

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 сьогоденні. 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*

древности до начала XX ст. Определяются основные периоды становления духовой музыки как музыкального жанра.

Ключевые слова: духовная музыка, духовое образование.

Stepanova A. Theoretical and historical sources of brass music and brass formation in Ukraine. The article reveals the historical basis of the emergence of brass music and education development and the learning of wind instruments in the territory of the Ukrainian lands from ancient times to the early twentieth century. Identifies the main periods of formation of brass music as a musical genre.

Key words: brass music brass education.

Духові інструменти, як і духовна музика, зародилися в глибокій старовині. Матеріалом для них слугували шматок очерету, кістка або ріг тварини, морська мушля, шкаралупа великого горіха і т. д. Первісна людина використовувала їх у своєму повсякденному житті – на полюванні і війні, в обрядових церемоніях. Ці примітивні інструменти поступово розвивалися й удосконалювалися протягом тисячоліть. Їхнє використання мало так званий «синкретичний» характер – неподільний, не відокремлений від життєдіяльності. Наприклад, не можна було йти на полювання, не беручи з собою ріг, сигналом якого подавалися різні команди для групи полювальників.

Ці сигнали спочатку були необхідними у полюванні, але згодом (плином часу) ставали окремими оригінальними музичними творами, а примітивні роги – прикладними музичними інструментами. Уже серед предметів матеріальної культури епохи палеоліту трапляються духові інструменти, які нагадують сучасні.

Як зазначає російський дослідник Ю. Толмачов, у той час існували три види духових інструментів: один з них складала давні флейти – поздовжні, поперечні і багатостовбурні. Звук на них виникав у результаті тертя струменя повітря об гострий край лабіального отвору. На поздовжній флейті іноді існувало особливе пристосування для витягування звуку, який застосовується в наш час на блок-флейтах. Багатостовбувна флейта (флейта Пана) мала кілька стовбурів, і кожен її стовбур міг видавати один або два (шляхом передування) визначених по висоті звуку.

До другого виду давніх духових ставилися інструменти язичкового типу звуковидобування – прототипи сучасних гобоїв, фаготів і кларнетів. Звук на них утворювався за допомогою коливань очеретяних пластинок під впливом повітряного струменя.

Третій вид представляли предки мідних духових інструментів з воронкоподібним мундштуком. При витяганні на них звуку головну роль грали губи виконавця, які були єдиним збудником коливань повітряного стовпа в інструменті. Музика активно брала участь в усіх галузях державного і суспільного життя Стародавнього Єгипту, придворних церемоніях і бенкетах. У складній ієрархії суспільства музикантам-інструменталістам відводилося почесне місце вслід за богами і царями.

При арміях існували спеціальні оркестри, оснащені військовими трубами та ударними інструментами. Багатством відрізнялася музично-інструментальна культура Стародавнього Китаю. Традиційний оркестр включав у себе близько ста видів інструментів. В основі духового інструментарію лежав флейтовий інструмент – *сяо* (глиняна флейта), *пайсяо* (різновид флейти Пана з 12 бамбуковими стволами чи поперечна флейта з трьома–шістьма ігровими отворами), *юе* (коротка поперечна флейта) та ін. Усі ці інструменти мали м'яке і ніжне звучання. Більш різко і голосно звучали представники гобойного сімейства – *сона* і *гуань*, вони використовувалися рідше. Багато було металевих інструментів з воронкоподібними мундштуками – бронзові труби з великим або малим розтрубом, що застосовувалися для військових цілей [1, с. 7–8].

До групи ударних інструментів належали інструменти типу тамбурина, одностороннього малого барабана, набір дзвонів, що утворюють певний ладовий звукоряд, і багато інших. Вельми різноманітним був інструментарій Давньої Індії. Найбільш поширеним духовим інструментом була *ванша* – різновид поперечної флейти. З мундштукових побутувала *шанк-ха* – труба з морської мушлі.

Музика відігравала важливу роль у суспільному житті. Навчання молоді музиці було обов'язковим, а гра на музичних інструментах входила до програми різних змагань і масових вистав.

Із духових інструментів найбільшою популярністю користувалися *авлос* і *сірінкс*. Авлос – інструмент, що нагадує сучасний гобой. Він складався з конічної або циліндричної трубки і мав довжину від 275 до 575 мм і три–чотири ігрових отвори. Пізніше кількість отворів на авлосах доходила до 15. Тростина не затискала губами виконавця, а повністю перебувала у роті. Діапазон авлоса був приблизно від ре першої октави до ре третьої. Виконавець, зазвичай, грав на двох інструментах або на подвійному авлосі. Мистецтво гри на авлосі носило назву «авлетика», а спів під акомпанемент – «авлодія».

Іншим популярним інструментом, як зазначалося вище, був *сірінкс*. Згідно з давньогрецьким міфом, бог лісів і полів, покровитель пастухів Пан запалився любов'ю до німфи Сірінкс. Німфа звернулася з благанням про допомогу до річкового бога, і той перетворив її на очерет. З цього очерету Пан зробив «солодкоголосну» флейту. Звідси пішла її назва: сірінкс, або флейта Пана [2, с. 50–54].

Поряд з авлосом, сірінкс використовувався в обрядах, святах, музичних змаганнях, виставах, вечорах поезії, гімнастичних вправах. До існуючих у той час мідних духових інструментів відносять, поряд із широко розповсюдженими трубами, і тромбон. У 1738 р. при розкопках Помпеї були виявлені два тромбони, що були зроблені з бронзи, із золотими мундштуками.

Музична культура Стародавнього Риму (VIII ст. до н. е – V ст. н. е.) складалася під впливом грецької та східних цивілізацій. Широке поширення отримала гра на духових інструментах – предків сучасних труб,

валторн, тромбонів, переважно пов'язаних з військовим побутом. Це туба (пряма труба), вигнутий *rig* або *буццина*, *литуус* (інструмент із циліндричним прямим стовбуром і зігнутим розтрубом). Римські легіони включали великі оркестри, де музиканти грали на мідних і бронзових тубах, рогах, буццинах і литуусах. Переказ розповідає, що Олександр Македонський мав такий *ріг*, «дужий глас» якого був чутний за чотирнадцять з половиною верст. Цей *ріг* став попередником валторни [3, с. 402].

Мідні духові інструменти брали участь не тільки у військовому житті. Вони були повноправними учасниками театралізованих видовищ, боїв гладіаторів та офіційних церемоній. Усі духові інструменти розділялися в Стародавньому Римі на чоловічі і жіночі види. Цьому поділу відповідав характер музики, яка, відповідно, виконувалася на тих чи інших інструментах.

У середньовічній Європі багато мандрівних артистів добре грали на духових інструментах. Для виконання танцювальних п'єс вони нерідко збиралися в ансамблі.

У лицарському побуті широко поширеними були духові інструменти з гучним звуком утилітарного призначення. Наприклад, середньовічний *ріг* (інструмент типу натуральної валторни) застосовувався лише у воєнному і придворному житті. Кожен воїн мав свій власний *ріг* як символ мужності. У різних країнах *ріг* мав різні форми і виконувався з багатьох матеріалів.

Аналогічну роль у лицарському побуті грала труба, на ній грали спеціальні воїни-трубачі. Труба кликала військо до бою, подавала сигнал до відступу чи сповіщала перемогу. Різновидом труби була сурма, яка видавала гучні звуки урочистого характеру. Музиканти-сурмачі прославляли переможця на турнірі, брали участь у коронації і параді, попереджали про прибуття до двору високого гостя, значної особи.

Особливого поширення отримують духові інструменти в міській, так званій, «баштовій музиці». У кожному місті існували баштові охоронці, які повинні були на різних духових інструментах подавати сигнали про час доби, про якусь важливу подію, про наближення до міста чужинців. Традицією «баштової музики» стало і виконання по святах цілих хоралів групами так званих «духовиків», які розташовувалися на високих міських вежах. Для цього були навчені виконавці і складалася спеціальна музика. Такі ансамблі міських сурмачів послужили основою для створення в подальшому духових оркестрів.

Загальновідомо, що у Середні віки в країнах Західної Європи існував звичай, за яким міським магістратам належало мати свій, відмінний від інших сурмовий (фанфарний) сигнал. Таким чином, кожне окреме місто отримувало свій музичний герб. Так виникала своєрідна музична геральдика (історична дисципліна, що вивчає герби). А сурмачі подавали сигнал перед якимись повідомленнями, що оголошувалися для людей на центральних площах міст державними речниками (герольдами).

До XI–XII ст. належить виникнення перших інструментальних капел при дворах. До духових інструментів періоду середньовіччя належить флейта (подовжня і поперечна), труба, тромбон, *ріг*, корнет (цинк), сопілка, а також інструменти з подвійною тростиною – *шалмей* (попередник гобою), *поммер* і *бомбарда* (попередник фагота).

Усі ці інструменти мали форму прямої трубки з великим воронкоподібним розтрубом. Басові інструменти досягали в довжину трьох метрів. Тростини шалмеїв, поммеров і бомбарди не торкалися губ виконавця, а були поміщені в спеціальний чашоподібний мундштук, у який удмухувалося повітря. Домогтися виразної гри на цих інструментах було вкрай важко. Та й якість самого звуку була різкою і грубою [4, с. 7–9].

Упродовж XVI–XVII століть в Європі з'являється професійна музика та різні музичні жанри, які спонукали появу різних музичних інструментів, зокрема і для духової музики.

На думку українського дослідника Ю. А. Рудчука, з кінця XVII століття в аристократичному середовищі Російської імперії виникає духовна музика, яка до початку XX ст. набула стійкої професійності, пройшовши три етапи свого становлення. У його дисертаційному дослідженні зазначається, що перший етап розвитку духової музики проходив від кінця XVII – початку XVIII століть до 1781–1785 рр., який характеризувався створенням духових оркестрів у маєтках заможних магнатів, що було показником їхнього достатку та соціальної гідності.

Другий період тривав від 1781–1785 рр. до початку тридцятих років XIX ст. і характеризувався початком освітніх процесів у галузі музики та музичного виконавства.

Третій період – від тридцятих років XIX століття і до скасування кріпацтва (1861). Це був час інтенсивного розвитку інструментального професіоналізму, що базувався здебільшого на духовому виконавстві.

У дисертаційній роботі Ю. А. Рудчука доведено, що загалом уся музична виконавська практика Російської імперії, у тому числі на українських землях цього періоду, починала свій розвиток саме з опанування духової музики.

Значну роль у музичному житті України досліджуваного періоду відігравали музичні цехи – корпоративні організації музик-професіоналів. З історичних джерел відомо, що духові ансамблі та оркестри вказаних цехів забезпечували музичну частину практично всіх форм громадського життя в містах. Перші цехи виникають на Правобережжі в містах з дарованим Магдебурзьким правом: 1578 р. – у Кам'янці-Подільському, 1580 р. – у Львові, 1614 р. – у Степані на Волині, 1677 р. – у Києві. На Лівобережжі: 1612 р. – у Полтаві, 1686 р. – у Прилуках, 1705 р. – у Стародубі, 1729 р. – у Ніжині, 1734 р. – у Чернігові, 1780 р. – у Харкові та ін. Їхнє поширення по всій Україні доводить, що попит на духову музику був великий. Вона звучала на святах, вечорницях, у шинках. Без неї не відбувалися жодні урочисті церемонії, зустрічі і проводи почесних гостей, а також сімейні свята та народні дійства [5, с. 5–6].

Як зазначається у багатьох енциклопедичних і популярних джерелах, розвитку професійної музичної творчості в Росії багато в чому сприяло відкриття в Петербурзі Імператорського Російського музичного товариства (ІРМТ, 1859). Слідом за Петербургом відділення його виникли в Москві, Києві, Харкові, Одесі та інших великих містах Російської імперії. Головним завданням товариства була організація концертного життя і популяризація музики серед широкої публіки. Просвітницькі цілі вимагали професійних виконавських кадрів. Гостро постало питання про організацію музичних навчальних закладів. За ініціативою російського композитора Антона Рубінштейна (1829–1894) у 1860 р. ІРМТ заснувало в Петербурзі Музичні класи, які почали готувати професійних музикантів, у тому числі для гри на духових інструментах.

У 1862 р. у Петербурзі, а у 1866 р. у Москві відкрилися перші консерваторії. Вони зіграли вирішальну роль у підготовці професійних музикантів, у тому числі виконавців на різних духових інструментах.

Теорія навчання музикантів-духовиків у дореволюційній Росії фактично відсутня, процес підготовки носив в основному емпіричний і нерідко ремісничий характер. На межі XIX–XX ст. у музичних навчальних закладах Російської імперії викладали в основному іноземці (чехи, німці). Вони були провідниками традиційних прийомів навчання, що були поширені у Європі і відрізнялися техніцизмом та однобічністю розвитку музиканта.

Одним із завдань А. Рубінштейна, який очолив Петербурзьку консерваторію, було створення учнівського оркестру. Для цього він з власних коштів заснував низку стипендій, звільняв від плати за навчання учнів, які грали на духових інструментах.

Уже в першому півріччі 1862 р. серед 36 відкритих класів консерваторії чільне місце зайняли класи оркестрових інструментів. Керівниками були запрошені солісти оркестрів імператорських театрів та іноземці.

Клас флейти у Петербурзькій консерваторії очолив відомий італійський флейтист Цезар (Чезаре) Чиарді (1817–1877). Із дня заснування консерваторії почав свою роботу у якості викладача відомий кларнетист – віртуоз Ернесто Кавалліні (1807–1873). У 1868 р. почав викладати Карл Нидман (1823–1901). Музичну освіту він отримав у Брауншвейге (Німеччина), де навчався грі на кларнеті, скрипці і віолончелі. З 1868 по 1904 р. в консерваторії викладав корнетист, співвітчизник Нидмана, Вільгельм Вурм (1826–1904). Вурм був одним з кращих професорів Петербурзької консерваторії. Ним створено низку цікавих навчальних посібників, перекладів і власних творів для труби (корнета) з фортепіано. Вурму належить ідея реорганізації складів оркестрів армійських піхотних полків, що була здійснена в 1866 р.

У кінці 1860-х рр. класи духових інструментів у Петербурзькій консерваторії поповнилися новими професорами, солістами оркестру імператорських театрів: гобой з 1868 по 1908 р. викладав Василь Антонович Шуберт (1836–1908); клас фагота з 1869 по 1875 р. вів німець Карл Кутшбах; валторну з 1870 по 1899 р. викладав австрієць Фрідріх Гомеліус (1813–1902); клас тромбона і тубу з 1870 по 1909 р. вів австрієць Франц Тюрнер (1831–1909) [6, с. 815–822].

У Московській консерваторії першими професорами були Фердинанд Бюхнер, Вільгельм Кречман (флейта), Едуард Медер, Віктор Денте (гобой), Вольдемар Гут, Франц Циммерман, Йосип Фрідріх (кларнет), Максиміліан Бартольд, Йосип Сханилец, Фердинанд Еккерт (валторна), Федір Ріхтер, Карл Вільгельм Брандт, Михайло Адамов (труба), Генріх Езер, Вільгельм Крістель, Франц Шмідт (фагот), Христофор Борк (тромбон, труба).

Саме ці педагоги виховали відомих російських музикантів, що у подальшому стали основоположниками сучасної виконавської школи гри на духових інструментах: С. В. Розанова, С. Н. Цибіна, М. І. Табакова, В. М. Блажевича, М. Н. Буяновського, А. Р. Васильєва та інших [7, с. 3–4].

На початку 1900-х рр. педагогічний склад класів духових інструментів значно змінюється. Кількість студентів, які навчалися в класах духових інструментів, розширюється і досягає десяти-п'ятнадцяти чоловік, а якість підготовки фахівців істотно зростає. У сукупності з розвитком композиторської творчості стає очевидним сплеск музично-виконавської культури.

Перші програми та методичні матеріали підготовки фахівців із гри на духових інструментах належать до 1870 – 1877 рр. Програми були написані німецькою мовою, оскільки професори погано володіли російською. Будучи представниками німецької музичної школи, викладачі консерваторії залишалися прихильниками академічного напрямку, заснованого на механічному заучуванні вправ. Центром уваги у навчання були питання техніки, а завдання художнього виховання відсувалися на другий план. Протягом двох-трьох років учні навчалися на одному інструктивному матеріалі, на старших курсах виконували кілька п'єс, переважно твори третьосортних композиторів. Коло використання навчальних посібників було також вкрай вузьким і в основному зводилося до вивчення етюдів одного і того самого автора.

Що стосується розвитку духової освіти на українських землях, то наприкінці XVIII – початку XIX століття у викладанні гри на духових інструментах поширене таке явище, як початкові класи, які відкрилися у Харківському колегіумі, гімназіях, ліцеях (Кременецькому, Одеському та ін.), Києво-Могилянській академії та Харківському університеті.

Поряд із цим на українських територіях Російської імперії діяли різні мучні класи та школи Імператорського Російського музичного товариства, де навчання грі на духових інструментах стало одним із провідних напрямів виконавської підготовки. У цих школах активно використовуються новітні методики фахового і загального музичного спрямування. Індивідуальне навчання на духових інструментах базувалося у них на досвіді кращих вітчизняних та європейських викладачів-виконавців.

До нас дійшли прізвища відомих викладачів, що працювали в Києві у приватних музичних школах Ф.

М. Блуменфельда (1863–1931) і М. А. Тутковського (1857–1931): Хімченко, Нігов (клас флейти); Лещенко, Ліндер, Міхаель (клас гобоя); Кеер, Пельц, Кутіль, Андрієску (клас кларнета); С. Дуда, Шамрай, Геллер (клас фагота); А. Підгорбунський, Данилов, Клименко (клас труби); Самборський, Гаїннотті, Ріш, П. Евенгов (клас валторни); Самборський, Машек (клас тромбона) та ін.

В Одесі – Г. Веронезе (клас флейти); Г. Елінек (клас гобоя); П. Арцюк (клас кларнета); Г. Галліно (клас фагота); Д. Парпуріна (клас труби); Р. Шван (клас валторни); Г. Лоецца (клас тромбона) та ін.

У Харкові – І. Лозинський, І. Вітковський, М. Концевич, І. Кон та ін. [5, с. 10].

На підставі вищевикладеного слід зробити **висновки**:

1. Духова музика як історичне явище з'явилася у доісторичні часи і мала синкретичний характер, тобто була невід'ємною частиною людського життя, забезпечуючи важливі ланки життєдіяльності людини та її взаємодії з навколишнім світом. Перші музичні інструменти були не тільки засобами спілкування, а й мали велике значення у самовизначенні людини, формуванні її свідомості.

2. Розвиток вітчизняної духової музики як музичного жанру пройшов принаймні три періоди:

– Перший період розвитку духової музики проходив від кінця XVII – початку XVIII століть до 1781–1785 рр.

– Другий період тривав від 1781–1785 рр. до початку тридцятих років XIX ст. і характеризувався початком освітніх процесів у галузі музики та музичного виконавства.

– Третій період – від тридцятих років XIX століття і до скасування кріпацтва (1861). Це був час інтенсивного розвитку інструментального професіоналізму, що базувався здебільшого на духовому виконавстві.

3. Професійна підготовка фахівців гри на духових інструментах, як і духовна освіта, почалася в середині XIX ст. з появою перших навчальних музичних установ Імператорського Російського музичного товариства, що згодом перетворилися у вищі навчальні заклади (консерваторії) і зіграли вирішальну роль у подальшому розвитку духової освіти в Україні та виховання молоді засобами гри на духових інструментах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Толмачев Ю. А. Музыкальное исполнительство и педагогика: [учеб. пособие] / Ю. А. Толмачев, В. Ю. Дубок. – Тамбов : Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2006. – 208 с.
2. Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима / Е. В. Герцман. – Санкт-Петербург : Издательство «АЛІТЕЙЯ», 1995. – 336 с.
3. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр: в 4-х томах, т. 2 / Д. Рогаль-Левицкий. – М. : Музыка, 1953. – С. 402.
4. Рудчук Ю. А. Духова музика України у XVIII – XIX століттях: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Ю. А. Рудчук ; Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтва. – К., 2001. – 19 с.
5. Музыкальная энциклопедия в 6 т., т.1 / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Издательство «Советская энциклопедия», 1973. – С. 815–822.
6. Гержев В. Н. Методика обучения игре на духовых инструментах: [учебное пособие] / В. Н. Гержев. – М. : Планета музыки, 2015. – 128 с.

УДК 78.08

Альзубейді Альгейс,
аспірант КНПУ ім. М. Драгоманова

МУЗИКУВАННЯ І КОМПОЗИЦІЯ НА УРОКАХ МУЗИКИ В ШКОЛІ: З ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДОСВІДУ

У статті здійснений короткий огляд найвідоміших методичних систем музичного навчання та виховання, що набули поширення в Європі у XX ст. Увага звернена на музикування як один із видів діяльності в музичному навчанні та вихованні.

Ключові слова: музичне навчання, музичне виховання, музикування.

Альзубейди Альгейс. Музицирование и композиция на уроках музыки в школе: из европейского опыта. В статье осуществлен краткий обзор наиболее известных методических систем музыкального обучения и воспитания, получивших широкое распространение в Европе в XX веке. Внимание обращено на музицирование как один из видов деятельности в музыкальном обучении и воспитании.

Ключевые слова: музыкальное обучение, музыкальное воспитание, музицирование.

Alzoubaydi Alghaith. Music and composition at music lessons in school: the European experience. The article presents a brief methodological overview of the most famous systems of musical training and education, widespread in Europe in the twentieth century. The focus is on music-making as one of the activities in music training and education.

Modern types of music-making involve not only the performance of musical instruments, and other types of musical performance – the collective singing (performance of popular songs), music and poetry (bard), singing songs to the soundtrack (karaoke), mass forms of music and dance activities (discos), etc.

Key words: music education, music-making.