

УДК 378.016:784"652"-054.6

**Чжоу Лі**

### **ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СТАРОВИННОЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ МАЙБУТНІМИ СПІВАКАМИ З КНР**

Проблема освоєння спадщини старовинної європейської вокальної музики, безсумнівно, входить в коло актуальних завдань навчання китайських студентів в рамках освоєння проблем вокального виконавства в цілому, і без їх розгляду інтерпретація такої музики навряд представляється можливою. Класична спадщина вокальної європейської музики, що найбільш органічно увібрала художні цінності минулого, здатна нести той синтез кращого, який дає імпульс до розвитку нових напрямків-інтерпретацій сучасної музики. У той же час, багатогранне вивчення вокальної творчості композиторів епохи бароко відкриває шляхи глибокому виконавському прочитанню співаками цих творів.

Слід зазначити, що питання виконання та інтерпретації старовинної вокальної музики неодноразово піднімалися в наукових дослідженнях, але багато чого залишається невирішеним і сьогодні. Студенти, які почали курс вокального навчання в Китаї і продовжують в Україні, мають недостатній запас слухових навичок, не вміють зрозуміти структуру твору, володіють недостатнім запасом вокально-технічних засобів виразності: комплекс одних вокально-технічних навичок, необхідних для прочитання музики бароко так складний і незвичний, щоб грамотно прочитати музику, нову за інтонаційно-ритмічним складом, за фразуванням, для студента іншої музичної культури дуже важко.

Існують фундаментальні праці, в яких обґрунтовується закономірність появи тих чи інших виконавських завдань у зв'язку з розвитком музичних стильових напрямків у вокальній музиці. Однією з таких робіт є збірка В.Багадурова „Нариси з історії вокальної методології” [1, с.50], що включає в себе питання історії та теорії виконавства музики ХІХ століття. У „Нарисах” розглядаються питання зародження та становлення монодичного стилю, діяльності Флорентійської камерати, а також формування і розвитку вокальних шкіл. Не менш значущим для історії вокального мистецтва є і хрестоматія І. Назаренко „Мистецтво співу” [2, с.48]. Дані нариси та матеріали з історії, теорії та практиці художнього співу в цілому є систематизованим історико-теоретичним посібником, в якому обґрунтовані погляди найбільш видатних теоретиків і практиків вокального мистецтва, починаючи з періоду Давньої Греції і до ХХ століття. Книга Л. Ярославцевої „Зарубіжні вокальні школи” присвячена еволюції оперної культури Італії, Франції, Німеччині від її витоків до сучасності [3, с.69]. Автор гранично чітко розкриває особливості

композиторського письма, вокально-виконавські завдання, поставлені перед виконавцем в конкретний історичний період; розповідає про видатних співаків, знаменитих педагогів та їх методичних принципах виховання співочого голосу.

Аналогічних досліджень про вокальну інтерпретацію музики бароко майже немає. Дослідник С. Яковенко відзначає три основних види музичного слухання: темброве в музиці бароко; інтонаційне, що сформувалося в епоху класицизму та романтизму; а також фонічне, покликане до життя сучасною музикою [4].

Навчитися всім названим видам слухання – ось кардинальна проблема, яка передбачає широкий спектр завдань, що стоять перед сучасним музикознавством та педагогікою і, зокрема, в галузі вокального мистецтва. Тут є місце і методичним принципам виховання музичного слуху (як в курсі сольфеджіо, так і на заняттях з вокалу), і рішенню технологічних завдань, і науковому осмисленню старовинних та сучасних музичних стилів у вокальному мистецтві. Бо співоча традиція епохи бароко виступає як основа стилю *bel canto*.

Отже, метою нашої статті є дослідження особливостей інтерпретації старовинної європейської музики майбутніми співаками з КНР.

Освіта, спрямована лише на вдосконалення техніки, готує недосконалих музикантів. Й. Брамс якось сказав, щоб стати добрим музикантом, треба читанню присвятити стільки ж часу, як і вправам за інструментом. Власне в цьому полягає суть справи і сьогодні. Нині ми виконуємо музику майже чотирьох століть, тож мусимо – на відміну від музикантів минулих епох – учитися найбільш властивим способам виконання для кожного типу музики.

„Скрипаль із найдосконалішою технікою, навчений на зразках Паганіні та Крейцера, не може відчувати себе готовим до гри Баха або Моцарта. Для цього він повинен докласти певних зусиль, щоб заново осмислити та засвоїти технічні основи й зміст „промовляючої” музики XVIII століття”, – стверджує музикознавець Н. Харнонкурт [5, с.17].

Близько 1600 року, або трохи більше, ніж посередині життя Монтеверді, у західній музиці відбувся радикальний поворот. До цього моменту настрої віршів служив основою музичного виразу. Йшлося про те, щоб переказати слухачеві не *текст*, а його передумову, отже, композитор шукав насаги з настрою поезії. Такого роду вокальна музика була загально прийнятною основою репертуару й усього музичного життя. Це була замкнута ситуація, без видимих можливостей подальшого розвитку, що могла тривати протягом століть.

У композиторів флорентійської камерати з'явилася думка, щоб основою музики зробити слово, діалог. Така музика мусила набрати драматичного характеру, бо, за поглядами композиторів, мала спиратися на грецьку драму, де музика була не розмовною, а співаною. У колах

шанувальників античності робилися спроби оживити старовинні трагедії, повністю зберігаючи їх античний вигляд.

Незважаючи на ідентичність запису музичних графічних знаків, можна вирізнити два принципово відмінні способи їхнього трактування: у першому предметом запису є *твір*, власне композиція, яка показує її форму і структуру, але нотація не дає відомостей щодо тонкощів *відтворення* твору. У другому предметом запису є *виконання*; при цьому нотація стає збіркою *виконавських вказівок*, *тобто* інформує про спосіб виконання.

До 1800 року музику в основному записували згідно з першим способом - як *твір*, а надалі - згідно з другим, як вказівки до *гри*.

Два різні способи інтерпретації того самого нотного письма, трактованого як запис твору або як інструкції до виконання, повинні бути роз'яснені кожному учневі вже з самого початку його теоретичного та вокального навчання. Інакше він в обох випадках буде співати те, що „написано в нотах” (вчителі найчастіше цим висловлюванням формулюють свої вимоги), і не зможе правильно відтворити нотний запис, при виконанні музики, створеної до 1800 року, предметом якого є *твір*.

У музиці минулих епох існували правила, знання яких для тогочасних музикантів було справою самоочевидною. Одне з цих правил проголошувало: дисонанс повинен акцентуватися, а його розв'язання повинно, затухаючи, тісно до нього прилягати. Чимало музикантів – навіть і тих, які багато займаються старовинною музикою, легковажно ставляться до цієї важливої і дуже природної засади, втрачаючи таким чином можливість виявити виразні акценти, розставлені композиторами саме через відповідне розміщення дисонансів часто в нетипових місцях. Таким чином, іноді треба акцентувати четверту слабку долю такту у той час, коли затухаюче розв'язання дисонансу припадає на звичайно акцентовану першу. Це дуже істотне порушення ритмічних норм і сьогодні, на жаль, більшістю музикантів цілковито знівельоване.

Як ще один приклад іншого інтерпретування, нота цієї теперішньої та колишньої можна подати спосіб, у який зазвичай читаються й виконуються нині (на відміну під XVIII ст.) пунктирні ноти. Загальноприйнятий зараз принцип полягає в тому, що крапка подовжує ноту точно на половину її тривалості і що наступна за нею коротка нота має точно таку ж тривалість, яку мала та крапка. В існуючій нотації немає диференційованих способів показати безмежні можливості виконання пунктирних ритмів – від нот із майже рівними тривалостями до дуже гострого пунктування; на нотному папері пунктирні ритми подібні один до одного, незалежно від їхнього значення.

Однак уже доведено і відомо з численних трактатів різних епох, що існує практично незліченна кількість варіантів виконання пунктирних ритмів, яка полягає, передусім, у загостренні пунктиру; інакше кажучи, коротку ноту після крапки часто належало грати не у „властивий”

момент, а мало не в останню мить. Розповсюджене нині співвідношення тривалостей 3:1 раніше використовувалося лише у виняткових випадках. У „новітніх” інтерпретаціях часто простежується скрупульозний підхід до часової тривалості нот і ноти з крапкою виконуються з майже математичною точністю. Причиною того, що ритмічній точності надається така увага, є природна і правомірна – схильність музикантів до не досить точного виконання ритму.

Спосіб записування речитативів також ставить перед виконавцем істотні питання. Перш за все, слід звернути увагу на різницю між італійським і французьким речитативами. В обох випадках маємо справу з проблемою перенесення мелодії й ритму людської мови на мову музики. Італійці роблять це з властивою їм безтурботністю, передаючи ритм мови дуже приблизно, й у всіх випадках для полегшення правопису в метрі 4/4. Акценти з’являються там, де це виникає безпосередньо з мови чи то на першій, чи на другій, чи на четвертій долі такту, а лінія басу вкрай спрощена, записана довгими тривалостями (при цьому відомо, що їх належить виконувати виключно як короткі тривалості, що є ще одним прикладом розбіжності між записом і бажаною звуковою реалізацією). Від співаків очікується, що вони використовуватимуть виключно ритм розмовної мови, а не записаний.

На цю ж тему Карл Філіп Еммануїл Бах писав: „Речитативи виконуються (...) не зважаючи на метр, дарма що в нотах їх поділено на такти” [5, с. 28].

Невпинно також заохочувати співаків, щоб речитативи скоріше розповідали, ніж співали. Руссо в Енциклопедії каже: „Найкращий речитатив – це такий речитатив, у якому спів є якнайменше” (такий тип речитативу з’являється подекуди в німецькій музиці). У тих місцях, коли вільна декламація з ритмом розмовної мови повинна закінчуватися, пишеться „a tempo” або знаходиться якась схожа вказівка; це означає, що попередній розділ повинен виконуватися не метрично, а вільно, і що від цього місця належить знову дотримуватися метру.

Свобода такого типу взагалі не відповідає раціональному французькому виконанню. Люлі, який сам був італійцем, вивів із патетичної мови французьких акторів своєрідний кодекс мовних ритмів, які намагався точно виразити за допомогою нотації. При цьому природно зустрічаються складні розміри, такі як 7/4, 3/4, 5/4. Для орфографії давньої музики це було абсолютно неможливим; єдино правильним записом таких метрів вважалось сполучення тактів на два і на чотири, на два і на три, або на чотири і на три. Отже, писалося 4/4 або 2/2 чи 3/4; такт 2/2 був рівно вдвічі швидшим.

Власне тому у французькому речитативі часто у п’яти тактах зустрічаються п’ять різних розмірів. Адже з послідовності тактів 4/4, 3/4 і 2/2 можна отримати метри 7/4, 6/4, 5/4, 4/4, 3/4. Ця система дозволяла утворювати найбільш складні тактові розміри, у яких обов’язково в пам’яті трималося те, що *alla breve* (2/2) повинно бути саме вдвічі

швидшим за 4/4. Будучи на відміну від італійської, більш точною ця система зробила можливим напрочуд виразне скандування тексту.

Французькі опери XVII і частково XVIII ст., десь аж до Рамо, як і значна частина італійських опер (особливо венеціанських), певним чином записувалися стенографічно: виконавець мав перед собою щось на зразок ескізу твору, який часто обмежувався лише басовою інструментальною лінією та вокальними партіями.

З літературних джерел ми знаємо, що в грецькій музиці ритм і темп становили єдність. Це походило з ритму поезії, який був відправною точкою для всієї музики. У грецькій мові поезія й музика були позначені тим самим словом, як, зрештою, спів і речитатія поетичного тексту. Звідси можна зробити висновок, що він декламаційно співався або співано декламувався. В античній Греції було три основних групи темпу і ритму:

- перші склалися виключно з коротких тривалостей, були швидкі і використовувалися для військових танців та вираження пристрасних, рішучих почуттів. Близько 1600 року разом з ідеями Ренесансу вони з'явилися в європейській музиці, подібно до повторюваних звуків, які використав Монтеверді на грецький зразок (за Платоном) у музиці *Combattimento*, яка ілюструє битву. Монтеверді їх досконало пояснив та обґрунтував;

- другі – це ритми, які склалися з довгих і коротких тривалостей, пов'язані з танцювальними хороводами (були близькими до ритму *gigue* (жиги));

- треті – це такі, що склалися виключно з довгих тривалостей, були повільними. З ними стикаємось у гімнах.

Коли близько 1600 року в європейській музиці почали використовуватися традиції грецької, це торкнулося також і цих принципів афекту. Перший і третій ритми увійшли до комплексу засобів, які служили відображенню афектів. Перший характеризувався як палкий, пристрасний, рішучий, третій – як м'який, пасивний, нерішучий.

У григоріанському співі вже біля 900 року для означення темпів використовувалися літери; їх детальне значення зараз інтерпретується по-різному. Над невмами (знаками, що схематично фіксували рухи диригента і стали першим християнсько-європейським нотним письмом) ставились літери С (*celeriter*), М (*mediocriter*), Т (*tarditer*), або швидко, помірно, повільно. У пасіональних читаннях із поділеними ролями темпові різниці ставали дуже виразними: злочинці завжди говорили швидко, а чим святішою була постать, тим повільнішим ставав темпоритм. Слова Христа речитовані дуже повільно на зразок гімну. У XVII столітті цей принцип певним чином було застосовано до речитативів.

За часів Баха темп твору, без додаткових вказівок, визначали з чотирьох даних: з музичного афекту (який належало тонко „відгадати”), з тактового розміру, з найдрібніших тривалостей нот, які є у творі, і з

кількості акцентів у межах такту. Практичні результати, отримані за цими критеріями, настільки докладно узгоджуються з іншими джерелами (наприклад, трактатами), що їх можна вважати вірогідними.

То ж нема і не було правил настільки твердих, щоб темпи не могли підлягати змінам під впливом таких „поза музичних„ чинників, як акустика приміщення або чисельність хору або склад оркестру. Віддавна відомо, що в приміщенні з великим відлунням треба співати повільніше, ніж у „сухий” акустиці тощо. Один і той же темп у дійсності звучить по-різному у різних інтерпретаціях, причому важливу роль відіграють не тільки простір, а також і артикуляція.

Із вивчення музикознавчих джерел випливає, що давні музиканти користувалися істотно швидшими темпами, ніж їм сьогодні приписують; особливо в повільних частинах. Син Баха Філіп Еммануїл інформує (за даними біографії Баха, написаної Форкелем), що його батько „при виконанні власних творів брав зазвичай дуже швидкі темпи” [5, с. 47].

В.Моцарт користувався винятковою кількістю різноманітних темпових означень. Наприклад, *Allegro* у нього дуже швидке й повне життя. Час від часу він дописував (нерідко *post factum*) ще й пояснючі слова, такі як: *aperto*, *vivace*, *assai*. Якщо порівняти між собою Моцартівські твори, означені таким чином, то з'ясується, що їх потрібно виконувати дещо повільніше, менш бурхливо, можливо, також простіше, більш «щиро». *Allegro vivace* потребує *жвавості* у творі ще й радісно-швидкому; ця жвавість полягає в акцентуванні дрібних тривалостей (як і у творах, означених тільки *vivace*), і хоча загальний темп трохи повільніший, враження руху й жвавості є більш сильним, аніж у „нормальному” широкому *allegro*. *Allegro assai* вказує на виразне прискорення.

Стилістична різниця, яка ставала все більш виразною у XVII столітті, спиралася передусім на протиставлення ментальності екстравертних італійців, які відкрито висловлювали свою радість та страждання, спонтанних і чуттєвих, прихильників безпосередності – і стриманих французів, холодних, наділених винятковою швидкістю мислення, шанувальників форми. Італійці були практично творцями барокового стилю, театральність, необмежене багатство форм, фантастика й дивацтва якого ідеально збігалися з італійським характером. Коріння барокової музики також походять з Італії.

Барокова музика була італійською або французькою. Протилежності між музичними ідіомами цих двох народів вважалися тоді нездоланими. Композитори з інших країн, наприклад, з Англії або Німеччини – мусили вирішувати, на чиему вони боці.

Італійська барокова музика, в якій центром тяжіння могли вважатися концерт та опера, використовує всі можливості, створені буйною чуттєвістю та уявою, аж до межі невичерпної фантазії: музичні форми чудові та сповнені пишності, домінує звучання смичкових

інструментів. Італійці прагнули досягти рівня чуттєвості голосу італійського співака, який вважався взірцем. Багата орнаментика імпровізувалася сповненими фантазії виконавцями без будь-якої підготовки, що досконало відповідало спонтанному та екстравертному характеру італійців.

Головними рисами французького стилю була коротка, ясно виписана форма, компактний характерний твір (Ріссе) надзвичайної простоти і стислої композиції, а також опера, проте абсолютно іншого типу, ніж італійська. Це була передовсім танцювальна музика, чії форми прирівнювалися до раціональних і лінейних форм французької палацової та паркової архітектури. Прозора, стисла форма танців була ніби створена, щоб стати предметом стилізації в мистецькій музиці цього народу.

В італійській музиці *Adagio* належало вільно оздоблювати згідно з фантазією, особливо при повторенні розділів чи частин. Правил було небагато, переважало багатство задумів. У французькій же музиці це вважалося балаганом і було заборонено. Вона не визнавала вільної імпровізації, а користувалася лише свого роду кодексом мелізмів, зрештою, дуже складним, який належало застосовувати дуже витончено у потрібних місцях. Існував каталог незліченних дрібних прикрас, що виконувалися надзвичайно докладно, згідно з точним регламентом, який визначав засади їх застосування. Порядок при нібито очевидних надмірностях, надзвичайна формальна прозорість, яка панує навіть у вступі і при найскладнішій фактурі, усе це надає французькій бароковій музиці свого характеру та шарму. Вона справляє незвичайне враження вишуканої приємності, доступне слухачам, чутливим і вразливим до витонченого й натхненного мистецтва.

Італійська опера не прижилася у Франції, де сформувався оригінальний, танцювальний тип музичної драми: *ballet de cour*. Він був точкою опори, яка допомогла Люллі в другій половині століття створити типову французьку оперу. Від італійської вона відрізнялася передусім значно сильнішим акцентуванням формального боку побудови. *Airs* (арії) є короткими, співаними танцями дуже компактної форми, поміж ними знаходяться надзвичайно точно ритмізовані речитативи. Акомпанемент до арій та речитативів майже завжди однаковий – тільки віолончель та клавесин.

Найбільшої різноманітності звучанню надають ясні, багато аранжовані хоральні й численні інструментальні частини танці. Під час вистави перерв у музиці немає, один короткий фрагмент безпосередньо змінюється іншим. Натомість в італійській опері кожна група речитативів (виконуваних як цілком вільна декламація) завершувалася великою арією, отже, публіка постійно мала можливість голосно та інтенсивно виражати своє схвалення або невдоволення. Протиставлення італійської та французької музики червоною ниткою проходить через усю історію барокової музики.

Отже, багато творів старовинної європейської музики несуть у собі велике емоційне навантаження, мають складний настрій, написані в тонкій, вишуканій, акварельній манері і вимагають від співаків великої музичної і вокальної культури.

Тому в процесі підбору репертуару слід враховувати весь комплекс завдань, необхідних для отримання міцної платформи музично-технічної майстерності. Твори епохи бароко сприяють розвитку логіки і ясності музичного мислення, гнучкості, чистоти інтонації, точності позиції, рівності голосоведення, розумінню динаміки та форми. Виконання арій, пісень або мотетів цього часу вимагає від співака добре налаштованого голосу: великої еластичності всього голосового апарату, різноманітності дихання у поєднанні з усіма видами атаки звуку, повного виявлення тембрального багатства, що пом'якшує різкі, «металеві» обертони.

Тому щоб майбутнім співакам з КНР навчитися виконувати старовинну музику адекватним способом, їм належить вивчити те величезне багатство відомостей, що колись були цілком самоочевидними, знову активувати й наблизити до нинішніх музикантів. Тоді проблема стилістичної правильності може вирішатися, приводячи до народження творчої виконавської інтерпретації знайомих шедеврів.

#### **Список використаної літератури**

- 1. Багадуров В. А.** Очерки по истории вокальной методологии / В. А. Багадуров. – Ч.1 – М. : Музсектор Госиздата, 1929 – 248 с.  
**2. Назаренко И. К.** Искусство пения / И. К. Назаренко. – М. : Музыка, 1968. – 621 с.  
**3. Ярославцева Л. К.** Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVI-XVIII веков / Л. К. Ярославцева. – М. : Издательство Золотое Руно, 2004. – 200 с.  
**4. Ярешко М. С.** Проблемы интерпретации камерно-вокального творчества Д. Д. Шостаковича : дис. ... канд. искусствоведения / Ярешко Милаида Семеновна. – М., 2000. – 205 с.  
**5. Харнонкурт Николаус.** Музыка як мова звуків / Н. Харнонкурт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.

#### **Чжоу Лі Особливості інтерпретації старовинної європейської музики майбутніми співаками з КНР**

У статті автор розкриває особливості інтерпретації старовинної європейської музики майбутніми співаками з КНР. Наголошується, що твори епохи бароко сприяють розвитку логіки і ясності музичного мислення, гнучкості, чистоти інтонації, точності позиції, рівності голосоведення, розумінню динаміки та форми. Автором відмічається, що твори епохи бароко несуть у собі велике емоційне навантаження, мають складний настрій, написані в тонкій, вишуканій, акварельній манері і вимагають від співаків великої музичної і вокальної культури. У статті робиться висновок, що особливості інтерпретації старовинної європейської музики майбутніми співаками з КНР можуть бути вирішені



сучасним музикознавством і педагогікою в галузі вокального мистецтва завдяки рішенню технологічних завдань, науковому осмисленню старовинних та сучасних музичних стилів у вокальному мистецтві, розумінню властивих способів виконання для кожного типу музики.

*Ключові слова:* інтерпретація, старовинна європейська музика, музика бароко, музична культура, вокальна культура, майбутні співаки, студенти КНР, проблема стилістичної правильності виконання музики.

### **Чжоу Ли Особенности интерпретации старинной европейской музыки будущими певцами из КНР**

В статье автор раскрывает особенности интерпретации старинной европейской музыки будущими певцами из КНР. Отмечается, что произведения эпохи барокко способствуют развитию логики и ясности музыкального мышления, гибкости, чистоты интонации, точности позиции, равенства голосоведения, пониманию динамики и формы. Автором отмечается, что произведения эпохи барокко несут в себе большую эмоциональную нагрузку, имеют сложное настроение, написанные в тонкой, изысканной, акварельной манере и требуют от певцов большой музыкальной и вокальной культуры. В статье делается вывод, что особенности интерпретации старинной европейской музыки будущими певцами из КНР могут быть решены современным музыковедением и педагогикой в области вокального искусства благодаря решению технологических задач, научному осмыслению старинных и современных музыкальных стилей в вокальном искусстве, пониманию свойственных способов выполнения для каждого типа музыки.

*Ключевые слова:* интерпретация, старинная европейская музыка, музыка барокко, музыкальная культура, вокальная культура, будущие певцы, студенты КНР, проблема стилистической правильности исполнения музыки.

### **Zhouli Features Interpretations of Ancient European Music Future Singers from China**

In this article the author reveals features interpretations of ancient European music future singers from China. It is noted that the works of the Baroque era contribute to the development of logic and clarity of musical thought, flexibility, purity of intonation, precision position, voice-equality, understanding the dynamics and shape. The author observed that some complex vocal and technical skills needed for reading old music is very complex and unusual, and that a well-read music, new on intonation and rhythmic structure, in phrasing, for a student to other musical cultures is difficult: many works of the Baroque era are in itself of great emotional stress, have a difficult mood, written in a small, elegant, watercolor manner and require large music singers and vocal culture. Performing arias, songs or motets this time requires a singer well-tuned voices: great elasticity entire

vocal tract, respiratory diversity combined with all kinds of attack sound, complete detection timbre wealth that softens hard, "metal" overtones. So the problem of stylistic correctness perform Baroque music can be solved by understanding the peculiar ways to perform each type of music.

In summary, it is concluded that the particular interpretation of ancient European music future singers from China can be solved with modern musicology and pedagogy in vocal art through the solution of technological problems and scientific understanding of ancient and modern styles of music in vocal arts.

*Key words:* interpretation, ancient European music, baroque music, music culture, vocal culture, future singers, students of China, the problem of stylistic correctness perform music.

Стаття надійшла до редакції 16.02.2013 р.

Прийнято до друку 31.05.2013 р.

Рецензент: к. п. н., доцент Сбітнева Л. М.

УДК 37.016:784.2

**О. Д. Чурікова-Кушнір, Л. І. Паньків**

### **ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ**

Особлива роль у державотворчих процесах, що відбуваються в Україні в ХХІ столітті, належить системі мистецької освіти як специфічної освітньої галузі. У реалізації завдань мистецької освіти пріоритетна роль належить учителю музики, який передусім поєднує в собі риси педагога і психолога, філософа і музиканта, мистецтвознавця, культуролога і естета. Він покликаний наповнити життєдіяльність школярів образами музики та інших видів мистецтва, їх красою, формувати погляди на різні явища природи, свідомість та самосвідомість, забезпечувати духовне становлення особистості.

Концепція мистецької освіти України наголошує на розмаїтості засобів і форм організації навчально-виховного процесу на засадах диференціації та інтеграції, орієнтації на інтегральні курси, компетентнісного підходу до структурування знань як способу цілісного розуміння та пізнання світу.

Функціонування системи мистецької освіти пов'язано передовсім із діяльністю мистецьких навчальних закладів. Саме через них як таких, що успадкували глибинні культурно-просвітницькі традиції, реалізуються актуальні завдання збереження духовного багатства нації, формується естетична культура особистості, нації загалом. На сучасному етапі розвитку українського суспільства значно