

інтерпретаційного досвіду музично-слухового сприйняття фортепіанних творів забезпечується можливість відтворення власних варіантів їх архітектонічного уявлення, усвідомлення та презентації у часовому просторі виконавської діяльності.

Цей складний процес творчого моделювання музично-образної драматургії фортепіанних творів розглядається нами як складний структурний феномен, який містить мотиваційно-творчий, інтелектуально-емоційний, композиційно-архітектонічний і самостійно-результативний компоненти, що взаємопов'язані та комплексно відтворюють процес створення відповідних умінь.

Підсумовуючи викладене, зауважимо, що творче моделювання умінь створення музично-образної драматургії творів (у нашому випадку фортепіанних) майбутніми учителями музичного мистецтва – це складний феномен, який ґрунтується на комплексі теоретичних висновків різних наукових галузей та аспектів дослідження, тому поєднує особистісні мотиви майбутнього вчителя, його інтелектуально-емоційний потенціал, композиційно-архітектонічні здібності, які самостійно реалізуються ним у власному творчому моделюванні. Подальшого розкриття потребує створення не лише музично-творчої драматургії виконуваних фортепіанних творів, а й дослідження творчих можливостей фахівців стосовно творчого моделювання навчального шляху у вищій педагогічній школі та самостійної професійної діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богоявленская Д. Б. Интеллектуальная активность и проблемы творчества / Д. Б. Богоявленская. – Ростов-н/Д. : Изд-во Ростовского ун-та, 1983.
2. Гуральник Н. П. Интеллектуально-творчий потенціал: науково-практична категорія в контексті фортепіанної школи / Н. П. Гуральник // Духовність особистості: методологія, теорія і практика: зб. наук. праць / Гол. ред. Г. П. Шевченко. – Луганськ : вид-во Східноукр. нац. ун-ту ім. В. Даля, 2005. – Вип. 6 (12). С. 27–38.
3. Педагогика: Большая современная энциклопедия / Сост. Е. С. Рапацевич. – Мн. : «Современное слово», 2005. – 720 с.

УДК 378.147.001.76:78.087.68:7.071.2

Карпенко Є. В.,
СумДПУ імені А. С. Макаренка

УСВІДОМЛЕННЯ НОВАТОРСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЦІННІСНИХ ОРІЄНТИРІВ НА ЗАНЯТТЯХ З ХОРОВОГО АРАНЖУВАННЯ

У статті розглядаються питання новаторських досягнень видатного українського композитора Миколи Леонтовича. Виконана спроба реконструкції шляху до досконалості стилю, особливо виділяються досягнення митця у галузі хорової оркестровки, форми обробок народних пісень і підняття рівня вокальності хорових партій на недосяжну висоту.

Усвідомлення революційних досягнень Леонтовича здатне інтенсифікувати процес формування художньо-ціннісних орієнтирів у студентів педагогічних навчальних закладів у процесі вивчення хорового аранжування.

Ключові слова: Микола Леонтович, хорове аранжування, хорова оркестровка, підголосковий виклад, імітаційна поліфонія.

Карпенко Е. В. Осознание новаторских тенденций в творчестве Николая Леонтовича как средство формирования художественно-ценностных ориентиров на занятиях по хоровой аранжировке. В статье рассматриваются вопросы новаторских достижений выдающегося украинского композитора Николая Леонтовича. Сделана попытка реконструкции пути к совершенному стилю, особенно выделяются достижения композитора в области хоровой оркестровки, формы обработки народных песен и подъема уровня вокальности хоровых партий на недостижимую высоту.

Осознание революционных достижений Леонтовича способно интенсифицировать процесс формирования художественно-ценностных ориентиров у студентов педагогических учебных заведений в процессе изучения хоровой аранжировки.

Ключевые слова: Николай Леонтович, хоровая аранжировка, хоровая оркестровка, подголосковое изложение, имитационная полифония.

Karpenko E. Awareness of innovative trends in works by Mykola Leontovich as a form of ART-TSINNOSNYH landmark in the classroom for choral arrangements. The article deals with the innovative achievements of the famous Ukrainian composer Mykola Leontovich. It is made an attempt of reconstruction of the road to style perfection, there are highlighted the artist's achievements in the field of choral orchestration, arrangements form of folk songs and choral parties vocality boost to an unattainable height.

To research of M. Leontovich's heritage the following authors dedicated their works: N. Gerasymova-Persydska, M. Gordiyshuk, N. Goryukhina, V. Dyachenko, P. Kozytyskiy, S. Lyudkevych, S. Orfyeyev, I. Pyaskovskyy and others. But infinite depth of works of the famous artist allows to reveal new facets of his music today too. Further research of the creative way of the composer can be quite instructive for choirmasters-beginners, who indulge in choir arrangement.

The research is actual because of the need to enhance arrangers-beginners skills during teacher education. Awareness of the importance of the contribution of M. Leontovych to the processing of Ukrainian folk songs will promote the intensification of the educational process in the class for choral arrangement by forming clear artistic values.

Leontovych skillfully used simulation techniques of polyphony («Rolled star» «Oh, from behind a rock»), created wonderful counterpoints («Shchedryk», «Spinner») and always his own melody grew out of the main folk theme, enriching it, revealing its soul. Leontovych was the first to reproduce what is commonly called «undervocal polyphony». Choral voices in Leontovych can really claim to be the variants of the leading for being melodic and expressive.

Sensation of folk-song style features allowed Leontovych to push the boundaries of couplet form, to apply not only couplet and variations, but also build the song introductions («Bearing a Kozak», «Spinner») or additions («Mother had one daughter»). Couplet and variations form is really close in its properties to folk performing style with its improvisations.

Awareness of revolutionary achievements of Leontovych is able to intensify the formation of artistic and value targets of students in teacher training institutions in the study of choral arrangements.

Key words: *Mykola Leontovych, choral arrangements, choral orchestration, undervocal presentation, simulation polyphony.*

Дослідженню творчості М. Леонтовича присвятили свої праці Н. Герасимова-Персидська, М. Гордійчук, Н. Горюхіна, В. Дяченко, П. Козицький, С. Людкевич, С. Орфеев, І. Пяковський та інші. Проте безкінечна глибина творчості видатного митця дозволяє і сьогодні розкривати нові грані його музики. Подальші дослідження творчого шляху композитора можуть бути досить повчальними для хормейстерів-початківців, що вчаться хоровому аранжуванню.

Актуальність дослідження полягає в необхідності підвищення рівня майстерності аранжувальників-початківців у процесі навчання в педагогічному навчальному закладі. Усвідомлення значущості внеску М. Леонтовича в технологію обробки української народної пісні сприятиме інтенсифікації навчально-виховного процесу на заняттях з хорового аранжування за рахунок формування ясних художньо-ціннісних орієнтирів.

Леонтович майстерно використовував прийоми імітаційної поліфонії («Котилася зірка», «Ой з-за гори кам'яної»), створював чудові контрапункти («Щедрик», «Пряля»), і завжди його власні мелодії виростали з основної народної теми, збагачуючи її, розкриваючи її душу. Леонтовичу вперше вдалося відтворити те, що, зазвичай, називають «підголосковою поліфонією». Хорові голоси у Леонтовича дійсно можуть претендувати на звання варіантів основної мелодії за своєю мелодійністю та виразністю.

Відчуття особливостей народно-пісенного стилю дозволяло Леонтовичу розширювати межі куплетної форми, застосовувати не тільки куплетно-варіаційну форму, але й дописувати до пісень вступи («Козака несуть», «Пряля») або доповнення («Мала мати одну дочку»). Куплетно-варіаційна форма дійсно наближається за своїми властивостями до народного виконавського стилю з його імпровізаційністю.

Творчість Миколи Дмитровича Леонтовича, цього неперевершеного майстра хорової обробки української народної пісні, здається, досліджена дуже ретельно. Важко знайти серед студентів-музикантів такого, хто б не стикався в процесі навчання з творами композитора. Звичайно, всім відомо, що «Щедрик» звучить в усьому світі, його можна почути на різних континентах, у різноманітних аранжуваннях, цей твір американці вважають «своїм» тощо. Водночас варто зауважити, що «звична» присутність творів М. Леонтовича в музичному побуті зменшує уважність погляду хормейстерів і, зокрема, аранжувальників, на особливості творчого стилю та композиторського шляху цього видатного митця.

Варто замислитись, чому дослідники творчості Леонтовича нагороджували його попередників і навіть сучасників досить критичними епітетами. Наприклад, композитор П. Козицький, характеризуючи обробки корифея української музики Миколи Лисенка, пише, що стиль обробок був «занадто сухим, інтелектуальним, зовнішньо-етнографічним. У ньому проступали наперед вигадані прийоми і не було заглиблення в душу пісні» [4, с. 3].

Козицький навіть бере на себе сміливість стверджувати, що «в розкладках Степового ясно проглядає певна шкільна штампованість» [4, с. 10].

Можна не погоджуватись з такими різкими висловлюваннями, але вони наводять на думку, що Микола Леонтович має особливі заслуги перед українською музикою, що він знайшов такий стиль обробки народної пісні, який підняв цей жанр до небачених висот.

Для аранжувальників-початківців дослідження творчості Леонтовича, розуміння його новаторських ідей і досягнень є необхідною справою. Для успішного опанування жанру обробки української музичної пісні необхідно мати художньо-ціннісні орієнтири, одним з яких може бути творчість Миколи Леонтовича.

Проблему дослідження – відродження національної української культури – неможливо представити без всебічного сприяння розвитку хорового мистецтва, цього традиційного для українців виду музикування. Розвиток хорового мистецтва потребує підготовки кваліфікованих фахівців, у переліку компетенцій яких хорове аранжування посідає значне місце.

Мета дослідження – наукове обґрунтування значення усвідомлення революційних тенденцій у творчості М. Леонтовича для формування художньо-ціннісних орієнтирів на заняттях з хорового аранжування.

Завдання дослідження:

- Реконструкція шляху М. Леонтовича до досконалості.
- Аналіз новаційних тенденцій у творчості М. Леонтовича в галузі музичної форми.
- Хорова оркестровка та вокальність хорових партій.

Реконструкція шляху М. Леонтовича до досконалості.

Для того, щоб повною мірою зрозуміти значення творчих досягнень М. Леонтовича для української (і світової) музики, необхідно торкнутися питання: на якому рівні стояло мистецтво обробки українських народних пісень у кінці XIX – на початку XX століть.

П. Козицький стверджує, що «художники долисенкової доби (Єдлічка, Коціпінський та інші) дивилися на цю справу дуже примітивно: голос народної пісні – то є мелодія, до якої, керуючись абстрактними формулами гармонії, можна підставляти акорди. Властивості пісні та її душа їх не цікавили» [4, с. 7]. Можна стверджувати, що стиль перших обробок українських народних пісень не мав нічого спільного з народним багатоголоссям.

Хоча починаючи з XVIII століття зустрічаються згадки про українське народне багатоголосся, проте більшість музикантів його серйозно не сприймали. Вони виходили з думки, що народне багатоголосся випадкове, недосконале, а професіонал з такої мелодії зробить дещо краще. Системного вивчення особливостей народного багатоголосся на той час не зафіксовано.

Перші записи багатоголосних українських пісень зустрічаються у збірниках починаючи з 70-х років XIX ст. М. Лисенко писав у листі до Ф. Колесси, що «народна гармонія складається з 2-х, найбільше 3-х голосів, і до того в такій поліфонічній атмосфері, де б кожен голос жив самостійним окремим повним життям, а в купі з іншими голосами мусить давати чудовий гармонійний ансамбль».¹ Проте серед фольклорних записів композитора мало багатоголосних зразків: його цікавила перш за все мелодія як матеріал для власної обробки. Професійна обробка на той час вважалася набагато ціннішою за народну імпровізацію. У той же час М. Лисенко зауважував стосовно народної підголоскової поліфонії: «Кожний голос є тут цілком самостійний хід мелодійний, цілком самостійна пісня: це дійсно є варіант тої первісної пісні, котрий то відходить від свого основного мотиву, то зливається з ним на якийсь короткий час...» [5, с. 9].

Водночас слід зазначити, що М. Лисенко у своїх обробках намагався форми викладу наблизити до стилю мелодії. Таким чином стиль композитора набував певної індивідуальності, краси, і цей стиль уже наближався до народної пісні. Водночас М. Лисенко не зосереджував уваги на створенні численних хорових обробок для хору без супроводу і йому не довелося в цьому жанрі добитися такої досконалості, яка властива кращим творам М. Леонтовича.

Першим почав систематичний запис українського народного багатоголосся Порфирій Демуцький – один з учнів і послідовників Лисенка. Ще в 90-х роках XIX ст. Демуцький організував у с. Охматові колишнього Тарашанського повіту на Київщині народний хор, який виконував народні пісні. Гармонізація цих пісень максимально наближається до народної, проте слід визнати, що у фольклорних записах Демуцького простежуються риси хорових обробок, тому його збірки мають скоріше прикладну, ніж наукову цінність. Водночас значення діяльності Демуцького, який одним із перших відкрив і популяризував красу українського народного співу, дуже велике.

Успіх Миколи Леонтовича П. Козицький пояснює так: «Він вклонявся не мелодійному візерункові, а суті: «душі» шукав пісенної і її мріяв відбити у звукових символах розкладки» [4, с. 8]. Добре знаючи народну пісню, особливості її побутування, Леонтович разом із тим відчував недолік музичної освіти. З метою усунення цього недоліку він звертається до видатного композитора і педагога С. Танєєва. С. Танєєв порадив Леонтовичу звернутись до свого учня – талановитого теоретика і композитора Б. Яворського. Як свідчать дослідники життя і творчості Леонтовича, перші заняття давалися важко. Як згадує учень Б. Яворського С. Протопопов, Леонтовичу було необхідно домогтися перебудови свого музичного світогляду, «виробленого і обмеженого хоровою регентською практикою, ідеалом якої було схиляння тільки перед хоралом і гармонізацією мелодії» [1, с. 23].

Пригадуючи згодом свої заняття з Леонтовичем, Б. Яворський писав: «Він панічно боявся «вільного поводження з текстом: 1) повторень, 2) дроблень, 3) неодноразово виголошеного тексту, 4) уведення чужих слів («гей» тощо), 5) співу із закритим ротом, «інструментальних прийомів, 6) тривалих звуків, 7) імітацій, 8) остинатних повторень, 9) сосенутних послідовностей («гами») тощо [5, с. 18].

Правда, деякі твердження Б. Яворського дивують – Леонтович і в ранніх творах застосовував поліфонічні прийоми, хоча, можливо, вважав стосовно доцільності їх застосування.

Шлях Леонтовича до досконалого стилю був достатньо тернистим. Але великий талант, працездатність, а, головне, відчуття душі пісні, допомогли йому знайти необхідні прийоми і музично-виразні засоби для написання чудових обробок українських народних пісень.

Леонтович навчився майстерно використовувати прийоми імітаційної поліфонії («Котилася зірка», «Ой з-за гори кам'яної»), створював чудові контрапункти («Щедрик», «Пряля»), і завжди його власні мелодії виростали з основної народної теми, збагачуючи її, розкриваючи її душу. Леонтовичу вперше вдалося відтворити те, що, зазвичай, називають «підголосковою поліфонією». Хорові голоси у Леонтовича дійсно можуть претендувати на звання варіантів основної мелодії за своєю мелодійністю та виразністю.

¹ М. В. Лисенко. Про народну пісню і народність в музиці / М. В. Лисенко. – К. : Мистецтво, 1955. – С. 55–57.

Аналіз новаційних тенденцій у творчості М. Леонтовича в галузі музичної форми.

Коли Микола Леонтович починав свій творчий шлях, найбільш поширеною формою обробки української народної пісні була куплетна форма. Композитори інколи намагалися подолати її одноманітність шляхом передавання мелодії з голосу в голос, деякими змінами гармонії. Наприклад, Микола Лисенко інколи вдавався до форми «вінка», який будувався на принципах попурі. Але такі попурі не допомагали подолати куплету форму.

Куплетна форма у Леонтовича представлена досить широко, але це стосується переважно простих обробок для дитячих хорів, де обмеженість виконавських можливостей диктувала лаконізм музично-виразних засобів.

Усе життя Леонтович не припиняв пошуків такої музичної форми, яка б допомагала максимально розкрити природу і зміст пісні.

Відчуття особливостей народно-пісенного стилю дозволяло Леонтовичу розширювати межі куплетної форми, застосовувати не тільки куплетно-варіаційну форму, але й дописувати до пісень вступи («Козака несуть», «Пряля») або доповнення («Мала мати одну дочку»). Куплетно-варіаційна форма, дійсно, наближається за своїми властивостями до народного виконавського стилю з його імпровізаційністю.

Варіації Леонтовича будуються відповідно до розвитку змісту пісні. Варіаційний розвиток – не мета, а засіб розкриття змісту. Наприклад, в обробці пісні «Пряля» усі варіації яскраво ілюструють сторони життя молодої жінки в хаті чоловіка. І те, що в останній варіації композитор виключає басы, надає великої теплоти словам «а мій милий йде, як голуб гуде...».

Яскраву варіаційність демонструє пісня «Котилася зірка». У першій варіації імітаційно-поліфонічні прийоми та поступове включення партій створюють тенденцію до сталого розвитку. Водночас у процесі викладу пісні ця варіація має як роль вступу (перший куплет – тут сюжетні лінії ще не визначені), так і роль скорбної сповіді дівчини, яку батьки хочуть за іншого видати заміж. Друга варіація присвячена зображенню молодого козака. Для змалювання портрету хлопця Леонтович пише чудовий контрапункт з квартовими інтонаціями, який виконують чоловічі голоси. Цей контрапункт контрастує основній мелодії і разом з тим не вступає з нею в конфлікт.

У третій варіації основній мелодії контрапунктують тенори. Їх ніжна мелодія дозволяє розкрити образ молодої дівчини, яка страждає через те, що її можуть видати заміж за нелюба.

Щодо відомого всім «Щедрика», цей твір продовжує дивувати своєю досконалістю. Наскрізний розвиток, досягнутий засобами безперервного варіювання, втілений майстерно і яскраво. У пісні немає нічого зайвого. Леонтович створив прозоре мереживо контрапунктів, які не просто прикрашають мелодію, а допомагають розкритися її образному змісту. У «Щедрику остинатна тема виявилася тим формотворчим стрижнем, на який наверхтуються невпинно змінювані авторські контрапункти» [6, с. 127].

До Леонтовича нікому з композиторів не вдалося створити такі досконалі обробки українських народних пісень. «До того часу переважна більшість хорових розкладок обмежувалася аранжуванням одного куплета» [1, с. 35]. Але заслуга композитора полягає не тільки в історичному сенсі. І в наш час обробки Леонтовича можуть слугувати взірцем для молодих композиторів і аранжувальників.

Хорова оркестровка та вокальність хорових партій.

Досить часто в науковій літературі повторюється теза про те, що М. Леонтович – майстер хорової оркестровки. П. Козицький, аналізуючи хорові твори Леонтовича, стверджує: «Тут ми зустрічаємо у Леонтовича дуже цікавий підхід – трактовку голосових партій в інструментальному стилі» [4, с. 12]. На жаль, деякі молоді музиканти розуміють це буквально і не вбачають різниці між інструментальними та вокальними (або хоровими) партіями. Звичайно, кожний інструмент висуває свої вимоги до написання партії. Можна написати «непіаністичну» партію фортепіано, незручну партію скрипки і т. д. Так само можна написати «невокальні» хорові партії. І тоді твір, на перший погляд, змістовний і навіть красивий не знаходить виконавців, бо хорові партії «не лягають на голос», написані не виправдано складно та незручно.

Не варто заперечувати термін «хорова оркестровка», який уже міцно прижився в музикознавстві, але треба чітко бачити різницю між оркестровою як такою і оркестровою вокальними засобами.

Хорова оркестровка Леонтовича носить не інструментальний, а чисто вокальний характер, бо зручність партій для співу не може пояснюватись їх інструментальним характером. Як уже зазначалося вище, саме Леонтович спромігся реалізувати теоретичне положення стосовно підголоскового викладу, яке проголошує, що кожний голос – це варіант основної мелодії.

Якщо взяти навіть таку досить просту обробку, як «Ой сивая зозуленька», то тут кожний голос є дійсно варіантом основної мелодії, варіантом повноцінним у мелодійному та виразному плані. Такі партії добре запам'ятовуються, бо вони, крім звуків гармонії, насичені емоційно, вони несуть частину образного навантаження. Це не просто другорядні голоси. Пісня «Ой сивая зозуленька» була записана К. Квіткою з голосу Лесі Українки. У межах однокуплетної композиції Леонтович досягає інтенсивного музичного розвитку, тонко слідує за літературним текстом. Композитор не порушує тієї єдності тексту та музики, яка властива народним пісням. Він розкриває душу пісні, і це знаходить ширий відгук у виконавців і слухачів. Пісня «Ой сивая зозуленька» свідчить про те, що «серед однокуплетних аранжувань Леонтовича є такі, котрі й нині належать до кращих, справді класичних зразків національної хорової культури» [2, с. 64].

І те, що Леонтовичу вдалося досягти великої вокальності хорових партій і таким чином створити хорова оркестровку з чисто вокальною специфікою, – це ще одне неперевершене досягнення нашого великого

композитора. Партія може вважатися вокальною, якщо співакам зручно співати, якщо її художня цінність перевершує закладені в неї технічні складності. Ознаками вокальності партій є, з одного боку, виразність, з іншого боку, – тяжіння до плавного голосоведіння. Ці діалектично протилежні боки міг поєднати Микола Леонтович.

Безумовно, той рівень хорової оркестровки, якого досяг Леонтович, є недосяжною мрією для багатьох хорових композиторів сучасності. Не маючи консерваторської освіти, Леонтович навчився не тільки проникати в душу пісні, але й спромігся відчувати хорову фактуру, хорову звучність загалом. Можна сміливо стверджувати, що такі мелодійні партії створити методом підбору неможливо. Їх треба почути слухом композитора, причому всі одночасно: тільки такий метод, який доступний тільки геніям, пояснює, як у Леонтовича поєднуються виразність партій і ясна в гармонійному плані хорова вертикаль. Партії нібито розвиваються лінійно, але ця лінійність ні якою мірою не порушує гармонійної основи. Як стверджує музикознавець Ігор Пясковський: «Автономним лінійним рухом голосів тут утворюються терпкі гармонійні співзвуччя» [6, с.130].

Глибоке знання можливостей співацьких голосів у поєднанні з відчуттям особливостей народно-пісенного багатоголосся дозволили Миколі Леонтовичу створити в обробках хорові партії дуже високого гатунку. «Музична мова Леонтовича за своїм характером виникає з інтонаційних і ритмічних особливостей народної пісні» [3, с. 36].

Обмежений обсяг статті не дозволяє детально проаналізувати риси творчої спадщини Леонтовича. Але досягнення композитора в галузі форми і вокальної поліфонії залишаються взірцевими і в наш час.

Таким чином, можна сміливо стверджувати, що творчі досягнення Миколи Леонтовича не втратили свого значення і в сьогоднішні. Досконалий стиль обробок Леонтовича є вічною цінністю, над якою час не має влади. Його заслуги не обмежуються історичним аспектом.

Новаторські тенденції у його творчості проявилися у формі творів, поліфонії, характері голосоведіння. Хорові партії у творах Леонтовича, виростаючи з основного тематичного зерна, допомагають розкрити зміст пісні. Композитор наділяє кожен партію яскравим мелодизмом, виразністю. Водночас партії написані зручно, з глибоким знанням природи співацьких голосів. Леонтович довів, що зручні, виразні хорові партії не тільки не принижують художню цінність твору, але навпаки, піднімають її на недосяжну висоту.

Хорові обробки Леонтовича можуть слугувати для молодих композиторів і аранжувальників художньо-ціннісним орієнтиром у справі обробки українських народних пісень. Хоча в наші дні молоді музиканти вже не знайдуть такого розмаїття автентичної народної творчості, як в часи Леонтовича, це не принижує значення уміння написати обробку народної пісні не тільки для так званого народного, але й для академічного хору.

На прикладі творчості М. Леонтовича молоді аранжувальники і композитори можуть з'ясувати для себе особливості співіснування народної та професійної поліфонії, застосування куплетно-варіаційної форми.

Хорові обробки Леонтовича інколи здаються виконавцям простими завдяки високому рівню вокальності партій та їхньої виразності, а також внаслідок відсутності надуманих рішень. Молоді автори мусять прагнути до такої простоти, яка є ознакою найвищого професіоналізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гордійчук М. Микола Леонтович. – [вид. 2-е] / Гордійчук М. – К. : Музична Україна, 1974. – 64 с.
2. Гордійчук М. Микола Леонтович / М. Гордійчук // Науковий вісник національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Спадщина майстрів. – К. : 2007. – Випуск 65. Книга третя. – 148 с.
3. Дяченко В. Принципи обробки народної пісні у М. Леонтовича / В. Дяченко // Зб. статей / Упоряд. доктор мистецтвознавства В. Золочевський. – К. : Музична Україна, 1977. – 200 с.
4. Козицький П. Творчість Миколи Леонтовича / П. Козицький // Творчість М. Леонтовича. Зб. статей. / Упоряд. доктор мистецтвознавства В. Золочевський. – К. : Музична Україна, 1977. – 200 с.
5. Орфєєв С. М. Леонтович і українська народна пісня / С. Орфєєв. – К. : Музична Україна, 1981. – 76 с.
6. Пясковський І. Поліфонія в українській музиці. До 100-річчя Національної музичної академії імені П. І. Чайковського / І. Пясковський. – К. : Музична Україна, 2012. – 270 с.

УДК-788(477)

Степанова Г. О.,

ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ДЖЕРЕЛА ВИНИКНЕННЯ ДУХОВОЇ МУЗИКИ ТА СТАНОВЛЕННЯ ДУХОВОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

У статті розкриваються історичні основи виникнення духової музики та розвитку освіти та процесу навчання гри на духових інструментах на території українських земель від давнини до початку ХХ ст. Визначаються основні періоди становлення духової музики як музичного жанру.

Ключові слова: *духова музика, духовна освіта.*

Степанова А. *Історико-теоретичні джерела виникнення духової музики та духового формування в Україні. В статті розкриваються історичні основи виникнення духової музики та розвитку формування та процесу навчання гри на духових інструментах на території українських земель від*