церковних хорів запросили спочатку хлопчиків, а потім на заміну їм жінок). Для хорового церковного співу Архангельський зробив дуже багато. У XX ст. він був чи не найпопулярнішим ком-

позитором, що сприяв закріпленню стилю «петербурзької» школи в церковно-хоровій практиці донині.

Техніка написання творів у О. Архангельського проста. Для стилю типовими є скорботний настрій, тихий смуток (особливо в його паралітургічних концертах). Але в галузі гармонізації православних старовинних розспівів його значення незрівнянно менше. Ось що говорить про гармонізації О. А. Архангельського В. М. Металов: «В переложениях Архангельского преследуются более практические цели — дать певцам полный круг богослужебных песнопений, которые, выдерживая буквально основную церковную мелодию, соответствовали бы их обыкновенным голосовым средствам и не лишены были вместе с тем музыкально-певческого интереса. В переложениях Архангельского, как и в переложениях Братства Пресвятой Богородицы, стиль гармонический преобладает над контрапунктическим, кроме трезвучных сочетаний, в гармонию введены септаккорды с их первыми обращениями и разрешениями, прерванные кадансы и изредка хроматизм в сопровождающих голосах. Это сообщает переложениям значительное гармоническое разнообразие и и звучность» [16, с. 152].

Праці О. Архангельського не позбавлені неоднозначних музичних вирішень і загальний стиль їх можна охарактеризувати як «простий і піднесений». Вони традиційні (переважає тісне розміщення), проте, порівнюючи їх із працями О. Львова, ми не знайдемо в них такої прихильності до D7 і його звертань. Хоча О. Архангельський і був наймолодшим представником «петербурзького» періоду, серед пізніх композиторів — Г. Львовського, М. Балакірєва, П. Чайковського, він у своїх гармонізаціях залишився найтрадиційнішим. Велика любов регентів, виконавців до перекладень статутних мелодій О. Архангельського пояснюється їхньою простотою і дохідливістю, можливістю виконання невеликим складом або складом з обмеженими виконавськими можливостями. Ці співи цілісні за характером, помірні за теситурою, припускають варіювання темпу, із легкістю перекладаються на однорідний склад хору, але головне — вони, на відміну від багатьох перекладень повсякденних наспівів, є самотніми художніми творами, ні в якому разі не позбавленими цікавих композиторських вирішень і благозвучності.

Велике значення для церковного співу мало видане Петербурзькою Співочою Капелою «Всенощное бдение древних напевов» (С.-Петербург, 1888 г.). «Книга эта имеет все преимущества церковного обихода четырехголосного, и может быть названа в церковно-певческой практике образцовой. К достоинствам книги относятся доступность голосовых партий для обыкновенных хоров и значительная ее полнота, отвечающая неотложным требованиям церковного устава... При всей простоте гармонизации ме-

лодий и строго церковном ее характере, переложения не лишены и художественных достоинств в духе народного творчества» [16, с. 150]. У порівнянні з іншими гармонізаціями (П. Турчанінова, О. Львова та П. Чайковського) без сумніву — це був крок уперед. Але все ж таки суворий стиль гармонії, притаманний західним хоральним мелодіям, не зовсім відповідав природі слов'янських повсякденних розспівів.

Список літератури

1. Аллеманов Д. В. Курс истории русского церковного пения I-II / Д. В. Аллеманов. — М. : Изд. П. Юргенсона, 1911–1912. — 103 с.
2. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX в.в. / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1979. — 341 с.
3. Асафьев Б. В. Композиторы первой половины XIX века. Избранные труды. Т. 4 / Б. В. Асафьев. — М. : Акад. наук СССР, 1955. — 439 с.
4. Бойко В. Г. Сильові напрями духовної хорової музики України і Росії другої половини XVIII–XIX ст. у процесі поступової секуляризації / В. Г. Бойко // *Культура України : зб. наук. пр. Вип. 13.* / Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2004. — Вип. 13 — С. 171–183.
5. Бойко В. Г. Секуляризація духовного хорового мистецтва від перших десятиліть XX ст. до початку XXI ст. / В. Г. Бойко // *Традиції та новаті у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Вип. № 5-6/2003 — № 3-4/2004* / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Х. : ХДАДМ, 2003–2004. — С. 17–21.
6. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. II. / И. А. Гарднер. — М. : Моск. дух. акад., 1998. — 640 с.
7. Иванов М. М. История музыкального развития России. Т. 1 / М. М. Иванов. — СПб. : тип. А.С. Суворина, 1910. — 400 с.
8. Иванов М. М. История музыкального развития России. Т. 2 / М. М. Иванов. — СПб. : тип. А.С. Суворина, 1912. — 448 с.
9. Ильин В. П. Очерки истории русской хоровой культуры 2-ой пол. XVII — начала XX в.в. / В. П. Ильин. — М. : Сов. композитор, 1985. — 229 с.
10. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. I / Л. П. Корній. — К.-Х.-Нью-Йорк : М. П. Коць, 1996. — 314 с.
11. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. II / Л. П. Корній. — К.-Х.-Нью-Йорк : М. П. Коць, 1998. — 388 с.
12. Львов А. Ф. Обиход простого церковного пения, при Высочайшем Дворе употребляемый / А. Ф. Львов. — СПб. : Синодальная типография, 1848.
13. Львов А. Ф. О свободном или несимметричном ритме / А. Ф. Львов. — СПб. : Синод. тип., 1858. — 14 с. + 40 нотн. прилож.
14. Мартынов В. И. История богослужбного пения : учеб. пособ. / В. И. Мартынов. — М. : РИО Федеральн. архивов ; Русские огни, 1994. — 240 с.

15. Металлов В. М. Богослужбное пение русской церкви. Записки Моск. археолог. ин-та. Т. XXVI. / В. М. Металлов. — М. : Синодальная типография, 1906. — 232 с.
16. Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России / В. М. Металлов. — М. : Печатня А. И. Снигиревой. — Изд. 4-е, 1915. — 186 с. + XIX табл.
17. Преображенский А. В. Культурная музыка в России / А. В. Преображенский. — Л. : АКАДЕМИА, 1924. — 123 с.
18. Разумовский Д. В. Церковное пение в России. Т. II / Д. В. Разумовский. — М. : Синодальная тип., 1868. — 123 с.
19. Смоленский С. В. Музикальная грамматика Н. Дилецкого (Посмертный труд С. В. Смоленского, изданный на средства Общества Любителей Древней Письменности гр. Шереметьева) / С. В. Смоленский. — СПб., 1910. — 174 с.
20. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2 / Н. Финдейзен. — М.-Л. : Музсектор, 1929. — 376 с. + примеч., нотн. прилож.
21. Чайковский П. И. Полн. Собрание сочинений Т.63 / П. И. Чайковский. — М. : Музыка, 1882.

Надійшла до редколегії 15.12.2009 р.

УДК [378.011.3-057.175:78]:786.8.63

С. Г. БАРВИК

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-СТИЛЬОВИХ УЯВЛЕНЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

Розкриваються особливості формування музично-стильових уявлень майбутніх учителів музики.

Ключові слова: баянно-акордеонне мистецтво, виконавська майстерність, художній образ, темпоритм.

Раскрываются особенности формирования музыкально-стилевых представлений будущих учителей музыки.

Ключевые слова: баянно-аккордеонное искусство, исполнительское мастерство, художественный образ, темпоритм.

This article exposes the features of forming musically of stylish presentations of future music masters.

Key words: bayan-accordion art, performance trade, art appearance, rate-rhythm.

Духовно-творчий потенціал сучасного українського суспільства є одним із найцінніших ресурсів України, особливо в умовах становлення і розвитку України як незалежної держави. Тому об'єктивне дослідження вітчизняної музичної культури стає