

**ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ
ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ
ДУХОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ
УКРАЇНИ ТА ЗАРУБІЖЖЯ**

**Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State Humanitarian University
Department of wind and percussion instruments of RSHU**

**THE HISTORY OF FORMATION
AND DEVELOPMENT PROSPECTS OF WIND MUSIC
IN THE CONTEXT OF NATIONAL CULTURE
OF UKRAINE
AND ABROAD COUNTRIES**

The collection of scientific works

Vol. 12

**Rivne
2020**

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ**

**ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ
ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ
ДУХОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ТА ЗАРУБІЖЖЯ**

Збірник наукових праць

Випуск 12

**м. Рівне
2020**

УДК 788 : 008(063)

I-90

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації *серія KB № 19865-9665 P****Збірник наукових праць видається з 2006 року.****Друкується за ухвалою Вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 3 від 28 травня 2020 р.)***Редакційна колегія:****Цюлюпа С.Д.**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **голова редакційної колегії;****Палаженко О.П.**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **відповідальний секретар;****Карпак А.Я.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Львів;**Качмарчик В.П.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Рада Славінська**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Пловдив, Болгарія;**Стоян Караіванов**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Пловдив, Болгарія;**Пьотр Лято**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Краків, Польща;**Кшиштоф Камінський**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Лодзь, Польща;**Скороходов В.П.**, доктор культурології, професор, м. Мінськ, Республіка Білорусь;**Леонов В.А.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Ростов-на-Дону, РФ;**Круль П.Ф.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Івано-Франківськ;**Сверлюк Я.В.**, доктор педагогічних наук, професор, м. Рівне;**Вовк Р.А.**, кандидат мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Громченко В.В.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Дніпро;**Кушнірук О.П.**, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник НАН України, м. Київ;**Гишка І.С.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Львів;**Овчар О.П.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Харків;**Цюлюпа Н.Л.**, кандидат педагогічних наук, доцент, м. Рівне;**Яковчук Н.Д.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Київ;**Яковчук О.М.**, заслужений діяч мистецтв України, професор, м. Київ.**Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя.** Збірник наукових праць. Випуск 12 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2020. – 182 с.

ISSN 2522-1590 (Online)

ISSN 2522-1582 (Print)

У збірнику містяться результати наукових досліджень у жанрі духової музики, поєднані різні підходи дослідників до розкриття питань з історії виконавства на духових інструментах, створення духових оркестрів та перспективи їх розвитку, а також з методики викладання гри на музичних інструментах.

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких закладів вищої освіти і широкого кола шанувальників жанру духової музики.

The collection contains the results of research in the genre of wind music, combines different approaches of researchers to disclose the issues of history performance on wind instruments, creation of brass bands and prospects for their development, as well as teaching the methodic of performance on musical instruments. Submitted problematics and scientific articles contain useful information for teachers, students, undergraduates, graduate students and doctoral students of art universities, as well as for a wide range of fans of the brass music genre.

УДК 788 : 008 (063)

**Збірник індексується в міжнародних науково-метричних базах
Google Scholar та Academic Resource Index Research Bib.***За достовірність фактів, дат, назв тощо відповідають автори статей.**Погляди авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.*ISSN 2522-1590 (Online)
ISSN 2522-1582 (Print)© Рівненський державний гуманітарний університет, 2020
© Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ, 2020
© Видавництво "Волинські обереги", 2020

З М І С Т

Історія духового музично-виконавського мистецтва

Вовк Р.А. Тростина кларнета (підточування та обігрування)	7
Кушнірук О.П. Роль групи духових інструментів у смислоутворенні форми інструментальних концертів О. Яковчука	15
Овчар О.П. Життєпис і творчий портрет В.О. Богданова – фундатора духової музичної історії України	20
Леонов В.А. Музыкальный слух и сольфеджио	26
Круль П.Ф. Національна музична регіоналістика: інструментознавчий аспект	30
Цюлюпа С.Д. Стан та перспективи розвитку духової музики на Рівненщині	32
Гишка І.С. Алгоритм формування теситурної зони відносного комфорту трубача сьогодення	45
Piotr Lato. Aspects of musical technique and interpretation in Mieczysław Weinberg's Sonata for clarinet and piano op. 28 and Concerto for clarinet and string orchestra op. 104	51
Слупський В.В. Твори Й. Пецеля для ансамблю мідних духових інструментів у контексті німецької традиції XVII ст.	55
Старко В.Г. До річниці вшанування пам'яті В.М. Апатського – відомого вченого, митця, очільника української фаготової школи	60
Закопець Л.М. Історичні аспекти становлення Львівської гобойової школи в контексті мистецьких традицій Європи	64
Гундер П.М., Курілець Я.Б. Циклова комісія "Духові та ударні інструменти" Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського та їх творчі кроки	68
Віятник М.Ф. Історія становлення, розвитку та творчої діяльності Тернопільського муніципального духового оркестру "Оркестра Волі" (до 30-річчя створення колективу)	79
Зіза О.О. Реалізація компетентнісного підходу до формування мисленнєвої діяльності підлітків у процесі музичного навчання	83
Сіончук О.В. Використання виконавських традицій духових оркестрів у розвитку джазового мистецтва	86
Жуковський А.Я. Становлення та функціонування класу кларнета у Рівненській дитячій музичній школі №1 імені М. В. Лисенка	90
Димченко С.С., Димченко К.С. Відділ духових та ударних інструментів Рівненської ДМШ № 2: історія та сучасність	93
Кирилишен Г.В. Історична хроніка духової інструментальної музики на Тульчинщині XVIII – поч. XXI століть	97

Гайдабура О.Д. Джазово-академічний напрямок естрадно-інструментального жанру	102
Поліщук І.П. Педагогічна концепція виконавської школи гри на трубі Григорія Белінського	105
Маругіна О.О. Значущість реконструкцій моделей поперечної флейти у Німеччині XVIII–XIX століть.....	108
Даяк Ж.Ю., Висоцький Е.В. Культурно-просвітницька діяльність відділу духових та ударних інструментів Тереховлянського коледжу культури і мистецтв	113

Педагогіка та методика духового музичного мистецтва

Карпак А.Я. Флейтове мистецтво та методичні школи.....	117
Скороходов В.П. Смысловые и содержательные особенности исполнения каденций времен барокко и венского классицизма	123
Громченко В.В. Індивідуально-практична своєрідність предмета "Методика викладання фахових дисциплін та педагогічний репертуар"	127
Горбаль Я.М. Педагогічна діяльність Миколи Колесси в контексті становлення львівської диригентської школи	130
Концевич О.Ю. Виконавство на трубі у сучасній парадигмі фахової методики.....	134
Цюлюпа Н.Л., Кісюк В.П. Інтенаційність військової музики, як акустичний феномен	141
Палаженко О.П., Стеліга І.М. Специфіка музично-педагогічної діяльності керівника ансамблевого колективу	145
Коробейников В.О. Специфіка формування музичного смаку у дітей молодшого шкільного віку на уроках музики	148
Пастушок Т.В. Педагогічні умови формування комунікативних здібностей майбутнього керівника оркестрового колективу	151
Марценюк Г.П. Проблеми функціонального камерного ансамблю тромбонів	154
Голобородов Д.Ю. Використання індивідуального підходу в молодших інструментальних класах початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів	161
Відомості про авторів	167
Презентація сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань духовиками України та зарубіжжя	170

ІСТОРІЯ ДУХОВОГО МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА



УДК 780.643.1

ORCID 0000-0002-0044-8038

Вовк Р.А.,
м. Київ

ТРОСТИНА КЛАРНЕТА (ПІДТОЧУВАННЯ ТА ОБІГРУВАННЯ)

Анотація. Тростина кларнета, її роль у виконавстві кларнетиста. Еволюція кларнетової тростини. Історичні попередники кларнета. Створення кларнета. Шалюмо. Йоган Деннер. Вирішення тростевого питання в країнах світу та Україні. Німецька і французька системи кларнетів (особливості тростин). Виготвлення, підготовка та обігрування тростин. Кларнетові мундштуки. Графік обігрування тростин. Кліматичні і погодні впливи на кларнетові тростину. Гігієна тростини. Фірми, що виготовляють кларнетові тростини.

Ключові слова: Кларнетові тростини, історія, еволюція, виготовлення, підготовка тростин.

Annotation. Chalumea, Johann Denner. Deciding of the "Reed question" at the countries of the world and in Ukraine. German and French systems of of clarinet (peculiarity of the reeds). Manufacturing, preparation and treatment of the reeds. Clarinet mouthpieces. Th timetable of the treatment of the reeds. The climatic and weather influence on clarinet reed. The reeds hygiene. The companies, which are producing the clarinet reeds.

Keywords: Clarinet reeds, history, evolution, manufacturing, treatment of the reeds.

Без жодних застережень можна вважати, що тростина для кларнетиста, гобоїста, фаготиста, саксофоніста – те ж саме, що струни для скрипаля, віолончеліста тощо, з тією лише різницею, що струнник, граючи в трьох-чотирьох октавах послуговується чотирма струнами, а кларнетист, забезпечуючи повноцінне звучання в об'ємі тих же чотирьох октав свого інструмента, використовує лише одну тростину!

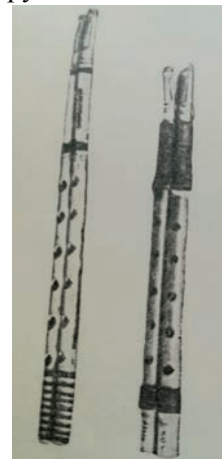
Очевидно, що роль тростини, цього невеличкого кусочку очерета, є надзвичайно важливою для повноцінного художнього вираження кларнетиста. Видатні духовики стверджують: "Тростина – це не тільки найважливіший елемент ремесла, але й творчості кларнетиста" (професор В. Апатський). "Вдало підібрана тростина – це гарний, тембристий звук, якісна артикуляція та інтонація" (професор В. Скороходов). Очевидно, що підвищення вимогливості кларнетиста до якості тростини відбувається паралельно зростанню його виконавської майстерності. Та якість тростини, яка повністю влаштовувала починаючого кларнетиста, через певний час вже може його не задовільняти. Адже на новому, навіть трохи вищому виконавському рівні, з'являється потреба у більш досконалії інтонації, масштабній динаміці, бездоганній артикуляційній чутливості тростини тощо.

Для того, щоб ґрунтовно розібратися в експлуатаційних особливостях кларнетової тростини, варто торкнутися її еволюційного аспекту.

Трохи більше трьохсот років минуло з того часу, коли був сконструйований кларнет – наймолодший інструмент духової дерев'яної групи класичного симфонічного оркестру.

Перші згадки про попередників кларнета знаходимо в стародавніх культурах народів Малої Азії та Єгипту. За доказами археологів прототипи цього інструмента існували ще в 2700 р. до н.е. в Стародавньому Єгипті та на більшій території античного Середземномор'я [7, с.338]. Єгипетська зуммара, арабський аргуль, сардинійська лаунедда дійшли до наших днів майже в незмінній формі як інструменти фольклорного типу. Історичні дослідження свідчать про те, що ці народи знали духові інструменти із способом звуковидобування за допомогою одинарної тростини, що є характерною ознакою попередників кларнета [3, с.9].

Один з таких інструментів був присутній в труні мумії фараона. Цей інструмент тепер знаходиться в музеї міста Турина (Італія). Збереглася також фреска з могили в Сахарі, яка належить до епохи четвертої чи п'ятої династії фараонів, де зображені музики і танцюристи. Там же можна побачити й зображення духового подвійного (з двох очеретяних трубок) інструмента, з одинарною тростиною, що називався аргулем (мал.1).



Мал. 1

Отже, примітивні ідіоглотні попередники сучасних кларнетів, звуковидобувний язичок яких не прив'язувався, а вирізався з матеріалу трубки інструмента (такий язичок називався прорізним), були добре відомі в Стародавньому Єгипті та стародавніх державах Азії. На Близькому Сході зустрічаємо інструмент подібного типу під назвою зуммара [7, с.338].

Згодом інструменти подібного типу потрапили в Албанію та Грецію. До Античної Греції вони дійшли з Малої Азії та Єгипту дещо удосконаленими. Тут зустрічались вже інструменти як з одинарною так і з подвійною тростиною. Їх називали авлосами (Aulos). Видатний теоретик та історик музичного мистецтва Гуго Ріман стверджував, що європейський кларнет є, власне, новою видозміною старогрецького авлоса [5, с.11]. Найбільш відомим інструментом з одинарною та подвійною тростиною в Стародавньому Римі була тібія (Tibia). Так, як і в грецькому авлосі, існували різновиди тібій з циліндричними та конічними каналами. Ті інструменти можна вважати прототипами кларнета та гобоя. В музеях Неаполя та Лондона знаходяться зразки подібних інструментів. Більшість з них походить з розкопок Помпеї. У I сторіччі до н.е. в Римі були широко розповсюджені виступи на тібіях, які проходили з надзвичайною пишністю.

Що ж уявляли собою ті інструменти? Це були незамисливі народні духові інструменти, які являли собою поєднання двох очеретяних трубок, де одна виконувала мелодію, а друга – супровід. Мелодична трубка, як правило, мала 6 ігрових отворів, звук видобувався за допомогою особливого язичка, вирізаного безпосередньо в корпусі інструмента. Необхідно підкреслити, що, за твердженням багатьох дослідників, тоді існували тібії як з одинарною, так і подвійною тростиною.

Під час гри звукотворна частина вкладалася в порожнину рота з таким розрахунком, щоб язичок (тростина) не торкався ні язика, ні губ і при контакті із струменем повітря, що вдював музикант, міг вільно вібрувати в ротовій порожнині, а вона, в свою чергу, виконувала функцію своєрідної акустичної камери.

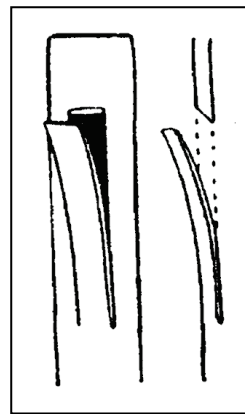
Зображені на фресках Київського Софійського собору духові інструменти свідчать про наявність на території тодішньої Київської Русі кларнето подібних інструментів [1, с.5].

На початку середньовіччя в країнах Західної Європи набули поширення однострунчасті духові інструменти, що розвинулись із подвійних (аргуль, зуммара) шляхом поступового зникнення супровідної трубки. Ці нові інструменти мали споріднену конструкцію і у різних народів отримали схожі, але дещо різні назви [5, с.11].

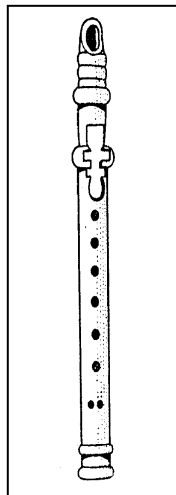
Одним із інструментів такого типу був гетероглотний народний інструмент, розповсюджений в Середньовічній Центральній і Західній Європі. Цей дерев'яний інструмент з одинарною тростиною, яка, на відміну від попередніх інструментів, вже прив'язувалась, був описаний Ж.Б. Лаборде під назвою шалмей (Chaulumeau) [6, с.72]. Він мав довжину біля 30 см, складався з двох частин, мав прорізний язичок (мал.2).

В Італії його називали скальмо (Scalmo). Подібного типу інструменти набули найбільшого поширення у Франції. Там їх називали шалюмо (від фр. Chalumeau – трубка, сопілка).

Необхідно взяти до уваги, що терміном шалюмо у Франції називали взагалі всі духові інструменти з тростиною, незважаючи на суттєві конструктивні розбіжності між ними. В подальшому шалюмо стали називати інструменти з одинарною тростиною, а шалмеями – інструменти з подвійною тростиною.



Мал. 2



Мал. 3

Що ж собою уявляли шалюмо, деякі екземпляри яких збереглися до нашого часу? Це циліндрична трубка з 7-9-ма отворами, з яких 7-8 знаходились на лицевій стороні інструмента, а один – на тильній. Інструмент мав діапазон приблизно в одну октаву. Звукотворення на цьому простому інструменті відбувалось за допомогою надрізаного літерою "П" язичка (пищика), розміщеного в особливій дерев'яній камері. Музикант, вдюваючи струмінь повітря в цю камеру, збуджував пищик, вміщений у ній (мал.3). Народжувався звук певної висоти [2, с.10].

Досягнути виразної гри на шалюмо було надзвичайно важко, майже неможливо. Звучання інструмента було різким і грубим. Він також мав обмежений діапазон (одна октава), відсутність контакту тростини з губами не давала можливості керувати звуком. Процес перетворень і удосконалень йшов поступово.

Найбільше змін зазнала верхня, мундштучна частина, як наслідок природного бажання музикантів покращити процес звукоутворення. В одних моделях був задіяний природний вузол тростника, під яким містився вібруючий язичок. В інших – характерний зріз верхнього краю трубки у формі дзьоба.

"Конструктивні зміни впроваджувались досить хаотично, а потреба в оптимальному систематизованому удосконаленні, як то кажуть, "висіла в повітрі". Допитливим, обдарованим майстром, що спромігся узагальнити пошуки, зміни та удосконалення, став Йоган Хрістоф Деннер (1655-1707). Видатний майстер дерев'яних духових інструментів із Нюрнберга розпочав свої експерименти біля 1690 р. Приблизно через шість років він уперше подав на суд нюрнберзьких цінителів видозмінений шалюмо" [3, с.13].

Для сучасників Деннера новий інструмент міг здатися досить незвичним. Майстер почав із того, що ліквідував камеру, де знаходився пищик і замінив надрізний язичок очеретяною пластинкою – так званою тростиною. Вона була завширшки біля 15 мм. Мундштука, як окремої частини інструмента, кларнет ще не мав. Тростина прив'язувалась до верхнього кінця інструмента в такий спосіб, щоб із нею контактувала верхня губа музиканта [5, с.11, 14]. Пізніше така постановка була змінена і тростину почали прикріплювати так, щоб нею керувала нижня губа. З'явилась можливість кращого керування тростиною, що суттєво покращило якість звучання та інтонацію.

Навряд чи можна було назвати звучання цього інструмента чарівним, нижня частина каналу його була навіть трохи звуженою, але радикальний перший крок було зроблено.

Деннер запропонував такий спосіб звукотворення, який існує і до нашого часу. На кларнеті Деннера права рука знаходилась на верхньому коліні, а ліва – на нижньому.

Торкнувшись історичного аспекту появи кларнета, можна перейти до висвітлення проблематики, власне, кларнетової тростини.

Якщо тростева проблема західноєвропейських та американських кларнетистів була вирішена ще на початку 20 ст., завдяки появі фірм "Vandoren", "Rico", "Selmer", "Gloting" та інших, то українські кларнетисти вирішували свої потреби у тростинах за допомогою місцевих майстрів-кустарів, які виготовляли тростини переважно низького гатунку (автор цієї роботи був свідком, коли один із таких лже-майстрів виготовив за 1 годину 100 тростин!). Про якість тих тростин годі було й говорити.

Враховуючи те, що у кожного кларнетиста індивідуальний губний апарат, мундштук і т.д., більшість професіоналів змушені були виготовляти собі тростини самостійно під **свій** виконавський апарат, як це роблять дотепер більшість професійних гобоїстів, фаготистів і автор цієї роботи.

Сучасним українським кларнетистам "живеться" значно легше, власне, завдяки наявності в продажі тростин різних фірм і різної нумерації.

Роль якості очерету важко переоцінити. Серед тростевих виконавців побутує думка: "Якісний очерет "грає сам"" Дійсно, практика, у значній мірі, це підтверджує. Кларнетисти, які власноруч виготовляли тростини знали, що одна якісна тростина, виготовлена із конкретної палиці очерету, є майже стовідсотковою гарантією якості і для інших тростин, виготовлених із цього ж куска очерету. Суть твердження полягає у тому, що реальні фізичні властивості кожного стовбура очерету практично ідентичні (щільність, товщина, діаметр), хоча інколи спостерігалось, що якість і властивості кожної із пластинок, вирізаних з одного кругляка, дещо різна, що, у певній мірі, залежить від сторони трубки-очеретини, з якої вона вирізана. Найбільша відмінність спостерігалась між пластинками вирізаними із північної та південної сторони тієї ж очеретини. Вони дещо різняться за кольором, структурою і щільністю волокон. Більшість українських майстрів за радянських часів, виготовляли кларнетові тростини із очерету, який отримували із болотистих місцевостей Північного Кавказу. Очевидно, що заготівельниками тамтешнього очерету були люди – далеко не професіонали, тому і якість матеріалу, який вони поставляли, була різною (іноді вдалі тростини вдавалось виготовляти із стовбура, який роками слугував сегментом парканів у господарствах місцевих жителів). Тепер потрібний очерет можна придбати у спеціалізованих магазинах.

Зовсім інша картина заготовки кларнетового очерету спостерігалась у Західній Європі. Фірми з виготовлення тростин, доходи яких напряду залежали від якості продукції – вже готових тростин, зобов'язані були, аби витримати конкуренцію, із самого початку свого існування, перевести цей процес у наукове русло.

Очерет (латинська назва *Arundo donax*), який найкраще забезпечував потреби кларнетистів, росте, переважно, у болотистих місцевостях і заготовлявся у країнах теплих кліматичних зон Європи та Африки, таких як: Іспанія, Франція, Алжир. Плантації якісного очерету зустрічаються і на Північному Кавказі.

Автор дослідження, перебуваючи на острові Корсика (Франція), плекав надію на очерет, який там зрізав, адже його зовнішній вигляд, начебто, відповідав усім вимогам, що ставляться до "правильного" очерету. Це – колір, діаметр тощо. Проте, під час виготовлення заготовок спостерігалось біля 10% волокон не тотожних 90% волокон кожної із заготовок. Ці дещо чужорідні (колір, щільність) волокна так і завадили мені реалізувати свій задум. Після численних спроб досягнути необхідної якості тростин, виготовлених із корсиканського очерету, прийшлося відмовитися від надій на належну якість тростин із цього очерету!

Така постійна залежність, не стільки від вміння майстра, а, переважно, від непередбачуваної якості очерету, була надзвичайно болісною, впливала на психологічний стан музиканта, що нерідко призводило до стресових ситуацій, не кажучи вже про "спрацьованість" очей, відволікання від занять на кларнеті тощо. За підрахунками автора даної роботи, він за все своє творче життя витратив на виготовлення тростин близько одного року життя!

Перші спроби виготовлення тростин, за відсутності будь-яких методичних рекомендацій, мали надзвичайно низький якісний рівень. Адже майже до всього приходилось "доходити" самостійно.

Перш ніж автор цієї роботи надасть конкретні, досліджені ним на протязі десятиліть, поради щодо виготовлення та обігрування тростин, вважаємо необхідним висвітлити деякі об'єктивні обставини у яких функціонували українські кларнетисти, починаючи із 60-их років ХХ ст.

Із моменту появи кларнета на території України і до шістдесятих років ХХ ст. кларнетисти України грали на інструментах німецької системи. Поява в тодішньому Радянському Союзі, частиною якого була Україна, кларнетів французької системи, викликала в українських кларнетистів шалену зацікавленість. Адже французький кларнет (його ще називають кларнетом системи Бема) виглядав зовсім іншим: крупніший мундштук, більш широка тростина, зовсім інші металеві кільця над шістьма отворами, важелі, клапани та, відповідно, інші пальцеві комбінації для багатьох звуків. Для кларнетистів, навіть професіоналів, зміна системи виявилась вельми проблемною, а дехто із видатних музикантів того часу, в силу різних, об'єктивних і суб'єктивних (навіть страху) причин так і не зумів освоїти новий для українських кларнетистів інструмент! Адже тоді мундштуків і тростин не було – от і переходь на нову систему. Вибір мундштуків тоді обмежувався лише фірмами "Buffet" або, у кращому випадку, "Selmer". Кожен кларнетист знає про низькі їхні якості. Відсутність тоді якісних мундштуків і тростин – ото було життя!

Автор цієї роботи, на той час другокурсник Київської консерваторії, теж постав перед невідомістю. Адже його викладач грав на кларнеті німецької системи і чекати від нього суттєвих порад щодо гри на французькому кларнеті не приходились. Методична література тоді в Україні практично була відсутня. Приходилось емпіричним методом – шляхом проб і помилок досягати необхідного виконавського результату. Найважчою проблемою виявилась проблема виготовлення тростин, її приходилось вирішувати самостійно. Якість виготовлених тоді тростин мало дуже низький ККД (коефіцієнт корисної дії) і дозволяло забезпечувати потрібний результат лише приблизно на 10%. Як показує практика, прославлені тростеві фірми теж не завжди здатні продемонструвати набагато кращий ККД. Так, нерідко трапляється, коли із пачки фірмових тростин у якій готових відразу до гри знаходиться не більше 2-3 із 10!

Здавалось би, зроби копію із французької фірмової тростини і проблема вирішиться. Проте, на практиці все виявилось значно складнішим. Ті рідкісні екземпляри фірмових тростин, які потрапляли до українських кларнетистів, як правило, були легкуваті. На них можна було пристойно грати тільки у двох октавах. Це при тому, що звукоряд кларнета досягає майже 4 октави!

Незчисленна кількість самостійно виготовлених тростин на інтуїтивному рівні не забезпечувала потрібного результату. Іноді після півгодинної гри на такій недосконалій тростині нижня губа кларнетиста починала кровити! Відповідно, після такої травми губи, кларнетист повинен був чекати, поки рана загоїться на що йшло кілька днів.

"Не відомо точно на яких тростинах грали спочатку на кларнеті" [5, с.11]. Є відомості, що кларнетисти у різні часи намагались виготовляти тростини із кісток великих риб, слонової кістки, срібла, пластику, тощо, але всі ці спроби не принесли бажаних результатів. Весь вище перелічений матеріал не забезпечував бажаних естетичних потреб, особливо звукових і штрихових, і не був "слухняним" для губного апарату кларнетиста. У виконавців спостерігались неприємні відчуття холоду і присмаку на губах. Реально, маючи ті ж самі параметри, що і тростини зроблені з очерету, спостерігались такі негативні явища як відсутність доброї реакції пластику на атаку і незадовільна робота пружини, що позбавляло музиканта можливості забезпечувати потрібний тембральний, динамічний, інтонаційний та штриховий результат. У губах відчувався "мертвий" матеріал.

Більш ніж трьохсотлітня практика існування кларнета дозволяє зробити висновок, що найпридатнішим матеріалом для виготовлення кларнетових тростин все ж залишається очерет!

Краще, коли колір кори очерету є солом'яно-жовтий, може бути з плямами, нагадуючи мармурову поверхню. Зеленуватий відтінок кори свідчить про незрілість тростника, темно-коричневий – про перезрілість! Якість очерету ще визначають шляхом зрізу поверхні кори. М'якуш не повинен бути занадто м'яким, бо при виготовленні тростини прийдеться значно збільшити товщину зрізу заготовки. Надто твердий очерет змусить майстра робити зріз значно тоншим за зразок, що може призвести до дуже різкого звучання тростини, що теж не бажано. Дуже м'яка тростина дасть звук тьмянний, бо вона погано вібруватиме, занадто тверда – дасть звук гострий і надто різкий.

Обігрування тростини

Отже починаємо обігрувати та "доводити" тростину, що підрозуміває і можливе багаторазове підточування тростини. Дуже важливо слідкувати за тим, щоб не зняти зайвого – особливо пружину на відстані ~ 1 см від кінця.

У разі зайвого зрізу, особливо у позиціях, які розташовані на відстанях 1 та 1.5 см від кінчика, тростина вийде занадто легкою і зможе задовільнити потреби хіба що починаючого кларнетиста!

Подальші операції проводяться за допомогою більш делікатних інструментів за ніж. Це – наждачний папір (сухий і вологий), хвощ, надфільна паличка тощо. На початковій стадії підточування тростини не варто намагатись відразу довести її до ідеалу. На наступний день, розмочивши тростину (вібруючу її частину) у воді¹, варто перевірити стан рівності її майданчика. Мабуть, найнеприємніший момент для кларнетиста – деформація майданчика тростини (таке нерідко трапляється і з фабричними тростинами). Для того, щоб переконатися у відсутності такої вади тростини, треба зняти мундштук із кларнета, закрити долонею його нижній отвір і, помістивши в ротову порожнину дзьоб мундштука з тростиною, активно втягнути у себе повітря. Цей тест є часто вживаний кларнетистами, бо надає їм можливість визначити ступінь точності прилягання тростини до мундштука. Коли тростина прилипає до мундштука на одну секунду і більше, що свідчить про необхідну рівність її майданчика, то можна спокійно продовжувати обігрування і подальшу підгонку тростини, якщо ж тростина погано прилипає до зрізу мундштука, то шанси на порятунок її стають зовсім мізерні. Як показала багаторічна практика, шліфування майданчика у вже готової тростини мало перспективна, бо під час вирівнювання майданчика порушуються всі співвідношення розмірів ключових точок зрізу тростини.

Під час роботи наждачним папером варто слідкувати, щоб натиски пальцями на наждак у районі пружини були помірними і щоб, випадково, не переточити пружину. Іноді майстер, покладаючись тільки на свою інтуїцію, хвацько водить рукою з наждаком або ножом по зрізу тростини з великою швидкістю та енергією, що часто призводить до мимовільної переточки пружини і зводить нанівець увесь довготривалий попередній процес виготовлення тростини. На цьому етапі приємно відчувати, що після маніпуляції із тростиною профіль пружини зберігся і вона не втратила пружності, а лише стала трохи податливішою і значно "слухнянішою". Така процедура необхідна для того, щоб закрити пори на поверхні тростини, що дозволить тростині залишатись стійкою до подальших атмосферних змін.

У перші дні не варто грати на тростині більше 5 хвилин на день. Проявити кларнетисту терплячість – необхідна умова цих перших днів. Якось, у день вистави опери Бородіна "Князь Ігор" вдалося виготовити чудову тростину, на якій вирішив відіграти виставу. Відслужила вона, перетворившись на губку і "сівши", заледве 1 дію! Назавтра її прийшлося викинути. Як би я терпляче її доводив кілька днів, впевнений – прослужила би тижні!!!

У наступні дні (четвертий та наступні), під час пробування тростини, вже можна підточувати її у потрібних місцях. Професійний, досвідчений кларнетист точно знає, які місця треба точити (і у якій мірі) при виявлених вадах тростини, пробуючи праву чи ліву частини трості. На мал. 4-6 ми бачимо кларнетиста із звичайною постановкою губного апарату та із зміною його при необхідності діагностування вібраційного стану сторін трості.



Мал. 4



Мал. 5



Мал. 6

Отже, окрім візуального і мануального спостережень, можна вдаватися до звукового аналізу тростини. Для цього слід грати на тростині, пробуючи тільки її сторони. Так, при притисканні губами лівої сторони трості (в той момент вібрує тільки права її сторона), що спостерігається на мал. 5, а потім навпаки – вібрує тільки ліва її сторона (мал. 6). Таким чином кларнетист здатний об'єктивно визначити то-жність вібрацій сторін тростини і на підставі цього аналізу підточувати ту сторону яка товстіша, звучить більш високо та гірше "відповідає".

Наступними корисними діями щодо доведення тростини до рівня найвищої якості варто вважати:

а) підрівняти за допомогою крупного хвоща будь-які нерівності зрізу, що спостерігаються;

б) якщо такі нерівності маємо на основі зрізу, то ефективніше буде цю процедуру виконати за допомогою надфільної палички, наждачного паперу або, навіть, гострого садового ножа.

¹ На нашу думку, найкраще розмочувати тростини не власною слиною, а водою. Адже слина кожного кларнетиста індивідуальна і стає інколи занадто агресивним середовищем для тростини, що може призвести до раннього зносу її волокон навіть ще до початку експлуатації.

Перш, ніж ми у черговий раз будемо розмочувати тростину, варто уважно роздивитись її вібруючу частину. Ефективно видивлятись будь-які нерівності тростини при яскравому сонячному освітленні або за допомогою електричної лампи. При виявленні нерівностей треба спробувати позбутися їх за допомогою точильних інструментів.

Позбувшись (на око) видимих нерівностей, можна, вже вкотре, добре розмочивши тростину, пограти на ній 5-10 хвилин. На цей період підгонки тростини (четвертий-п'ятий день) тростину будемо висушувати вже у футлярах Vandoren чи Vito. які є дуже зручні тим, що забезпечують якісне зберігання (тростини не деформуються і чудово провітрюються).

Надзвичайно важливо постійно пам'ятати, що будь-які дії, направлені на покращення якості тростини, варто проводити поетапно, не претендуючи на моментальні значні покращення. Краще точити мінімально, ніж "переборщити". Необхідно пам'ятати, **якщо зніmemo занадто багато пружини – тростину не врятувати!**

Якщо експлуатація тростини відбувається тривалий час (місяць і більше), бажано один раз на 10-20 днів її експлуатації промити її вібруючу частину теплим мильним розчином і ретельно промити проточною водою.

Кларнетист повинен постійно зважати на погодні умови, розуміючи, що при різкій зміні вологості (гастролю в Японії) тростини, якісні в Україні, піддавшись впливу високої вологості, можуть стати непізнаваними. Адже вологість суттєво впливає на деревину тростини, що реально може змінити її ігрові характеристики. Особливо чутливо реагують на зміни погоди нові тростини. Так, при інтенсивній вологості (Японія), вони можуть значно набрякати, а при сухій погоді (Іспанія, Африка, гарячі батареї) – пересихати.

Корисно, у процесі обігрівання тростини, періодично міняти висоту фіксуєної машинки на мундштуку. Відомо, що, змістивши машинку значно нижче за норму, ми змушуємо тростину вібрувати більшою її частиною і, навпаки, піднявши машинку значно вище, обмежуємо вібруючі можливості тростини.

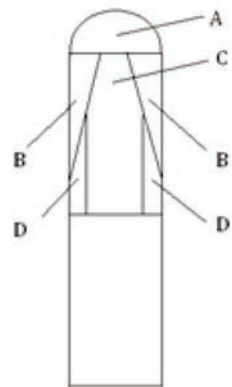
Надалі, обігрюючи тростину, бажано приділити найбільше уваги якості звуку. Цього вдається досягти, забезпечуючи найкращі її вібрації. У цей період (7-8-ий день обігрівання) вже можна грати на тростині щодня до 20 хвилин. Адже у нас є 4-6 свіжих тростин, які ми обігрювали у попередні дні. Граючи тепер щодня на кожній з них навіть по 10 хв., можемо досягти у сумі приблизно однієї години занять для підвищення своєї індивідуальної майстерності. Таким чином, займаючись, ми робимо надзвичайно важливу справу – паралельно обігрюємо цілий блок (4-6) нових тростин. Кожен професійний кларнетист добре знає, що у найвідповідальніший момент улюблена тростина може підвести, готуючи ж тростини вищеописаним способом, кларнетист, практично, ніколи не опиниться у безвихідній ситуації.

І ще один цікавий момент "кларнетового" життя. Трапляються моменти перенапруження (перегрівання) губного апарату кларнетиста тощо. Як бути у такій ситуації?

Цікавою, на наш погляд, була пропозиція щодо цього питання відомого трубача, педагога, науковця, професора В.Т. Посвалюка, який колись закинув автору даного дослідження: "Вам, кларнетистам, значно легше живеться, ніж нам – трубачам. Адже, коли у кларнетиста набряклий, переграаний губний апарат, він може взяти іншу (легшу або важчу) тростину, найзручнішу для кларнетиста у цей момент, і проблема перевтомленого губного апарату у значній мірі вирішується. Нам – трубачам, як бути, якщо губи настільки набрякли, що у мундштук не влязуть?"¹

Треба погодитись, що певна рація була у його словах. Очевидно, що подібна проблема для трубачів можлива, хоча ми, кларнетисти, могли би щиріше поради трубакам мати у наявності не один мундштук, а декілька ідентичних, з різною повнотою (глибиною) чашечки і проблема набряклих губ теж певною мірою могла би бути вирішеною. Безумовно, така порада кларнетиста трубачу виглядає дещо суб'єктивно-інтуїтивною і може зовсім йому не підійти.

Якщо після кількох днів обігрівання тростини, щілина між нею та мундштуком все ж занадто велика, можна декілька разів притиснути пальцем тростину до мундштука, з надією, що щілина між тростиною і мундштуком зменшиться. А ще можна дещо (~ на 20%) зігнути кінець тростини в сторону її. Якщо після всіх запланованих процедур тростина виявляється слабуватою, то її необхідно ставити трохи вище за верхню кромку мундштука, якщо і це не



Мал. 7

¹ Із приватної розмови з В.Т. Посвалюком.

допоможе, то прийдеться її трохи підрізати обрізальною машинкою. Обрізати варто мінімальними порціями, постійно пробуваючи і, при необхідності, підточуючи погано вібруючі частини тростини. Все ж треба зайвий раз нагадати про дуже обережне і делікатне стругання зони С – пружини тростини!

Практика показала, що незалежно від того, скільки днів кларнетист обіграє і доводить тростину до потрібного йому рівня якості, іноді навіть через місяць інтенсивної експлуатації, приходиться ще і ще підточувати тростину, доводячи її до "ідеалу".

Очевидно, що найчутливішою частиною тростини є її кінчик (зона А). Йдеться про частину тростини на відстані приблизно 2-5 мм від місця підрізання її спеціальною машинкою. Ця частина тростини є найтоншою. Вона чудово проглядається на світло і дуже важливо її не переточити, бо у звуці може з'явитися "скло", вона може почати "квакати", "пищати" і, навіть, "кіксувати". Якщо її просвітлену частину занадто продовжити, то імовірно відбудеться переточка пружини, а це рівнозначно її "смерті". Щоб цього не допустити, варто кінцеву частину тростини доводити за допомогою лише хвоща.

Іноді трапляється таке, що, обіграна вже, тростина здається повністю готовою до експлуатації, проте, звучання її є занадто дзвінким. Ні в якому разі не можна у подібній ситуації братися за точильні інструменти. Варто проявити терпіння, перечекати декілька днів і тростина може сама собою "дозріти", задовільняючи всі потреби кларнетиста.

Для точного діагнозу якості тростини треба вдатися до тестування її інтонаційних, динамічних і артикуляційних здатностей, програючи фрагменти із сольного та оперно-симфонічного репертуару. Якщо тростина успішно обіграна і забезпечує потреби музиканта, то вердикт напрошується сам собою: "Внаслідок багатоденного обігрування і підточування тростина повністю готова для професійного використання!" Варто, все ж, зазначити, що стовідсоткової гарантії такий вердикт не матиме, бо у будь-яку мить, тростина здатна "закапризувати" (очерет – очеретом).

Якщо тростина "відпрацювала" більше місяця, треба розуміти, що вона може перестати грати у будь-яку мить. Тому кожен функціонуючий кларнетист повинен усвідомити, що для комфортної творчої діяльності йому необхідно буде забезпечувати цей конвеєр обігрування і підготовки нових тростин практично все своє творче життя!

Ці особливості реального кларнетового життя, безумовно, варто враховувати батькам майбутніх музикантів-духовиків. Адже тисячі годин, потрачені у своєму житті кларнетистом, гобоїстом, фаготистом або саксофоністом на забезпечення своєї виконавської діяльності у вигляді підготовки тростин, реально збережені флейтистом, трубачем, тромбоністом, тощо. Ці тисячі годин – великий плюс для Музиканта. Їх можна плідно використати на індивідуальні фахові заняття, відпочинок, увагу до сім'ї і т.п. Проте, якщо кларнетист захоплений звучанням свого інструмента, любить його, має достатньо цілеспрямованої волі та терпіння, то він зможе "подарувати" інструменту ці тисячі годин копіткої праці, отримавши взамін **щастя кларнетової творчості**. Коли створена тростина "ідеальна" – кларнетист щасливий відчувати себе мало не Гварнері, Амати чи Страдіварі. Адже майстерно виготовлена і доведена до ідеалу тростина – плід його власних творчих дій!

Дехто із кларнетистів практикує використання не обіграних тростин у відповідальних виступах. Правда, ця хибна практика у великій мірі притаманне починаючим музикантам. Іноді кларнетист, класифікуючи нову тростину як неякісну, відразу після такого вердикту ламає "безперспективну", на його думку, тростину. Практика показала, що зміни, які відбуваються із очеретом на протязі днів, місяців і навіть років терплячого чекання, іноді впливають благоприємно на якість тростин (йдеться лише про трості, які виготовлені не із найкращого очерету, а майданчик їх рівний).

Не варто намагатися кардинально точити тростини, які змінилися під впливом атмосферних явищ. Треба перечекати деякий час (день-тиждень) і тільки потім братися за точильний інструмент!

Іноді трапляються випадки, коли в процесі виготовлення або підгонки тростини занадто переточується одна із сторін. Причому одна сторона може грати бездоганно, інша – ні. Тоді варто проявити спокій і витримку – не відмовлятися від подальших надій на неї, а при встановленні такої тростини на мундштук, дещо змістити її у сторону переточної частини. Іноді таке зміщення може досягти кількох мм. Хоча подібні випадки виглядають парадоксально (у звичайному положенні тростина зовсім не грає, а зміщена, таким чином, повністю відповідає **основним** потребам музиканта).

Надзвичайно важливо міняти тростини у процесі занять. Граючи на різних тростинах, нерідко спостерігаємо як посередньої якості тростина сьогодні, може стати найкращою через тиждень. Отже, граючи на 4-8 тростинах, кларнетист завжди може сподіватись на те, що у найвідповідальніший момент творчості хоча би одна із них "вистрілить" у 10! Та й музикант не буде залежний від примх єдиної тростини!

Як показує досвід, варто утримуватись від спокуси відкладати про запас добру тростину. Якщо на ній не грати щодня хоча би декілька хвилин, то, хочемо ми цього чи ні, тростина може суттєво змінити свої властивості і, як правило, це відбувається зовсім не в крашу сторону.

Всі емоційно-інтуїтивні прогнози, які ми даємо тростині варто підтверджувати об'єктивними даними за допомогою сучасних тюнерів. Такі діагнози тростини необхідні для впевненості в її інтонаційних якостях.

Важливим фактором для якісної експлуатації тростини варто вважати стан мундштука. На його, прилягаючому до тростини майданчику, не повинно бути будь-яких зайвих часток їжі або висохлої слини. Іноді склад слини у кларнетиста містить такі ферменти, які після висихання перетворюються у кальциновані відкладення. У такому випадку через 2-3 місяці після початку експлуатації мундштука на внутрішній поверхні його можна спостерігати, особливо у кутиках, сольові відкладення. Для уникнення таких відкладень бажано після кожної гри ретельно протирати внутрішню поверхню мундштука. З гігієнічною метою варто кожні 20-30 днів дезинфікувати мундштук за допомогою водного розчину господарського чи дитячого мила тощо.

На превеликий жаль для кларнетистів та інших "тростевиків", вік тростини досить обмежений і залежить від: інтенсивності експлуатації, хімічного складу слини, забезпечення гігієни, погодних умов тощо. Під поняттям "гігієни тростини" маємо на увазі її періодичну промивку.

Коли постає питання: "Чи вичерпала тростина свій ресурс?", можна орієнтуватися на такі фактори як: спроможність тростини забезпечувати якісне інтонування, забезпечення тростиною динамічних і штрихових потреб.

Варто експлуатувати тростини тільки ті, які забезпечують всі вимоги щодо звучання всіх регістрів, включаючи звуки четвертої октави.

До всього вищесказаного щодо тростин кларнета хочеться додати поради відомого і дуже шанованого в Україні кларнетиста, професора Білоруської академії музики Володимира Скороходова, який рекомендує професіоналам свідомо використовувати більш важкі тростини, доводячи їх до необхідної кондиції наступним чином: "Візьміть доволі щільну та пружну тростину, наприклад номер 4 або 5 "Vandoren" і опустіть її у воду на 10-15 хвилин. Коли тростина добре зволожилась, вийміть її і протріть сухою ганчіркою. Потім візьміть тростину нижньою поверхнею догори і під кутом вигніть її кінчик на плоскій поверхні. Пам'ятайте, що вигинати тростину треба у напрямку мундштука. Чим щільніша тростина, тим сильніше її вигинайте. Виконавши дану маніпуляцію ви побачите, що навіть незначний вигин зробить тростину легшою, покращить якість звука і здатність тростини добре відповідати. Якщо перегнете тростину, в цьому немає нічого страшного, вона дуже швидко повернеться у свій початковий стан. Цей процес ви можете повторяти на протязі кількох днів, поки тростина не стане достатно зручною для гри. Нагадаю ще раз, що вигин треба робити на вологій тростині. Гніть її, але не ламайте. Якщо тростина все ж залишиться тяжкою, можна її підточити, використовуючи для цього гострий ніж або сухий хвощ. Якщо тростина таким чином підготовлена під ваш амбушур, вона не буде "сідати", значно довше збереже пружність і дасть можливість добре здійснювати атаку звука. На перших порах, здійснюючи таку роботу з тростиною, ви можете помилитись, проте, засвоївши пропонований спосіб, будете мати хороші тростини".

Очевидно, що такі, вельми корисні та цінні поради здатний дати будь який професійний кларнетист, який має практичний досвід обігрування тростин. Адже тільки ідеальна тростина здатна сприяти справжнім творчим успіхам музиканта і забезпечити найвищі творчі виконавські результати.

Автор даного дослідження, самостійно виготовивши за 54 роки тисячі тростин та узагальнивши власний досвід по виготовленню, підгонці та обігруванню їх, вважає можливим поділитися власним досвідом із кларнетовим загалом держави, хоча допускаю, що мої поради можуть зовсім не підійти іншим кларнетистам. Проте, безумовно, вони здатні стати у пригоді не лише кларнетистам, а й духовикам-тростевикам інших фахів.

Література

1. Архимович Л., Шреер-Ткаченко А., Шеффер Т., Карышева Т. // Музыкальная культура Украины. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 214 с.
2. Благодатов Г. Кларнет. – М.: Музыка, 1965. – 59 с.
3. Вовк Р. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета: Дис. канд. мистецтвознавства, 17.00.03 – К., 2004.
4. Диков Б. Методика обучения игре на кларнете. – М.: Музыка, 1983. – 192 с.
5. Eberst A. Klarinet od A do Z. – Krakov, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1971. – 215 s.
6. Laborde J. Essai sur la musique ancieenne et moderne. – Paris, 1780, – 173 p.
7. Sachs Curt. Handbuch der Musikinstrumentkunde. – Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1930. – 419 s.



УДК 785.6:780.64: 78.071.1(477)(092)
ORCID 0000-0002-0766-2555

Кушнірук О.П.,
м. Київ

РОЛЬ ГРУПИ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У СМИСЛОУТВОРЕННІ ФОРМИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОНЦЕРТІВ О. ЯКОВЧУКА

Анотація. У статті вперше досліджено роль групи духових інструментів у контексті концепцій 2-го (Скрипкового) і 3-го (Віолончельного) інструментальних концертів О. Яковчука. Вона простежується в репрезентації деяких музичних образів, заповненні перехідних зон тембровими мікстами, використанні солюючого тембру у кульмінаційних зонах та завершенні форми, у застосуванні тембрового міксту для надання образу колоритності, у створенні фону-контексту для підкреслення образів, у тематичному передчутті, здійсненні функції лейттембру.

Ключові слова: українська музика, інструментальний концерт, духові інструменти, творчість О. Яковчука.

Annotation. For the first time, the role of a group of wind instruments in the context of the concept of the Second (for violin) and Third (for cello) instrumental concertos of modern Ukrainian composer Alexander Jacobchuk (born 1952) has been achieved. We can observe it in the next parameters: representation of some musical images (solo of trumpet, oboe, flute), filling of the transitional zones with timbre mixts (unison of clarinets and violins), use of timbre solo in climax points (solo trumpet, corni) and at the end of music form (solo corno), applying of timbre mixts for creating a colorful image (clarinet, fagot, corno+cello as a soloist plays theme set out in the form of parallel triads as an image of treacherous cynical evil), underline of images through the set background-context (alternation of motives staccato in flutes, oboes and clarinets, bassons for the image of mad scherzo), thematic anticipation (single motifs in alternate solo woodwinds preparing the appearance of inostyle material), a function of leit-timbre (corno). The timbre aspect on the example of the role of a group of wind instruments in concertos by A. Jacobchuk is singled out as a factor of the meaning of shaping and expressiveness of artistic images.

Key words: Ukrainian music, instrumental concerto, wood-wind instruments, brass-wind instruments, works by A. Jacobchuk.

Мета статті – з'ясувати формотворчу роль використання інструментів групи духових в інструментальних концертах О. Яковчука.

Завдання – на прикладі застосування композитором групи духових інструментів в Концерті № 2 для скрипки з оркестром (2005) та Концерті для віолончелі з оркестром (2006) висвітлити її значення у художньо-стилістичному контексті творів і, зокрема, у їх формотворенні. **Гіпотезою** дослідження вважаю використання цих інструментів (соло, ансамбль) у репрезентації музичних образів, кульмінаційних точках форми з метою збагачення тембральних барв оркестровки.

Аналіз досліджень. Питання новачій у розвитку жанру інструментального концерту у 2-й половині 20-го ст. широко актуалізоване у працях К. Білої, М. Бондаренко, В. Заранського, В. Іванченка, І. Кузнецова, Л. Мінкіна, Н. Вакули, Л. Раабена, В. Сумарокової, М. Лобанової, М. Тараканова та ін. дослідників. Важливим дотичним аспектом його пізнання, як і симфоній, є проблема оркестрування. Їй присвячено дослідження С. Коробецької, В. Ракочі, Р. Каширцева, Л. Гуревича, С. Пономарьова та ін. Так, на думку Р. Каширцева, "тембр є суттєвою складовою змісту музичного твору, й, таким чином, утворює власне коло інтерпретаційних засобів у трактуванні музичного образу. Маючи власну специфіку – фізико-акустичну, звуковидобувальну та, відповідно, образно-виразову та інтонаційно-змістовну, тембр значним чином впливає на характер звучання музичного твору, що видно при порівнянні його різних тембрових версій" [2, с. 175]. Розглядаючи еволюцію симфонічного оркестру, від гомогенної і монохромної структури (доба класицизму) до суспензійної і поліхромної (починаючи від доби романтизму і до сьогодні), В. Ракочі відзначає солостимулюючу відцентровану фазу його розвитку. На його погляд, соло стає віддзеркаленням значущих трансформацій оркестру як "особливий емоційний, фактурний, драматургічний, формоутворюючий прийом" [10, с. 116], пов'язаний із зростаючою роллю соло всередині оркестрової маси, поєднаного з якісним перевтіленням із випадкового рідкісного явища. Важливий напрямок становлять наукові розробки С. Коробецької стосовно тембрової драматургії й оркестрового стилю. Дослідниця запропонувала власне визначення першого поняття як "інтонаційного процесу образно-виразного становлення художнього смислу музичного твору, реалізованого в системі тембрових взаємозв'язків" [4, с. 5]. На її думку, це – складна самоорганізуюча система, що складається з двох підсистем – образно-змістовної та формотворчої. Розглядаючи поняття оркестрового стилю, С. Коробецька відзначає його багатокомпонентність: оркестрове мислення, жанри оркестрової музики, оркестр, техніка оркестрування, оркестрові тембри, оркестрова фактура та ін., подає його дефініцію –

"оркестровий стиль на композиційному рівні представляє собою процес втілення художньо-образної концепції, який утворює цілісну композицію за допомогою тембро-оркестрових засобів" [3, с. 52]. Ролі групи мідних духових інструментів у концепціях симфоній О. Яковчука присвячено розвідку О. Кушнірук [7]. Вона виявляється в образних характеристиках, тембрових діалогах, хоралі як уособленні трагедійності, тембрових мікстах.

Основний матеріал. У ставленні О. Яковчука до інструментального концерту помітною якістю є перегук із його симфоніями у плані концепційності задуму. Як висловився диригент В. Шейко, "музика Олександра Яковчука глибока, справжня і переконлива. Важливим є те, що вона говорить про духовність нашого народу, яка неможлива без пам'яті про своє минуле, про криваву історію України – Голодомор, політичні репресії, Велику Вітчизняну війну, Чорнобильську трагедію тощо. Це можна почути в партитурах його симфоній, ораторії, інструментальних концертів. Така велика кількість трагічного в його оркестрових творах свідчить, на мій погляд, про певну ностальгію зрілої людини, що багато пережила в своєму житті, за високими гуманістичними ідеалами, частково втраченими нашим поколінням" [5, с. 19]. На сьогодні у творчому портфелі композитора – десять інструментальних концертів: по два для альту (1986, 2008), скрипки (2005, 2008), віолончелі (2006, 2009), фагота (2009), флейти, гобоя, кларнета (усі 2017–2018).

Предметом нашої розвідки стали формотворчі можливості групи духових інструментів у Концертах № 2 і № 3 О. Яковчука.

Як бачимо із переліку, між раннім альтовим концертом й усією рештою творів існує великий часовий проміжок у дев'ятнадцять років. Тобто, інтерес розробляти цей жанр, після першої спроби, продовжився у композитора уже в зрілому віці. Драматична основа образності Концерту № 2 для скрипки з оркестром пов'язана з філософським осмисленням геноциду євреїв в історії людства, і зокрема, масових їх розстрілів нацистами в Бабиному Яру після початку Великої Вітчизняної війни. Задуманий ще до еміграції твір складається з п'яти частин – Вступ, Каяття, Відродження, Ламентація, Поминання. Програмні засади зі спіранням на монотематичний принцип розвитку визначають його специфічність. Особливістю прояву його циклічності є неспіврозмірність значно менших обрамлюючих частин по відношенню до масштабних середніх, де вперше з'являється соліст, і завдяки його діалогу з оркестром формується подієва атмосфера розгортання. Вступ одразу ставить слухача перед фактом нелюдської жорстокості фашистських загарбників – масового вбивства невинних людей. Короткі, наче спалахи автоматних черг, оркестрові вертикалі співзвуч і дріб військового барабана змушують уявити моторошну картину, відчути жах, безглуздя того, що сталося. В цьому абсолютно переконує й перша тема Вступу, загрозливо-переможно зринаючи у валторн на гребені агресивної навали звукового потоку. Прикметним є її початок: висхідний стрибок на м. 6 із затакту шістнадцяткою із наступним висхідним *glissando* на в. 6 до центрального тону теми – с. Вона звучить дуже потужно завдяки динаміці *ff* унісону чотирьох валторн, ритмічно оформлена розміреною "ходою" чверток і половинних. Її ж плавний відхід з поля битви (похмуре сходження донизу) тембрально доручено тромбонам і тубі. На зміну цій темі у гобоя *solo* вперше ми чуємо другу тему вступу, що, одночасно, є основною темою твору¹, зосереджено-замислену, сповнену, як і перша тема, гостроти інтонацій двічі гармонічного мінору, притаманних, зокрема, єврейській народній музиці. Її неспішний плин тембрально відтінений контрапунктом бас-кларнета, що комплементарно заповнює витримані звуки гобою. Таким чином, композиторові завдяки ладовому чинникові вдається створити національно виразний для обраного задуму колорит. Протягом усього твору тема здобуватиме інтенсивного розвитку, змінюючи свої образно-емоційні характеристики.

Нею ж в якості пристрасно-журливого монологу соліста розпочинається витримана в медитативному характері друга частина концерту – Каяття. Композиційно сформована в тричастинну структуру, вона, умовно кажучи, несе в собі навантаження психологічного центру твору. Яка причина винищення одним народом іншого? В чому вина убієнних? – питання, над якими замислюється автор і музикою спонукає також слухачів осягнути їх. Вдало знайдений композитором прийом – остинатна фігура половинними тривалостями у віолончелей і контрабасів, – нагадуючи барочний "мотив хреста", стає основою похмуро-самозаглибленого звучання оркестру, на яке накладається в емоційному унісоні партія соліста. Вона заснована на інтонаціях цієї ж остинатної фігури, поданої в ритмічному збільшенні. При підході до середнього розділу композитор, розробляючи інтонації теми, використовує прийом тембрового міксту: тематичний матеріал ведуть в унісон кларнети і частина перших скрипок, до яких незабаром приєднується на октаву вище соліст.

¹ Тема була взята із раннього "Камерного концерту" для скрипки, арфи, струнних і ударних (1978), який автор знищив, вважаючи невдалим.

Середній розділ "Каяття" складається з двох епізодів, перший з яких *Piu mosso* (т. 97) вносить новий образ, це наче скерцо, проте спотворене гримасою божевілья: "квакаючий" на *staccato* фон вертикалей струнних і дерев'яних (Fl., Ob. почергово з Cl., Fag.) супроводжує патетичні репліки соліста. Прикметно, що в подальшому розвитку частини композитор використовує метод полістилістики як алюзію барокової музики у вигляді поодиноких мотивів з чотирьох шістнадцяток, типових для скрипкової техніки того часу. Раз-по-раз виринаючи у дерев'яних (соло Cl., соло Ob., соло Fl., соло Fag.), вони готують більш конкретне відсилання до епохи бароко – початкового мотиву Бранденбурзького концерту G-dur Й. С. Баха (хоча більш зрозумілим це стане в наступній частині). Прикметно, що О. Яковчук це відсилання передає тембру мідних духових, трубі соло *con sord.* і валторні соло. Другий епізод покликаний відтворити надзвичайну інтимність вислову партії соліста завдяки її імпровізаційному характеру, вживанні мелізматики й гнучкості ритмічного малюнку. Реприза, окрім повторення головної теми в соліста, цікава накладенням контапункту у валторні соло (валторна як лейттембр твору), а також ще й проникненням у партію соліста барокових мотивів як передчуття майбутнього активного музикування в третій частині – Відродження.

У драматургії концерту вона відтворює піднесення духовних сил понівеченого катуваннями народу, його бажання жити наперекір примхам долі. Маючи ознаки сонатної форми, третя частина розпочинається основною темою в соліста та вже відомим "мотивом хреста", щоправда, він завдяки чверткам вже містить імпульс для розгортання дієвості звукового потоку. На зміну основній темі зринає чудова, широкого дихання лірична тема (1 т. до ц. 20), одна з кращих у мелодичному арсеналі композитора. Викладена тембровим мікстом перших скрипок і флейти, підхоплена солістом на тендітно пульсуючій акордовій підтримці струнної групи, вона своєю "чужорідністю" вносить світлий острівця лірики, короткочасну мить гармонії життя. Загалом, перебіг розділів третьої частини відбувається з кінематографічною швидкістю, вносячи нове розуміння О. Яковчуком музичного часу і форми.

Наступний етап – динамізована реприза внаслідок фугато головної партії (тембровий мікст нижніх струнних і нижніх дерев'яних), на яке проникливо-масивно накладається матеріал соліста, підхоплюють почергово решта інструментів, підводячи до пасажів соліста. Після них відбувається вторгнення художнього образу музики "Бранденбурзького концерту" Баха, на цей раз конкретизованого на відміну від його лише передчуття у другій частині концерту. Уводячи цитату у кривому дзеркалі дисонуючого звучання, митець наче промовляє: як народ, що породив такого генія, міг вчинити злочин проти людства, проти інших народів? Завершення третьої частини концерту драматизованою побічною партією ставить наголос на житейській одвічній істині – перемозі життя над смертю.

Сутність ідеї концертності, "діалогічності і тембрової персоніфікації суперництва та згоди, тематичного протистояння та взаємодоповнюючого розвитку, тези та антитези" зосереджується в контрастуючих між собою медитативного характеру другій і дієвій третій частинах, тоді як каденція соліста набуває значення духовного центру твору, виділяючись автором в окрему частину – Ламентацію – найбільш традиційну в даному циклі для жанру й за викладом віртуозного матеріалу.

Нетривала фінальна частина концерту – Поминання – є підсумком твору, майже зливаючись з попередньою, як велика кода-епілог, що демонструє вже усталену рису авторського стилю Яковчука, а саме – схильність композитора до розвинутих закінчень (Друга і Третя симфонії). У ній застосовано прийом контрольованої алеаторики у струнних, на такому "ірреальному" фоні соліст востаннє проводить основну тему, відлунням якої ми чуємо мотиви побічної партії з третьої частини у соло валторні та бахівської цитати.

Отже, якісним результатом Концерту № 2 для скрипки з оркестром О. Яковчука стало нове прочитання жанрового архетипу концерту. Відштовхнувшись від поглиблення змістового чинника (християнська заповідь "не убий!"), продуманості концепції і драматургії, композитор створив цікаве, хвилююче музичне полотно в п'яти частинах, що приваблює силою висловлених емоцій, широтою філософського узагальнення духовної катастрофи людства. Заснований на монотематичному принципі концерт також демонструє якості симфонічного мислення автора, здебільшого виявлені в тематичних перегуках поміж частинами, вибудовуванні кульмінаційних зон і ролі в цьому поліфонічних прийомів.

Важливу роль в оркестровці твору відіграють тембри духових інструментів. По-перше, їм неодноразово надається провідна функція репрезентації музичного образу (контрастні за семантикою обидві теми Вступу відповідно доручені унісону чотирьох валторн і гобою соло, у "Каятті" тема-алюзія бахівської лексики у соло труби *con sord.*, у "Відродженні" друга тема виражена тембровим мікстом перших скрипок і флейти). По-друге, у перехідних зонах, на підходах до кульмінації композитор вживає темброві міксти з участю духових (як наприклад, унісон кларнетів зі скрипками

перед середнім розділом "Каяття"). По-третє, в якості фону-контексту духові підкреслюють той чи інший образ (у середньому розділі "Каяття" божевільне скерцо формується чергуванням мотивів *staccato* високих і низьких дерев'яних, накладених на струнну групу). По-четверте, прийом т. зв. тематичного передчуття (поодинокі мотиви у почергових соло дерев'яних, що готують появу іностильового матеріалу у "Каятті"). По-п'яте, помітною є залучення духових до функції лейттембру (валторна).

Використовуючи метод полістилістики, О. Яковчук в якості інтертекстуального посилання звертається до віддаленої епохи бароко, представленої алюзією й *quasi*-цитатою з Бранденбурзького концерту Баха. У творі простежується і типова риса авторського стилю О. Яковчука – здатність до глибокого філософського осмислення обраної концепції, що виражається в розгорнутих кодах-епілогах.

Концерт для віолончелі з оркестром (2006) присвячено жертвам політичних репресій в Україні. Вперше його виконала Ганна Нужа у супроводі симфонічного оркестру НРКУ п /к В. Шейка у Великому залі НМАУ у 2010 році, у наступному, 29 вересня під час КиївМузикФесту – з Національним симфонічним оркестром України п /к Наталії Пономарчук у Національній філармонії України.

За силою сконцентрованості вкладених автором почуттів, його роздумів про природу політичних репресій, тоталітаризму, твір є інструментальною драмою, драмою трагічного протистояння між свободою і тиранією, одвічним прагненням до відкритого волевиявлення й репресивною державною машиною. З огляду на політичні події кінця 2013 – початку 2014 року, що привернули до українців увагу всього світу, Віолончельний концерт О. Яковчука можна розглядати і як передчуття митця нового витка виборювання демократичних засад у становленні України як незалежної держави, позначеного тривалим протистоянням у суспільстві, кривавими жертвами, загальним настроєм збуреності і тривоги.

Твір має тричастинну циклічну структуру, віддзеркалюючи, начебто, традиційне бачення автором жанру. Проте концепція концерту виходить далеко за рамки пріоритетної для нього ідеї змагальності поміж солістом й оркестром, "модулюючи" у напрямку симфонізації інтонаційного матеріалу, зіткнення різних образних сфер, сягаючи жанрового симбіозу "концерт-камерна симфонія". Сам О. Яковчук з іронією ставиться до жанру камерної симфонії, вважаючи його показником професійної невдачі композитора у жанрі великої симфонії.

Перша частина твору, спираючись на сонатність, формує зав'язку драми. Вона розпочинається словом від автора – темою вступу у соліста, що містить музичну символіку хреста з барокової доби. Зіткана з коротких мотивів із поступовим досягненням b^1 на незмінному фоні – витриманому g у струнних, декламаційна за характером, вона раптово переривається саркастичними репліками оркестру. На зміну їм приходить Головна партія, відтворюючи по-романтичному бурхливий образ борців-мучеників, потерпілих за свої переконання, за власну гідність. Спершу її насичено проводять скрипки й альти у тріольному схвильованому супроводі соліста (тт. 60–72). Наступна ж її з'ява безпосередньо у соліста закріплює інтонаційно місткий музичний образ борців. Викладена в нижньому регістрі тема позначена експресивністю вислову, яку надають переважно ямбічні мотиви з висхідним спрямуванням руху. Її кульмінація у верхньому регістрі віолончелі з динамікою *ff* збігається з новою короткочасною атакою оркестру, котрий окрім саркастичних реплік ще містить тріумфуюче хижу маршоподібну тему у струнних *сессо* й арфи – Побічну партію, – символізуючи сили зла. Саме вона захоплює наступне розгортання подій, заповнюючи собою майже всю розробку: згадані акорди *сессо* супроводжують стрімку токатність викладеної тріолями партії соліста (ц. 9 т. 6), піднімаючись двома хвилями звукового наростання. Поява Г. П. у соліста створює враження певної тривоги, затишшя перед чимось страшним і невідворотним внаслідок супроводу унісонними мікрокороткими репліками групи дерев'яних духових на інтервалі м. 2.

У скороченій репрізі увага композитора концентрується лише навколо теми борців (Г. П.). Спершу її провадять у сексту скрипки, наповнюючи фактуру теплом свого тембру, у супроводі пасажів-інкрустацій *staccato* у соліста та контрапункту у кларнета і фагота. Наступне проведення звучить більш соковито внаслідок долученню до викладу теми ще й нижніх дерев'яних (тт. 178–189).

Наступний розділ I частини Концерту пов'язаний із переключенням дії у сферу індивідуальної медитації над тим, що відбулося раніше. Тому логічним тут є уведення каденції соліста, яка мало відповідає віртуозному спрямуванню своїх первинних засад, вона, радше, виступає полем насиченого роздуму-переживання, де злегка проступають інтонації теми вступу та Г. П., розкріпачено плине рефлексія за їх мотивами. Розглядаючи каденцію частиною жанрової системи сольного концерту, цілком справедливо стверджує М. Бондаренко: "їх співвідношення визначається абсолютним виразом у ній якісних показників концертного опусу, що дозволяє бачити в каденції його генетичну форму" [1, 92].

Третій розділ частини – велика Кодя – розпочинається з теми вступу (тт. 274–296), що здобуває тут іншої характеристики, аніж на початку Концерту. Викладена у соліста на підтримці заколисного фону струнних, вона втрачаючи декламаційність, збагачується рисами кантиленності, розгортається у часі як лірична тема широкого діапазону. Наступна фаза Коді стосується вже Г. П., що у віолончелей імітаційно із солістом полонить увесь оркестровий простір, досягаючи генеральної кульмінації на проведенні у труби (ц. 24, т. 2). Після неї промовистим з погляду концепційності є наступна фаза кодї (ц. 25 т. 3), заснована на двох образних елементах. Перший з них, це так би мовити, підступно-цинічний образ зла, – викладений паралельними тризвуками тематичний матеріал у тембрового міксту кларнетів, фаготів, валторни і соліста *pizzicato*. Другий образ – це проведена у соліста Г. П., яка завдяки штриху *sul ponticello* здобуває ірреального колориту, стає неживою, зовсім втративши свою бунтарську інтенсивність і ставлячи першу трагічну крапку у творі.

Друга частина Концерту – нібито острівець нетривкого людського щастя – змальовує мрії-спогади про кохання, про дитячу пору безтурботності, тим самим спрямовуючи музичну оповідь у сторону споглядальності, певного "перепочинку" у становленні загального трагедійного образу твору. Тому для посилення виразності головної теми частини композитор звертається в її інтонаційному оформленні до зворотів фольклорного походження, як от інтервалу зб. 2, оспівування устоїв, що разом із використанням модальності творить самотутню тему у флейти соло. Матеріал цієї частини Концерту формується застосуванням поліфонічної техніки (фугато) у крайніх розділах її тричастинної композиції.

Завершення драми відбувається у фінальній частині, де крізь влучно знайдені художні характеристики композитор змалював пекельну машину тоталітаризму, що косить людські життя. Перша тема (Головна партія сонатної форми) – токата – з її розгорнутим у часі нестримним цілеспрямованим рухом тріолей уособлює безжалісний образ зла, яке знищує усе живе на своєму шляху. Їй протиставляється друга тема – Побічна партія, – схвильоване ліричне одкровення-звернення особистості. Невипадково, О. Яковчук майже непомітно інтонаційно пов'язує цю тему із головним образом з II ч., конотуючи із чистотою душі народу крізь фольклорні джерела. Розвиток Побічної партії виростає до могутнього протесту-кульмінації, яка стає цілим епізодом (тт. 105–118) замість традиційної розробки. Реприза стає новим витком зіткнення антагоністичних образних сфер. Так, токатний образ зла двічі перебивається темою борців (Г. П. з I ч.), ритмічно збільшеною у труб *con sord.* у супроводі військового барабана (тт. 133–141, тт. 149–157). Результатом наступного наростання виявляється генеральна кульмінація, перемога зла. Моторошність картини, загальна розгубленість органічно втілюється в епізоді на основі алеаторики у струнних, супроводжуваних низхідні репліки соліста. Поступово з цих пригноблених інтонацій зломленості зринає поривання протесту – тема вступу з I ч. у соліста. Її ініціативу підхоплює й оркестр: валторни провадять фрагмент з Г. П. з I ч. на співзвуччях-спалахах *tutti* (тт. 212–217).

Підсумок Концерту композитор акумулює у розгорнутій кодї твору, яка складається з трьох епізодів. Перший з них, – вже відомий з кодї I ч. образ зла, що затаїлося, характерний паралелізмом ч. 5 у діалозі між дерев'яними та струнною групами (тт. 218–229). Другий епізод пов'язаний із образом теми борців, їх загиблих душ, відтвореним у соліста *sul tasto* у збільшенні на органному пункті віолончелей та поодиноких репліках-переборах арфи (тт. 234–252). Третій епізод несе звуко-зображальну функцію: згасання-розчинення звучності на основі алеаторики та різних виконавських прийомів у партії соліста (*spiccato*, *legato sul ponticello*, *staccato*, *sul tasto*, *col legno*) у супроводі імітуючого поривання вітру еоліфону.

Отже, жанрово-стильові особливості Концерту для віолончелі з оркестром (2006) О. Яковчука демонструють інноваційність у тлумаченні композитором жанру інструментального концерту (впровадження симфонічних принципів, тематичні зв'язки між частинами циклу, філософський характер каденції) та поєднання із первинними засадами (тричастинність, діалог соліста з оркестром, елемент віртуозності крізь токатність у фіналі).

Тлумачення композитором групи духових інструментів спостерігається у кількох напрямках: по-перше, у викладі тем (головна тема II ч. у флейти, потім у гобоя, тембровий мікст кларнетів і фаготів зі скрипками у проведенні Г. П. в репризі I ч.); по-друге, у використанні солюючого тембру у кульмінаційних зонах (проведення Г. П. у соло труби на гребені кульмінації у кодї I ч., проведення теми II ч. у валторн, проведення ритмічно збільшеної Г. П. у фіналі у труб в терцію), завершенні форми (вальсова тема у соло валторни наприкінці I ч.); по-третє, у використанні тембрового міксту для створення колоритності образу підступно-цинічного зла (викладений паралельними тризвуками тематичний матеріал у поєднанні кларнетів, фаготів, валторни і соліста *pizzicato* у I ч. та кодї фіналу); по-четверте, в якості семантично вагомого супроводу (мікрорепліки на м. 2 англійського різька, кларнетів і фаготів, а пізніше і вся група дерев'яних, створюють стан тривожного передчуття перед репризою у I ч.).

Твір виходить далеко за рамки інструментального концерту, сягаючи жанрового симбіозу "концерт-камерна симфонія". Присвята жертвам політичних репресій в Україні зумовила трагедійність концепції, різнопланове представлення протилежних образних сфер. Відповідно це відобразилося у детально продуманій драматургії, художніх характеристиках образів борців-мучеників та підступно-цинічного зла, у яскраво вираженій національній складовій та впливі симфонічних принципів мислення. Серед творів української музики сучасності Концерт посів одне з почесних місць віолончельного репертуару, визначаючи тенденцію глибини змісту, логіки формотворення та яскравості художніх засобів.

Висновки. На прикладі ролі групи духових інструментів у двох інструментальних концертах О. Яковчука, попри головну роль солістів (скрипки, віолончелі), помітно її вагоме значення у формуванні художньої концепції обох творів, як і у становленні форми. Перспективним у подальших розвідках вбачаємо з'ясування аспекту тембрової взаємодії духових інструментів з вокальною складовою у камерних кантатах О. Яковчука для пізнання цілісної картини ролі групи духових інструментів у музиці композитора.

Література

1. Бондаренко М. Поэтика концертной кадencji (генетические свойства и характерные признаки). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірник наукових праць*. 2009. Вип. 26. Аспекти історичного музикознавства. III. *Vivere est cogitare*. С. 82–93.
2. Каширцев Р. Інструментування як чинник художньої інтерпретації у композиторській творчості. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2018. С. 169–185.
3. Коробецька С. Структура та змістові аспекти поняття "оркестровий стиль". *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2005. № 3. С. 47–54.
4. Коробецкая С. Тембровая драматургия как интонационное явление (на примере симфоний П. И. Чайковского). Автореф. дисс. ... канд. искусств-ния. 17.00.02. – Музыкальное искусство. К., 1994. 16 с.
5. Кушнірук О. Композитор Олександр Яковчук / Composer Alexander Jacobchuk. Буклет. К.: Спринт-Сервіс, 2013. 32 с.
6. Кушнірук О. Концерт № 2 для скрипки з оркестром О. Яковчука (до проблеми еволюції жанру в українській музиці). *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Число 3. С. 98–102.
7. Кушнірук О. Тембровий чинник як фактор смислоутворення форми у симфоніях О. Яковчука (про роль групи мідних духових інструментів). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Рівне, 2019. Вип. 11. С. 11–14.
8. Ракочі В. Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця XVIII – початку XX століть. Автореф. дис. ... канд. мист-ва. 17.00.03 – Музичне мистецтво. К., 2016. 18 с.
9. Ракочі В. Початкове solo як інноваційний прийом сучасного оркестрового мислення. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 111. С. 24–32.
10. Ракочі В. Соло як чинник зміни оркестрової концепції. *Українське музикознавство*. 2014. Вип. 40. С. 101–119.



УДК 78.072.2:780.64(477.54)(092)

ORCID ID 0000-0003-1274-2362

**Овчар О.П.,
м. Харків**

ЖИТТЄПИС І ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ В.О. БОГДАНОВА – ФУНДАТОРА ДУХОВОЇ МУЗИЧНОЇ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

Анотація. Овчар О. П. Життєпис і творчий портрет В. О. Богданова – фундатора духової музичної історії України. Стаття присвячена діяльності видатного музиканта – виконавця, диригента, педагога, дослідника історії духового мистецтва України Валерія Богданова. За всіма окресленими та охарактеризованими напрямками діяльності музиканта його досягнення обумовлені, по-перше, особливостями різних періодів життєвого і творчого шляху, історичними обставинами та певним мистецьким досвідом, по-друге, особистісними якостями митця. Науково-педагогічна діяльність Валерія Богданова є однією з вершин його багатогранної активності та втіленням справжнього покликання, що поєднало у собі талант і досвід музиканта-практика, виконавця і диригента з педагогічною, науковою і просвітницькою роботою у тій мірі, яка дозволяє говорити про особливий статус універсального музиканта – діяча музичного мистецтва.

Ключові слова: Валерій Богданов; духове мистецтво України; історія духового мистецтва; духові інструменти; оркестр духових інструментів.

Annotation. The question of a comprehensive assessment of certain musicians' work has both artistic and aesthetic, sociocultural, and ethical projections associated with the evaluation of the creativity and activity of the musician both during their lifetime and after their passing. This issue also continues to be acutely relevant in the area of studying and shaping the scope of cultural knowledge about traditions and innovations in all spheres of musical art, about the role of an individual in the historical and cultural process both in the national and in the civilizational, globalizational aspects. Another important aspect is the study of one's own cultural traditions and achievements (at the national, regional and other levels.), which makes it possible to reveal something universal and particular in all areas of musical practice (composition, performance, teaching, etc.) and give them an objective assessment. In this connection, musicians – our contemporaries, whose achievements are diverse and very significant in the musical field and whose versatile contribution to the development of musical art cannot be overestimated, – need special public and scientific attention. One of such outstanding figures of modern Ukraine is Valeriy Bohdanov (13/07/1939-10/10/2017), a trumpet performer, conductor, teacher, musicologist, who devoted his whole life to music art in its various manifestations, achieved the highest results in all spheres of activity and went down in the history of Ukrainian musical art as one of the rare examples of a universal musician. His performance, conducting, pedagogical, and research activities in the field of wind instruments performance are so significant that they require a complex study, which as yet does not exist, and this paper seems to be one of the first steps on this path.

Objectives. The purpose of this paper is to evaluate the life and career of the outstanding musician Valeriy Bohdanov from the viewpoint of his contribution to the study of the history of wind performance in Ukraine.

Methods. This paper employs a complex of several research methods related to the statement of the theme and its specificity: historical method, which allowed considering facts from life and work of V. Bohdanov in relation to the peculiarities of historical conditions of the time; historical and cultural method, thanks to which one can take into account the general context of music art, in particular, events and phenomena of musical practice within certain conditions of national culture, traditions and possibilities, specified amongst others at the ideological level; biographical method of research, due to which different periods of the musician's creativity, directions of his activity, as well as their prerequisites, development paths and results are described; comparative method, associated with the comparative characteristics of stages and tendencies of Valeriy Bohdanov's work in different periods of his life; phenomenological method, featuring characteristics of unique interaction of various facets of the universal musician – the artist of music art.

Results. The versatile activity of V. Bohdanov, a prominent musician, performer, conductor, teacher, researcher of the history of wind art in Ukraine, is distinguished by a special degree of interrelation of these spheres, which indicates the special quality of the universalism of Valeriy Oleksandrovych's personality as a phenomenon. According to the outlined and characterized areas of the musician's activity all his achievements are determined, firstly, by the peculiarities of different periods of his life and career, historical circumstances and certain artistic experience, and secondly, by his personal qualities. The research and pedagogical activity of V. Bohdanov is one of the peaks of his multifaceted activity and the embodiment of the true mission, which combined the talent and experience of the practising musician, performer and conductor with pedagogical, scientific and educational work to the extent that allows speaking about a special status of a universal musician – a worker of musical art. An individual feature of V. Bohdanov's universalism is that, being a practising musician, performer and conductor, he achieved the highest results in the scientific field, made an invaluable contribution to the study of the history of wind performance in Ukraine.

Conclusions. The research findings indicate that Valeriy Bohdanov's activity is distinguished by the diversity and special status of universalism; its various facets are not just interconnected, they are interdependent and, thanks to a complex of personality characteristics, have become the basis for the outstanding result that was achieved by the musician. At the same time, the scientific side of Valeriy Bohdanov's work, dedicated to the history of wind instrument performance in Ukraine, has become a kind of pinnacle of his creative and life journey. Based on the aforesaid, we believe that the results of the presented research can be used in further scientific research related to such issues as: the study of Valeriy Bohdanov's research, performance, conducting, and pedagogical activities, as well as the work of other musicians, representatives of the wind music art of Ukraine; the characteristic of wind instruments performance schools; the search for answers to the questions faced by modern wind instruments performance, in particular, in the context of tradition and innovation, organology, genre-stylistics, repertoire, etc.

Keywords: Valeriy Bohdanov; wind art of Ukraine; history of wind art; wind instruments; wind instruments orchestra.

Постановка проблеми. Одним з "вічних" питань, пов'язаних з розвитком культури і мистецтва, залишається питання оцінки того доробку, який залишають нам митці минулого. Це стосується й музичного мистецтва з його специфікою, де насамперед варто відзначити особливу форму побутування його головного артефакту – музичного твору, що потребує виконавця як "посередника" між автором (композитором) та слухачем. Як і в інших галузях знань, часовий розвиток музичного мистецтва потребує певної оцінки здобутків попередників у всіх його сферах – композиторській, виконавській, науковій, педагогічній. Збір цієї інформації, її дослідницька обробка, узагальнення, різноманітна систематизація, усвідомлення взаємодії традицій та новаторства, дають можливість розуміння дії тих процесів і закономірностей, які обумовлюють як минуле мистецтва, так і його сьогодення, і майбутнє.

Питання всебічної оцінки діяльності конкретних музикантів має і художньо-естетичну, і соціокультурну, і етичну проекції, пов'язані з оцінкою творчості і діяльності музиканта як при його житті, так і після його відходу з нього. Дане питання також продовжує залишатися гостро актуальним в площині вивчення і формування багажу знань культури про традиції і новації у всіх сферах музичного мистецтва, про роль окремої особистості в історико-культурному процесі як в національному, так і в цивілізаційному, глобалізаційному аспектах; важливим також є аспект вивчення власних культурних традицій і досягнень (на рівні національному, регіональному і т.д.), що дозволяє виявити універсальне та особливе у всіх областях музичної практики (композиторської, виконавської, педагогічної) і дати їм об'єктивну оцінку.

У зв'язку з цим, уваги потребують фігури музикантів – наших сучасників, чії досягнення на музичних теренах є різноманітними і дуже значними, і чий різнобічний внесок у розвиток музичного мистецтва важко переоцінити. Одним з таких видатних діячів сучасної України є Валерій Богданов (13.07.1939 – 10.10.2017), виконавець на трубі, диригент, педагог, музикознавець, який присвятив все своє життя музичному мистецтву виконавства на духових інструментах в різних його проявах, який досяг у всіх сферах діяльності найвищих результатів і увійшов в історію українського музичного мистецтва як один з рідкісних зразків музиканта-універсала. Його виконавська, диригентська, педагогічна, наукова діяльність у сфері виконавства на духових інструментах настільки значуща, що вимагає комплексного дослідження, якого поки що не існує, і дана стаття представляється одним з перших етапів на цьому шляху.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На жаль, постать Валерія Олександровича Богданова ще не отримала у музикознавстві помітного відображення, хоча, безперечно, вона цього достойна, бо заслуги видатного музиканта є беззаперечними та очевидними для всього українського музичного мистецтва, для його колег-виконавців, для слухачів, для учнів, для музикознавців. Відзначимо невеличку монографію, яку присвятила В. Богданову його дружина, Богданова Лідія Дмитрівна, до 70-ліття митця [14]. Ця праця містить фактологічний матеріал про життя і творчість музиканта, перелік його наукових праць, нагород, а також цікавий ілюстративний матеріал, основу якого складають фотографії різних років, котрі дають уявлення про особливості діяльності В. Богданова у різні роки життя. Можна згадати довідник А. Черних [15], де є стисла інформація про творчі здобутки В. Богданова на той час, а також невеличку інформаційну колонку в "Енциклопедії сучасної України" (виданої 2004 року у Києві). Власне, на даний момент основним джерелом наукових робіт, характеризуючих діяльність Валерія Богданова, є його дослідження з історії духового мистецтва в Україні, які сукупно створюють масштабну, детальну, історично безцінну і вельми цікаву панораму не тільки духового мистецтва України кількох століть, але й картину музичного життя українського суспільства тих часів. Валерієм Олександровичем написано біля 40 монографій [1] та статей [2–12] з історії духового мистецтва України, а також кандидатська та докторська дисертації [13].

Мета і завдання. Метою даної статті є оціночна характеристика життєвого і творчого шляху видатного музиканта Валерія Олександровича Богданова в аспекті його внеску у дослідження історії духового виконавства в Україні.

Методи дослідження. У представленій статті використано комплекс декількох методів дослідження, пов'язаних з постановкою теми і її специфікою: історичний метод, який дозволив розглянути факти з життя та творчості В. Богданова в їх взаємозв'язку з особливостями історичних умов того часу; історико-культурологічний, завдяки якому можна врахувати загальний контекст музичного мистецтва, зокрема, подій і явищ музичної практики в конкретних умовах, традицій і можливостей, обумовлених в тому числі на ідеологічному рівні; біографічний метод дослідження, завдяки чому охарактеризовані різні періоди творчості музиканта, напрямки його діяльності, а також їх причини, шляхи розвитку та результати; компаративний, пов'язаний з порівняльними характеристиками етапів і тенденцій розвитку різних напрямків діяльності Валерія Богданова в різні періоди життя і творчості; феноменологічний, який містить характеристики унікальної взаємодії різних сторін універсального музиканта – діяча музичного мистецтва.

Викладення основного матеріалу дослідження. Різнобічна діяльність видатного музиканта – виконавця, диригента, педагога, дослідника історії духового мистецтва України Валерія Олександровича Богданова вирізняється особливим рівнем взаємозв'язку цих сфер, що свідчить про особливу якість універсалізму особистості Валерія Олександровича як феномена. Дійсно, на питання, ким був насамперед Валерій Олександрович Богданов – виконавцем, диригентом, педагогом, науковцем – неможливо дати однозначну відповідь. За всіма окресленими напрямками діяльності музиканта його досягнення обумовлені, по-перше, особливостями різних періодів життєвого і творчого шляху, історичними обставинами і певним художнім досвідом, по-друге, особистісними якостями. Науково-

педагогічна діяльність В. Богданова є однією з вершин його багатогранної творчої активності і втіленням справжнього покликання, що об'єднало в собі талант і досвід музиканта-практика, виконавця і диригента, з педагогічною, науковою і просвітницькою роботою в тій мірі, яка дозволяє говорити про особливий статус універсального музиканта – діяча музичного мистецтва. Індивідуальною особливістю універсалізму В. Богданова є те, що, будучи музикантом-практиком, виконавцем і диригентом, він досяг завдяки взаємодії надбаних протягом життя знань найвищого результату в науковій сфері, вніс неоціненний вклад у вивчення історії духового виконавства в Україні. Недарма відомий музикант, "патріарх" українського духового виконавства, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського В. Апатський називав В. О. Богданова "Колумбом" історії духового виконавства України.

Власний музикантський досвід Валерія Олександровича, а також його талант і наполегливість стали запорукою професійної майстерності та здобутих вершин. Захоплений звучанням духового оркестру, Валерій Богданов почав навчатися гри на трубі і вже з дитинства проявив не тільки музичні здібності, але й старанність, активність, вимогливість, які допомогли йому досягти вершин майстерності. Працелюбність В. Богданова завжди була надзвичайною. Навчаючись у музичному училищі Дніпропетровська (клас П. М. Іванова), а також граючи у військовому оркестрі зенітно-артилерійського військового училища, В. Богданов отримав вагомий теоретичну і практичну підготовку, яка і дозволила йому у 1958 році вступити до московського Інституту військових диригентів (пізніше – Військово-диригентський факультет при Московській ордена Леніна державній консерваторії імені П. І. Чайковського). Тридцятирічна військово-диригентська практика Валерія Олександровича обумовила той досвід і той дослідницький шлях, з яким ми вже знайомі.

Багаторічна особистісна концертно-виконавська діяльність багато в чому сприяла успішному рішенням на практиці всіх питань, що пов'язані як з організацією сольної підготовки музикантів – виконавців на духових інструментах, так і з оркестровим виконавством взагалі. Майстерність трактування та виконання службово-стройового репертуару, надзвичайно тонка інтерпретація концертних творів, висока культура звучання оркестрів, якими керував В. Богданов – прикметна риса Валерія Олександровича як диригента.

Подальший життєвий і творчий шлях В. Богданова, як людини військової, був пов'язаний з різними місцями служби. У своїй монографії [14] дружина Валерія Олександровича, Богданова Лідія Дмитрівна, пропонує таку періодизацію життя та творчості В. Богданова, що позначена назвами міст, де довелося служити та працювати музиканту: "московський" період (навчання та перші роки самостійності у професії); "дрезденський" період (найнасиченіший різноманітною концертною діяльністю); "київський" період (відзначений особистісними і творчими контактами з І. С. Ладановським, Г. О. Кузнецовим та С. Л. Глушковським); "одеський період" (в якості начальника військово-оркестрової служби Одеського військового округу, де про організовані В. Богдановим концерти із захопленням відгукувалась преса, вони були помітною подією мистецького життя міста, їхні програми складалися з найкращих зразків світового музичного мистецтва); "вінсдорфський" період (В. Богданов виявив неабиякі професійно-організаторські здібності, започаткувавши нову систему конкурсів військових оркестрів, що спонукало їх до підвищення виконавської майстерності та набуло важливого позитивного ефекту у царині міждержавного співробітництва). Як визнання заслуг музиканта у 1981 році йому було присвоєно почесне звання "Заслужений артист РРФСР". "Новосибірський" період відзначився новими умовами праці та власне початком зацікавленості В. Богданова історією духового мистецтва, зокрема, України, своєї Батьківщини. Величезний практичний досвід, а також різні умови праці у різних осередках створили необхідний досвід, на ґрунті якого щедро проросли "зернятка" наукового дослідження, і поштовх цьому дала доктор мистецтвознавства, професор Новосибірської консерваторії Т. О. Роменська, яка рекомендувала В. Богданову ряд наукових праць, котрі допомогли б йому почати шлях музикознавця, та всіляко допомагала; Валерій Олександрович казав, що саме Т. О. Роменська "зробила з мене дослідника". У 1986 році В. Богданов стає пошукачем у Київській консерваторії (клас Є. Р. Носирєва). Успішний захист у 1991 році кандидатської дисертації В. О. Богданова "Трактовка духових інструментів у симфоніях українських композиторів дожовтневого періоду" стала початком серйозної наукової роботи музиканта.

1992 року починається останній, "харківський" період життя і творчості Валерія Олександровича, де він працює у Харківському державному інституті мистецтв імені І. П. Котляревського (нині – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського). Діяльність В. Богданова у цей період є різноманітною та інтенсивною – і педагогічна, і наукова, і композиторська. Так, у 2004 р. В. О. Богданов стає членом Національної Співки композиторів України (сектор музикознавства). Серед музичних творів для духового оркестру В. О. Богданова – Сюїта, Фантазія на теми

пісень про Київ, Чорноморська фантазія, численні марші та перекладення для духового оркестру. У 2000 році виходить у світ монографія В. О. Богданова "Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку XX століття)" [1], а у 2008 році музикант успішно захищає докторську дисертацію "Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX століття)".

Поява цих праць, а також багатьох статей відкрило новий шлях в розвитку музикознавчої думки про духове мистецтво України. Саме В. О. Богданову належить перший досвід розробки системного викладення історичного розвитку вітчизняної історії духового музичного мистецтва. Тут треба згадати і програму курсу історії виконавського мистецтва на духових інструментах, складену для кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського у 2007 р., у якій узагальнено великий та мало досліджений раніше матеріал з історії вітчизняного духового виконавства.

Відзначимо кілька важливих моментів, які можуть дати уявлення щодо досягнення В. О. Богдановим вершин майстерності музиканта у різних сферах і обумовлюють універсалізм його діяльності.

До початку диригентської практики Валерій Олександрович отримав великий досвід виконавця, соліста-трубача військових оркестрів. Це, також звичайно, мало вплив на формування та розвиток його диригентської майстерності. Музикант осягнув природу духового оркестру у всіх тонкощах, виконав велетенську частину відповідного репертуару, пізнав особливості трактування різних музичних жанрів, які складають основу згаданого репертуару.

Працюючи з оркестром як диригент, Валерій Олександрович завжди будував "репертуарну політику", спираючись на музичні твори тільки найвищого художнього гатунку. Ця принципова позиція завжди потребувала дуже великої, системної, продуманої роботи з оркестром, як стосовно концертного, так і службово-стройового репертуару.

Ще одним важливим елементом наукових розвідок В. О. Богданова, окрім їх базовості у галузі дослідження історії духового мистецтва України, є також окреслення лакун у цьому спектрі, які мають отримати своїх дослідників у майбутньому; проте ті основи, які заклав своїми науковими працями Валерій Олександрович, важко переоцінити.

Важливо відзначити, що у наукових працях Валерія Олександровича, особливо в масштабних (кандидатська і докторська дисертація, монографії) містяться не тільки неймовірно цінні та широкоформатні архівні матеріали, але й їхнє узагальнення, систематизація, осмислення і оцінка, що стало підґрунтям для висновків щодо тих процесів та закономірностей, котрі обумовили особливості розвитку духового виконавства в Україні. Завдяки цьому автор також створив періодизацію розвитку духового мистецтва в Україні, де кожен з періодів отримав характеристику як у системі, у контексті всього історично-мистецького процесу, так би мовити, "зовнішню", так і в "внутрішню", де розглядаються різні явища, факти, події у їхній взаємообумовленості. Такий багаторівневий підхід, енциклопедично-панорамний та в той же час не просто фактологічний, а інтелектуально-системний, підкріплений знаннями та навичками виконавця-практика з унікальним життєвим і творчим досвідом, помножений на особистісні якості музиканта – працелюбність, допитливість, не старіюча спрага знань та процесу їх отримання, прагнення до просвітництва у найширшому розумінні, багатогранний талант музиканта – виконавський, диригентський, педагогічний, науковий, а також любов до професії та відданість їй, що відповідають кращим прикладам, відомим нам з історії як музичного мистецтва, так і культури взагалі – все це обумовило надзвичайно високопрофесіональний результат життя і творчості В. О. Богданова, де вершиною стали його наукові праці з історії духового виконавства в Україні. Саме вони всотали в себе весь унікальний творчий досвід, котрий отримував музикант протягом життя, і стали основою того феномену універсальності, який є яскравою характеристикою постаті Валерія Олександровича Богданова.

Висновки і перспективи. Всебічна оцінка діяльності музикантів – наших сучасників та попередників допомагає нинішнім митцям, спираючись на досвід пройдешніх поколінь, досягати нових вершин у творчості, відповідаючи таким чином на запит свого часу та навіть випереджаючи його, формуючи "порядок денний" сучасної культури – як індивідуалізованої (авторської, національної), так і глобалізованої, що відображає особливу природу сьогоденної природи комунікації в світі, одним з неймовірних "інструментів" якої є музичне мистецтво.

Отримані в процесі даного дослідження результати свідчать про те, діяльність видатного українського музиканта, представника виконавства на духових інструментах Валерія Богданова відрізняється різноманітністю і особливим статусом універсалізму; її різні сторони не просто взаємопов'язані, вони взаємообумовлені і, завдяки комплексу характеристик особистості Валерія Олександровича, стали основою того високого професійного результату, який був досягнутий музикантом. При цьому наукова сторона діяльності Валерія Богданова, присвячена історії

виконавства на духових інструментах в Україні, стала своєрідною вершиною його творчого і життєвого шляху.

У рамках жанру наукової статті можна лише зафіксувати і окреслити основні напрями дослідження, які можна присвятити як В. О. Богданову, так і іншим музикантам, чия діяльність є достойною окремої наукової уваги та може стати об'єктом не тільки чисельних наукових розвідок локального характеру, але й масштабної комплексної праці. Так само, як Валерій Олександрович присвятив себе виконавству на духових інструментах та його історії, і його життя і творчість має отримати високу оцінку, зафіксовану за допомоги музичної науки в історії музичного мистецтва. У зв'язку з вищезначеним, ми вважаємо, що результати представленого дослідження можуть бути використані в подальших наукових працях, пов'язаних, наприклад, з наступною науковою проблематикою: з вивченням наукової, виконавської, диригентської, педагогічної діяльності Валерія Богданова, а також інших музикантів – представників духового музичного мистецтва України; з характеристикою шкіл виконавства на духових інструментах; з пошуком відповідей на питання, які стоять перед сучасним виконавством на духових інструментах, зокрема, в аспектах традиції і новаторства, органологічному, жанрово-стильовому, репертуарному та інших аспектах.

Література

1. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку XX століття) : монографія. Харк. держ. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського. Харків, 2007. 2-ге вид., випр. і доповн. 349 с.
2. Богданов В. О. Деякі загальні міркування про роботу класів духових інструментів у музичних училищах при відділеннях ІРМТ Києва, Харкова та Одеси (1870 – 1917 рр.) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2006. № 8. С. 9–17.
3. Богданов В. О. Київський магістратський оркестр // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2005. № 4. С. 21–37.
4. Богданов В. О. Класи духових інструментів у музичному училищі при Київському відділенні ІРМТ (1870 – 1913 рр.) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2006. № 7. С. 26–34.
5. Богданов В. О. Класи духових інструментів у музичному училищі при Харківському відділенні ІРМТ (1886 – 1917 рр.) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2006. № 9. С. 11–21.
6. Богданов В. О. Кріпосні капели і оркестри в Україні // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2006. № 11. С. 17–25.
7. Богданов В. О. Музикантські цехи в Україні на прикладі Львівського і Київського музикантських цехів (друга половина XVI – XIX ст.) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2006. № 10. С. 3–13.
8. Богданов В. О. Навчання і виконавство на духових інструментах в Братствах, Глухівській музичній школі і Харківському колегіумі в період розвитку музичної грамотності і освіти в Україні в першій половині XV – XVIII століттях // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2006. № 12. С. 3–13.
9. Богданов В. О. Організація, інструментарій та склади полкової музики лівобережного козацтва в Україні (друга половина XVII – 80-ті рр. XVIII ст.) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2005. № 7. С. 55–69.
10. Богданов В. О. Рогові оркестри в Україні // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2005. № 1. С. 30–43.
11. Богданов В. О. Службова діяльність та репертуар полкової музики лівобережного козацтва в Україні (друга половина XVII – 80-ті роки XVIII століття) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2005. № 8. С. 20–28.
12. Богданов В. О. Трагування духових інструментів в "Українській симфонії" Е. Ванжури кінця XVIII ст. // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2005. № 5. С. 12–28.
13. Богданов В. О. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX століття) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П.І.Чайковського. Київ, 2008. 32 с.
14. Богданова Л. А. Валерій Богданов. К 70-летию музыканта : монография. Харьков, 2009. 88 с.
15. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство : справочник. Москва : Советский композитор, 1989. 318 с.



МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ И СОЛЬФЕДЖИО

Анотація. Основним каналом контролю за діяльністю системи звуковидобування та звукоутворення при грі на тому чи іншому музичному інструменті є слух. В музикознавстві вже протягом багатьох років панує думка про провідну роль сольфеджіо в формуванні музичного слуху.

У роботі показана роль слухового аналізу в діяльності музиканта-інструменталіста на прикладі виконавців на духових інструментах. Визначено й експериментально доведено, що музичний слух при грі на даних інструментах включає не тільки слухові корекції, але і цілий ряд інших відчуттів. Разом з тим, вивчення сольфеджіо сприяє загальному музичній освіченості інструменталіста.

Ключові слова: музичний слух, духові інструменти, виконавські відчуття, сольфеджіо.

Annotation. The main channel for monitoring the activity of the sound generation system for sound formation when playing a musical instrument is a rumor. In musicology for many years dominated by the view of the leading role of solfeggio in the formation of a musical rumor.

The role of auditory analysis in the activity of a musician-instrumentalist on the example of performers on wind instruments is shown. It is determined and experimentally proved that the musical rumor when playing these instruments includes not only auditory correction, but also a whole series of other sensations. At the same time, the study of solfeggio promotes the general musical education of the instrumentalist.

Key words: musical ear, wind instruments, performer's sensations, solfeggio.

Основным каналом контроля за деятельностью системы звукоизвлечения и звукообразования при игре на том или ином музыкальном инструменте является слух. Он дает исполнителю информацию о звуковом результате деятельности и таким путем оказывает регулирующее воздействие на формирование целесообразно организованных движений исполнительского аппарата, на их согласованность при игре, на развитие других ощущений, при помощи которых музыкант непосредственно контролирует работу каждого из компонентов исполнительского аппарата.

В музыкознании уже на протяжении многих лет господствует мнение о ведущей роли сольфеджіо в формировании музыкального слуха.

Рассмотрим проблему музыкального слуха и роли сольфеджіо на примере исполнителей на духовых инструментах, игра которых в оркестре, в ансамбле или соло предполагает наличие хорошо развитых сенсорных коррекций.

Слух человека представляет собой сложнейшее изобретение природы, предназначенное для восприятия весьма широкой полосы звуковых частот. Ни один из каналов обратной связи не имеет столь большого набора частотных рецепторов: все иные органы, включая и зрение, могут воспринимать изменения во внешней среде человека с частотой лишь в десятки раз в секунду. Различительные же возможности слухового анализатора почти в тысячу раз выше. Так, например, дети ощущают звуковые колебания в диапазоне от 16 Гц до 22 кГц. Правда, с возрастом чувствительность слуха снижается, и взрослые улавливают звуковые частоты до 18 кГц, а люди пожилого возраста – до 12 кГц.

Пороговый уровень слышимости в воспринимаемой слухом полосе зависит от частоты звука. Согласно данным Э. Цвинкера и Р. Фельдкеллера [7], при различных частотах звука порог слухового восприятия равен: 50 Гц – 40 дБ, 200 Гц – 12 дБ, 500 Гц – 6 дБ, 1000 Гц – 3 дБ, 2000 Гц – 0 дБ, 2500 Гц – 6 дБ. Поэтому звучание B_1 с силой в 60 дБ будет оцениваться слухом как 20 дБ, а ν^1 с той же силой – как 53 дБ.

Слух обладает прекрасными различительными свойствами. А.В. Сиковский, Г.В. Гершуни и другие [6, с. 495] установили, что средняя величина дифференциального порога по частоте при посылах, состоящих всего из 0.5 периода, на частоте 1500 Гц не превышает 33 Гц. А наименьшее значение порогов – до 18 Гц – получалось при посылах, содержали 10 периодов. Однако, по мере понижения частоты звука, различительные способности слуха ухудшаются. Отсюда происходит невысокая мелодическая подвижность в нижнем регистре басовых инструментов, ибо здесь слуху требуется значительно больше времени для определения высоты звука, чем в области верхнего регистра.

Способность слуховых органов к различению высоты звуков лежит в основе музыкального слуха. Последний имеет весьма сложную структуру, в иерархию которой входят гармонический, мелодический, а также звуковысотный слух (Рис.1).

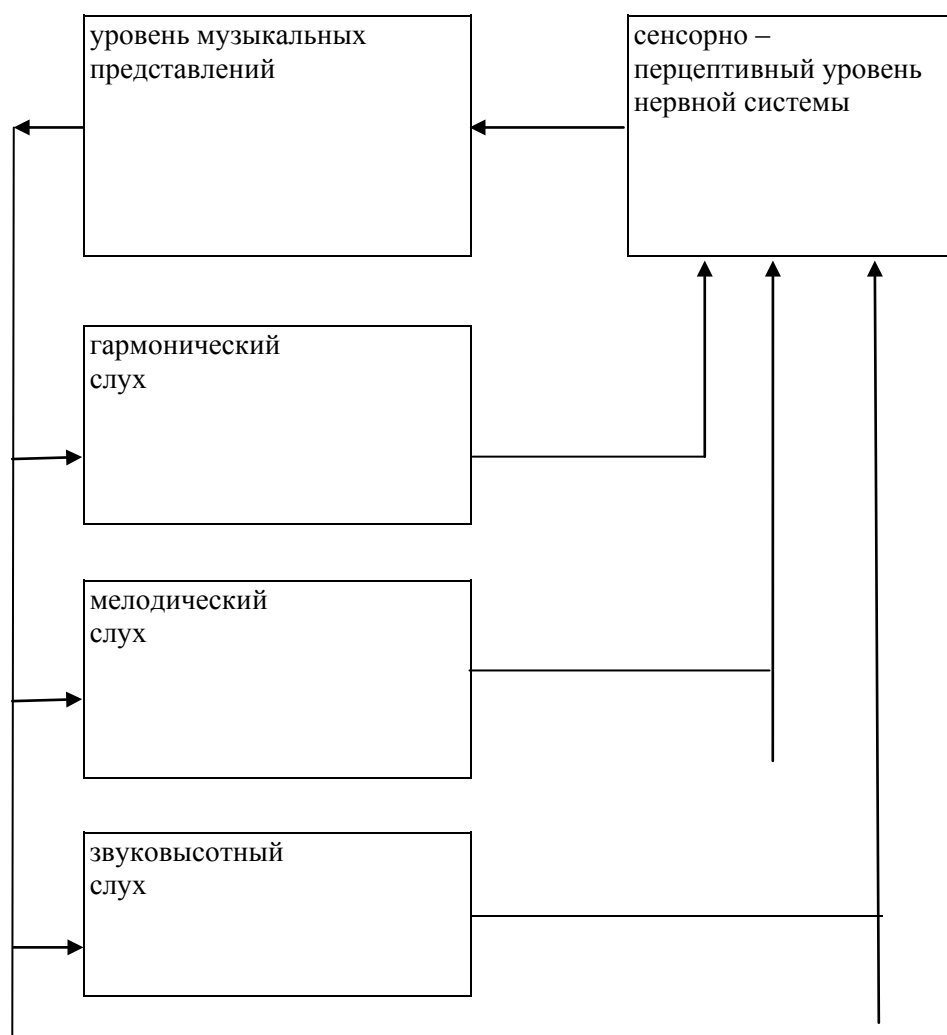


Рис. 1. Функциональная система музыкального слуха.

Как видно из схемы, приведенной на рис.1, музыкальный слух во всех его проявлениях формируется под воздействием музыкальных представлений. А сведения о том, насколько элементы слуха соответствуют представлениям, поступают к сенсорно-перцептивной сфере и уже оттуда в исходную точку для сравнения. Разумеется, данная схема отражает лишь структуру внутренней функциональной системы, которая формируется под влиянием внешней среды.

Высшую ступень в иерархии музыкального слуха занимает способность к восприятию созвучий и гармонических последовательностей. На второй ступени находится мелодический слух, т.е. способность к анализу одноголосной мелодии, имеющей ярко выраженную ладовую окрашенность.

Третью (базовую) ступень занимает звуковысотный слух, т.е. восприятие высоты отдельных музыкальных звуков. Он тоже имеет иерархическую структуру, которую составляют синестезический, абсолютный активный, абсолютный пассивный, натренированный (псевдоабсолютный) и относительный слух.

Синестезический слух – явление редкое. Он возникает там, где звуковой сигнал вызывает в анализаторах афферентной системы ощущения определенного вкуса или цвета (помимо свойственного слуху определения или запечатления высоты звука). Такой вариант восприятия является патологией, с позиции нейрофизиологии.

Способность человека мысленно и реально воспроизводить звук нужной высоты без предварительной настройки своего восприятия принято называть абсолютным слухом, а умение идентифицировать звук с той или иной нотой – пассивным.

Наиболее ценным для инструменталиста является относительный слух – способность к восприятию различий в высоте звуков при их сравнении. Таким образом, умение музыканта качественно интонировать мелодию образуется вследствие огромного труда, направленного к воспитанию собственного музыкального слуха, к подчинению ему игровых движений исполнительского аппарата.

Важнейшее место в системе гармонического, мелодического и звуковысотного слуха занимает иерархическая структура, отражающая выразительность звучания и включающая в себя интонационный, тембровый и ритмический слух. Каждый из этих слуховых типов имеет еще и свою иерархическую организацию, связанную с соответствующими уровнями обобщения. Так, например, функция интонационного слуха охватывает интонацию мотива, фразы и более крупных построений, изложенных в виде одноголосной мелодии, последовательности аккордов, в полифоническом или гомофонно-гармоническом стиле, в том или ином ритме с употреблением различных тембров.

Тембровый слух исполнителей имеет инструментальную окраску. У начинающих музыкантов он связан с восприятием звучания голоса и с вокальной моторикой. Крайнее проявление данной связи состоит в том, что человек, имеющий музыкальный слух и управляющий своим голосом, иногда не может воспроизвести высоту звука, извлеченного на том или ином инструменте, хотя безошибочно копирует данный звук с голоса.

Функция ритмического слуха простирается от восприятия соотношений длительностей во времени до сложной пространственно-временной структуры целых произведений во всем богатстве их изложения.

Восприятие исполнителем звукового результата своей игры в инструменте отличается от такового у слушателей. Если у последних оно зависит от удаленности звукового источника, от крутизны фронта звуковой волны и реверберации, то на слуховое ощущение инструменталиста оказывает внешнее влияние лишь громкость звука и акустика помещения, т.к. удаленность от звукового источника константна.

Длительные занятия в гулком помещении (т.е. обладающем высоким уровнем реверберации) ведут к обману и растренированности слуха. Звук – это живая, постоянно движущаяся материя. Даже продолжительное звучание, полученное на установках с искусственным возбуждением звука, имеющее, якобы, неизменные высоту, громкость и тембр звука, на самом деле является довольно нестабильным. Исполнитель, упражняясь в игре продолжительных звуков, сводит неустойчивость указанных параметров звучания к минимуму. В гулком же помещении высотная, громкостная и тембровая динамика сглаживаются реверберацией и, в конечном итоге, исполнительский аппарат постепенно утрачивает способность к сравнительно стабильной регуляции звучания (вступает в действие угасательное торможение).

Произвольным слуховым восприятием музыканта частично управляет **предвосхищающая установка**. Она извлекает из памяти именно те сведения, которые позволяют составить (экстраполировать) общее представление об объекте наблюдения, прогнозировать развитие воспринимаемого процесса. Однако тот или иной музыкант, даже имея ясную установку, допускает неточности в интонировании, а тембр звуков, извлекаемых разными исполнителями, совпадает крайне редко, хотя их игровые движения и действия выглядят идентичными. Конечно, причину недостатков в управлении звучанием можно объяснить плохо развитым слухом, но это далеко не всегда будет правильным. Так, например, музыкант дает очень точную характеристику звучанию инструмента при игре своих коллег, но когда играет сам, то создается впечатление, что он не оценивает реально звуковой результат своей игры. Это есть неадекватность восприятия музыканта и звукового результата его деятельности. Подобное несоответствие в оценке собственного голоса певцами дикторами отмечали Н.И. Жинкин [2], В.П. Морозов [4], Л.Б. Дмитриев [1].

Причина вышеуказанной неадекватности восприятия заключается в том, что звуковая энергия, вызванная колебаниями трости или губ, частично распространяется в воздухоносных путях исполнителя, рассеивается в мышечных и костных тканях. Среднее и внутреннее ухо, в особенности улитка, находятся в твердой височной кости. Следовательно, если звуковые колебания, рассеиваемые в полости рта, вызывают вибрацию височной кости, они воспринимаются и органами слуха. Обследование, проведенное нами посредством вибродатчика, показало, что при игре на духовых инструментах вибрирует не только височная кость и весь череп, но и грудная клетка вплоть до области подложечки.

Но что же на самом деле слышит исполнитель, какая полоса частот достигает органов слуха от внутреннего сигнала, т.е. из полости рта? Нами была проведена стереозапись внутреннего и внешнего сигналов. Анализ частот каждого из сигналов показал, что они существенно различаются между собой. Прежде всего, заметно ярко выраженное несовпадение формантного состава внешнего и внутреннего звучания.

Итак, звуковые волны, поступающие к органам слуха из полости рта и внешней среды, образуют синтезированный сигнал, который создает у исполнителя неверное представление о реальном звучании, о конечном результате его деятельности.

Влияние внутреннего сигнала на восприятие звука различается: на одних музыкантов он действует сравнительно сильно, на других – слабо.

Существенное искажение информации о реальном звучании инструмента может привести к ухудшению контроля со стороны исполнителя за тембром и даже атакой звука. Постепенно у музыканта вырабатывается некий стереотип весьма либерального отношения к самооценке своей игры на инструменте, которая не учитывает ни плохих звуковых качеств, ни фальшивого интонирования, ни манерности исполнения и т.д.

Согласно бытующему в музыкознании мнению, на развитие музыкального слуха огромное влияние оказывают занятия сольфеджио. Однако музыкальная практика показывает, что, к примеру, пианист, окончивший музыкальную школу или училище и хорошо ориентирующийся в сольфеджио, после перехода в тот или иной класс духовых инструментов играет так же фальшиво, как и любой начинающий. Не менее распространены и случаи, когда инструменталист замечательно интонирует при игре, но едва сдает экзамены по сольфеджио. В чем заключены причины данных явлений?

Более пятидесяти лет тому Е.В. Назайкинский [5] высказал гипотезу, что слух исполнителя на духовых инструментах включает в себя не только слуховые, но и другие ощущения, возникающие при игре.

В действительности, от движущихся мышц и органов исполнительского аппарата в центральную нервную систему поступает синтезированный импульс обратной связи. Этот сигнал вызывает ощущения, которые можно назвать мышечными. Данные коррекции тесно связаны с музыкальным слухом играющих на духовых инструментах, являясь как бы материальным носителем идеального слухового представления. Не случайно многие музыканты, не имея абсолютного слуха, способны точно воспроизвести голосом звуки, соответствующие той или ноте, без предварительной настройки, лишь взяв в руки инструмент.

Ощущения, возникающие при игре на духовых инструментах и не основанные на слуховом или зрительном восприятии, разделяются на три типа:

1. двигательные, рождающиеся в результате статической и динамической работы компонентов исполнительского аппарата;

2. вибрационные, появляющиеся вследствие колебаний губ или трости (хотя вибрационные ощущения являются одним из компонентов осязания, представляется необходимым классифицировать их в качестве самостоятельного типа чувственных коррекций, т. к. вибрация – это единственное явление, сообщаемое центральной нервной системе о процессе звукообразования, независимо от участия слухового анализатора);

3. осязательные, возникающие от воздушного давления в воздухоносных путях исполнителя, от манипуляций с мундштуком, тростью, инструментом и т. д.

По месту расположения рецепторов ощущения делятся на три группы:

- экстероцептивные (прикосновение, трение, давление, боль, вибрация и т. п.);
- интероцептивные (от внутренних органов);
- проприоцептивные (внутримышечные).

Экстероцептивные ощущения воспринимаются довольно быстро и потому в начальный период обучения ученик ориентируется именно на них.

Интероцептивные коррекции осознаются несколько хуже и могут оцениваться музыкантом по прошествии одного года.

Синтез проприоцептивных ощущений осознается в полной мере через пять-семь лет.

В центральной нервной системе есть чувствительные клетки, которые воспринимают сигналы от работающих мышц в процессе звукоизвлечения. Эти сигналы служат основой для осуществления коррекций игровых движений. По яркости и отчетливости двигательные ощущения значительно уступают слуховым или зрительным. Однако посредством упражнений данный тип контроля можно довести до высокой степени точности. В частности, если человек мысленно представляет какой-либо известный ему вид деятельности, то его мышцы обязательно воспроизводят динамику напряжений, соответствующую реальному действию. Конечно, видимые движения не совершаются, поскольку нервные импульсы слабы и мышечные усилия недостаточны. Такие идеомоторные акты, как мысленное исполнение произведения или его фрагментов, просмотр нот перед выступлением, благотворно сказываются на формировании двигательного контроля.

Насколько точным может быть контроль за действиями исполнительского аппарата без использования слухового анализа? Ответ на данный вопрос был получен нами экспериментальным путем с использованием метода электромиографии и интонометра. Наружные датчики снимали электрический потенциал с мышц рук, губного аппарата, грудных и брюшных мышц при игре с акустическим оглушением и без него. В качестве музыкального материала для тестов использовался случайный набор нот в умеренном движении четвертными длительностями с чтением с листа.

Эксперимент показал, что при игре с акустическим оглушением, когда музыкант не мог слышать звуковой результат своей работы, возросло мышечное напряжение в компонентах исполнительского аппарата. Отсутствие слуховых ощущений было замещено усилением сенсорных

коррекций из других источников. При этом интонирование в состоянии акустического оглушения и без него не выходило за рамки обычных погрешностей.

Формирует ли сольфеджио вышеуказанную способность исполнительского аппарата? Разумеется, нет. В основе пения по нотам лежит вокальная моторика. Поэтому сольфеджио чрезвычайно полезно всем певцам.

В процессе подготовки исполнителей на духовых инструментах сольфеджио – это важная сторона музыкальной грамотности учащегося. На первой ступени обучения оно способствует пониманию нотной грамоты с опорой на имеющийся у ученика инструмент – голос. В музыкальном училище роль сольфеджио уже не столь важна, а на уровне консерватории оно не играет какой-либо роли, потому что инструментальный слух исполнителя формируется только при игре на инструменте.

Литература

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики [Basics of vocal technique]. – М.: Музыка, 1968. – 675 с.
2. Жинкин Н.И. Механизмы речи [The mechanisms of speech]. – АПН РСФСР, 1958. – 370 с.
3. Леонов В.А. Целостный анализ звукоизвлечения и звукообразования при игре на фаготе [Holistic analysis of sound extraction and soundformation when playing a bassoon]. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1992. – 265 с.
4. Морозов В.П. Биофизические основы вокальной речи [Biophysical fundamentals of vocal speech]. – Л.: Наука, 1977-231 с.
5. Назайкинский Е.В. Введение [Introduction]. / Методика обучения игре на духовых инструментах. М.: Музыка, 1964. – Вып. I. – С. 3-7.
6. Сиковский А.В., Гершуни Г.В., Горелик Б.М. Определение человеком дифференциальных порогов по частоте для коротких звуков [The definition of differential thresholds by the human in frequency for short sounds]. // Биофизика. – М.: Наука, 1972. – С. 495-502.
7. Цвинкер Э., Фельдкеллер Р. Ухо, как источник информации [Ear, as a source of information]. – М.: Связь, 1971. – 253 с.



УДК 785(477)

ORCID 0000-0003-3228-8332

*Круль П.Ф.,
м. Івано-Франківськ*

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА РЕГІОНАЛІСТИКА: ІНСТРУМЕНТОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

Анотація. Аналізуючи даний історичний період можна дійти висновку, що функціональне застосування духового інструментарію в різних формах музикування засвідчує високий рівень інструментально-духового мистецтва всієї давньоруської культури, багатогранність якої, її зміст, жанри і форми інтенсивно розвивались на ґрунті народного музичного фольклору, склавши ту життєдайну основу, на якій і розбудовувалась українська музична культура.

Ключові слова: духові інструменти, музичний фольклор, культура.

Annotation. Analyzing this historical period, we can conclude that the functional use of brass instruments in various forms of music shows a high level of instrumental and brass art of all the culture in ancient Rus'. Its versatility, content, genres and forms intensively developed from the folk musical folklore, on which the Ukrainian musical culture was built.

Keywords: brass instruments, musical folklore, culture.

Національне інструментальне виконавство України пройшло тривалий шлях розвитку. Еволюція духового інструментарію XVII сторіччя, зокрема, відзначалось своєю складністю, а в багатьох випадках навіть суперечливістю, бо з одного боку, продовжував тривати розквіт стрімко зростаючих нових зразків духового інструментарію та його розгалуження. З другого боку, особливо наприкінці сторіччя, все більш помітно посилювалась інструментальна реформа у Європі. На зміну багаточисельним застарілим типам інструментів з'являлись більш удосконалені, що увібрали в себе кращі якості своїх старих попередників, які поступово зникали з музичного побуту. Обидва ці явища не виявлялись зовсім відокремлено, а виступали складниками одного процесу, співіснували, нерідко переплітались одні з одним. Наприклад, бомбарди і поммери ще тривалий час побутували поряд з фаготами, а шалмеї – з гобоями. Утвердження поперечних флейт майже не збіднювало популярності продовговуватих флейт. Інструменти функціонують паралельно. Бомбарди, поммери, шалмеї активніше

використовувались в ансамблях вуличної або військової музики; фаготи, гобої – в оперних і камерних ансамблях. І фаготи, і гобої могли сукупно використовуватись у вуличному, військовому музичуванні, а їх прототипи – в оперному. Корнети однаково застосовувались в обох сферах. Об'єднання продовгуватих і поперечних флейт у межах одного ансамблю залишалось традиційним і впродовж усього XVIII століття.

Якщо взяти до уваги тенденції генезису, загальну спрямованість еволюції духового інструментарію досліджуваної епохи, то визначальними для неї слід вважати такі явища: а) поступове витіснення басових поммерів фаготами; б) емансипацію поперечної флейти; в) перевтілення шалфея в гобой, мисливського рогу в валторну; г) винахід кларнета. Виникають також перші спроби використання валторни і труби в оркестрі і, очевидно, пов'язаний з цим досвід теоретичного осмислення загальних закономірностей натуральних інструментів сімейства сакс-горнів.

Кінець XVII століття став етапним у цьому процесі. Реформа в галузі музичного інструментального виконавства з її художньою вершиною не могла не вплинути позитивно на поживлення інструментального музичування.

У другій половині XVII століття з'являються нові театральні осередки, в яких інтенсивно плекається інструментальна духова музика. Це музичні цехи в українських містах, музика в козацькому війську. Їх роль і характер у різні історичні періоди були різними. На Запорізькій Січі музиканти грали під час походів і святкувань перемоги, ними скликались військові ради, "музично оформлювались" певні події. Саме в козацькому середовищі сформувались характерні риси української інструментальної музики, зокрема духової /специфічний інструментарій, стильові й жанрові особливості пов'язані з фольклором/.

Після зруйнування Запорізької Січі функції українських музикантів-духовиків змінились. Їх завданням стало грати під час різних державних урочистостей. На Правобережжі музикантів змушували розважати польських королів і магнатів.

Інструментальні ансамблі, оркестри духових інструментів /"капелі"/ при міських магістратах, поміщицьких садибах, навчальних закладах тощо, безперечно, залишили чималий відбиток на тлі історії української національної музичної культури. Час найбільшої їх активності припадає на XVIII століття, хоча і окремі колективи, як нам відомо, виникли раніше – наприкінці XVII століття, інші ж продовжували свою діяльність аж до середини XIX століття.

Неможливо уявити собі український поміщицький побут XVIII століття без домашнього музичування. Культивувались найрізноманітніші форми музики – танцювальна, застольна, яка виконувалась на відкритому повітрі і в залах. Великим успіхом користуються п'єси для окремих музичних інструментів, ансамблів, оркестрів для струнного, духового або мішаного складів. Популярність духової музики була досить високою.

Найбільш поширеними на той час були такі склади домашніх оркестрів:

1. Капела духової музики з восьми музикантів /2 кларнети, 2 флейти або флеттраверси, 2 фаготи і 2 валторни/.
2. Мішана капела з шести музикантів /2 скрипки, 2 флейти і 2 валторни/.
3. Більш об'ємна мішана капела з десяти музикантів /2 скрипки, віолончель, 2 флейти, кларнет, 2 валторни і басетгорн, який ввійшов у нас в моду наприкінці XVII століття/.

Активний розвиток музичного життя, зрозуміло ставив до виконавців неабиякі мистецькі вимоги. Зростає попит на музичні інструменти. Ноти, посібники, виникають музичні видання, клуби, магазини, інструментальні майстерні. Особливої гостроти набуває проблема музикантів-педагогів. Учителі музики стають невід'ємною частиною поміщицького побуту. Крім викладачів клавішних, струнних, засоби інформації афішують також і педагогів-духовиків, причому нерідко ці спеціальності поєднуються.

З ростом поміщицьких оркестрів до домашнього музичування все більше залучаються кріпосні селяни. Іноземці-капельмейстери навчають інструментальній музиці селянських дітей окремо або в спеціальних школах, які створювались у великих містах.

Роль поміщицьких оркестрів у життєдайності національної музичної культури добре відома. Вже до початку XIX століття кріпосні музиканти складали один з основних резервів національного виконавства на духових інструментах.

Духовий музичний інструментарій акцентував на історичній важливості тієї епохи, під час якої пророблялись перші варіанти експерименту застосування в оркестрі народної художньої творчості, коли формувались основи оркестрового стилю з її тенденцією до принципів народної колористичності, пісенності, психологічності й художньої образності.

Багатогранна еволюція духових інструментів у сфері народної творчості, певна річ, не могла не сприяти формуванню також і сольо-виконавського стилю. Спираючись на народнопісенну творчість,

системою художніх засобів визначились і певні виконавські способи, формувалася окремий генофонд української духової виконавської школи з її емоційним обширом і багатогранністю. Вже у XVIII столітті намітилися основні тенденції українського музично-виконавського мистецтва, закладено фундамент його генези в наступних століттях.

Роль духових інструментів в історії української музичної культури, поза всяким сумнівом, досить вагома, суттєва. Композитор, виконавець-педагог та інструментальний майстер упродовж століть визначали мистецтво гри на духових і ударних інструментах, стимулювали його розвиток. В сольних, камерних, оркестрових творах композитори з плином часу ставили перед виконавцями-духовиками все більш складні художні завдання. Відточуючи майстерність володіння інструментом, музиканти духовики знаходили нові способи гри, звертались до найбільш прогресивних конструкцій інструментів, над удосконаленням яких постійно працювала допитлива думка інструментальних майстрів.

В основу історичної генези виражальних, віртуозних й конструктивних якостей духових і ударних інструментів перш за все закладено їхню оркестрову сутність. У цьому найбільше виявляється своєрідність історії духового виконавства та її історії струнно-смичкового і фортепіанного мистецтва. Функції духових інструментів в усій їхній певності реалізуються в самому оркестрі. Його роль змінювалась, зростала чи зменшувалась, залежно від власне музичних і багатьох соціальних, поза музичних умов, чинників. Важливе завдання нашого дослідження полягало у висвітленні інструментальної еволюції в Україні, музичної творчості, яка весь час перебувала в динаміці змінювалась під впливом естетичних потреб і художніх потреб часу. Тільки на широкому соціальному фоні можна збагнути історичні основи музично-інструментальної культури українського народу, логіку розвитку в ній інструментально-виражальних засобів. Генезис духового інструментарію історично змінювався. Наприклад, за часів романтизму, в мистецтві зросла вокальність інструменталізму, змінився тембр музично-образних творів /"тембральна інтонаційність"/; тонке одухотворення інструментальних регістрів у їхній багатогранності звукових можливостей. Кристалізуючись у музиці композиторів-романтиків, воно обов'язково надихало на трансформації в галузі інструментального строю до створення конструкцій, які б відповідали постійним запитам творчості. Але це уже тема окремого дослідження, в якому Інструментальну реформу XIX століття належить трактувати, як вище історичне, глибинно закономірне, підготовлене довготривалим процесом розвитку музичної культури. Адже перевтілення флейтово-язичкових і мундштучних інструментів не тільки хронологічний збіг із зміною музично-стильових періодів, – з переходом від класицизму до романтизму, але й у всіх деталях – відповідь художньо-естетичним запитам творчості, дослідивши, таким чином, можливості його подальшого процесу.

Література

1. Гинзбург С. "Основные вопросы сравнительного изучения музыкальных инструментов". – Л.: "Музыкальное". – 1928. – С. 53-96.
2. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. – СПб. – 1907. – 288 с.
3. Привалов Н. Музыкальные духовые инструменты русского народа. – СПб., 1906. – С. 76.
4. Историко-этнографическое исследование. – СПб., 1906. – С. 84-85.



УДК 788.8:780.64 (477.81)
ORCID 0000-0002-1555-0836

Цюлюпа С.Д.,
м. Рівне

СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ДУХОВОЇ МУЗИКИ НА РІВНЕНЩИНІ

Анотація. В статті висвітлюються віхи історії становлення та розвитку жанру духової музики на Рівненщині. Охарактеризовано шляхи створення мистецьких та культурологічних навчальних закладів освіти, сторінки наукової, навчально-методичної та творчої діяльності видатних педагогів, виконавців на духових та ударних інструментах. Розглянуто питання діяльності духових оркестрів та мистецьких громадських спілок Рівненщини. Визначено основні проблеми розвитку відділів, циклових комісій і кафедр духових та ударних інструментів в мистецьких закладах освіти та шляхи їх подолання в умовах сучасності.

Ключові слова: духова музика, творча діяльність, педагог, виконавець, духові інструменти, духовий оркестр.

***Annotation.** The article highlights the milestones of the history of formation and development of the brass music genre in the Rivne region. It characterized the ways of creation of art and cultural educational establishments, pages of scientific, educational-methodical and creative activity of outstanding pedagogues and performers on brass and percussion instruments. The article considered the activity of brass orchestras and art public associations of the Rivne region. It determined the main issues of the development of cycle commissions and departments of brass and percussion instruments in art educational establishments, as well as the current solutions to these problems.*

***Key words:** brass music, creative activity, pedagogue, performer, brass instruments, brass orchestra.*

Мета дослідження – розкриття процесу становлення та розвитку жанру духової музики на Рівненщині, збереження відомостей про духові оркестри, виконавців на духових та ударних інструментах, про провідних педагогів-духовиків та про діяльність мистецьких навчальних закладів Рівненщини і мистецьких громадських спілок.

Аналіз досліджень. Наукові дослідження еволюції духового інструментального, ансамблевого та оркестрового виконавства перебувають у полі зору науковців України В.М. Апатського, В.Т. Посвалюка, П.Ф. Круля, В.О. Богданова, А.Я. Карпяка, В.П. Качмарчика, Р.А. Вовка, В.В. Громченка, Ю.А. Рудчука, І.С. Гишки, Я.М. Горбала, О.П. Кушнірук, О.П. Овчара, Г.П. Марценюка, О.С. Плохотнюка, Я.В. Сверлюка, О.П. Палаженка, В.В. Слупського, С.Д. Цюлюпи та інших. Необхідно зазначити, що в їх наукових розвідках недостатньо уваги приділено вивченню історії жанру духової музики Волинського краю, а саме Рівненщини.

Виклад основного матеріалу. В Східній Європі оркестрове та інструментальне духове виконавство формується в кінці XVII – на початку XVIII ст. На слов'янських землях музична культура дворянських кіл поступово захоплювала широкі верстви населення. Кріпосні оркестри з'являються в маєтках поміщиків та вельмож. У Волинській губернії в той період існували духові оркестри у вельмож Ільїнського, Платера, Ганського та поміщика Миколи Нововійського. В першій половині XIX ст. духові кріпосні оркестри діють у с. Межиричі в пана І. Стецького, у містечках Цепцевичі в пана Урбанського, в Корці та Дубні, де оркестри утримував князь М. Любомирський.

Значний розквіт оркестрового виконавства пов'язувався з експлуатацією безправних кріпаків-музикантів, які, крім своїх музичних обов'язків, виконували господарську роботу, прислужували поміщикам. Навчання музиці та гри на духових інструментах вважались невід'ємною частиною виховання в родині дворян та інших верств населення. Поширюється практика організації домашніх концертів, вистав, бесід про музику, живопис, що спиралась на міцну основу, яку становили місцеві творчі сили.

Визначну роль у період XIX ст. в розвитку українського професійного духового інструментально-оркестрового виконавства відіграла діяльність Галицького музичного товариства, на базі якого створювалися музичні школи, училища та консерваторії.

Особливого поштовху в розвитку духового інструментально-ансамблевого та оркестрового виконавства надали чеські іммігранти на Волині, переселені з території Чехії на Україну з 70-х років XIX ст. до 40-х рр. XX ст. Переселяли чехів цілими селами, сім'ями, оркестровими, хоровими та театральними народними колективами. У побуті чехів із давніх часів була популярна інструментальна та хорова музика. Сольне та камерне виконавство чехів на Волині було невід'ємною частиною мистецького розвитку етнокультури і набуло широкого розповсюдження як серед переселенців, так і серед корінних українців. Уже на початку XX ст. починається розквіт інструментального та ансамблевого виконавства на духових інструментах, яке здебільшого мало академічну основу і відрізнялося від народного традиційного музикування, що згодом викристалізувалося у склад однорідних інструментів та ансамблів, який заклав підвалини сучасному складу духового оркестру.

Становлення і розвиток духових ансамблів та оркестрів у чеському культурному середовищі зумовив ряд конкретних історико-суспільних факторів: потреба репрезентації прогресивного міщанства, наслідування капел австрійського королівського війська, повернення військових музикантів до цивільного життя з придбаними та своїми інструментами, технічний рівень яких удосконалився у зв'язку з впровадженням вентильного механізму, що позитивно вплинуло на покращення тембру звуку, розширення технічних можливостей діапазону та його хроматизацію. Згодом духові оркестри різних етнічних груп під впливом цивільної практики відійшли від військового репертуару і стали незмінними учасниками міських і сільських урочистих церемоній, свят та обрядів, мистецьких фестивалів-оглядів. У ті часи практично кожне село, де компактно оселились чеські переселенці, мало духові оркестри, ансамблі народної музики, хорові колективи. В архівних фондах Рівненського обласного архіву збереглися документи, які підтверджують існування духових оркестрів у Волинських селах: Малин, Гільча (Гулеч Чеська), Залісся, Сенкевичівка, Великі Дорогостаї, Маковичі, Осекріва, Свинарика та інші.

В даний період очевидним був господарський розвиток, ріст добробуту населення, активізувалась діяльність освітніх і культурно-просвітницьких організацій. Чеська культура, яку переселенці взяли із собою до Волині, стала частиною історії українського народу, гармонійно збагатила культуру Волинського Полісся. Діяльність переселенців-чехів на всій території тодішньої Волині залишила яскравий слід для нащадків, показала приклад уміння зберегти національну самобутність, культуру, згуртованість у вирішенні всіх соціально-економічних завдань. Це, безперечно, надало поштовх у розвитку економіки, культури, освіти та соціального благоустрою регіону, зокрема Рівненщини.

Одним з важливих етапів розвитку духової музики на Рівненщині є створення та діяльність дитячих музичних шкіл. До відкриття державних ДМШ в Рівне музичну освіту можна було здобути шляхом навчання у приватних педагогів та в приватних музичних школах імені К. Шимановського та С. Нементовського, які діяли в 1926-1936 роках, а також у благодійних класах при костелах та студіях.

У післявоєнний період (1945 р.) на Рівненщині створюються обласні будинки народної творчості, які надають практичну допомогу керівникам художньої самодіяльності. У 1946 році у сфері культурно-освітніх установ Рівненщини не вистачало 700 працівників. Більшість із працівників у культурно-освітніх установах не мали відповідної освіти і кваліфікації. З часом розширюється сітка культурно-освітніх установ та навчальних закладів культури і мистецтва, а саме: в 1939 році Рівненська та Дубенська перші державні музичні школи; в 1945 році Дубенський технікум політосвіти, згодом училище культури, нині Дубенський коледж культури і мистецтв; в 1955 році Рівненське державне музичне училище. Проаналізувавши стан забезпеченості західного регіону України кваліфікованими спеціалістами в галузі культури і мистецтва, Постановою уряду Української РСР в 1969 році створюється Рівненський культурно-освітній факультет Київського інституту культури ім. О.Є. Корнійчука з 1979 року Рівненський державний інститут культури, з 1998 року Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. До послуг населення – два обласні театри, філармонія, понад 900 клубів та будинків культури.

Вагомий внесок у розвиток духового інструментально-оркестрового виконавства здійснили мистецькі та культурно-освітні навчальні заклади Рівненщини.

Для встановлення об'єктивної картини стану діяльності дитячих музичних шкіл, дитячих шкіл мистецтв та мистецьких закладів вищої освіти 1-4 рівнів акредитації на Рівненщині нами було проведено соціологічне дослідження, підготовлено статистичну анкету і розіслано в заклади музичної освіти усіх рівнів навчання. Сьогодні на Рівненщині музичну освіту в класах духових та ударних інструментах можна здобути у 33 початкових закладах мистецтва та трьох вищих музичних закладах освіти 1-4 рівнів акредитації.

Перша державна музична школа у Рівному була створена у 1939 році, яка проводила набір учнів на денну і заочну форми навчання на відділи: фортепіанний; народних інструментів; духових і струнно-смичкових інструментів. Першим викладачем відділу духових та ударних інструментів і керівником духового оркестру був **Неродін Іван Антонович** (1895 с. Новосілки Здолбунівського району – 1971 м. Рівне).

Відомими викладачами відділу духових та ударних інструментів Рівненської ДМШ №1 імені М.В. Лисенка стали Микола Невірковець, Володимир Міськов, Олександр Островський, Микола Панащук, Микола Бондаренко, Богдан Кальмук, Михайло Гамбель, Роман Ковальчук, Тетяна Фіщук та інш., які внесли значний вклад у вихованні молодих музикантів-духовиків і розвитку жанру духової музики в нашому регіоні.

Гордість відділу – його випускники, а це Андрій Старченко, Ірина Бабич, Дарина Никитенко, Ярослав Гресь та інші, які стали лауреатами Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів, відомими професійними музикантами і педагогами в Україні та за її межами.

В 2019 році на відділі духових та ударних інструментів Рівненської ДМШ № 1 імені М.В. Лисенка працює 8 штатних викладачів у яких навчається 84 учні. Завідувачем відділом є Гамбель Михайло Йосипович, він же і викладач класу труби та керівник естрадного оркестру школи. Проаналізувавши учбове навантаження викладачів відділу та забезпечення класів духових інструментів учнями констатуємо такі дані. **Клас флейти** забезпечують викладачі Фіщук Т.С. – 15 учнів та Криворученко А.С. – 5 учнів. **Клас кларнета** забезпечують викладачі Кальмук Б.І. – 2 учні та Владика В.В. – 8 учнів. **Клас саксофона** забезпечують викладачі Кальмук Б.І. – 10 учнів та Владика В.В. – 7 учнів. **Клас труби** забезпечують викладачі Гамбель М.Й. – 9 учнів та Ковальчук Р.І. – 9 учнів. **Клас тенора** забезпечує викладач Гамбель М.Й. – 1 учень. **Клас ударних інструментів** забезпечують викладачі Бондаренко П.М. -15 учнів та Деєва О.С. – 3 учні. Домінуючими на відділі є класи саксофона – 17 учнів, клас труби – 18 учнів, клас ударних інструментів – 18 учнів. Слід

звернути увагу на відсутність в навчальному процесі відділу класів гобоя, фагота, валторни, тромбона, туби що на нашу думку є причиною неуконфліктованості творчих колективів школи, зокрема відсутності духового оркестру на відділі. Творчі виступи учнів відділу та їх перемоги на Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах і фестивалях духової музики свідчать про високий рівень підготовки учнів та викладання спеціальних дисциплін педагогами відділу, які(за винятком 3-х) мають повну музичну вищу освіту. В той же час відділ недостатньо забезпечений якісними духовими та ударними інструментами, сучасною навчально-методичною та нотною літературою. Наявна проблема у виділенні та фінансуванні додаткових ставок для відкриття класів гобоя, фагота, валторни, тромбона і туби.

Відділ духових та ударних інструментів Рівненської ДМШ №2 здійснює трудову діяльність на ниві культури і мистецтв з дня заснування самої школи в 1974 році на базі музичної школи хорового товариства. Засновником відділу є викладач класу труби Шапіро Юхим Григорович, згодом відділ очолювали Темнюк В.А., Хрін В.І., Сернюк М.В., нині відділ очолює К.С. Димченко. Варто зазначити що в цьому структурному підрозділі ДМШ № 2 майже усі викладачі мають повну вищу освіту з фаху, що дає можливість забезпечити викладання дисциплін на високому професійному рівні. На наш погляд це найкращий, зразковий у всіх відношеннях відділ духових та ударних інструментів серед початкових мистецьких закладів освіти Рівненщини.

Маючи добру матеріальну базу, чудовий акустичний концертний зал, просторі аудиторії для індивідуальних, ансамблевих та оркестрових занять, творчі колективи, належну забезпеченість учнів духовими та ударними інструментами, сучасну навчально-методичну і нотну літературу в бібліотеці школи, що дає можливість педагогічному колективу якісно здійснювати навчальний процес, і все це безумовно позитивно впливає на рівень підготовки випускників відділу і школи в цілому.

В 2019 році на відділі духових інструментів Рівненської ДМШ № 2 працює 14 викладачів у яких навчаються 138 учні. Завідувачем відділом є Димченко Катерина Сергіївна. Проаналізувавши учбове навантаження викладачів відділу та забезпечення класів духових інструментів учнями констатуємо такі дані. **Клас флейти** забезпечують викладачі Димченко К.С. – 12 учнів та Темнюк В.А. – 11 учнів. **Клас кларнета** забезпечують викладачі Протас М.М. – 14 учні та Потайчук О.О. – 2 учні. **Клас саксофона** забезпечують викладачі Кошин В.В. – 8 учнів, Потайчук О.О. – 8 учнів, Абдалов Р.С. – 9 учнів та викладач-сумісник Пастушок Т.В. – 1 учень. **Клас валторни** забезпечують викладачі Радчук В.В. – 1 учень та Островський Ю.В. – 1 учень. **Клас труби** забезпечують викладачі Климчик С.В.(директор школи) – 6 учнів, Чорноморець В.В. – 6 учнів, Островський Ю.В. – 4 учні, Боровець А.О. – 2 учні, Радчук В.В. – 4 учні, Сернюк М.В. – 7 учнів та Сернюк Е.М. – 4 учні. **Клас тромбона** забезпечують викладачі Боровець А.О. – 1 учень та Радчук В.В. – 1 учень. **Клас баритона** забезпечують викладачі Боровець А.О. – 1 учень, Островський Ю.В. – 1 учень та Сернюк М.В. – 1 учень. **Клас тенора** забезпечують викладачі Островський Ю.В. – 2 учні, Радчук В.В. – 1 учень, Сернюк М.В. – 2 учні та Сернюк Е.М. – 1 учень. **Клас туби** забезпечують викладачі Сернюк М.В. – 1 учень та Островський Ю.В. – 1 учень. **Клас ударних інструментів** забезпечують викладачі Ковальчук В.В. -13 учнів та Деєв Н.С. – 5 учні. Домінуючими на відділі є класи труби – 33 учні, саксофона – 26 учнів, флейти – 23 учні, клас ударних інструментів – 18 учнів, клас кларнета – 16 учнів. Варто звернути увагу на відсутність в навчальному процесі відділу класів гобоя та фагота та недостатню забезпеченість учнями в класах валторни, тромбона та туби. Участь учнів відділу та здобуття лауреатських премій на Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах і фестивалях духової музики свідчать про високий рівень підготовки учнів та професійний рівень викладання фахових дисциплін педагогами відділу. На сьогодні існує проблема забезпечення навчального процесу якісними мідними духовими інструментами та сучасною навчально-методичною і нотною літературою, особливо творів українських композиторів для духових та ударних інструментів і ансамблів. Наявна проблема у виділенні та фінансуванні додаткових ставок для відкриття класів гобоя та фагота.

Гордість відділу є його творчі колективи з числа учнів та викладачів, а це зразковий дитячий духовий оркестр – керівник Т.В. Пастушок, духовий оркестр учнів молодших класів – керівник В.В. Радчук, естрадно-джазовий оркестр – керівник А.О. Боровець, які є постійними учасниками конкурсів та фестивалів духової музики, творчих звітів відділу та школи, а також різних культурно-мистецьких заходів в м. Рівне та області.

Викладачі відділу підготували цілу плеяду відомих музикантів та педагогів, які здійснюють трудову діяльність на ниві культури і мистецтва, слід назвати їх імена, а це Валько Олександр (саксофон баритон) – соліст Національного Президентського оркестру м. Київ, Рябоконт Михайло – підполковник, начальник оркестру, художній керівник оркестру Почесної варті Окремого Київського полку Президента України м. Київ, Марциновський Максим – артист оркестру Одеського оперного театру, Сиротюк Павло – учасник Київського брас квінтету, соліст симфонічного оркестру

Національної опери України, Чміль Володимир – артист оркестру Одеського театру опери та балету, Димченко Сергій – старший викладач класу ударних інструментів кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, артист оркестру Рівненського академічного українського музично-драматичного театру, Дем'янюк Олександр – викладач класу ударних інструментів Рівненського музичного училища та сумісник кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ та багато інших.

На теренах Рівненщини в системі початкової музичної освіти навчальний процес здійснюють 33 заклади в більшості з яких діють відділи духових та ударних інструментів. Достатній рівень матеріальної забезпеченості та високий професійний рівень викладання фахових дисциплін здійснюється в музичних школах м. Рівне, що підтверджується якістю підготовки випускників цих закладів, які щорічно поповнюють ряди студентської молоді у вищих мистецьких закладах освіти Рівненщини та України. На нашу думку це результат діяльності керівних органів місцевого самоврядування, зокрема мера м. Рівне В.Є. Хомка, начальника міського управління культури Максименка Т.А., які з розумінням ставляться до проблем розвитку початкової музичної освіти та підтримки обдарованої молоді у реалізації їх творчого потенціалу.

В районах області на належному рівні налагоджена діяльність відділів духових та ударних інструментів у Сарненській ДМШ, зав. відділом Козійчук Г.В., Вербській ДМШ Дубенського району, зав. відділом Дацюк Б.Ю., Зорянській школі мистецтв, зав. відділом Гук М.М., Дубенській школі мистецтв, зав. відділом Кшивак В.І., Костопільській дитячій школі мистецтв, зав. відділом Максимчук Т.А., Корецькій дитячій школі мистецтв, зав. відділом Данилюк В.М., Володимирецькій дитячій школі мистецтв, зав. відділом Карпець М.С., Здолбунівській ДМШ, зав. відділом Пшеничний Ю.В., Клеванській ДМШ, директор Кравець О.Ю., Млинівській ДМШ, директор Яремчук В.Ф., Острозькій ДМШ, директор Балаушко Н.П., Клеванській ДМШ, директор Кравець О.Ю., та інш. У цих закладах таж сама проблема як і в Рівненських ДМШ із забезпеченістю класів гобоя, фагота, катастрофічно мало учнів у класах валторни, тромбона та туби.

В той же час наше соціологічне дослідження виявило ряд недоліків в діяльності початкових мистецьких закладів освіти Рівненщини, а саме:

- відсутність відділів духових та ударних інструментів в Рафалівській ДМШ, Мирогощанській ДМШ, Зарічненській ДМШ, Демидівській ДШМ та Козинській ДШМ;
- повна відсутність класів гобоя та фагота в усіх початкових мистецьких закладах освіти Рівненщини;
- недостатня забезпеченість учнями в класах валторни, тромбона, тенора, баритона і туби в усіх без винятку закладах Рівненщини;
- в ДМШ та школах мистецтв Рівненщини при здійсненні прийому учнів на навчання немає чітко визначеного плану набору по інструментах, набір здійснюється в більшості випадків по загальному плану, що приводить до проблем з комплектацією груп творчих колективів, нерівномірної наповненості класів та неповноцінного учбового навантаження у викладачів відділів, а також якості набору;
- в навчальних закладах не сформована цільова орієнтація учнів з врахуванням розвитку жанру духової музики на перспективу в даному регіоні та в Україні в цілому, тільки 10% випускників мають бажання продовжувати навчання у закладах вищої освіти;
- неналежне фінансування мистецьких закладів територіальними громадами та їх відмова фінансувати філіали закладів, які не входять до складу цих громад;
- відсутність державних освітніх субвенцій для фінансування початкових мистецьких закладів освіти.
- недостатня профорієнтаційна робота початкових мистецьких закладів освіти серед населення та в загально-освітніх школах;
- недостатньо уваги приділено інклюзивній освіті в закладах мистецького спрямування;
- недостатня забезпеченість навчального процесу сучасною навчально-методичною і нотною літературою, особливо творів українських композиторів для духових та ударних інструментів і ансамблів.

Для вирішення цих та інших проблемних питань в перспективі має бути державна програма розвитку жанру духової музики в цілому, а ініціатива її створення повинна іти від кожного педагога, керівника творчого колективу, керівника закладу, державних структур місцевого самоврядування шляхом обговорення і прийняття конструктивних життєздатних рішень, а не популістських політичних обіцянок перед виборами.

Соціологічне дослідження виявило схожі проблеми і в закладах вищої освіти на Рівненщині.

Дубенський коледж культури і мистецтв розпочав свою освітню діяльність в 1945 році як технікум політосвіти. На двох відділах – бібліотечному і клубному навчалось 35 студентів за трирічним терміном навчання. На початку 50-років відкриваються класи духових інструментів на клубному відділі. Тільки через 15 років в 1960 році в Дубенському культурно-освітньому училищі було відкрито відділ духових та ударних інструментів. Викладачами відділу в той час були Козлов Борис Леонідович і Бойчук Богдан Григорович. Поступово збільшується контингент студентів і розширюється штат викладачів. На роботу запрошуються молоді випускники закладів вищої освіти України Лівашевський Леонід Йосипович (тромбон), Кондрась Іван Михайлович (кларнет), Кусько Василь Мілетійович (туба), Штихалюк Павло Іванович (труба), Христюк Арсен Арсенович, Багмут Анатолій Григорович (кларнет), Михасик Андрій Сергійович (труба), який в 1962 році очолив відділ духових та ударних інструментів училища. В основному це були випускники Харківського інституту культури. Згодом педагогічний склад відділу поповнили випускники Рівненського інституту культури кафедри духових та ударних інструментів – Бакульський М.В., Іляшевич В.В., Мельник О.М., Черуха А.А., (директор училища), Федорук М.О., Майовецький М.І. та інші.

Відділ духових та ударних інструментів Дубенського коледжу культури і мистецтв пишається своїми випускниками, а саме: **Шевчук С.І.** – заслужений працівник культури України, кандидат філологічних наук, доцент, бувший директор Інституту мистецтв РДГУ; **Гайдайчук В.Д.** – заслужений працівник культури України, керівник зразкового дитячого духового оркестру "Смига", **Самчук В.В.** – директор Рівненського обласного центру народної творчості, та інші.

В наш час головою циклової комісії духових та ударних інструментів є Майовецький Михайло Іванович. Навчальний процес в 2019 році для 19 студентів денної форми навчання забезпечують 9 викладачів циклової комісії. **Клас флейти** – 1 студент, викладач Мельник О.М. **Клас кларнета** – 1 студент, викладач Мельник О.М. **Клас саксофона** – 6 студентів, із них 3 студента у викладача Хорошенка Р.В. і 3 студента і викладача Мельника О.М. **Клас валторни** – 1 студент, викладач Іляшевич В.В. **Клас труби** – 5 студентів, із них 3 студенти у викладача Штихалюка П.І. і 2 студента у викладача Іляшевича В.В. **Клас тромбона** – 1 студент, викладач Майовецький М.І. та 1 студент у викладача Зізи О.О. **Клас тенора** – 1 студент, викладач Бакульський М.В. **Клас баритона** – 1 студент у викладача Іляшевича В.В. **Клас туби** – 1 студент у викладача Кусько В.М. **Клас ударних інструментів** – 1 студент у викладача Бакульського М.В. Домінуючими на цикловій комісії є класи **саксофона – 6 студентів та труби – 5 студентів.**

Ярким прикладом для наслідування є педагогічний доробок викладача класу труби Штихалюка Павла Івановича, студенти якого здобували лауреатські нагороди на Всеукраїнському конкурсі молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка в м. Рівне, та інших конкурсах і фестивалях духової музики, практично усі випускники його класу, маючи добру виконавську підготовку, навчаються у вищих закладах музичної освіти або працюють у професійних творчих колективах, а також на педагогічній ниві у початкових мистецьких закладах освіти. За ініціативи Павла Івановича в м. Дубно створений муніципальний духовий оркестр, діяльність якого фінансує районна адміністрація.

В коледжі успішно діють духовий та естрадний оркестри, керівник Майовецький М.І., які є постійними учасниками та переможцями Міжнародних та Всеукраїнських фестивалів духової музики, культурних та мистецьких заходів в м. Дубно та Рівненській області. Циклова комісія духових та ударних інструментів, незважаючи на її малу чисельність, в достатній мірі забезпечена високо-професійними викладачами, музичним інструментарієм, аудиторним фондом та нотною літературою. На перспективу розвитку циклової комісії варто приділити значну увагу профорієнтаційній роботі для повноцінного забезпечення класів гобоя, фагота та усіх мідних духових інструментів та належної комплектації інструментальних груп в духовому і естрадному оркестрах. Враховуючи вельмишановний віковий ценз викладачів циклової комісії слід залучати до педагогічної і виконавської діяльності молодих та талановитих випускників закладів вищої освіти 4 рівня акредитації.

Рівненське музичне училище РДГУ. В 1955 році розпочинає свою трудову і творчу діяльність Рівненське державне музичне училище. На спеціальність духові інструменти наказом Міністерства культури Української РСР № 1671 від 8 жовтня 1955 року встановлено план набору в обсязі 15 студентів. Для налагодження навчального процесу та викладання фахових дисциплін на відділі були запрошені викладачі з Рівненської музичної школи Неродін Іван Антонович та директор Рівненської вечірньої музичної школи Островський Олександр Микитович. Завідувачем відділу духових та народних інструментів було призначено Глотка Григорія Микитовича – випускника Київської державної консерваторії. Духовий оркестр відділу очолив Островський О.М. Згодом творча діяльність оркестру здійснювалась під орудою Шевчука Івана Захаровича з 1957 року, Кузнецова Івана Васильовича з 1958 року, Котлара Людвіга Михайловича з 1967 року, заслуженого працівника

культури України Кібіти Андрія Миколайовича з 1971 року до сьогодні. В 1963 році на відділі створено естрадний оркестр з числа студентів, керівник Краєв'янов І.Г. Завідувачами відділом духових та ударних інструментів в різні роки були Неродін І.А., Шевчук І.З., Котлар Л.М., Кібіта А.М., Прищепа Б.М., Власюк Б.Й., Самусенко Є.Ф.

В свій час на відділі духових та ударних інструментів працювали досвідчені педагоги Євген Черевичний – тромбон, Валентин Крашенніков – фагот, Іван Шевчук – кларнет, Іван Кузнецов – валторна, Юрій Бокий – труба, Валерій Кононюк – тромбон, Петро Козоровицький – тромбон, Станіслав Корнілов – труба, Григорій Козійчук – труба, Микола Саковський – тромбон, Людвиг Котлар – ударні інструменти, Віталій Бузан – саксофон, Петро Глега – труба, Ірина Данилюк – гобой, Богдан Прищепа – флейта, Степан Кіндрат – баритон, які за роки праці виховали цілу плеяду лауреатів конкурсів і фестивалів, відомих музикантів, керівників духових оркестрів та викладачів спеціального інструменту для закладів початкової музичної освіти. Серед них Дмитро Панасюк – заслужений працівник культури України та Олександр Гайдабура – доценти кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, Валерій Дзюбук – фагот та Мирослав Симаньків – кларнет, викладачі Петрозаводської консерваторії, Олексій Горбатюк – валторніст Одеського філармонічного оркестру, Петро Ковальчук – труба, артист симфонічного оркестру Одеського національного театру опери та балету, Андрій Мороз – фаготист оркестру Варшавської опери, Михайло Саковський – тромбоніст державного духового оркестру України, Ярослав Фіськов – викладач класу гобоя Вінницького музичного училища, Сергій Поліщук – гобоїст симфонічного оркестру Дніпропетровського театру опери та балету, Олександр Дем'янюк – викладач класу ударних інструментів кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, Володимир Вакулін – заслужений працівник культури України, керівник зразкового дитячого духового оркестру "Олександрія" та багато інші.

Особливої уваги і поваги заслуговує педагогічна і творча діяльність заслуженого працівника культури України Андрія Миколайовича Кібіти, який здійснив надзвичайно вагомий вклад у розвиток жанру духової музики на Рівненщині. Саме він організував престижний на той час Міжнародний фестиваль духової музики "Сурми", який прославив Рівненщину на увесь світ, першим очолив Асоціацію діячів духової музики Рівненського обласного відділення національної всеукраїнської музичної спілки, членом якої є до сьогодні, одним із перших в Україні став членом Міжнародної Асоціації діячів духової музики при ЮНЕСКО, під його керівництвом вперше записано творчу програму духового оркестру "Сурма" на платівці фірми "Мелодія", під його орудою з 1971 року духовий оркестр училища "Сурма" з честю представляє Рівненщину на Міжнародних конкурсах і фестивалях духової музики.

В даний період предметно циклову комісію духових та ударних інструментів очолює відомий диригент, саксофоніст Кімстач Костянтин Юрійович. В 2019 році на цикловій комісії почався процес забезпечує 11 викладачів у яких навчається 39 студентів. **Клас флейти** забезпечує викладач Р. Лукаш – 3 студенти. **Клас кларнета** забезпечують викладачі Є.Ф. Самусенко – 4 студенти, С.М. Туровський – 3 студенти, В. Піддубник -1 студент. **Клас гобоя** – 1 студент і **клас фагота** – 1 студент забезпечує викладач В.О. Йосак. **Клас саксофона** забезпечують викладачі Кімстач К.Ю. – 7 студентів, Самусенко Є.Ф. – 1 студент, С. М. Туровський – 1 студент. **Клас валторни** забезпечує викладач Б.Й. Власюк – 3 студенти. **Клас труби** забезпечують викладачі Борінов В. – 3 студенти, Власюк Б.Й. – 2 студенти, Данилюк І.Ю. – 2 студенти. **Клас тромбона** забезпечує викладач Данилюк І.Ю. – 2 студенти. **Клас туби** забезпечує Данилюк І.Ю. – 1 студент. **Клас ударних інструментів** забезпечує викладач Дем'янюк О.М. – 4 студенти. Домінуючими на цикловій комісії є класи **саксофона** – 9 студентів, **кларнета** – 8 студентів, **труби** – 7 студентів. В навчальному процесі циклової комісії діють духовий та естрадний оркестри, керівники Кібіта А.М. та Данилюк І.Ю. На даний період відсутні класи тенора та баритона, мала чисельність у класах гобоя, фагота та туби, що безперечно негативно впливає на комплектацію духового оркестру та колоритність його звучання в цілому.

Сьогодні колектив студентів та викладачів циклової комісії це потужна творча структура музичного училища, яка в повній мірі забезпечена високоякісним та професійним інструментарієм, аудиторним фондом, базами творчої та педагогічної практики, здійснює концертну діяльність в Україні та за її межами, проводить майстер-класи та зустрічі з відомими музикантами та педагогами, на професійному рівні займається підготовкою кадрів для сфери культури і мистецтва на Рівненщині.

Кафедра духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ.

Проаналізувавши стан забезпеченості західного регіону України кваліфікованими спеціалістами в галузі культури і мистецтва, Постановою уряду Української РСР в 1969 році створюється Рівненський культурно-освітній факультет Київського інституту культури ім. О.Є. Корнійчука.

У вересні 1971-1972 навчального року відбувся перший набір студентів на відділ духових та ударних інструментів кафедри оркестрового диригування.

Навчальний процес на відділі забезпечували два викладачі, випускник Одеської консерваторії В'ячеслав Миколайович Старченко – завідувач відділом (клас тромбона і туби) та випускник Львівської консерваторії Дмитро Микитович Панасюк (клас кларнета). У 1972 році відділ поповнили молоді талановиті випускники Львівської консерваторії імені М.В. Лисенка, соліст симфонічного оркестру Львівської філармонії Олексій Григорович Садовий (клас труби), Петро Романович Козоровицький (клас тромбона), Микола Михайлович Федун (клас фагота, гобоя), Богдан Іванович Яремко (клас кларнета), Михайло Ісакович Литвак (клас труби).

Минуло два роки, і відділ духових та ударних інструментів відокремився від кафедри "Оркестрового диригування", куди входив відділ народних інструментів, і у 1973 році була створена окрема кафедра духових та ударних інструментів, яку продовжив очолювати В.М. Старченко.

У 1973 році духовий оркестр кафедри, головним диригентом і художнім керівником якого був маєстро В.М.Старченко з успіхом виступив на сцені Палацу культури "Україна" м. Київ, що принесло заслужене визнання колективу та його диригенту.

В 1974 році на кафедрі відкривають клас саксофона, викладач Бобов Михайло Давидович. Починаючи з 1976 року, клас валторни очолює талановитий музикант і диригент Полех Дмитро Сергійович, що дало змогу створити у майбутньому брас-квінтет викладачів кафедри під орудою В.М.Старченка.

Визначною подією в культурно-мистецькому житті кафедри є створення в 1974 році естрадного оркестру, який очолив випускник Ровенського педагогічного інституту Гайдабура Олександр Дмитрович, досвідчений диригент і керівник джазових оркестрів "Горинь" та "Полісся".

В 1977 році педагогічний склад кафедри поповнює випускник Львівської державної консерваторії імені М.В. Лисенка кларнетист і саксофоніст Самусенко Євген Федорович, який виховав цілу плеяду лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів. З 1981 до 1991 року клас ударних інструментів очолив випускник Львівської консерваторії Леонід Васильович Редько.

В 1983 році після успішного виступу в Київській філармонії з духовим оркестром В.М. Старченко запрошує на кафедру Цюлюпа Степана Даниловича на посаду викладача класу труби.

Заслужений працівник культури України, доцент В.М. Старченко прожив коротке яскраве життя і залишив помітний слід не тільки у становленні та формуванні кафедри, а й зробив вагомий внесок у популяризацію та розвиток духової музики західного регіону України. Високий професіоналізм, відданість справі, уміння організувати навчально-виховний процес, педагогічний досвід – ось основні риси, які утверджували В'ячеслава Миколайовича як завідувача кафедри.

З 1987 року клас тромбона та оркестровий клас веде Терлецький Микола Миколайович, який здобув практичний досвід роботи, працюючи багато років з духовими оркестрами системи професійно-технічної освіти на Рівненщині. Під його орудою духовий оркестр ПТУ № 10 виступав з концертними програмами в Національному палаці "Україна", Київській філармонії та інших престижних концертних залах нашої держави.

В 1988 році кафедру духових та ударних інструментів очолив заслужений працівник культури України, доцент Дмитро Микитович Панасюк, якому допомагають 9 штатних викладачів, 6 концертмейстерів, старший лаборант, а саме: доцент М.М. Терлецький (клас тромбона), старший викладач Садовий О.Г. (клас труби), старший викладач Д.С. Полех (клас валторни), старший викладач С.Д. Цюлюпа (клас труби), викладач Я.В. Сверлюк (клас туби), викладач О.М. Велесик (клас тромбона), концертмейстери: Л.Г. Шагінян, Л.Б. Руденко, А.К. Адаркіна, Н.Л. Цюлюпа, Н.І. Сергєєва, ст. лаборант Л.Е. Сухораб.

Крім того, до викладацької роботи на кафедрі залучаються спеціалісти Турчинський Борис Романович – випускник Одеської консерваторії, який з 1991-1994 роки є керівником духового оркестру, з 1992 року клас труби веде випускник кафедри Сіончук Олександр Володимирович, в 1996-2000 роках духовий оркестр очолює Велесик Олег Миколайович.

У 2001 році після захисту кандидатської дисертації завідувачем кафедри ректоратом Рівненського державного гуманітарного університету проф. Р.М. Постоловським призначено доцента Сверлюка Ярослава Васильовича, який у 2003 році за цільовим направленням від РДГУ вступає на навчання в докторантуру Київського національного університету культури і мистецтв і в 2011 році успішно захищає докторську дисертацію.

З 2004 року до сьогодні кафедру очолює Цюлюпа Степан Данилович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор кафедри, голова Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної Всеукраїнської музичної спілки, відмінник освіти України, артист оркестру Рівненського українського академічного музично-драматичного

театру. З його ініціативи та за особистої підтримки ректора РДГУ професора Постолювського Руслана Михайловича в 2005 році започатковується проведення Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка, який склав суттєву альтернативу руйнівній монополії естрадно-розважальної індустрії, пропагуючи високохудожнє виконавство класичних творів, примножуючи традиції академічного духового виконавства.

З 2006 року С.Д. Цюлюпа організовує проведення Всеукраїнської а згодом Міжнародної науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя" з щорічним випуском збірника наукових праць, якому видано Свідectvo про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації серія KB № 19865-9665 Р, збірник зареєстровано в міжнародному каталозі наукових видань за номером ISSN 2522-1590 (Online) ISSN 2522-1582 (Print) та в міжнародних науково-метричних базах Google Scholar та Academic Resource Index Research Bib, а також відкриває набір студентів на заочну форму навчання. Ці та інші заходи покращили якісний та кількісний контингент студентів кафедри, який зріс від 12 студентів у 2004 році до 91 студента кафедри у 2018-19 навчальному році.

Трудову діяльність у цей період продовжують доцент Панасюк Д.М., доцент Гайдабура О.Д., професор, доктор педагогічних наук Сверлюк Я.В., доцент Терлецький М.М., ст. викладач Сіончук О.В., ст. викладач Полех Д.С., молоді викладачі Димченко С.С., Палаженко О.П., Пастушок Т.В., які є лауреатами міжнародних та всеукраїнських конкурсів.

На кафедрі діють три творчих колективи: лауреат Міжнародного конкурсу-фестивалю духової музики "Сурми" (1995 р.) духовий оркестр (керівник доц. Терлецький М.М.), лауреат Всесоюзного конкурсу естрадної музики (1979 р.), лауреат Міжнародного конкурсу-фестивалю (1996 р.) духової та естрадної музики джаз-оркестр (керівник доц. О.Д. Гайдабура) та лауреат міжнародних і всеукраїнських конкурсів і фестивалів студентський ансамбль диксиленд-бенд "Джокер", керівник ст. викладач О.В. Сіончук.

Викладачі та творчі колективи кафедри беруть активну участь у міжнародних і всеукраїнських конкурсах та фестивалях оркестрової духової та естрадної музики, всеукраїнських конкурсах виконавців на духових та ударних інструментах, звітних концертах і різних творчих заходах університету, міста, області та за кордоном.

Одним із важливих напрямків поліпшення рівня підготовки майбутніх фахівців є активна участь студентів та викладачів кафедри у науково-дослідній роботі. Вагомий внесок зроблено колективом у комплексне кафедральне дослідження теми "Стан та перспективи розвитку духової музики у західному регіоні України". Робота над кафедральною науковою темою дала можливість виявити ряд практичних та теоретичних проблем створення духових оркестрів у західних областях України, визначити рівень фахової підготовки керівників творчих колективів, охарактеризувати кадрову ситуацію у регіоні у музичних школах, що в свою чергу дало можливість прогнозувати потребу спеціалістів у західних областях України до 2020 року. Результатом активної наукової діяльності викладачів є захист у 2015 році кандидатської дисертації доцентом Палаженком О.П., вступ в аспірантуру РДГУ викладача Пастушка Т.В., переведення на посаду доцента Сіончука О.В. і присвоєння йому почесного звання заслужений артист України, що згодом покращило науковий ценз кафедри з 37% в 2004 році до 86% у 2020 році. Такий результат діяльності колективу надав можливість успішно пройти акредитацію на право здійснювати навчальний процес в галузі знань 02 "Культура і мистецтво" за спеціальністю 025 "Музичне мистецтво" для здобуття студентами освітніх ступенів "Бакалавр" і "Магістр" з отриманням ліцензії до 2026 року.

Колективом кафедри налагоджено тісну творчу співпрацю з однойменними кафедрами Національної музичної академії імені П.І. Чайковського (зав. кафедрами заслужений діяч мистецтв України проф. Р.А. Вовк та заслужений артист України проф. М.Я. Баланко); Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (зав. кафедри проф. П.Ф. Круль); Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка (проф. А.Я. Карпак); Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (проф. О.П. Овчар); Краківської академії музики (проф. Пьотр Лято), Академією музичного, хореографічного і художнього мистецтва м. Пловдив, Болгарія та інш.

За період трудової діяльності колективу кафедри для галузі культури і мистецтва підготовлено більше тисячі спеціалістів. Випускники кафедри працюють з професійними та аматорськими колективами, є викладачами інститутів, музичних, училищ, коледжів культури і мистецтв, музичних шкіл, диригентами та музикантами військових, філармонічних і оперних оркестрів та на адміністративних посадах у галузі культури і мистецтва.

Гордість кафедри – її випускники: **Терлецький М.М., Цюлюпа С.Д., Палаженко О.П., Сіончук О.В., Димченко С.С.** – викладачі кафедри духових та ударних інструментів Інституту

мистецтв РДГУ; **Крет З.М.** – народний артист України, диригент Рівненського українського академічного музично-драматичного театру; **Огірок В.І.** (кларнет) – артист показового духового оркестру Збройних сил України; **Поляк В.А.** (саксофон) – концертмейстер групи саксофонів оркестру Київського Національного цирку; **Малецький В.І.** (фагот) – артист симфонічного оркестру Львівської державної філармонії; **Грисько І.М.** (валторна) – артист симфонічного оркестру Львівського академічного театру опери та балету; **С. Мартинюк, Я. Малярський, В. Ворончак, О. Литвин** – артисти оркестру Рівненського українського академічного музично-драматичного театру; **Рудчик О.П.** (труба) – артист оркестру Волинського академічного музично-драматичного театру, викладач музичного училища; **Грицай В.Б.** – заслужений працівник культури України, диригент муніципального духового оркестру "Воля" м. Тернопіль; **Вихованець А.Ф.** – диригент муніципального духового оркестру м. Луцьк; **Мазурок А.І.** – підполковник, диригент військового оркестру м. Рівне; **Гончарук М.С.** – завідувач відділу духових та ударних інструментів Терехівського училища культури; **Майовецький М.І.** – відмінник освіти України, завідувач відділу духових та ударних інструментів Дубенського коледжу культури і мистецтв; **Заремба В.Ф.,** – заслужений працівник культури України, **Шоповал О.О., Кулик В.Я., Михальченко А.О.** – викладачі циклової комісії духових та ударних інструментів Тульчинського коледжу культури; **Тиновський М.М.** – викладач Дрогобицького музичного училища; **Трачук Л.Д.** – заслужений працівник культури України, директор Тульчинського коледжу культури; **Шульс Я.В., Ковальський Р.І.** – викладачі Кам'янець-Подільського коледжу культури і мистецтв; **Климчик С.В.** – директор ДМШ № 2 м. Рівне, та інші.

В період сьогодення трудова діяльність кафедри спрямована на розробку нових навчальних планів і робочих програм з фахових дисциплін для забезпечення навчального процесу підготовки фахівців для здобуття освітніх ступенів бакалавр та магістр за вимогами кредитно-трансферної системи організації навчального процесу та проведення IX-го Всеукраїнського відкритого конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка і XXII Міжнародної науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя", а також над підготовкою нових концертних програм студентами, викладачами і творчими колективами кафедри.

В 2019 році навчальний процес для 88 студентів кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ забезпечували 7 штатних викладачів і 7 сумісників кафедри.

Клас флейти – сумісник кафедри Карпак Андрій Ярославович, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка – **5 студентів.**

Клас гобоя – сумісник кафедри Закопець Лев Миронович, заслужений діяч мистецтв України, професор, директор Львівської середньої спеціалізованої музичної школи – інтернату імені Соломії Крушельницької м. Львів – **4 студенти.**

Клас кларнета – Палаженко Олег Петрович, кандидат педагогічних наук, доцент, – **12 студентів.**

Клас фагота – сумісник кафедри Старко Володимир Григорович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка – **2 студента.**

Клас саксофона – сумісник кафедри Максименко Дмитро Петрович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка – **4 студента.**

Клас саксофона – Пастушок Тарас Васильович, викладач, аспірант РДГУ, – **12 студентів.**

Клас валторни – Сверлюк Ярослав Васильович, директор Інституту мистецтв РДГУ, доктор педагогічних наук, професор, – **3 студенти.**

Клас труби – Цюлюпа Степан Данилович, заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор кафедри – **13 студентів.**

Клас труби – Сіончук Олександр Володимирович, заслужений артист України, доцент кафедри – **8 студентів.**

Клас тромбона – Терлецький Микола Миколайович, доцент – **9 студентів.**

Клас тромбона – Сверлюк Ярослав Васильович, директор Інституту мистецтв РДГУ, доктор педагогічних наук, професор, – **1 студент.**

Клас баритона – Терлецький Микола Миколайович, доцент – **3 студента.**

Клас туби – Сверлюк Ярослав Васильович, директор Інституту мистецтв РДГУ, доктор педагогічних наук, професор, – **3 студента.**

Клас ударних інструментів – Димченко Сергій Станіславович, ст. викладач – **6 студентів.**

Клас ударних інструментів – сумісник кафедри Дем'янюк Олександр Миколайович, викладач Рівненського музичного училища – **2 студента**.

Клас бас-гітари – сумісник кафедри Столярчук Богдан Йосипович, заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедри музичного фольклору ІМ РДГУ – **1 студент**.

Домінуючими на кафедрі є класи труби – 21 студент, клас саксофона – 16 студентів, клас кларнета – 12 студентів.

На кафедрі успішно діють творчі колективи. Духовий оркестр – керівник, заслужений артист України, доцент кафедри Сіончук О.В. – 41 студент денної ф.н. Духовий оркестр – керівник доцент Терлецький М.М. – 47 студентів заочної ф.н. Джаз – оркестр кафедри – керівник, доцент Гайдабура О.Д. – 20 студентів, та ансамблі різного складу, які здійснюють активну концертну діяльність, є учасниками конкурсів та фестивалів духової музики в Україні та за її межами, є творчою лабораторією для диригентсько-оркестрової практики та базовими колективами для проведення випускних державних іспитів з дисципліни диригування оркестром студентами та магістрантами кафедри.

Проблеми сьогодення. На кафедрі кадрова проблема із забезпеченням класів валторни, флейти, гобоя та фагота штатними викладачами. Потребує покращення матеріальне забезпечення класів, а це заміни або ремонт фортепіано в класах для індивідуальних занять, потреба у професійній звуковій апаратурі для концертної діяльності, оновлення сучасним професійним інструментарієм класу ударних інструментів, збільшення рівня зарплати викладачам вищої школи, який на сьогодні практично на рівні початкової школи, забезпечення фінансування наукових досліджень, підписки на новітні періодичні мистецькі видання для музичної бібліотеки, фінансування відрядження для участі викладачів у наукових конференціях а також збільшення державних місць для здобувачів вищої освіти та цільових місць для навчання в аспірантурі та докторантурі молодих викладачів кафедри.

На нашу думку ці питання неможливо вирішити на рівні університету, необхідна цільова державна перспективна програма, яка б була пріоритетом реформи у системі вищої музичної освіти в умовах сучасності. В період жорсткої ринкової економіки на ентузіазмі одних викладачів і студентів довго не протримаємося, ми можемо бути приречені в майбутньому. Пріоритетом діяльності кожного підрозділу закладу вищої освіти сьогодні стає профорієнтаційна робота від результату якої залежить набір абітурієнтів і в кінцевому учбове навантаження викладача, його зарплата та благополуччя його родини. Тому статус і авторитет самого викладача є на сьогодні визначальним для більшості абітурієнтів, але не потрібно забувати про те, що до нас поступають в основному випускники коледжів та училищ з інших закладів України, де у них могли бути більш комфортні умови навчання і матеріальне забезпечення. Наше завдання забезпечити ці умови як в навчанні так і у вирішенні побутових питань. На сьогодні існує шалена реклама в ЗМІ з метою залучення на навчання наших абітурієнтів за кордоном, конкуренція змушує усіх дещо змінити тактику профорієнтаційної роботи, не загальні так звані "Дні відкритих дверей" у закладі а кропітка індивідуальна робота з кожним потенційним абітурієнтом.

Соціологічне дослідження забезпечення класів по інструментах в Рівненських ДМШ та області, Дубенському коледжі культури і мистецтв РДГУ, Рівненському музичному училищі РДГУ та на кафедрі духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ підтверджує домінуюче становище класів флейти, кларнета, саксофона, труби та ударних інструментів у системі початкової музичної освіти та класів кларнета, саксофона і труби у закладах вищої освіти. Відсутність планового набору по інструментах в початковій музичній освіті дзеркально потім відображається у закладах вищої освіти, це становище може призвести в ближньому майбутньому до проблеми забезпечення симфонічних оркестрів у філармоніях і театрах, духових оркестрах і ансамблях, відсутністю в Україні і нашому регіоні фаготистів, гобойстів, валторністів, тромбоністів, тубістів. Сучасна добре підготовлена молодь націлена на працевлаштування у зарубіжні оркестри, філармонії, театри тощо, де їх праця буде достойно оцінена, забуваючи про те, що наша держава протягом усього їхнього періоду навчання (а це мінімум 10-12 років) в музичних школах, училищах, консерваторіях та інститутах мистецтв витратила на це бюджетні кошти. Виконання угод, які регламентують навчання студентів на державній формі у вищих мистецьких закладах України практично не контролюється. Значить навчити грати на духовому інструменті є недостатньо для формування національно свідомої особистості, патріота своєї держави а в молоді наше майбутнє.

Необхідно зазначити, що вище вказані навчальні мистецькі заклади освіти Рівненщини, виконують своє основне покликання, повністю забезпечили духові оркестри області керівниками, в належній мірі сприяли відкриттю відділів духових та ударних інструментів в ДМШ та їх філіалах в нашому регіоні і за його межами, забезпечили викладання фахових дисциплін в мистецьких закладах освіти спеціалістами з вищою освітою, широко популяризують жанр духової музики серед населення

нашої області, держави і за кордоном. Гордістю нашого краю і України окрім студентських духових оркестрів є Зразковий дитячий духовий оркестр ВАТ "Смига" Дубенського району, керівник – заслужений працівник культури України Гайдачук Василь Данилович та Зразковий дитячий духовий оркестр ВАТ Любомирського вапняно-силікатного заводу, керівник – заслужений працівник культури України Вакулін Володимир Павлович.

Особливого значення в розвитку духової музики на Рівненщині мало запровадження в мистецькому житті нашого регіону проведення Міжнародного фестивалю-конкурсу "Сурми", Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка, Регіонального конкурсу серед виконавців на ударних інструментах імені Людвиг Котлара, та щорічного обласного огляду-конкурсу духових оркестрів музичних шкіл нашого краю.

Значне місце в історії становлення та розвитку духової музики на Рівненщині посідає Рівненське обласне відділення Національної музичної спілки України, зокрема **Асоціація діячів духової музики** до складу якої входять директори та викладачі музичних шкіл, керівники та викладачі структурних підрозділів закладів вищої освіти, диригенти духових оркестрів, артисти оркестрів театру та філармонії. На сьогодні членами Асоціації є 21 творча особистість. Саме ця структура координує і реалізує ряд визначних мистецьких форумів на Рівненщині. Першим очільником Асоціації діячів духової музики Рівненського відділення Всеукраїнської музичної спілки, яка заснована в 1971 році, був заслужений працівник культури України Кібіта Андрій Миколайович, викладач класу труби і керівник духового оркестру "Сурма" Рівненського музичного училища, членом Асоціації – Бугринєць Андрій Васильович, заслужений працівник культури України, керівник народного аматорського духового оркестру БК "Цементник" м. Здолбунів.

З 2016 року Асоціацію діячів духової музики Рівненщини очолює Цюлюпа Степан Данилович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

За роки діяльності Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної Всеукраїнської музичної спілки її членами проведено методичні семінари для керівників духових оркестрів області, майстер –класи, зустрічі з відомими музикантами та диригентами України та зарубіжжя, участь в конкурсах та фестивалях, концертні виступи духових та естрадних оркестрів в Україні та за її межами, Міжнародні та Всеукраїнські науково-практичні конференції "Проблеми розвитку духової музики в Східній Європі", 1998р., автор проекту Андрій Кібіта, "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя" в 2006-2020 роках, автор проекту Степан Цюлюпа, участь членами журі у конкурсах та фестивалях духової музики, презентації сучасної навчально-методичної літератури та нотних видань.

Таким чином на підставі наведених матеріалів можна свідчити про важливе значення жанру духової музики у культурно-мистецькому просторі України і зокрема на Рівненщині.

Для подальшого збагачення і перспективного розвитку духової музики на Рівненщині на наш погляд потрібно вирішити ряд питань:

- встановлювати та підтримувати творчі контакти з провідними духовими школами України та зарубіжжя;
- учням шкіл та здобувачам вищої освіти брати активну участь у конкурсах і фестивалях виконавців на духових та ударних інструментах;
- сприяти участі провідних спеціалістів Рівненщини у всеукраїнських і міжнародних асоціаціях, гільдіях, спілках, які активно пропагують духове мистецтво;
- викладачам закладів вищої освіти систематично надавати методичну допомогу та проводити майстер-класи, консультації, конференції, методичні семінари з виїздом на місце, особливо в північні регіони нашої області;
- проводити публічні презентації наукової, навчально-методичної літератури в період проведення мистецьких заходів;
- мистецьким громадським організаціям порушити клопотання перед управлінням культури Рівненської ОДА та керівництвом Національної Всеукраїнської музичної спілки про створення муніципального духового оркестру в м. Рівне з державним фінансуванням на базі Асоціації діячів духової музики РОВНВМС;
- науково-педагогічному складу музичного училища та кафедри духових та ударних інструментів РДГУ сприяти відкриттю класів духових та ударних інструментів та становленню і забезпеченню навчального процесу спеціалізованої музичної школи-інтернату для обдарованих дітей Рівненщини в смт Олександрія;

- на розширеній виробничій нараді Рівненського обласного центру народної творчості розглянути питання про причини відсутності класів і відділів духових та ударних інструментів в деяких початкових закладах музичної освіти та визначити шляхи їх вирішення;
- керівникам початкових закладів музичної освіти порушити питання на педагогічних нарадах про впровадження планового набору на духові та ударні інструменти;
- керівникам початкових і вищих закладів освіти необхідно звернутися з проханням до Міністерства освіти і науки України та Міністерства культури України щодо забезпечення мистецьких навчальних закладів комплектами сучасних учнівських, студентських та професійних інструментів, що суттєво поліпшить якість звучання творчих колективів і стимулюватиме навчальний процес;
- для збагачення репертуару з числа творів українських композиторів інструменталістів, творчих колективів Рівненщини методичному кабінету обласного управління культури необхідно звернутися до Національної спілки композиторів України з проханням приділити увагу у створенні оригінальних творів для духових інструментів, ансамблів та оркестрів;
- збільшити зарплату педагогічним працівникам сфери культури і мистецтва;
- зупинити порочну практику об'єднання та скорочення фінансування мистецьких закладів освіти а також державних програм, які направлені на виявлення та підтримку творчо обдарованої молоді.

Висновки.

На сучасному етапі Рівненщина стає центром розвитку духового мистецтва в Україні, де традиційно проводяться Міжнародний фестиваль духових оркестрів "Сколько", Міжнародний фестиваль джазової музики, Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка, Всеукраїнський конкурс серед виконавців (ансамблів) на ударних інструментах імені Людвиг Котлара, молодіжний конкурс "Нові імена" і щорічні обласні огляди-конкурси духових оркестрів, ансамблів, виконавців на духових та ударних інструментах серед учнівської та студентської молоді, що безпосередньо має вплив на перспективу розвитку жанру духової музики на Рівненщині та в Україні.

Значному розвитку духового професійного виконавства сприяє розширення духового сольного та камерно-ансамблевого репертуару. Його поповнення здійснюється за рахунок видання нових творів, створених сучасними українськими та зарубіжними композиторами, та публікації забутих і невідомих раніше творів відомих майстрів.

Розвиток духового виконавства спостерігається і проявляється не тільки у вдосконаленні способів гри, а й у виникненні нових нетрадиційних виконавських прийомів та засобів, в значному розширенні самої сфери виразних можливостей духових інструментів.

Значну увагу приділяється педагогам початкової музичної освіти проблемі ранньої спеціалізації виконавця на духових та ударних інструментах та індивідуальному підходу до кожного учня.

Творчий процес переходу мистецьких колективів від самодіяльності до професійності є особливо актуальним в умовах ринкової економіки, де практично відсутня матеріальна та фінансова забезпеченість державними установами, а перспективи діяльності оркестрових колективів зорієнтовані на самоокупність, вмінні самоутверджуватись в складних соціо-культурних процесах на сучасному етапі розвитку та інтеграції в Європейський мистецький простір.

Сьогодні виконавство на духових і ударних інструментах досягло такого рівня, що подальший його розвиток вже неможливий без сучасних наукових досліджень, інноваційних підходів до викладання фахових дисциплін, впровадження в навчальний процес прогресивних спеціальних курсів, нових дисциплін, які зорієнтовані на Європейські стандарти та вимоги суспільства.

Список використаних джерел

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II. / В.Н. Апатский – К.: ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с.
2. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України: Від найдавніших часів до початку XX ст. / В.О. Богданов. – Х. : Основа, 2000. – 344 с.
3. Збірник наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". Випуск № 9/Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2017. – 216 с.
4. Пастушенко А.С., Столярчук Б.Й. Музична спілка Рівненщини. Довідник членів Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки / А.С. Пастушенко, Б.Й. Столярчук. – Рівне: видавець О. Зень, 2020. – 236 с.
5. Столярчук Б.Й. Лауреати мистецької премії імені Германа Жуковського / Б.Й. Столярчук. – Рівне: видавець О. Зень, 2018. – 100 с.
6. Столярчук Б.Й. Митці Рівненщини. Енциклопедичний довідник. 2-ге вид., допов. і перероб. / Б.Й. Столярчук. – Рівне: видавець О. Зень, 2011. – 386 с.
7. Цюлюпа С.Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне. Навчальний посібник / С.Д. Цюлюпа. – Рівне: видавець О. Зень, 2012. – 240 с.

УДК 785.136.:788

ORCID 0000-0002-8388-5224

*Гишка І.С.,
м. Львів*

АЛГОРИТМ ФОРМУВАННЯ ТЕСИТУРНОЇ ЗОНИ ВІДНОСНОГО КОМФОРТУ ТРУБАЧА СЬОГОДЕННЯ

XXI століття ознаменувалося динамічним ростом музично-виконавської галузі. Воно внесло свої корективи у царину духової музично-виконавської творчості й, зокрема, у сферу технічно-виконавських можливостей труби. Значно розширився робочий діапазон цього інструменту й, передусім у бік верхнього регістру. Останні роки остаточно підтвердили належність труби строю "in B" до "інструментів-сопраністів", проте, на жаль майже не змінними залишилися методики підготовки виконавських кадрів для гри на цьому тепер високозвучному інструменті. То ж **метою** статті є висвітлення новітніх методів підготовки трубачів на початковому етапі навчання гри на трубі, зокрема, алгоритму формування так званої теситурної зони відносного комфорту трубача сьогодення.

The 21st century was marked by the dynamic growth of the music and performing industry. It has made its adjustments in the field of wind music performance, and, in particular, in the field of technical and performance capabilities of the trumpet. The working range of this instrument has expanded considerably, especially towards the upper register. Recent years have finally confirmed the affiliation of the trumpet "in B" to "soprano instruments", but unfortunately, the techniques of training of the musicians to play this now highly sophisticated instrument have remained almost unchanged. Thus, **the aim of the article** is to analyze the orthodox and illuminate the newest methods of training of the trumpet players at the initial stage of using the instrument, in particular, the algorithm of forming the so-called tessitural zone of relative comfort of the trumpeter of today.

Дотичних питань вже частково торкалися вітчизняні та зарубіжні науковці. Насамперед варто згадати наукові роботи професора В.Т. Посвалюка "Проблема верхнього регістру у виконавській практиці трубача" [13], "Труба пікколо у виконавській практиці трубача" [14], "Найпоширеніші помилки та відхилення в процесі навчання і роботи музикантів-духовиків" [12], посібник професора Ю.О. Усова "Методика обучения игре на трубе" [16], наукові роботи автора цієї публікації "Методика формування та вдосконалення звукотворчих компонентів виконавського апарату трубача" [7], "Формування амбушура трубача: традиції та базинг" [11], "Звукоутворення, як важлива складова технічної досконалості трубача" [5], "Виконавський апарат трубача та його функції у звукотворчому процесі" [3], "Проблеми початкового навчання трубача та сучасні варіанти їх вирішення" [9], "Окремі недоліки вітчизняної системи підготовки трубачів у контексті розвитку сучасного духового музично-виконавського мистецтва" [8], "Регістри труби та специфіка їх опанування" [10], "І у виконавській практиці трубача" [6], наукові статті Джеймса Стемпа Warm – Ups + studies. ("Розігрування + вправи") [18], Ю. П. Тарака "Роль базинга в формуванні исполнительского аппарата трубача" [15], публікації інших вітчизняних трубачів-науковців нового тисячоліття. Проте, на жаль, ці праці й дотепер залишаються маловідомими широкому загалу або не використовуються в навчальному процесі з причин: а) – обмежених тиражів і б) – стереотипів свідомості викладачів, сформованої на засадах ортодоксальної методології.

Проте окремого дослідження присвяченого алгоритму формування теситурної зони відносного комфорту трубача у науково-педагогічній літературі ще не було. Відтак нашу розвідку можна вважати першою й, насамперед, у цьому її **новизна**.

Отже, згідно визначення, – **теситура**, це – висотне положення звуків у музичному творі відносно діапазону (голосу або музичного інструменту).

Зона комфорту — ділянка життєвого простору в якому людина почуває себе впевнено та безпечно. Іншими словами, зона комфорту — це стан психологічної захищеності, який виникає через послідовність звичних дій та отримання передбачуваного результату. Екстраполюючи на виконавство на трубі, професор Юрій Усов трактує вищезазначений термін як – **"найвигодніше положення для роботи губів і нижньої щелепи при грі на трубі"**. А запозичив професор Ю. Усов згаданий термін у відомого фізіолога, академіка І. М. Сеченова [16, с.48].

Виходячи з тексту професор описує **найвигодніше** місцезнаходження мундштука на губах. Нас, натомість, цікавить **теситурна зона** відносного комфорту на початку сопранового регістру та відповідна сформованість амбушуру

Нагадаємо, що згідно з визначенням Ю. Усова, **"Амбушуrom** називається положення, ступінь пружності м'язів обличчя і губів виконавця, їх взаємодія, натренованість, витривалість, сила, гнучкість і рухомість під час гри на мідних духових інструментах" [16, с. 36].

"Весь процес формування виконавського апарату, наголошує академік В.Апатський, – можна умовно розділити на три етапи або періоди: *дослуховий, змішаний, слуховий*".

Перший період, як правило, буває дослуховим (або дозвуківим). Не розпорошуючи своєї уваги (у тому числі не відволікаючи його на контролювання звукового результату), учень освоює принциповий "кістяк постановки" [1, с.46].

На наступному, **змішаному** (або перехідному), етапі учневі пропонуються завдання, які він повинен виконувати, уже видобуваючи звуки.

Формування амбушуру є одним з пріоритетних і найвідповідальніших завдань **змішаного (або перехідного)** етапу навчання гри на трубі. Адже, насамперед, цей компонент виконавського апарату трубача, вимагає від педагога і учня великої витримки і наполегливості в його формуванні. І тут знову цілком доречно навести наступне застереження В.Апатського: "...дефекти апарату, засвоєні в ранньому віці, часто згодом не піддаються виправленню, незважаючи на величезні зусилля цілком професійних педагогів". [1, с.47]. І це дійсно так.

Формування амбушуру трубача минулих десятиліть здійснювалося, й (що найгірше) ще й до сьогодні здійснюється в найлегшій для виконання альтернативній теситурі (починаючи з видобування звуків і гри у першій октаві). Таким чином учень-початківець "...звикає до гри у згаданому регістрі, відчуває себе тут комфортно, звично, відважно. То ж, по суті, спочатку у школах готуються "трубачі-альтисти", а вже потім (якщо вийде), то й "трубачі-сопраністи" [2, с.23]. А "зона відносного комфорту", сформована у теситурі першої октави стає згодом однією з надважких психофізіологічних перешкод у її переформатуванні.

Приблизно з останньої чверті ХХ століття починає інтенсивно формуватися новий репертуар, розширюються технічні можливості духових інструментів. З появою ж таких виконавців як Ал Хірт, Моріс Андре, Артуро Сандовал, Джеймс Морісон, Кріс Ботті, Майнард Фергюсон, Вінтон Марсаліс, Філ Дріскол та ін., відкрилися нові технічні і художньо-виразові можливості труби й, насамперед, у третій октаві. Й дійсно, саме тут цей інструмент спроможний показати свою велич, яскравість і блиск, створювати найпотужніші кульмінації. Саме тут його звучання найбільш характерне.

Цілком закономірно, що такі зміни не змогли залишитися непоміченими сучасними композиторами. Вони надто швидко сприйняли унікальні можливості видатних виконавців за доконаний факт змін технічних потенціалів труби сьогодення. У результаті з'явилися твори, робочий діапазон яких сміливо сягнув середини третьої октави і вище. Тому сьогодні музикант, верхньою межею робочого діапазону якого, наприклад, є звук "сі-бемоль" другої октави, приречений на творчий вакуум.

Проте, на жаль, ще й досі навчання трубачів проводиться на базі методик ХІХ – початку ХХ ст. і, як результат, виховуються музиканти, які нездатні задовольняти значно ускладнені технічні та художньо-виконавські вимоги нинішньої доби.

Сьогодні вже можемо переконливо констатувати, що нове тисячоліття остаточно підтвердило належність труби строю *"in B"* до інструментів "сопраністів", а звідсиля й необхідність змін у підготовці відповідних виконавських кадрів. Саме про вирішення одного зі згаданих завдань хотілося б поділитися у даному дослідженні. Йдеться про формування, відповідної до сьогоднішніх вимог, **теситурної званої зони відносного комфорту трубача сьогодення**.

І тут ходить не лише про анатомо-фізіологічну але й про психо-фізіологічну складову. Адже більшість наших рухів є вродженими (**безумовними**) рефlekсами, а багато рухів, це результат вироблених і міцно закріплених **умовних** рефlekсів. Водночас враховуючи, що: "Духове виконавство є одним із найскладніших видів психофізичної діяльності людини, воно жадає від неї не тільки музичної обдарованості, але й відповідних фізичних даних" [1, с.394], Зрозуміло, що для того, аби виконавцю-духовику бути спроможним повністю зосереджуватися на змістовно-образній стороні виконавства, потрібно, найперше, вирішити питання технічної досконалості виконавського апарату, й, передусім, амбушуру. Нагадаємо, що, "...насамперед, цей компонент виконавського апарату найвразливіший до будь-яких змін, а тому його потрібно формувати **раз і назавжди правильно**, з урахуванням сучасних реалій"[2, с.23].

Відзначимо, що "...крім глибоких психічних процесів творчого характеру виконавський апарат вимагає надзвичайно точної й тонкої роботи усіх задіяних у виконавському процесі м'язів. Ці м'язи управляються центральною нервовою системою (ЦНС), що забезпечує взаємозв'язок усіх елементів виконавського апарату між собою і з інструментом" [1, с.39].

З уроджених і міцно закріплених умовно-рефлекторних рухів необхідно відібрати ті з них, які придатні для гри на духовому інструменті. Ці рухи виявляються найбільш природними й доцільними. Однак для того щоб їх пристосувати до гри, необхідні **нові** досить тонкі **умовні рефлекси** й координації.

Звичайно, природні рухи відбуваються підсвідомо (рефлекторно). Чим менш природні навички, тим триваліший час йде на їх засвоєння. Але, що цікаво, одного разу спеціально засвоєні організмом навички, відтак значно важче, ніж навіть природні піддаються переробці чи корекції. Саме до останніх належать навички, пов'язані з психо-фізіологією формування теситурної зони відносного комфорту сучасного трубача.

Ми вже згадували які вагомні зміни відбулися у наш час в трубному виконавстві. Вдосконаливши протягом XIX – XX століть насамперед техніку пальців і язика, за останні роки трубачі добре оволоділи новітнім арсеналом технічно-виконавських і художньо-виразових прийомів і засобів. Значно зросла сонористична техніка, пов'язана зі змінами музично-акустичних параметрів звуку. Щораз частіше можна почути гру на окремих частинах інструмента, наприклад, на мундштуці (мундштучний базинг) або лише на губах (губний базинг) і т. ін. Звідсіля пояснення появи творів, у яких значно точніше копіюються різноманітні природні явища, звуки тварин, шуми техніки тощо.

Проте найхарактернішою рисою розвитку трубного виконавства останніх десятиліть, як вже згадувалося, стало істотне розширення діапазону труби у бік верхнього регістру.

Тому постало питання: як і що робити, аби йти в ногу з часом, адже усе зазначене вимагає від музикантів-трубачів відповідних виконавських навичок і умінь.

Навчання трубачів повинно відбуватися за алгоритмом: спочатку створення апарату і лише відтак його експлуатація, а не все й одразу. Поспішність, або навпаки відтермінування "на потім" засвоєння засадничих виконавських навичок дуже часто спричиняє недоліки, виправити які пізніше або надто важко, або взагалі неможливо. Це особливо стосується амбушуру трубача та створення відповідної до сучасних реалій зони відносного комфорту.

Відомий американський трубач Вільям Костелло рекомендує розпочинати звуковидобування з ноти "до" третьої октави [16, с.50]. Важко зрозуміти, яким чином музиканту вдається впоратися з таким завданням, проте факт існування такої методичної системи засвідчує про те, що духовна виконавська галузь ще далеко не досліджена.

Ми пропонуємо, щоб першим звуком, видобутим учнем-початківцем як губами, так і на мундштуці та на трубі був звук "до" другої октави, адже саме у цій теситурі, на наше переконання, найкраще розпочинати формувати зону відносного комфорту і амбушуру трубача сьогодення.

Для цього на вирівняних і майже повністю зведених між собою щелепах потрібно: підгорнути верхню і нижню губу у валочки так, щоб внаслідок цього руху підкотилася всередину їх червона облямівка. Це підгортання має відбутися на зубах, не обгортаючи їх. Утримуючи губи у такому положенні, їх міцно стискають між собою, слідкуючи за тим, щоб під час цього руху не відбулося "розкручування" та щоб при щільному стисканні жодна з губів не перетинала країв зубів іншої щелепи. Кутики губів повинні бути міцно зімкнені й оперті на малі кутні зуби. Науковці називають таку сформованість губів для гри "Moderato Approach", що тлумачиться як "помірне наближення". Жодного розтягування або висування губів уперед ніби для вимови звуків *о* або *у* та утворення між ними щілини для проходження повітря бути не повинно (див.рис. 1).

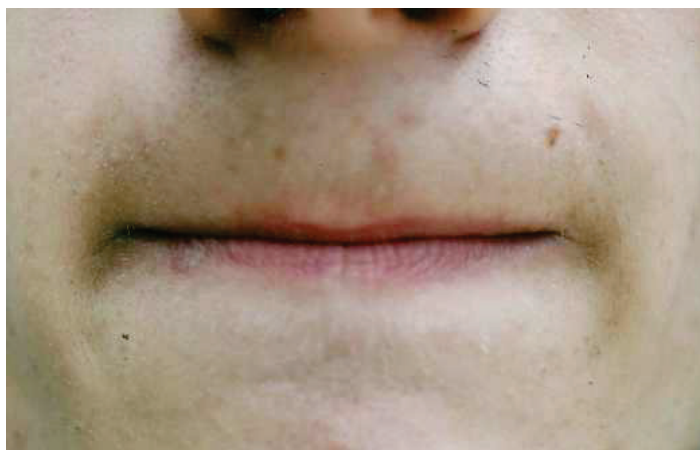


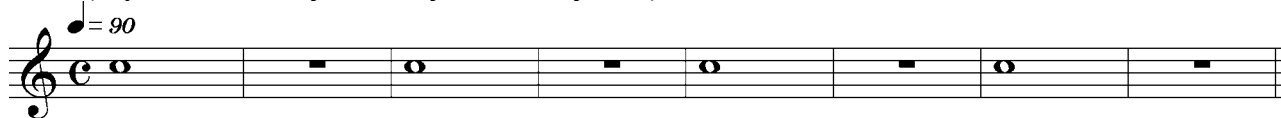
Рисунок 1. Зображення положення губів для базингування

Ми пропонуємо позначати базинг на губах графічним символом: , базинг на мундштуці символом: , виконання на інструменті символом: .

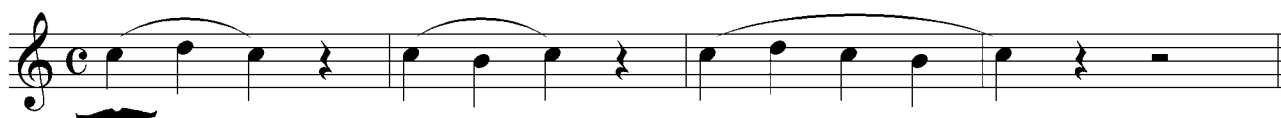
Послідовність прав наступна:

Вправа №1

(вправа для видобування звуків лише губами)

**Вправа №2**

(вправа для видобування звуків лише губами)

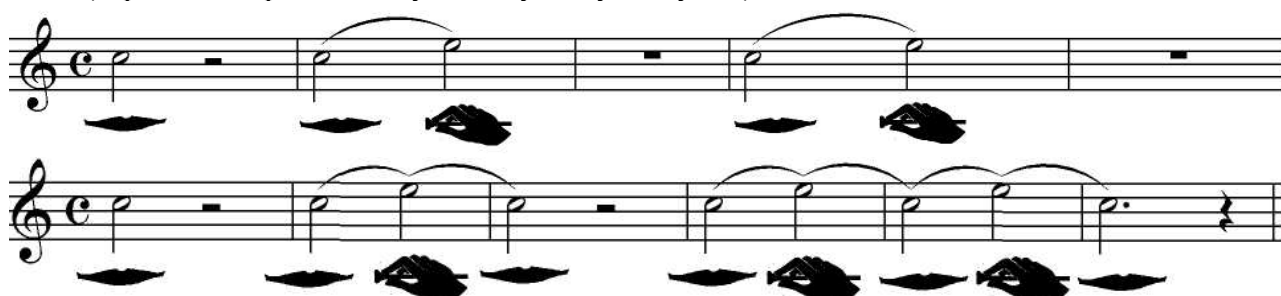


Відтак пропонуються вправи для засвоєння навичок передавання губних базингових звуків мундштукові.

1. При виконанні вправ, що нижче, слід пам'ятати: звук, утворений губами, не повинен перериватися ані в момент прикладання до них мундштука, ані в момент його відняття. Амбур мас бути незмінним, незалежно від зміни висоти базингового звуку.

Вправа №3

(вправа для передавання губних звуків мундштукові)



Після даних вправ можна приступити до засвоєння навичок гри на мундштуці.

Для видобування звуків на мундштуці його пропонується тримати трьома пальцями правої руки (великим, вказівним та середнім). При цьому необхідно, щоб:

а) мундштук завжди мав своє стале місце на губах;

б) "сольфеджування" різноманітних музичних побудов здійснювалося без зайвого притиску мундштука до губів;

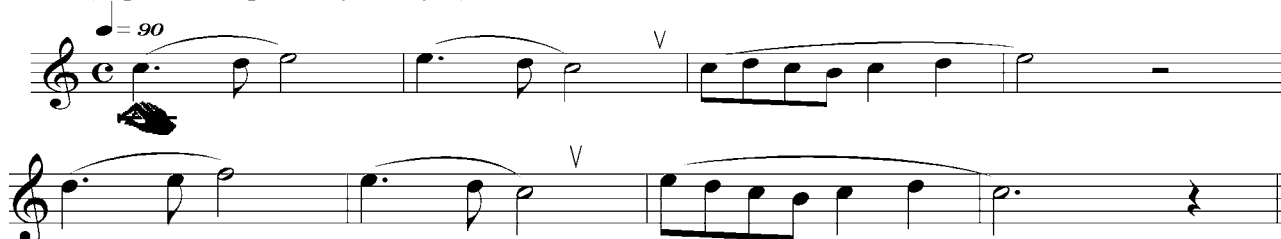
в) незалежно від теситури зберігати незмінним положення губів (за ніяких обставин не відпускати їх у чашку мундштука);

г) скеровувати повітряний струмінь точно в отвір мундштука (як у центр мішені). Зміни напрямку повітряного струменя пов'язувати лише з переходами у крайні регістри;

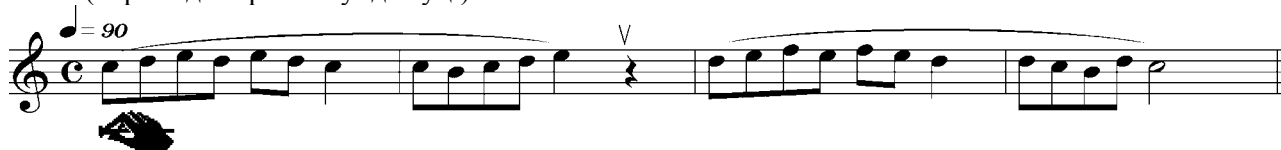
д) намагатися видобувати якомога чистіший, без хрипів і шипіння звук.

Вправа №4

(вправа для гри на мундштуці)

**Вправа №5**

(вправа для гри на мундштуці)



Навичившись видобувати базингові звуки на губах і на мундштуці, потрібно засвоїти навички передавання їх інструменту. Для цього необхідно:

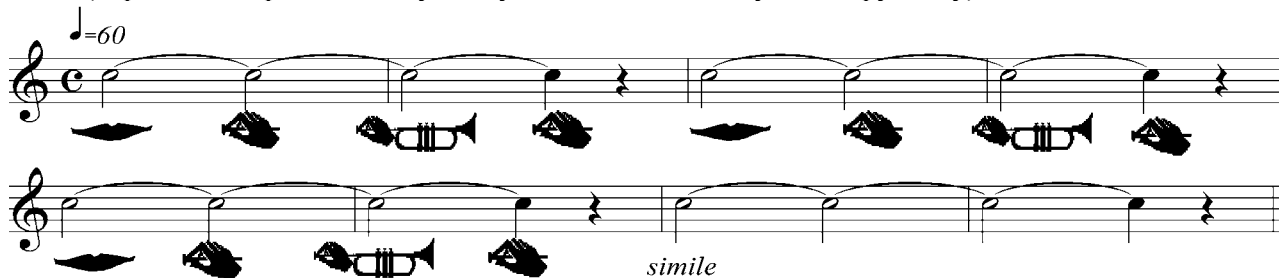
1. Видобути згаданий звук спочатку губами, а потім і за допомогою мундштука, утримуючи останній трьома пальцями правої руки.

2. До мундштука, що базингує, піднести інструмент, тримаючи його лівою рукою, і обережно притулити до вхідної трубки (мундри) інструмента.

3. Делікатно вставити в мундштук трубу, передаючи звук мундштука інструменту. Інструмент строю *in B* повинен відповісти нотою "до" другої октави (за написанням). Дуже важливо, щоб утворений на мундштуці базинговий звук під час згаданої "естафети" не був втрачений і не "розчинився" в інструменті.

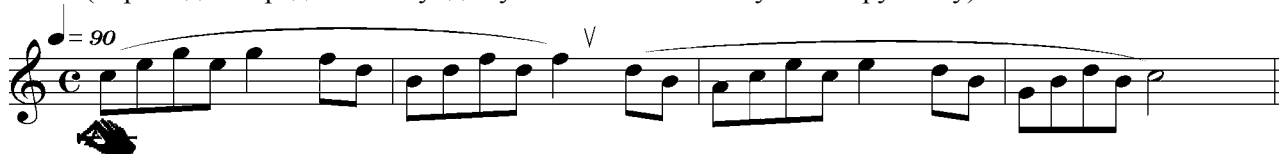
Вправа №6

(вправа для передавання мундштучних базингових звуків інструменту)



Вправа №7

(вправа для передавання мундштучних базингових звуків інструменту)



Як бачимо, на відміну від усталених традицій, формування амбушуру відбувається за допомогою базингування спочатку губних, відтак мундштукових і лише потому звуків, з допомогою резонатора (інструменту). Учень повинен навчитися видобувати звуки, що не нижче звуку "до" другої октави за написанням, адже приблизно тут середина середнього регістру і власне тут (повторюємо) найкраще формувати закритий амбушур та зону відносного комфорту трубача сьогодення. Таким чином учень убезпечує себе від формування так званого "відкритого" амбушуру, одного з призвідників негараздів у верхньому регістрі"

І коли учень зможе якісно видобувати на мундштуці та на трубі звук "соль" другої октави, викладач може прийняти рішення про вивчення аплікатури інструменту та виконання першої низхідної гами.

Першою пропонується виконувати гаму "фа-мажор" у низхідному русі від звуку "фа" другої октави. Такий метод виконання, з одного боку, не суперечить загальноприйнятим теоретичним постулатам, (адже гама, це, – "висхідна або низхідна послідовність всіх ступенів звукоряду, починаючи від тоніки"), а з іншого, – виробляє у трубача-початківця психологічне переконання спроможності гри у сопрановому регістрі, виховує відвагу, підвищує бар'єр психологічної стійкості учня-трубача.

Вправа № 8

(низхідна гама "фа-мажор")



Дещо пізніше учень зможе виконати цю ж гаму, повертаючись до верхньої тоніки.

Вправа № 9

(низхідна і висхідна гама "фа-мажор")



Дуже корисною для розвитку амбушуру та оволодіння сопрановою теситурою у цей період навчання є, скомпонована у дещо вищій ніж в оригіналі тональності, вправа на тему колискової композитора М. Блантера.

Вправа № 10

(етюд на тему Колискової М. Блантера)



Вправа виконується дуже повільно, що дозволяє одночасно розвивати як статику, так і еластичу амбушуру трубача у сопрановій теситурі.

Звичайно рамки наукової статті та головне питання що розглядається у ній як алгоритм формування теситурної зони відносного комфорту трубача сьогодення не ставили перед автором завдання висвітлити цілісну методику з даної проблематики. Значно глибші знання з описаної методики читачі можуть почерпнути у низці перерахованих публікаціях автора, що подаються у списку літератури за номерами [2-11].

Висновки.

Продиктовані часом умови зобов'язують сучасних педагогів, методистів і науковців-дослідників по-іншому розглядати усталені методичні концепції. Розмаїття думок із цієї проблематики є свідченням того, що навчально-методологічна база підготовки музикантів-духовиків переживає нині стадію інтенсивного розвитку. Проте найбільш нагальними сьогодні залишаються питання підготовки трубачів, спроможних обслуговувати надвисокий регістр. Тут важливо досягнути нового, не позбувшись старого; розширити робочий діапазон, не втративши тембру звуку. Переконані, що це можливо.

Звичайно, для цього потрібно переглянути алгоритми усталених методичних засад і особливо тих, які функціонують на початковому етапі ортодоксальної методики навчання трубачів. Важливими завданнями сучасного трубача є постійний пошук нових темброво-динамічних і виразових засобів, досягнення універсальності виконання як важливого чинника якості та естетичних нормативів, висунутих культурним соціумом до музично-виконавського мистецтва кінця XX – початку XXI ст. Щоденна практична діяльність доводить, що жодна із систем, у тому числі й наукових, не може претендувати на роль абсолютної істини, проте бути обізнаним з усіма новаціями своєї галузі – одне з нагальних завдань, що стоять перед викладачами всіх шаблів музичної освіти в нашій країні сьогодні.

Література

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / Учебное пособие. – К., НМАУ им. П.И.Чайковского, 2006. 432 с.
2. Гишка І.С. "Базинг як ефективний метод формування і розвитку амбушуру трубача" /Збірник матеріалів VI міжнародної науково-практичної конференції– Рівне, "Волинські обереги", 2014, – С. 21-27 – ISBN 978-966-416-8.
3. Гишка І. С. Виконавський апарат трубача та його функції у звукотворчому процесі // Теоретичні та практичні питання культурології / 36. наук. статей. Вип. XIX. / І. С. Гишка. – Мелітополь: "Сана", 2005. – С. 12-17.
4. Гишка І.С., Горман О.П. Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача: Навчально-методичний посібник – гриф Міністерства культури і мистецтв України, (лист від 17.04.13 №1/11-7165) І. С. Гишка, О. П. Горман. – Львів: АСВ 2013. – 109с. ISBN978-966-2699-24-1
5. Гишка І. С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика): Монографія / І. С. Гишка. – Львів, АСВ, 2010. – 183 с. ISBN 978-966-486-069-4
6. Гишка І. С. Ї у виконавській практиці трубача // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. С. 98-103. / Збірник наукових праць. Випуск 10. Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: "Волинські обереги" 2018. – 220 с. – (С. 98-103). – ISSN 2522-1590 (online) ISSN 2522-1582 (Print)

7. Гишка І.С. Методика формування та вдосконалення звукотворчих компонентів виконавського апарату трубача: Методичний посібник / І. Гишка. – Львів: ЛВІ, 2006. – 79 с.
8. Гишка І.С. "Окремі недоліки вітчизняної системи підготовки трубачів у контексті розвитку сучасного духового музично-виконавського мистецтва" // Збірник Матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції "Виконавська майстерність музикантів-інструменталістів: історія теорії та методика формування" – Київ, 18-20 квітня 2012 р. – К.: Вид. центр КНУКіМ, 2012. – С. 95-97.
9. Гишка І. С. Проблеми початкового навчання трубача та сучасні варіанти їх вирішення // Молоде музикознавство / Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. / І. С. Гишка. – Львів: СПОЛОМ, 2002. – Вип. 7. – С. 144-150.
10. Гишка І. С. Регістри труби та специфіка їх опанування // Музичне виконавство / Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського / І. С. Гишка. – К.: Київ, 2003. – Кн. 9. – Вип. 26. – С. 285-296.
11. Гишка І. С. Формування амбушура трубача (традиції та базинг) Дослідження / І. С. Гишка. – Львів: ЗУКЦ, 2002. – 136 с. ISBN 966-95980-7-9
12. Посвалюк В.Т. Найпоширеніші помилки та відхилення в процесі навчання і роботи музикантів-духовиків // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць. – К., 2006. – Вип. 10. – С.284 -290.
13. Посвалюк В.Т. Проблема верхнього регістру у виконавській практиці трубача // Мистецтвознавчі записки. – К, 2006. – Вип. 10. – С. 3 – 11.
14. Посвалюк В.Т. Труба пікколо у виконавській практиці трубача – К.: ТОВ "Задруга", 2004. – 68 с.
15. Тарарак Ю. Роль базинга в формуванні исполнительского апарата трубача // Проблеми методики та виконавства на духових інструментах / Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К.: Київ, 2008. – Книга перша. – Вип. 70. – С. 35–41.
16. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. – М.: Музыка, 1984. – 213 с.
17. Hyshka I. Sound creation as an important component of the trumpeter's technical skills (history, theory, methods, practice). – Monograph / I. Hyshka – Lviv: Army Academy, 2011. – 185 p. ISBN 978-966-486-069-4
18. Stamp J. Warm – Ups + studies. – Switzerland: Editions BIM, 1978. – 24 p.



ORCID 0000-0002-6824-2079

Piotr Lato
Krakov, Poland

ASPECTS OF MUSICAL TECHNIQUE AND INTERPRETATION in Mieczysław Weinberg's *Sonata for clarinet and piano op. 28* and *Concerto for clarinet and string orchestra op. 104*

Annotation. Following article is devoted Mieczysław Weinberg and his two clarinet pieces – *Sonata op. 28* and *Concerto op. 104*. In connection with composer's 100th birth anniversary passing in 2019, it felt appropriate to bring his music again into in my opinion rightfully deserved attention. As a clarinetist, I decided to present two of the clarinet compositions – from the perspective of musical technique, as well as interpretation.

After a brief reminder of the most important facts about Weinberg's life, that resonated the most in his music (notably moving first to Minsk, secondly to Moscow), I have mentioned a few musical events devoted to him, that have taken place all over the world, in some of which I actively participated as a performer.

The most important takeaway from the analysis and interpretation of mentioned pieces seems to be: neoclassical formula, adapted from Russian composers, notably Shostakovich, Stravinsky and Prokofiev, is connected with a distinct approach to expression (sometimes mixing seemingly contradictory emotions). Technical aspect is also very important, as both compositions contain a fair share of technical problems, sometimes particularly tricky ones. Musicians trying to learn Weinberg's pieces are also very often provoked to firstly, implement their musical vision into playing, and secondly, being mindful of extra-musical connotations (f.e.g. painful experiences of II World War), that might exist in mentioned pieces and therefore be crucial in terms of convincing interpretation.

The article ends with reaffirming the importance of Weinberg's musical output for polish 20th-century music as a whole, as well as with mentioning, that there is so much more to discover in terms of musical beauty, counting all the different genres, forms and solo instruments used by the composer.

2019 was a round anniversary associated not only with Stanisław Moniuszko, but also with other interesting composer – Mieczysław Weinberg. 100th birth anniversary of this fairly forgotten, but lately rediscovered polish composer has then passed. There are several pieces for clarinet in his exceptionally interesting catalogue. I would like to present two of them – from the perspective of musical technique, as well as interpretation.

Mieczysław Weinberg lived in years 1919 to 1996. He was born in Warsaw and died in Moscow. He was of Jewish descent. Since childhood he was interested in music thanks to his father, Samuel, whom he assisted during music rehearsals and recordings. Weinberg was also a very promising pianist – since 12 years old, his teacher had been Józef Turczyński, who was thought to be one of the most prominent music teachers of his time. However, the outbreak of II World War has made the composer run away beyond eastern border, to Minsk. There, he continued his education in conservatory and learned local music, especially Shostakovich's *5th Symphony*, learning of which he named "discovering a new continent"¹.

Weinberg moved to Moscow in 1943 and found himself in a circle of Shostakovich's close friends. Initially he was making money by writing music to theatres and circuses. Only a few of his instrumental works of that time have been performed. In the beginning of 1950s Weinberg was arrested for alleged "bourgeois Jewish nationalism", but after several weeks, he was released with the help of Shostakovich. In the next years Weinberg's music has gradually been capturing more interest in USSR. He was also an active pianist. Composer's popularity remained strong until 1980s. After that time it began to simultaneously decline in USSR and rise outside of its borders. In 1994 Weinberg was awarded with a prize "Zasłużony dla Kultury Polskiej" (a badge of Merit for Polish culture).

Mieczysław Weinberg has written particularly high amount of pieces (over 100 opuses): over 20 symphonies, 18 solo concertos for various instruments, 17 string quartets, 6 piano sonatas and many chamber pieces for different line-ups. He also wrote operas, f.e.g. "Passenger" in 1968, as well as film music, counting fairly popular Russian war drama "Lecą Żurawie" ("The Cranes are Flying"), awarded with Golden Palm on 11th International Film Festival in Cannes, and to various animations. Composer's musical input was strongly marked with neoclassical idiom, which is not very surprising, when his friendship with Shostakovich is taken into account. Mentioned idiom shows itself in using classical forms like symphonies, sonatas, concertos or cantatas, as well as in musical language itself, simultaneously rhythmical and expressive.

2019 was full of musical events dedicated to Weinberg. They have taken place all over the world: notably in Israel (premiere of opera "Passenger" in Israeli Opera in Tel-Aviv in 30th of April), Germany, and in Great Britain. One of the examples of events dedicated to Weinberg taking place in Poland was a music conference "Mieczysław Weinberg – TWÓRCA WOBEK HISTORII: Tożsamość, Interpretacje, Konteksty" (loosely translation: "composer and history: identity, interpretations, contexts"), which took place from 7th to 10th of November in Academy of Music in Cracow. Aside from essays about Weinberg and ideologically similar composers, there were concerts, during which Weinberg's music was played alongside with Bach, Beethoven, Martinu, Shostakovich or Panufnik.

I have mentioned before, among Weinberg's pieces there are interesting clarinet ones, that are quite a challenge even for a skilled musician. I will present two solo compositions, made in different years: *Sonata for clarinet and piano* op. 28 (1945) and *Concerto for clarinet and string orchestra* op. 104 z roku (1970).

Sonata, especially when taking its creation time into account, is quite dark and grim in character. It was definitely caused by recently ended II World War. I had an opportunity to perform this piece several times:

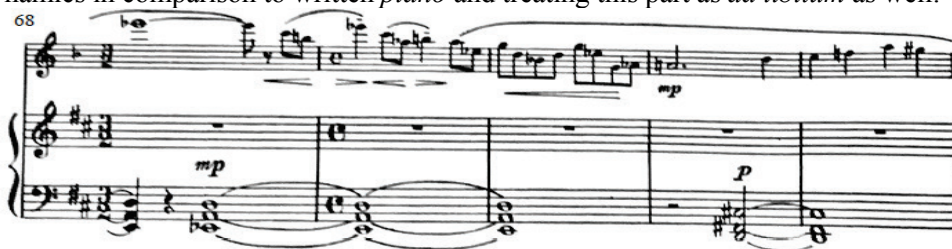
- 25th of May 2019 – during concert cycle called "Oblicza Pianistyki" ("Faces of pianism") in Cracow (piano part performed by Ireneusz Boczek)
- 17th of January 2019 in NOSPR Katowice (piano part performer by Wioletta Fluda-Tkaczyk)
- 1st of August 2019 during "Wakacje z Muzyką" festival in Nowy Sącz (piano part performer by Ewa Skardowska)
- 24th of October 2019 during a concert called "Mieczysław Weinberg w 100 rocznicę urodzin" ("Weinberg in 100th birth anniversary") in Cracow (piano part performed by Wioletta Fluda-Tkaczyk)

In *Sonata* one idiom is particularly well implemented – neoclassical – especially by typical approach to sonata form and motoric rhythm. Formal idea is treated as follows: 1st movement is *allegro*, 2nd *allegretto*, and 3rd is *adagio*. Ending on a slow movement accentuates dreariness of this piece.

In the first movement a dominant time signature is 4/4, although, due to prevalent grouping quavers by four, it seems necessary to count it as *alla breve*. The piece begins with a clarinet cadenza written strictly in measures, nevertheless it should be played *ad libitum*. In my opinion, *Sonata*'s emotional charge even provokes to make an original interpretation, even involving tempo changes. Just after the initial clarinet *cadenza*, since measure no. 14, piano takes over the main melody and begins to dialogue with clarinet. Next, more joyful fragment, since measure no. 30, should be played with delicate *piu mosso*, so it enchances its character. Just after that, there are problematic, long musical phrases with slurs, required to be performed on a single breath. Since measure no. 30, for a bit longer time, there is a high register combined with more slurs. Jewish in

¹Danuta Gwizdalanka, *Mieczysław Weinberg (Wajnberg)*, October 2014, in: <https://culture.pl/pl/tworca/mieczyslaw-wajnberg-weinberg>.

character Motifs, with repetitive rhythms and notes, oscillate between clarinet and piano. Measure no. 64 brings a peculiar musical pause – in accompaniment there are long note chords. Accentuating this pause can be done by lowering dynamics in comparison to written *piano* and treating this part as *ad libitum* as well:



Ex. No. 1 – M. Weinberg, *Sonata for clarinet and piano*, mov. 1, mm. 68-72

In measure no. 77 (*a tempo*) expression changes to a bit more turbulent – there are characteristic, "hammered" notes in piano, in the meantime clarinet has a melody in semiquavers. Next measures bring inconvenient intervals in higher register of clarinet. Weinberg again uses circled melodic-rhythmic motifs, typical for Jewish music style. It is favourable to play fragment from measure no. 130 to the end of the movement *ad libitum* – with rhythmical liberty, which is also suggested by economical part of the piano. Just from the first movement, Weinberg's *Sonata* is full of diverse technical, as well as interpretative problems.

In second movement it is the piano that imposes quaver motoric, and on this basis clarinet presents the main subject. From measure no. 16 there are looped semiquaver triplets. The most distinctive rhythmic motif of the whole movement is a semiquaver with a dot and a demisemiquaver. It increases its mobility. Part between measures 47 and 63 exuberates especially with semiquaver triplets and passages inconvenient for clarinet. In measures 64 to 72 there is a quasi-cadenza fragment, which contains looped motifs based on thirds and seconds. Although in sheet music there is no word *cadenza* in this place, a performer should impose this type of expression, again, because of thrifty accompaniment. *Ritenuito* in measure no. 72 is also justifiable, because it prepares a proper entrance of a more lyrical part of the movement. This part particularly resembles Jewish style, due to its sadness and reverie combined with rhythmicality.



Ex. no 2 – *Sonata*, 2nd mov., mm. 64-66, fragment of mentioned *quasi-cadenza*

Until measure no. 155 there are many inconvenient moments for clarinetist in terms of technique. Then the next short *quasi-cadenza* occurs:



Ex. No. 3 – *Sonata*, 2nd mov., mm. 158-160

Exchangeability of fragments lasting for several measures, in which once piano, once clarinet dominates, persists until the end of the movement.

Third movement begins with fairly long *cadenzas* – first in piano, next in clarinet. Piano *cadenza* contains huge dynamic differences just in the beginning – initial *quasi-arpeggios* in *piano* morph into "hammered" notes after a while, similar to those in the first movement. Part from sudden dynamic changes, clarinet sometimes plays in a very high register. In my opinion all that ties to the reminiscences of war experiences: pain and a peculiar scream of despair. Whole movement is saturated with references to real-life events and emotions – in my opinion it can have a programmatic character, although the composer himself has never let anyone know about any sort of program tied to *Sonata*. Nevertheless, it is just enough to be

mindful of these connotations, to create a musical statement interesting in terms of interpretation. Concluding textural and dynamical mollification, suggesting "giving up" over one's emotions, or making peace with difficult war experiences, is convincing, yet striking in its honesty.

Concerto for clarinet and string orchestra refers even more strongly to Russian neoclassical tradition, represented by Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich. Musical connections to situations of war expose themselves even more than in *Sonata*. Weinberg, again, uses dark character, although in this case it is more diverse, with "edge" – repetitiveness of certain rhythmical and melodic formulas, harmony with a lot of dissonant tones and melodic motion in seconds, and fast passages in all of the instruments would indicate it strongly. Sharp chords in string orchestra are similar to mentioned "stings" or "hammered sounds" in *Sonata*. All that makes *Concerto* especially technically difficult for a soloist, as well as for an orchestra.

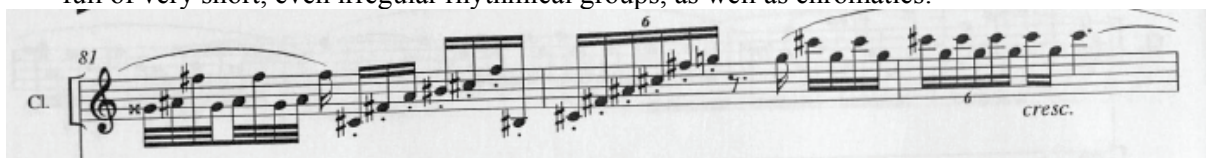
In the whole piece orchestra is not merely in a background, but is a rather integral partner to a soloist – it adds and repeats motives played by clarinet, it has sophisticated musical texture, as well as much musical tension created by contrasting dynamics, mainly in the second movement. Third one begins surprisingly joyfully and lightly. Advancing playfulness with sounds between clarinet and strings even leads to moments full of dread, like it is shown below:



Ex. No. 4 – *Concerto for clarinet and string orchestra*, 3rd mov., mm. 140-144, orchestral part

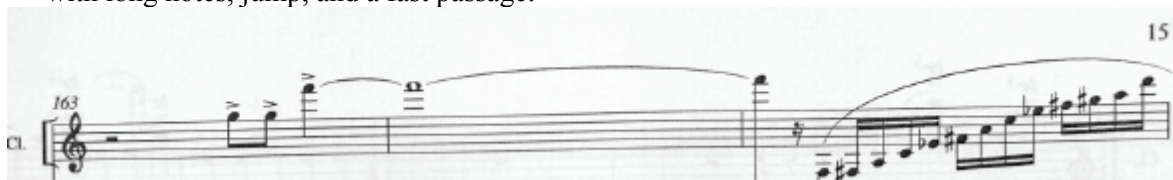
Among musical examples showing exceptional technical difficulty, there are following:

- full of very short, even irregular rhythmical groups, as well as chromatics:



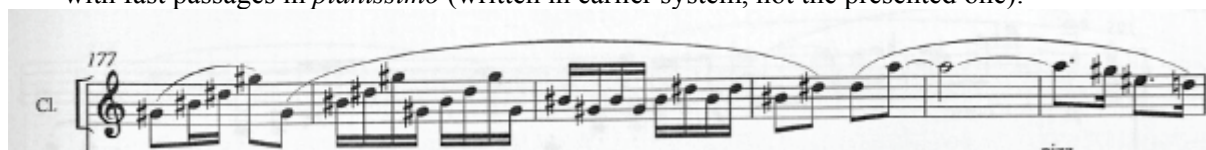
Ex. No. 5 – *Concerto*, 2nd mov., mm. 81-83, clarinet part

- with long notes, jump, and a fast passage:



Ex. No. 6 – *Concerto*, 1st mov., mm. 163-165, clarinet part

- with fast passages in *pianissimo* (written in earlier system, not the presented one):



Ex. No. 7 – *Concerto*, 3rd mov., mm. 177-182, clarinet part

Of course these are not the only examples, but rather merely typical technical problems of a piece – there are many more fragments like this in *Concerto*.

From this general insight into Weinberg's clarinet pieces, one can find a few representative features:

- Neoclassical approach to form, harmony and rhythm;
- Frequent contrasts of expression: from joyful, through turbulent, to even gloomy and dark (probably the most distinctive for this composer);
- Various technical problems: fast and often inconvenient passages in different registers and dynamics, long notes;
- **Diverse articulation**, important, because, aside from dynamics and expression it affects interpretation of these pieces the most: *legato*, *staccato*, *tenuto*, accents and combinations of all of the above;
- Frequently occurring long phrases marked with slurs, especially difficult to perform in a convincing way and with keeping proper breathing;
- Referring to extra-musical experiences (f.e.g. war), even if not explicitly defined, they are pretty obviously represented in music, like painful experiences of II World War;

There is no question, that Mieczysław Weinberg's musical output is one of the most distinctive and interesting in Polish music of 20th century. This reconnaissance unveils only a part of its musical beauty, and taking into account how many compositions has Weinberg left behind, not only for clarinet, there are certainly many things to discover in that matter.



УДК 788.1/4

ORCID 0000-0001-7249-4538

Слупський В.В.,
м. Київ

ТВОРИ Й. ПЕЦЕЛЯ ДЛЯ АНСАМБЛЮ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У КОНТЕКСТІ НІМЕЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ XVII ст.

Анотація. У статті у контексті розвитку німецького ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах XVII ст. аналізується творча діяльність Йоганна Пецеля – відомого у той час виконавця-мультиінструменталіста, чий творчий шлях і рід діяльності відображає життя і статус музиканта епохи бароко. Зазначається, що мотивацією для появи творів для ансамблю мідних духових стала суто практична необхідність поповнення репертуару міських виконавців. Твори написані з урахуванням технічних можливостей інструментів і наслідують специфіку жанрово-стильових тенденцій німецької інструментальної музики XVII ст. **Методологія** дослідження полягає в комплексному підході до вивчення заявленої проблематики. Основними є історичний метод, що надав можливість висвітлити творчий шлях німецького музиканта XVII ст., і метод музично-теоретичного аналізу, що знадобився для багатогранного вивчення музичних творів, передусім для визначення особливостей трактування партій інструментів у взаємозв'язку з особливостями тематизму, фактури та формотворення. **Наукова новизна** визначається практичними потребами і полягає у висвітленні творчості одного з видатних німецьких музикантів XVII ст., автора великої кількості творів для ансамблю мідних духових інструментів, а також у відновленні і доведенні до відома виконавської спільноти інформації про наявність маловідомого репертуару для ансамблю мідних духових, який слід долучати до навчальних і концертних програм. У **висновках** зазначено, що тематику статті і методи аналізу необхідно поширити на композиторську творчість сучасників Й. Пецеля, які також писали для ансамблю мідних духових, і долучати їхні твори до репертуару нинішніх виконавців.

Ключові слова: німецька музична культура XVII ст., творчість Й. Пецеля, музикант-мультиінструменталіст, ансамбль мідних духових інструментів, корнет, тромбон.

Annotation. The creative activity of Johann Petzel, the then-known multi-instrumentalist, whose creative path and kind of activity reflects the life and status of the musician of the Baroque era, is analyzed in the article in the context of the development of the German ensemble performance on copper wind instruments of the 17th century. It is noted that the motivation for the appearance of works for the ensemble of copper wind was a purely practical need to replenish the repertoire of urban performers. The works are written taking into account the technical capabilities of the instruments and follow the specifics of the genre-style tendencies of German instrumental music of the 17th century. **The methodology** of the research consists in the integrated approach to the study of the stated problem. The main method is the historical method, which gave an opportunity to highlight the creative path of the German musician of the 17th century, and the method of musical and theoretical analysis that was needed for the multi-dimensional study of musical works, primarily to determine the peculiarities of the interpretation of the parties of instruments in relation to

the features of the themes, texture and shaping. **The scientific novelty** is determined by the practical needs and consists in the coverage of the work of one of the outstanding German musicians of the 17th century, the author of a large number of interesting, but almost unknown works for the ensemble of copper wind instruments, as well as in the restoration and bringing to the attention of the executive community information about the presence of the little-known repertoire for the ensemble of copper windings, which should be added to the educational and concert programs. **The conclusions** state that the subject matter and methods of analysis should be distributed to the composer's work of J. Petzel's contemporaries, who also created music for the ensemble of copper brass, and to include their works in the repertoire of current performers.

Key words: German musical culture of the 17th century, J. Petzel's work, musician-multiinstrumentalist, ensemble of copper wind instruments, cornet, trombone.

Актуальність теми дослідження. Ансамблеве мистецтво гри на мідних духових інструментах є важливою складовою сучасного інструментального виконавства. У сукупності із сольним та оркестровим виконавством воно утворює цілісну тріаду, що охоплює провідні напрями академічного виконавського процесу. Відоме з давніх часів, мистецтво ансамблевої гри на мідних духових розвивалося у тісному взаємозв'язку соціокультурних процесів з еволюцією інструментарію, виконавською практикою та композиторською творчістю і здобуло яскравого спалаху у ранньобарокову добу. В сучасному мистецтвознавстві давній період історії ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах не отримав належного вивчення й наукового обґрунтування, тому його дослідження представляється необхідним й актуальним. З-поміж численних національних шкіл XVII століття ми обираємо німецьку, враховуючи її вагомий внесок у розвиток ансамблю мідних духових.

Метою дослідження є вивчення творчого шляху відомого у той час і практично забутого нині німецького виконавця-мультиінструменталіста Йоганна Пецеля та аналіз музичних композицій, написаних ним для ансамблю мідних духових інструментів.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивченню творчої діяльності Й. Пецеля присвячено, в основному, праці німецьких та американських музикологів (Х. Ріман, 1904; А. Шерінг, 1928; В. Петерсон, 1975; А. Сімпсон, 2000, ін.). Однак, навіть ці роботи практично не містять аналізу досліджуваної нами ансамблевої музики для мідних духових інструментів, оскільки автори ставили собі інші завдання.

Наукова новизна визначається практичними потребами і полягає у висвітленні творчості одного з видатних німецьких музикантів XVII століття, автора великої кількості цікавої, але практично невідомої нині музики для ансамблю мідних духових, а також у відновленні і доведенні до відома виконавської спільноти інформації про наявність маловідомого ансамблевого репертуару, який слід долучати до навчальних і концертних програм.

Виклад основного матеріалу. У контексті німецької ансамблевої музики для мідних духових інструментів XVII століття виділяється постать композитора і мультиінструменталіста **Йогана Пецеля** (J. Pezel, 1639-1694). Він був багатогранно обдарованою й освіченою людиною, мав літературний талант і володів кількома мовами [7], а початок його музичної діяльності був пов'язаний зі скрипковим виконавством. Запрошений у 1664 році на посаду четвертого учасника ансамблю "вправних скрипалів" ("*Kunstgeiger*") німецького міста Лейпцига, невдовзі він опановує гру на трубі, щоб стати штапфайфером духової групи і здобути певні фінансові переваги – краще фінансове забезпечення, безкоштовне проживання за рахунок міської казни, можливість навчати більшу кількість приватних учнів, привабливі перспективи працевлаштування та ін. [5, с. 5]. Під час виходу у Лейпцигу першої збірки творів Й. Пецеля "*Musica vespertina*" (Вечірня музика, 1669) він все ще був міським скрипалем [6, с. V], одна поява збірки допомогла цьому "старанному композитору інструментальної музики, особливо для духових інструментів" [4, с. 1018], невдовзі влаштуватися на престижну посаду музиканта-духовика.

Це сталося наприкінці 1669 або початку 1670 року, і на посаді штапфайфера Й. Пецель перебуває до 1681 року, одночасно виконуючи обов'язки псаломщика лейпцизької церкви Святого Фоми. У 1677 році Й. Пецель звертається з проханням призначити його на посаду кантора, однак отримує відмову. Невдоволений цим рішенням, а також епідемією чуми, що спіткала Лейпциг, Й. Пецель приймає рішення про переїзд у Баутцен, де також отримує посаду керівника міських музикантів і продовжує працювати над створенням ансамблевого репертуару для мідних духових. У 1685 р. він видає свій новий цикл "*П'ятиголосна духова музика*" ("*Fünff-stimmigte blasende Music*") для двох корнетів і трьох тромбонів. У цю збірку увійшло 76 інтрад, алеманд, курант, сарабанд, жиг та інших п'єс. Помер "найвизначніший музикант з усіх німецьких штапфайферів епохи бароко" [6, с. V] 30 жовтня 1694 року.

Й. Пецель був одним з найбільш освічених і талановитих штапфайферів Лейпцига. Його творча спадщина складається з кількох сот творів для ансамблів духових та струнних інструментів. За

твердженням А. Шерінга, вона є важливою ланкою, що поєднала німецьку музику від Г. Шютца до Й.С. Баха [6, с. V]; разом з тим, в ній відчутні впливи італійського та французького музичних стилів. Свої твори Й. Пецель писав із практичною метою: до середини XVIII ст. з міської башти або ратуші Лейпцига двічі на день звучала духова музика, унаслідок чого існувала потреба у репертуарі. Й. Пецель, як композитор і виконавець, долучився до процесу написання і виконання цієї музики. Як колишній *Kunstgeiger*, він не залишав поза увагою своїх колег-скрипалів, тому його опуси часто були призначені і для духових, і для струнних ансамблів.

Саме для такого альтернативного складу п'ятерки або "вправних скрипалів" написана "**Musica vespertina lipsiaca**" (Вечірня музика Лейпцига, 1669). Вона складається з п'яти сюїт для 5-голосного ансамблю духових або струнних інструментів, і до кожної з них входять як традиційні для барокової сюїти танцювальні частини – *Allemande, Courente, Sarabande, Gigue*, так і додаткові – *Sonate (I-V), Praelude (II-IV), Intrade (V), Ballett (I, III), Brandl (I), Gavotte (III, V), Ballo (IV, V)*. Серед додаткових номерів трапляються танцювальні (*Ballett, Brandl, Gavotte, Ballo*) та "абстрактні" [1, с. 20] (*Sonate, Praelude, Intrade*). Всі п'ять сюїт відкриваються Сонатою, у сюїтах №№ 2-4 за нею слідує Прелюдія, яку в сюїті № 5 замінено Інтрадою.

40 сонат циклу "**Hora decima**" (Десята година), написані у 1670 році, є одним з перших у німецькій музиці зразків збірки творів для ансамблю мідних духових інструментів. Створення баштової несигнальної музики для виконання музикантами о 10-й годині ранку було цілком природним: "з башт звучала не тільки сигнальна музика, але й хорали, уривки з духовних вокально-інструментальних творів, та інше" [3, с. 46]. Свій творчий задум композитор пояснює тим, що баштові музиканти своєю грою на тромбонах і цинках можуть "...розпалити християнські серця для хвали і прославлення Господа" [6, с. VII]. Цей задум втілено у вигляді 40 невеликих інструментальних творів непрограмного характеру, які в традиціях епохи були названі сонатами – "авторським, не зовсім жанрово точним позначенням" [3, с. 74-75].

У добу раннього бароко назва "соната" використовувалась дуже широко і не мала прив'язки до певної, чітко визначеної і стабільної жанрово-структурної моделі. Якщо наприкінці XVI – початку XVII століття сонатами називались твори, призначені для інструментальної гри (на противагу кантатам, призначеним для співу), то в подальшому цією назвою позначалися інструментальні частини вокально-інструментальних творів і опер або "перші частини циклів, в тому числі й танцювальних сюїт" [2, с. 63], а згодом вона поширилася на самостійні одно- або багато частинні інструментальні опуси.

Сонати для духового ансамблю Й. Пецеля є важливим кроком на шляху до становлення неприкладного ансамблевого виконавства, не пов'язаного з сигнально-фанфарними функціями мідних інструментів та їхньою участю в урочистих церемоніях, і до формування барокової сонати як циклічного жанру.

Незважаючи на те, що в передмові та в партитурі автор вказує на можливість участі ансамблю струнних інструментів, початкове призначення цих творів для духових позначається на характері тематизму і виборі тональностей, серед них переважають найбільш "зручні" для мідних духових інструментів *C-dur, G-dur, F-dur, e-moll, a-moll*. Основу образного змісту творів складають різноманітні за характером теми: урочисті (Сонати № 1, 2, 39), стримані, зосереджені (Сонати № 5, 13, 30), ліричні (Соната № 27), танцювальні (Сонати №3, 6), рухливі (Сонати № 4, 14), жваві, моторні (Сонати № 12, 14, 30). Відповідно до умов виконання, всі опуси є невеликими за розміром, написані у темпі *Adagio*. Більшість сонат циклу "**Hora decima**" мають однотипну структуру і складаються з двох частин, а незначна кількість є одночастинними (наприклад, №3, 14, 30, 39).

На прикладі "**Hora decima**" можна спостерігати різні тенденції формування інструментальної циклічної композиції для мідних духових інструментів у німецькій музичній культурі ранньобарокової доби. Перша з них відповідає особливостям бінарного поліфонічного циклу на кшталт "прелюдія/фантазія – fuga", в якому перша частина поступається масштабами більш розвиненій та змістовно насиченій другій, на яку припадає головний смисловий акцент твору (наприклад, Соната № 13). У сонатах другої, чисельнішої групи перша і друга частини є рівнозначними і взаємодоповнюють між собою і за умов відсутності контрасту, і за його наявності, переважно на інтонаційно-тематичному та, рідше, метричному рівні.

Відсутність усталених жанрових ознак відтворилася у композиційно-драматургічних особливостях сонат, прикладами чого є Сонати №№ 1 і 2.

У невеликій двочастинній **Сонаті № 1 (C-dur)** кожна з частин заснована на зіставленні побудов гомофонно-гармонічного та поліфонічного складу. У I частині сонати (*Adagio*) гомофонно-гармонічний тип викладу виявляється вже в першій темі, яку виконує весь п'ятиголосний ансамбль мідних духових, у складі двох корнетів і трьох тромбонів (альтового, тенорового і басового).

Головний тематичний матеріал доручено першому корнету, наспівну мелодію якого, переважно в терцію, підтримує другий корнет. Їхні партії побудовані на плавному, поступовому русі в межах другої октави і є більш індивідуалізованими порівняно з моноритмічними партіями тромбонів, що містять тони голосів акордової фактури [3, с. 53-54].

Далі гомофонно-гармонічний склад поступається місцем поліфонічному викладу, і голоси ансамблю стають рівноправними. Змінам також підлягає співвідношення інструментів: поліфонічне розгортання нової теми, заснованої на низхідному русі по терціях, починається в партії басового тромбона, до якої із запізненням на одну долю додається 1-й корнет. Надалі тема викладається із терцієвим дублюванням в різнотембрових парах голосів (2-й корнет – басовий тромбон, 1-й корнет – альтовий тромбон), і знову стретно у заключній побудові. У наступних імітаціях I частини знову виникають парні комбінації інструментів (2-й корнет – теноровий тромбон, 1-й корнет – басовий тромбон).

II частина (*Adagio*) сонати написана в тридольному метрі 3/2 і містить новий матеріал. Початкова тема хорального складу демонструє рівноправ'я всіх партій ансамблю, витриманих практично в одному ритмі протягом всієї десятитактової побудови. Наступний розділ є наближеним до форми фуги зі скороченою репризою. До виконання невеликої теми, основаної на фігурі оспівування, залучаються почергово корнети і басовий тромбон, який дублює її у терцію, в той час як альтовий і теноровий тромбони виконують середні голоси. Завершує другу частину хоральне звучання всього ансамблю (останні 7 т.), що надає композиції логічну завершеність і створює риси репризності.

Аналогічні композиційні прийоми наявні у *Сонаті № 2 C-dur*, яка також є двочастинною. I частина (*Adagio*) відкривається п'ятиголосим ансамблем, що виконує початкову тему хорального складу, цілком витриману у гомофонно-гармонічній фактурі. Ритмічно активний фанфарний мотив з чотирьох восьмих тривалостей у партії першого корнета надалі стає основою інтенсивного ритмічного і мелодичного руху, який охоплює всі голоси ансамблю. При цьому моноритмічність хоральної фактури зберігається протягом усього викладу теми, аж до заключної каденції. Надалі суворе акордове звучання поступається більш розвиненому імітаційно-поліфонічному викладу, із появою нового тематичного матеріалу, інтонаційно-ритмічний контур якого відрізняється більшою жвавістю, розвиненістю та певною технічною складністю для всіх учасників ансамблю. II частина (*Adagio*, 3/2) відкривається урочистим звучанням п'ятиголосного хоралу, після чого починається більш прискорений фугований розділ. Його моторну тему починає 2-й корнет, який своєю енергетикою залучає до інтенсивного руху всіх учасників ансамблю.

Композиторська майстерність та винахідливість дозволяють Й.Пецелю організувати виклад тематичного матеріалу таким чином, щоб природно і логічно поєднати акордовий склад із поліфонічними прийомами роботи з темою. Наприклад, в одночастинній *Сонаті № 3, F-dur* мелодичну лінію верхнього голосу в початковому тритакті супроводжує гамоподібний низхідний рух басової партії в діапазоні октави, що далі переміщується в партію першого корнета та утворює імітації. Надалі ця тема інтенсивно варіюється, а її ритмічно перетворений варіант здобуває імітаційно-поліфонічний розвиток. В *Сонаті № 12, G-dur* поліфонічна техніка стає основою цікавих ритмічних перетворень теми, яка в подвійному зменшенні проходить у всіх голосах ансамблю.

Функціональний розподіл партій в сонатах для мідних духових інструментів Й. Пецеля переважно є стабільним та цілком відповідає тогочасним традиціям ансамблевого інструментального виконавства. До виконання побудов імітаційно-поліфонічного складу долучаються всі п'ять інструментів, незалежно від інтонаційної, ритмічної та теситурної складності матеріалу. Показовою є партія басового тромбона в II частині *Сонати № 4, F-dur*, що має октавні стрибки вісімками, в *Сонаті № 6, a-moll*, де навіть виникає стрибок на збільшену октаву *F-fis*, а також в *Сонатах № 12, G-dur* та *№ 13, G-dur*, що містять складні інтонаційні побудови шістнадцятими тривалостями.

В епізодах хорального та гомофонно-гармонічного складу функції голосів ансамблю змінюються. Якщо при виконанні тем у хоральній фактурі іноді спостерігається несуттєве і малопомітне "ускладнення" партії першого корнета, то в гомофонно-гармонічних побудовах більш поширеним є розподіл ансамблю на три функціональні групи: солюючі перший і другий корнети, заповнення середнього діапазону альтовим і теноровим тромбонами і гармонічний фундамент у басового тромбона. Важливою і різноманітною є партія баса: басовий тромбон гармонічно підтримує звучання солюючих корнетів, доповнює діалог солістів або навіть виконує не менш розвинену і мелодично змістовну партію, ніж інші голоси ансамблю (*Сонати №№ 4, 6, 12*).

"Fünf-stimmige blasende Music" (П'ятиголосна духова музика) (1685) – збірка з 76 п'єс для ансамблю мідних духових інструментів, написаних у різних жанрах, серед яких поряд з танцю-

вальними мініатюрами (*Allemande, Courente, Bal, Sarabande, Gigue*) вагоме місце посіла нетанцювальна *Intrade*.

У танцювальних п'єсах переважає гомофонно-гармонічний склад, в основі якого – мелодичний дуєт 1 і 2 корнетів, доповнений розвинутим басовим голосом (басовий тромбон) і середніми голосами, що містять гармонічне заповнення (альтовий і теноровий тромбони, див. *Allemande, № 17, Courente, № № 18, 36, Bal, № 24*). Разом з тим, у збірці є п'єси суто хорального складу, в яких переважає моноритміка (*Sarabande, № № 30, 63*), а також імітаційно-поліфонічного складу, з імітаційними перекличками у парах верхніх і середніх різнотембрових голосів (*Allemande, № 60*), або такі, що за формою і особливостями викладу наближені до фуги (*Courente, № 61, Gigue, № 64*).

Але найбільше різноманіття в роботі з тематичним матеріалом, способах організації фактури та побудові форми Й.Пецель демонструє в Інтрадах. Так, в невеликій двочастинній *Intrade № 13, C-dur* використовується форма фуги з поліфонічною фактурою в середньому регістрі. Провідне значення партій альтового та тенорового тромбонів підкреслено дорученням їм початкового стретного викладу теми в першому розділі п'єси. В *Intrade № 35, G-dur*, хоральна фактура початкового двотакту в подальшому розшаровується на три пласти: мелодизований нижній голос і два однотемброві моноритмічні дуєти корнетів і тромбонів; разом з тим, основне тематичне навантаження також припадає на партії альтового і тенорового тромбонів. В *Intrade № 59, C-dur* поєднано гомофонно-гармонічний і поліфонічний склад, у фактурі є елементи контрастної та імітаційної поліфонії. Фінальна *Intrade № 71, C-dur* містить двоголосний канон корнетів із блискучою, урочисто-фанфарною бароковою темою, що звучить у супроводі дуєту альтового і тенорового тромбонів на фоні простої і ясно збудованої функціонально-гармонічної лінії басового тромбона.

Таким чином, в Інтрадах збірки "*Fünf-stimmige blasende Music*" спостерігається певна еволюція функцій голосів інструментального ансамблю мідних духових: від ренесансної моделі з протиставленням однотембрових дуєтів (2 корнети – 2 тромбони) та гармонічною опорою в партії басового тромбона, через утворення ансамблю із провідними середніми партіями, котрі викладають тематичний матеріал і прикрашаються активними верхніми голосами, і спробами поєднати різні тембри в імітаційних побудовах, до затвердження нового принципу розподілу функцій голосів у п'ятиголосому ансамблі, що виникає із появою гомофонно-гармонічного складу і позначається провідною мелодичною роллю верхньої пари голосів.

Висновки. Вивчення життєтворчості Й.Пецеля надає підстави зробити висновок про суттєвий внесок цього музиканта у формування різножанрового репертуару для ансамблів мідних духових інструментів, поштовхом для чого стала його власна виконавська діяльність та потреба забезпечення музикантів Лейпцига новим музичним матеріалом. У своїх творах для ансамблів мідних духових Й. Пецель долає рамки службово-сигнальних функцій репертуару баштових трубачів і відкриває шлях для розвитку повноцінного ансамблевого музикування. Твори Й. Пецеля відображають стилістичні особливості своєї епохи і є надзвичайно привабливими для сучасного виконання. **Перспективи подальшого дослідження** полягають у поширенні тематики статті та методів аналізу на твори сучасників Й. Пецеля, що писали для ансамблю мідних духових, та включення цієї музики у репертуар нинішніх виконавців.

Список використаних джерел

1. Бочаров Ю. Da chiesa e da camera // Старинная музыка. 2011. № 3-4 (53-54). С. 16-23.
2. Назарова Е. Венские сонаты середины XVII века для скрипки с continuo в истории жанра // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 1 (24). С. 60-79.
3. Проскурин С.Г. Труба в эпоху барокко: инструментарий, репертуар, исполнительские традиции : дис. ... канд. искус. : 17.00.02 / Ростовская гос. консерватория им. С.В. Раханинова. Ростов-на-Дону, 2005. 210 с.
4. Риман Х. Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, доп. рус. отделом. Москва-Лейпциг: П. Юргенсон, 1901-1904. 1531 с.
5. Peterson Wayne C. Johann Pezel: Stadtpfeifer-composer: these Master Music. Kansas State University Manhattan. Kansas, 1975. 35 p.
6. Schering Arnold. Johann Pezel Turmmusiken und Suiten. Vorwort. Denkmäler Deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. LXIII. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1928, S. V-VIII.
7. Simpson Adrienne. Johann Pezel // The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A-Z). In 29 vol. London, 2000. CD-ROM.
8. Walther J. G. Musikalisches Lexicon. Leipzig : W. Deer, 1732. Band 1. xxii, 659 S.



УДК 780.644.2

ORCID 0000-0001-5408-4033

*Старко В.Г.,
м. Львів*

ДО РІЧНИЦІ ВШАНУВАННЯ ПАМ'ЯТІ В.М. АПАТСЬКОГО – ВІДОМОГО ВЧЕНОГО, МИТЦЯ, ОЧІЛЬНИКА УКРАЇНСЬКОЇ ФАГОВОЇ ШКОЛИ

Анотація: Стаття написана під враженням від концерту пам'яті відомого науковця, народного артиста України, доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Володимира Миколайовича Апатського. Ця подія відбулася 20 листопада 2019 року у приміщенні НМАУ імені П.І. Чайковського. У концерті взяли участь колишні студенти класу фагота В.М. Апатського, випускники різних років, теперішні студенти, концертмейстери, які працювали у класі легендарного педагога. У залі були присутні родичі В.М. Апатського, гості з різних міст України та зарубіжжя, викладачі НМАУ імені П.І. Чайковського. Концерт пройшов на високому рівні, зберігаючи традиції київської фаготової школи. Усі присутні відчували дух творчості та високого мистецтва, ніби сам професор був серед них. Вічна пам'ять цій світлій людині!

Ключові слова: митець, педагог, науковець, концерт, виконавець, фаготова школа.

Annotation: The article was written under the impression of a concert in memory of a well-known scientist, People's Artist of Ukraine, Doctor of Arts, Professor, corresponding member of the Academy of Arts of Ukraine Volodymyr Apatsky. This event took place on November 20, 2019 at the UNTAM Tchaikovsky. Former students of the bassoon class V.M. Apatsky, graduates of different years, current students, concertmasters who worked in the class of the legendary teacher. The relatives of V.M. Apatsky, guests from different cities of Ukraine and abroad, teachers of the UNTAM Tchaikovsky. The concert was held at a high level, keeping the traditions of the Kiev bassoon school. All present felt the spirit of creativity and high art, as if the professor himself was among them. Eternal memory of this light man!

Key words: artist, teacher, scientist, concert, performer, bassoon school.



Апатський Володимир Миколайович... Це ім'я назавжди увійшло у список видатних педагогів та науковців, які здійснили неоціненний внесок у розвиток духового музичного виконавського мистецтва. Для ширшого кола читачів хочеться навести факти з біографії великого вченого.

Апатський Володимир Миколайович, за національністю білорус, народився у 1928 році у м. Мінську в сім'ї службовця (батько бухгалтер, мати домашня господарка). Рано згубив батька (у рік смерті батька йому було чотири роки). Виховувала одна мати. Ріс у тяжких матеріальних умовах.

Любов до музики прийшла рано. З дитинства грав на народних інструментах (гітарі, мандоліні), по слуху – на фортепіано. Поряд з музикою відчував тягу до математики і точних наук.

У 1944 році поступив у Білоруський політехнічний технікум і Мінське музичне училище, які закінчив у 1948 році. В тому ж році поступив до Білоруської державної консерваторії (оркестровий факультет, клас фагота) і в Білоруський державний політехнічний інститут (енергофак). Політехнічний інститут залишив через рік, а консерваторію закінчив у 1953 році з відзнакою. У тому ж році поступив до аспірантури при Ленінградській державній консерваторії, яку закінчив у 1956 році.

Працював першим фаготистом у провідних оркестрах Радянського Союзу: Білоруському державному театрі опери та балету, Білоруській державній філармонії, Ленінградському малому оперному театрі, Ленінградській філармонії, Київському театрі опери і балету ім. Т.Г. Шевченка. Роботу в оркестрі поєднував з концертною діяльністю у якості соліста і ансамбіста. Виступав на концертних сценах Києва, Москви, Ленінграда, Мінська. Вільнюса та інших міст Радянського Союзу. Приймав участь у створенні 34-х грамплатівок. Здійснив низку сольних і ансамблевих фондових записів на Держтелерадіо України. Приймав участь у багаточисленних зарубіжних гастрольях у якості першого фаготиста оркестру Київського театру опери і балету ім. Т.Г. Шевченка та Державного симфонічного оркестру України.

У 1952 році став лауреатом республіканського конкурсу (II премія), у 1957 – лауреатом Ленінградського фестивалю молоді (I премія і Велика медаль). У 1974 році був удостоєний почесного звання Заслужений артист України, у 1996 році – почесного звання Народний артист України.

З 1967 по 2018 р. працював у Київській консерваторії (нині Національна музична академія України імені П.І. Чайковського). У 1975 році отримав вчене звання доцента, в 1983 році – вчене звання професора.

Виховав понад 50 лауреатів міжнародних, всесоюзних і всеукраїнських конкурсів музикантів-виконавців на духових інструментах.

Крім роботи у класі фагота читав у різних ВНЗ України розроблені ним курси: "Історія виконавства на духових інструментах", "Теорія виконавства і методика навчання гри на духових інструментах", "Музична акустика", "Акустична природа духових інструментів", "Нетрадиційні засоби виразності у сучасному духовому виконавстві", "Введення у спеціальність".

Роботу в якості виконавця і педагога поєднував з науково-дослідною діяльністю. Написав понад 100 науково-дослідних і методичних робіт. У 1971 році захистив кандидатську дисертацію "Фактори тембру і динаміки фагота", у 1993 році – докторську дисертацію "Теоретичні основи гри на духових інструментах". В своїх працях розробляв наукові основи духового виконавства. У 1997 році був обраний членом-кореспондентом Академії мистецтв України. Одною з головних задач своєї науково-дослідної діяльності бачив у розробці теоретичних основ духового виконавства, без яких подальший прогрес духової школи України навряд чи можливий. Багато робіт виходять за рамки духового виконавства, вони адресуються широкому колу читачів: представникам інших видів музично-виконавського мистецтва, інструментознавцям, інструментовщикам, диригентам, композиторам, теоретикам музичного мистецтва. Об'єднуючи навколо себе молодих вчених, намагався створити українську наукову школу, яка досліджує проблеми музично-виконавського мистецтва.

В міру своїх можливостей займався громадською діяльністю. Був віце-президентом Спілки музикантів-духовиків України, членом DOUBLE REED (міжнародної асоціації виконавців на духових інструментах), членом науково-методичної комісії з мистецтва Міністерства освіти і науки України, членом Спеціалізованої ради по захисту дисертацій наукового ступеня доктора наук, працював експертом ради ВАК України, членом редколегій багатьох видань.

Та це лише скромні, сухі дані з автобіографії В.М. Апатського. Тому хочеться згадати слова деяких авторитетних людей, які свого часу спілкувалися з цією особистістю.

Так, головний диригент Київського театру опери та балету імені Т.Г. Шевченка народний артист СРСР С. В. Турчак говорив: "В. М. Апатського знаю з 1964 р. <...> Вже в першій моїй виставі ("Отелло" Дж. Верді) я переконався в тому, що концертмейстер групи фаготів оркестру є музикантом найвищого класу <...> Говорячи про виконавську майстерність В. Апатського, насамперед хочеться відзначити надзвичайну виразність і красу тембру. В його руках фагот стає найпоетичнішим інструментом, звучання якого проникає в саме серце. У його виконанні органічно поєднуються

яскрава емоційність з академічністю, блискучі якості соліста з тонкою майстерністю ансамбліста" (з архівних матеріалів).

Диригент Національної опери України, народний артист України, професор І. Д. Гамкало переконаний: "Володимир Апатський – видатний фаготист. Диригування виставами за участю його солюючого фагота було справжнім святом і щастям для диригента. Проте ми знаємо його не лише як яскравого виконавця. Його феноменальний педагогічний доробок – це непересічне явище в духовій педагогіці сучасності, адже В. Апатський створив і фактично обґрунтував потужну українську фаготову школу світового рівня <...>".

Народний артист УРСР Ф. І. Глушенко говорив: "В. Апатський – один із найкращих представників знаменитої Ленінградської (Васильєвської) фаготової школи. Його гра лишає надзвичайно яскраве враження. Чудовий, виразний звук, високе мистецтво інструментальної кантилени, тонке відчуття стилю, гармонійне поєднання інтелектуального й емоційного начал дозволяє йому з великою виразністю і глибиною виконувати як класичні, так і сучасні твори. Не менш ефективною виявилась і педагогічна діяльність В. Апатського. Характерною ознакою його школи є поєднання дбайливого ставлення до багатих вітчизняних традицій з гострим відчуттям сучасності, спрямованістю в майбутнє".

Академік І. Ф. Ляшенко стверджував: "Знаю В. М. Апатського як видатного музиканта, педагога і вченого міжнародного рівня. Захоплені відгуки про його гру я чув від таких діячів, як Д. Шостакович, Т. Хренников, С. Турчак, Ф. Глушенко і багатьох інших. Своєю закоханістю в інструмент він "заражає" і своїх учнів <...> На його думку, українцям, як і італійцям, притаманні унікальні дані для гри на духових інструментах <...> Апатський створив у Києві фаготну школу, яка протягом останніх двадцяти років була лідером у колишньому Радянському Союзі".

Ці відгуки свідчать про те, що В.М. Апатський був не тільки великим науковцем, а й видатним музикантом-виконавцем. В царині науки достатньо згадати лише те, що він написав п'ять монографій та більше сотні статей. Щодо педагогічної ниви, слід навести неповний перелік перемог і досягнень учнів В.М. Апатського:

Всесоюзні конкурси

Одеса, 1983 р. Т. Осадчий – перша премія і Гран-прі; С. Цюбко – друга премія. Хмельницький, 1987 р. А. Петров – перша премія.

Г. Пентелейчук – третя премія.

Тамбов, 1991 р. А. Авраменко – перша премія.

Міжнародні конкурси

Олексій Ткачук: Мінськ, 1994р.-перша премія;

Маркнойкірхен (Німеччина), 1990 р. – третя премія;

Женева, 1994 р. – дипломант.

Анатолій Мосюк: Лодзь (Польща), 2002 р. – третя премія.

Байройт (Німеччина), 2005 р. – диплом, відповідає другій премії

Тарас Осадчий: Тулон (Франція), 1988 р. – четверта премія;

Париж (Франція), 1992 р. – дипломант.

Міжнародний конкурс імені Д. Біди (Львів)

Перші премії: М. Сербинов, О. Сасенко, М. Малиновський – 2000 р.;

С. Руснак – 2003 р.;

А. Антонович. М. Крещенський – 2006 р.

Гран-прі: Т. Осадчий – Всесоюзний конкурс, Одеса, 1983 р.;

С. Руснак – Ворзель, 2003 р., Рівне, 2006 р.;

А. Мосюк – Ворзель, 2004 р.;

А. Антонович – Ворзель, 2005 р.;

М. Крещенський – Київ, 2008 р.

Випускники В. Апатського працюють солістами в найкращих оркестрах України і світу, зокрема:

А.Ткачук – перший фаготист симфонічного оркестру в м. Бамберзі (Німеччина);

А. Мосюк – перший фаготист симфонічного оркестру в м. Нойбранденбурзі (Німеччина);

А. Кукса – артист оркестру Бельгійського радіо в м. Брюссель;

А. Петров (перший фагот), А. Клечевський (перший фагот), Г. Шамін (другий фагот) в оркестрі В. Співакова (Москва).

Учні, які стали професорами вищих навчальних закладів:

А.Ткачук – професор вищої школи у м. Бремен (Німеччина);

А.Клечевський – професор Академії музики у м.Сеул (Південна Корея);

В. Будкевич – професор Білоруської академії музики.

І лише тепер ми розуміємо, яку втрату понесло наше духове мистецтво. І яка велика честь бути присутнім на річниці вшановування пам'яті великого майстра, що відбулась 20 листопада 2019 р. В Малій залі НМАУ імені П.І. Чайковського.

Концерт розпочався зворушливою промовою заслуженого діяча мистецтв України, завідувача кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ імені П.І. Чайковського, професора Романа Андрійовича Вовка, у якій згадувалося все добре, світле і величне, пов'язане з ім'ям великого педагога. Атмосфера концерту відповідала високим стандартам виступів, які проводились ще за життя митця. І було таке відчуття, що він є присутнім серед нас.

Слід віддати належне організаторам концерту. Це – Дондаков Юрій Миколайович, випускник класу В.М. Апатського (1977 р.), соліст провідних симф. оркестрів України, а з 1995 р. – паралельно веде клас фагота у НМАУ імені П.І. Чайковського; легендарні концертмейстери – Якуніна Олена Василівна, Гудько Наталія Тимофіївна та Буров Сергій Володимирович, які протягом багатьох років пліч-о-пліч крокували разом з В.М. Апатським нелегкою мистецькою нивою. Їхня заслуга у формуванні київської фаготової школи беззаперечна. Адже вони створювали і нині створюють надійний "тил" на багаточисленних концертах та конкурсах.

Варто зазначити, що серед студентів-учасників концерту чотири виконавці ще встигли повчитися у класі славетного педагога. У поданій нижче програмі я вкажу на них окремо. Також хочеться у ній згадати імена всіх виконавців-духовиків, які присвятилися до цього дійства.

Концерт відкрився словами багаторічного концертмейстера класу фагота, лауреата багатьох конкурсів Якуніної Олени Василівни: "Те, що ми з вами сьогодні зібралися – це велика подія. Таким чином ми підтримуємо і прославляємо СПРАВУ видатної Людини, ВЧИТЕЛЯ, МУЗИКАНТА В.М. Апатського. Вічна пам'ять і слава!"



Запис самого концерту є в інтернеті. Тому я хочу назвати тільки прізвища його учасників, без повної програми. Павло Мацкевич (учень В.М. Апатського до 2015 р.), Аліна Сапункова (2 роки вчилася у класі В.М. Апатського), Тарас Ярушевський, Олександр Сєдін, Артем Сидоренко, Аня Устінова, Дарина Рура, Ніколас Роблес, Юлія і Вадим Цюцюра (випускник 1994 р.), Ігор Нечесний (4 роки навчався у В.М. Апатського), Олексій Бабій, Сергій Стійчук, Валентин Добровольський, Іван Пташник (6 років навчався у В.М. Апатського), Вікторія Сасенко, Тарас Яруш, Юрій Федорків, Дмитро Малін, М.Я. Камишний (випускник 1979 р.).

Особливу атмосферу створювала присутність доньки В.М. Апатського – Марії разом зі своєю донькою Ольгою. Можна було наживо поспілкуватись з ними. А ще вдалося з Марією Володимирівною домовитися про придбання деяких книг з духового музичного виконавства, написані В.М. Апатським.

Після закінчення концерту учасники ділилися враженнями та спогадами про попередні концерти, які відбувались ще при житті В.М. Апатського. Згадувалось, зокрема, про те, як Володимир Миколайович, наче рідний батько, хвилювався за кожного студента, завжди його підтримував і сильно не критикував після виступів, а згадував лише вдалі моменти. А отже кому, як не йому було відомо, наскільки складний інструмент фагот і як багато праці потрібно, щоб навчити ним досконало володіти.

Вчитель живе в нашій пам'яті і в наших серцях. Вічна йому пам'ять і слава!



УДК 788.562

ORCID 0000-0001-6191-1084

*Законець Л.М.,
м. Львів*

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ ЛЬВІВСЬКОЇ ГОБОЙОВОЇ ШКОЛИ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ ЄВРОПИ

Анотація. В дослідженні проаналізовано дві основні гобойові школи Львова – французька та німецька. В кінці XIX ст. між гобоїстами обох шкіл тривало запекле суперництво. Пов'язано це було, перш за все, зі зміною конструкції самого гобоя, а конкретно, із застосуванням до нього механізму системи клапанів Т. Бьома та запровадженням у використання вужчої тростини. В результаті новий інструмент позбувся різкості звучання, а натомість набув м'якості й здатності до гнучкого нюансування. Водночас, тембр нового гобоя втратив насиченість і характерність. Очевидно, саме тому подальше вдосконалення інструмента здійснювалось двома шляхами. В Німеччині та Чехії музиканти не вважали за потрібне приймати систему Бьома і залишались вірними старому інструменту.

Львівська гобойова школа має два джерела: західно-європейське (первинне) та російське (дещо пізніше). Причому, західно-європейська традиція представлена двома школами – німецько-чеською та французькою і проявила себе найбільше в естетичній оцінці гобойного звучання, відмінній від російської школи, та навичках гри на гобої. Російська традиція була похідною від німецької та чеської шкіл.

Таким чином, у Львові мав місце синтез декількох виконавських систем: французької, німецько-чеської та російської.

Виявлено, що Львівська манера гри на гобой пройшла значну еволюцію. В перші повоєнні роки вона була дещо важкуватою: достатньо великий натиск повітря, стара постановка губного апарату з розтяганням губів, брак легкості, невимушеності, простоти в техніці. 60-70-ті роки пройшли під знаком переходу на французьку систему. Взагалі, слід зауважити, що наша уява про французьку манеру гри, з вузьким, обмеженим звуком, виявилась дещо хибною, оскільки французькі гобоїсти вміли грати і теплим, і повним звуком, а красу тону поєднували з високою технікою, рівністю звуку по всьому діапазону, вільним володінням всіма регістрами.

Ключові слова: гобой, гобойна школа, французька система, тростина, тембр, звук, тон, губний апарат, вібрація, звуковедення, голосоведення, діапазон, регістр.

Annotation. Relevance of the study. Two main oboe schools in Lviv – French and German – were analyzed in the study. At the end of the XIX century, a fierce rivalry continued between the oboists of both schools. This was due, first of all, to the design of the oboe itself, and specifically to the application of the mechanism of T. Bohm's valve system and the introduction of a narrow cane. As a result, the new instrument has lost the sharpness of the sound, but instead has the softness and the ability to flex. At the same time, the timbre of the new oboe lost its saturation and character. Obviously, that is why further improvement of the tool was carried out in two ways. In Germany and the Czech Republic musicians did not consider it necessary to adopt the Bohm system and remained true to the old instrument.

The main objective of the study. Actually, in Lviv there was a synthesis of two traditions – German and French. In this study, we aim to briefly outline the history of the formation of the oboe tradition in Lviv, to establish its connection with European traditions and to identify the main features of the Lviv oboe school.

Methodology. The following basic methodological principles are applied: personalization as a structural element of biographical method and dialogism which provides deeper and broader objective knowledge as well as author's submission concerning personal core of performance.

Findings and conclusions. Today the specific features of Lviv Oboe School are:

- 1) flexibility and plastic sound and voice;
- 2) special lyricism and cantilence;
- 3) specific timbre color of sound (this was noted at all competitions and workshops, with the participation of school representatives);
- 4) the ability to enrich this timbre color with a variety of shades, building a certain range of shades, and it is advisable to use them artistically.

Practical significance of the research lies in the expansion of the research space within the processes of formation of the oboe in the center of western culture of Ukraine – the city of Lviv.

Keywords: oboe, oboe school, French system, reed, timbre, sound, tone, lip apparatus, vibration, sound leading, voice leading, range, register.

Постановка проблеми. Одним із виявів культури сьогодення є музичне мистецтво, зокрема духове виконавство. Серед всіх різновидів сучасного музично-виконавського мистецтва духова музика є найперспективнішою і найдинамічнішою у своєму розвитку. Сьогоднішній рівень і умови роботи музикантів, ансамблів, а також педагогічна діяльність в культурно-освітніх закладах вимагає від майбутніх спеціалістів різносторонніх і глибоких методичних знань і навичок в процесі підготовки майбутніх фахівців.

Духова музика є одним із найдемократичніших і улюблених видів народного музикування, невід'ємною частиною історії українського музичного мистецтва. Виникнувши в стародавні часи, вона розвивалась як засіб, спроможний організувати єдиний рух і дію людей (походи, процесії, колективна праця, ритуальні танці, обряди і т. п.) і на відміну від інших видів музичного виконавства являє особливий вид музичної творчості зі своїми самобутніми рисами, які формувались протягом століть.

У наукових працях дослідників мистецтва гри на духових інструментах останнім часом так чи інакше порушуються питання розвитку певних виконавських шкіл та їх взаємозв'язок з Європейськими традиціями. Так, А. Я. Карпак розглядає "Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова", Б. І. Мочурада аналізує "Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції", Ф. Крижанівський – "Український концерт для тромбона в аспекті становлення і розвитку жанру", В. Посвалюк – "Київська школа виконавства на трубі: методичний та історичний аспекти". У дисертаційному дослідженні Б. Мочурада аналізує процес формування німецької, чеської, російської виконавських шкіл, але не згадує української; у дисертації Ф. Крижанівського відзначаються успіхи української школи гри на тромбоні, без належної аргументації та взаємозв'язку з європейськими традиціями. Ми в свою чергу у нашому дослідженні піддаємо аналізу викладацький досвід та виконавські досягнення Львівської гобойової школи у взаємозв'язку з європейськими традиціями.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемою становлення музики як мистецтва займалися О.А. Апраксина, О.П. Радинова, Г.Я. Лешакова, Е.Л. Рибалкіна, Л. Школяр, А.Г. Юсфін та

багато інших учених і педагогів. Теоретико-методичні питання сутності музично-виконавської діяльності, зокрема в процесі навчання гри на духових інструментах, досліджували провідні музиканти і педагоги: В. Алтухов, В. Апатський, В. Блажевич, В. Богданов, З. Буркацький, Ю. Василевич, Р. Вовк, В. Громченко, М. Давидов, Б. Диков, А. Карп'як, П. Круль, Г. Орвід, Н. Платонов, С. Розанов, Я. Сверлюк, В. Скороходов, М. Терлецький, Ю. Усов, А. Федотов, В. Цибін, С. Цюлюпа, О. Палаженко. Історичні та виконавські аспекти виконавства на гобой досліджували Б. Нічков, В. Шамраєв, Штрот Ю.С., Наркутьський П.В., М.К. Генарі, М. Закопєць, Л. Закопєць, В. Йосак та ін..

В даному дослідженні ми маємо **на меті** коротко окреслити історію гобойового виконавства. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому що, вперше визначені риси Львівської гобойової школи та встановленні зв'язки Львівської та європейської традицій.

Виклад основного матеріалу. На початку XIX століття в Західній Європі почали формуватись духові виконавські та педагогічні школи. Важливу роль в цьому процесі відіграло відкриття консерваторій у великих європейських містах: Парижі (1795), Празі (1811), Варшаві та Відні (1821), Лондоні (1822), Будапешті (1840), Ляйпцігу (1843), Берліні та Кельні (1850), Бухаресті (1864).

Тоді ж таки, в XIX столітті формуються дві основні гобойні школи – французька та німецька. В кінці XIX ст. між гобойстами обох шкіл тривало запекле суперництво. Пов'язано це було, перш за все, зі зміною конструкції самого гобоя, а конкретно, із застосуванням до нього механізму системи клапанів Т. Бьома та запровадженням у використання вужчої тростини. В результаті новий інструмент позбувся різкості звучання, а натомість набув м'якості й здатності до гнучкого нюансування. Водночас, тембр нового гобоя втратив насиченість і характерність. Очевидно, саме тому подальше вдосконалення інструмента здійснювалось двома шляхами. В Німеччині та Чехії музиканти не вважали за потрібне приймати систему Бьома і залишались вірними старому інструменту.

Аж до початку 60-х років XX століття інструменти німецької системи існували, були популярними і навіть домінували в ряді європейських країн (в тому числі в Росії та колишньому СРСР). Сьогодні ж гобой французької системи за своїми можливостями значно перевищують німецькі інструменти, а тому заслужено отримали повсюдне визнання.

Львівська гобойна школа розпочинає свою історію у другій половині XIX століття (точніше, близько 1853 року) з приходом до Консерваторії Галицького Музичного Товариства (ГМТ) професора Карла Брунгофера (німця), який викладав гру на всіх дерев'яних духових інструментах. "У 1855 році у нього навчались двоє кларнетистів, троє флейтистів та гобойст" [3, с. 79]. Вже у 1888 році в Консерваторії відкривають клас гобоя. Його очолює ще один німець, професор Франц Фугль. В 1918/1919 році в класі гобоя навчались вже 13 учнів.

Близько 1921 року в Консерваторії клас гобоя починає вести ще й Юзеф (Зигмунт) Ганд, який викладає тут до 1939 року, а потім продовжує роботу в новоствореній Львівській Державній Консерваторії як професор класу гобоя.

Юзеф Ганд був випускником Варшавської консерваторії, а отже за манерою виконання він представляв польську школу, яка тяжіла до французької традиції. Про високий рівень Ганда як виконавця (музиканта) свідчать спогади його сучасників, які розказували, що йому доводилось грати з Густавом Малером і Морісом Равелем в 1933 році. Нажаль, під час II світової війни він, разом з багатьма талановитими львівськими музикантами єврейської національності, загинув від рук німецьких окупантів [5, с. 26].

Взагалі, слід зауважити, що в більшості випадків гру на духових інструментах у львівських навчальних музичних закладах викладали музиканти львівських оркестрів – оперного, філармонічного, військового духового. В більшості випадків вони були чеської або австрійсько-німецької національності.

Подальші етапи становлення Львівської гобойної школи пов'язані з іменами К.Юркевича, Л.Пеленського, В.Смика, Мішковського, А.Аверкієва, В.Терентьєва, Г.Могили, Л.Стрельченка, В.Цайтца.

Такі гобойісти, як К.Юркевич, Л.Пеленський, В.Смик, Мішковський презентували польську школу. Вони грали на гобоях французької системи. Очевидно, що їхня манера виконання, підхід до естетичної оцінки тембру гобоя більше відповідав французькій школі.

Гобойісти А.І. Аверкієв, В.М. Терентьєв, Г.І. Могила, Л.В. Стрельченко представляли (прямо або опосередковано) російську школу, що в свою чергу базувалась на німецько-чеській традиції (тобто, можна сказати російську гілку німецької традиції) і характеризувалась широким звучанням, дуже сильно виброваним і виразним тоном.

Хоча слід зауважити, що Григорія Ісаковича Могила становив в цьому контексті певний виняток. Він, граючи на німецькому гобойі, досягав звучання французького інструмента з "вузьким" зі специфічним призвуком тоном. Він не демонстрував характерного для старої німецької школи

широкого, теплого, дещо матового звуку, традиційної "німецької" краси тембру, не намагався грати тепло і об'ємно. Натомість оркестрові партії були відшліфовані бездоганно і техніка його була просто феноменальна. Йому була притаманна досконала викінченість кожної музичної фрази.

Працюючи в симфонічному оркестрі Львівської філармонії, Г.І. Могила багато в чому був зірцем для молодих музикантів і мав величезний вплив на львівське гобойне виконавство.

Сьогодні, напевне, основним представником львівської гобойної школи є Вячеслав Борисович Цайтц. Великою мірою саме він долучився до еволюції Львівської гобойної школи. Характерним для Цайтца-виконавця є глибоке філософське переосмислення музики, що, можливо, стало вирішальним у забезпеченні йому виконавського успіху.

Отже, Львівська гобойна школа має два джерела: західно-європейське (первинне) та російське (дещо пізніше). Причому, західно-європейська традиція представлена двома школами – німецько-чеською та французькою і проявила себе найбільше в естетичній оцінці гобойного звучання, відмінній від російської школи, та навичках гри на гобої. Російська традиція була похідною від німецької та чеської шкіл.

Таким чином, у Львові мав місце синтез декількох виконавських систем: французької, німецько-чеської та російської.

Львівська манера гри на гобої пройшла значну еволюцію. В перші повоєнні роки вона була дещо важкуватою: достатньо великий натиск повітря, стара постановка губного апарату з розтяганням губів, брак легкості, невимушеності, простоти в техніці. Гобой не вважався технічним інструментом, хоча на Заході вже існували яскраві віртуозні школи.

60-70-ті роки пройшли під знаком переходу на французьку систему. Взагалі, слід зауважити, що наша уява про французьку манеру гри, з вузьким, обмеженим звуком, виявилась дещо хибною, оскільки французькі гобоїсти вміли грати і теплим, і повним звуком, а красу тону поєднували з високою технікою, рівністю звуку по всьому діапазону, вільним володінням всіма регістрами.

Велике значення під час гри на гобої є оволодіння раціональним способом вдиху і видиху. Процес пристосування дихальної системи до цих умов проходить повільно і поступово. Головне завдання будь-якого духовика (від флейтиста, до тубіста) – навчитися правильно дихати.

Передусім, звернемося до сучасних наукових відомостей про процес дихання. При гри на духових інструментах повітря вдихається через ніс і рот одночасно, причому більше через рот і менше через ніс. Вдихуване через ніс повітря, проходячи вузькими носовими раковинами залишається на поверхні слизової оболонки носа у вигляді дрібних часток пилу, ніби фільтрується. Цьому сприяють також і дрібні волосини, розташовані на стінках носової порожнини. Якщо повітря вдихається через рот, то воно не встигає очиститися, зволожитися й зігрітися раніше, ніж потрапити в дихальні шляхи. Цю обставину необхідно врахувати всім, хто грає на духових інструментах, і частіше вдихати повітря через ніс [4, с. 76].

Диханням називається обмін газів між організмом і навколишнім середовищем. При цьому легені, дихальне горло, бронхи, порожнина рота, носоглотка є тим резервуаром, у якому накопичується потрібне для звукоутворення повітря, а сила м'язів діафрагми, грудної клітини й черевного пресу – джерелом енергії, що рухає накопичений запас повітря й спонукає його за допомогою мови виходити назовні через отвір між губами, утворюючи звук [8].

Слід зазначити, що виконавське дихання включає в себе дві фази: короткий, швидкий вдих (через рот) і тривалий видих. Особливо важливо, що тривалість видиху залежить не тільки від характеру і будови музичних фраз, але й від ігрових намірів музиканта. Усі педагоги-музиканти стверджують, що дихати потрібно в ритмі музики, тобто вдих має відбуватися в тому темпі, в якому виконується твір [5, с. 51].

У виконавській практиці музикантів, що грають на духових інструментах, застосовуються два види дихання – діафрагмальне (нижнє) і грудочеревне (змішане). Часто музикант сам не знає, яким типом дихання він користується, і його уявлення про це може не збігатися з точними спостереженнями за диханням, зафіксованими за допомогою апаратури.

Діафрагмальний вид дихання застосовується зазвичай при гри коротких музичних фраз, або в тому випадку, коли у музиканта в розпорядженні мала кількість часу для вдиху. Коли часу для вдиху достатньо, то вдаються до глибшого вдиху – грудочеревного, що дозволяє без перенапруження виконувати досить тривалі музичні фрази.

Розвиток дихання може здійснюватися двома способами: без інструменту і в процесі гри на ньому. Перший метод має тренувальний характер, а другий пов'язаний з грою тривалих звуків, спеціальних етюдів, повільною, кантиленною музикою.

Музичне дихання сприяє розвитку і оформлення фрази з висхідною енергією руху до її кульмінації ("вдих") і подальшої розрядкою ("видих"). Музичне дихання дозволяє зняти зовнішні

ознаки метроритмічних закономірностей, переводячи їх в закономірності інтонаційної ритміки (подібно до того, як це мало місце в епічній манері перекладу билин), тим самим викликаючи певний психологічний стан, адекватне музичним образам твору.

Висновки. Таким чином володіючи правильними основами виконавського дихання та іншими елементами виконавської майстерності, специфічними рисами які об'єднують львівську та європейську гобойові традиції є:

- 1) гнучкість і пластика звуковедення та голосоведення;
- 2) особлива ліричність та кантиленність;
- 3) специфічне тембральне забарвлення звуку (це відзначалось на всіх конкурсах і майстер-класах, за участю представників школи);
- 4) вміння збагачувати це тембральне забарвлення різноманітними відтінками, будуючи певний спектр відтінків, і дуже доцільно художньо ними користуватися.

Власне остання риса є вирішальною. Не просто красивий тембр, а й багатство відтінків, і своєрідна техніка, яка дозволяє художньо виправдано, доцільно, раціонально цей тембр і відтінки використовувати. Адже для того, щоб звук інструмента справляв естетично повноцінне враження, цей звук повинен бути повноцінним тембрально. Він повинен відповідати тій моделі, яка існує для тембру даного інструмента в суспільній свідомості. Крім того на сучасному етапі львівській гобойовій школі притаманні ті ж тенденції, що спостерігаються по цілому світі. Основна з них – прагнення поєднати красу звуку і віртуозність. На цьому шляху музикантів чекає ще багато кропіткої роботи.

Література

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие / В. Н. Апатский. – К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України: Від найдавніших часів до початку ХХ ст. / В.О. Богданов. – Харків : Основа, 2000. – 344 с.
3. Діков Б. Методика навчання гри на духових інструментах / Б. Діков. – Москва, 1962. – 116 с.
4. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові. Том 1 / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів : СПОЛОМ, 2003. – 288 с.
5. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. Усов. – Москва : Музыка, 1989. – 207 с.
6. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство: Справочник / А. Черных. – Москва : Сов. композитор, 1989. – 320 с.
7. Шубинский В. С. Педагогика творчества учащихся / В. С. Шубинский. – М. : Знание, 1988. – 80 с.
8. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка : підручник / В. Д. Шульгіна. – К. : ДАККиМ, 2005. – 271 с.
9. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / О. Ф. Шульпяков. – М., 1986. – 124 с.
10. Burgess G. The Oboe / G. Burgess, B. Haynes. – New Haven and London : Yale University Press, 2004. – 418 p.



УДК 785.1(477.8)

ORCID 0000-0002-5759-8619

**Гундер П.М.,
Курілець Я.Б.,
м. Івано-Франківськ**

ЦИКЛОВА КОМІСІЯ "ДУХОВІ ТА УДАРНІ ІНСТРУМЕНТИ" ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОГО МУЗИЧНОГО УЧИЛИЩА ІМЕНІ Д. СІЧИНСЬКОГО ТА ЇХ ТВОРЧІ КРОКИ

У 2020 році Івано-Франківське музичне училище імені Дениса Січинського святкує 80-річний ювілей. Датою початку діяльності навчального закладу є 17 січня 1940 року (на підставі постанови Раднаркому УРСР). Постановою ради Міністрів Української УСР від 9 грудня 1965 року №1175 з нагоди відзначення 100-річчя з Дня народження видатного українського композитора та музично-громадського діяча Д. В. Січинського училищу присвоєно ім'я Д.В. Січинського.

Ключові слова: Івано-Франківське музичне училище, викладачі відділу "Духові та ударні інструменти", ансамблі відділу "Духові та ударні інструменти".

In 2020, the Ivano-Frankivsk Music College named after Denys Sichynskyy celebrates the 80th. anniversary. The Collage began its activity on the 17th. of January 1940 on the basis of the resolution of the USSR Council of People's Commissars. The College was awarded with the name of the famous Ukrainian composer and public figure Denys Sichynskyy by the Council of Ministers of the Ukrainian SSR from December 9th., 1965 № 1175 in honor of his 100th. anniversary.

Key words: Ivano-Frankivsk college of Music, Teacher of brass and percussion instruments, ensembles of brass and percussion instruments.

Мета статті – ознайомити громадськість із досягненнями і здобутками циклової комісії духових та ударних інструментів.

Завдання статті – проаналізувати професійну діяльність кожного викладача; визначити його роль у процесі функціонування роботи циклової комісії духових та ударних інструментів.

Основний матеріал. Івано-Франківське музичне училище імені Дениса Січинського з упевненістю можна вважати "кузницею" професійного музичного потенціалу Прикарпаття, яка виконує важливу роль у справі виховання фахівця-митця-виконавця. Заклад є пропагандистом якісного музичного мистецтва, носієм світових та національних мистецьких цінностей і надбань. Педагогічний колектив має важливе завдання – розвиток національних талантів та виховання творчої особистості, оскільки здобуття професійної освіти – це засвоєння значного комплексу необхідних для практичної діяльності навичок, техніки, а також ознайомлення із загальноприйнятими європейськими мистецькими нормами.

Важливе місце в структурі навчального закладу посідає циклова комісія духових та ударних інструментів (голова циклової комісії – Курілець Я. Б.)

ЦИКЛОВА КОМІСІЯ ОРКЕСТРОВИХ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

За час існування відділ оркестрових духових та ударних інструментів випустив понад 500 спеціалістів, які успішно працюють викладачами ДМШ, середніх спеціалізованих та вищих навчальних закладів, солістами та артистами симфонічних, духових, естрадних оркестрів України та інших держав. Крім обов'язкових академічних концертів, студенти беруть активну участь у музичному житті м. Івано-Франківська та області. Їх виступи – сольні, ансамблеві, а також у складі духового, народного оркестрів завжди захоплюють слухачів своєю яскравістю, ефективністю, виразністю.

Духовий оркестр

Духова музика є одним із найпопулярніших масових жанрів музичного мистецтва. Вона має великий емоційний вплив на слухачів, захоплення нею є всенародним. Духовий оркестр музичного училища вніс великий вклад у розвиток духової музики Прикарпаття. Він неодноразово ставав лауреатом обласних конкурсів духової музики, обласних марш-парадів, учасником фестивалів, творчих звітів і різноманітних культурно-масових заходів, присвячених визначним датам життя нашого народу.

Першими засновниками відділу духових інструментів і керівниками духового оркестру були В. Гетьман, І. Грідунов, М. Плахотнік. На зміну старшому поколінню прийшли талановиті фахівці: А. Горішевський, Й. Пліщинський. Із 1981 по 1993 р. художнім керівником та диригентом духового оркестру Івано-Франківського музичного училища імені Дениса Січинського став викладач-методист Михайло Сабов. Із 1993 р. духовим оркестром керує Заслужений діяч мистецтв Петро Гундер. У роботі з оркестром найяскравіше розкрився його творчий потенціал. Оркестр став творчою лабораторією для вихованців відділу духових та ударних інструментів. У репертуарі оркестру понад 100 творів українських та світових класиків, переклади та аранжування пісень, маршів січових стрільців Української Галицької армії, народних пісень, твори сучасних українських композиторів, джазові композиції. Колектив виконує їх на високому фаховому рівні у різноманітних концертах, кількість яких сягає близько 50 кожного року. Звітні концерти колективу, які відбуваються під егідою щорічного фестивалю "Прикарпатська весна", є святом для численних поціновувачів духової музики. Державні екзамени з диригування студентів відділу духових та ударних інструментів проводяться на Вічевому майдані. Їхнє вміння керувати духовим оркестром оцінює не тільки авторитетна комісія, але й сотні жителів та гостей Івано-Франківська. Так, публічний виступ випускників – це перший крок до великої сцени. Почуття відповідальності за колектив, за честь училища – це прекрасний стимул, який гартує волю і бажання до самовдосконалення, необхідне випускникам для подальшої самостійної праці як музикантів-професіоналів. Духовий оркестр став лауреатом обласного фестивалю-конкурсу "Наша дума, наша пісня не вмре, не загине" та лауреатом III Міжнародного фестивалю "Сурми – 96" у м. Рівне. Колектив записав виконуваним ним твори у фонд обласного радіо та телебачення "Галичина". Петро Гундер як керівник духового оркестру неодноразово нагороджувався почесними грамотами управління культури обласної державної адміністрації і

відзначався подяками на регіональних конкурсах духової музики. У 1995-96 роках, при акредитуванні музичного училища, духовий оркестр визнано комісією Міністерства культури і мистецтв України одним із кращих колективів серед музичних училищ держави. У 2006 році П. Гундер став організатором та головним диригентом обласного "Свята духової музики", присвяченого відзначенню 150-ї річниці з дня народження І. Франка. Активною концертною діяльністю художній керівник і диригент духового оркестру талановитий методист-теоретик духового виконавства П. Гундер засвідчує високий рівень професіоналізму, плідно працює на ниві розвитку українського мистецтва, є фундатором професійної духової музики на Прикарпатті.

Естрадний ансамбль "Диксиленд"

Ансамбль засновано в 1975 році викладачем духових інструментів Анатолієм Супрунюком. У колективі брали участь студенти духового відділу і педагоги. Колектив та його інструментальний склад неодноразово змінювалися. Основні інструменти: кларнет, труба, тромбон, саксофон, ударні, часом приєднувалися банджо і гітара. Партію фортепіано завжди виконував керівник – Супрунюк А. "Диксиленд" багато років працював на громадських засадах, проте завжди брав участь у творчих звітах училища, у міських та обласних концертах, користувався успіхом у слухачів.

У 1987 році "Диксиленд" нагороджено почесною грамотою Міністерства культури України, колектив став переможцем республіканського огляду естрадних колективів навчальних закладів мистецтв та культури (III місце в Україні), нагороджений багатьма грамотами обласного управління.

Із 2005 р. ансамбль займається регулярно, його заняття введено у програму навчального закладу. У репертуарі "Диксиленду" – джазові композиції українських та зарубіжних композиторів, а також власні джазові обробки українських мелодій, створені керівником колективу Супрунюком А.

Гордістю циклової комісії є викладачі.

Вакалюк Петро Васильович (1962 р.) Закінчив Івано-Франківське музичне училище імені Дениса Січинського (1981р.) та Львівську державну консерваторію імені М. Лисенка (1986 р.). Із 1988 р. працював на посаді викладача класу труби Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського до 2011 року. За час роботи в училищі підготував ряд прекрасних музикантів: Пукіш В., Микуляк Р., Садівський А., Січко П., Микуляк М., Андріїв В., Пукіш А., Федорчук В., Карпик В., Кулик В. успішно закінчили та продовжують навчання у вищих навчальних закладах України, стали дипломантами та лауреатами міжнародних та всеукраїнських конкурсів. Вакалюк П.В. є кандидатом мистецтвознавства (2008 р.), доктором філософії (2011 р.). він був доцентом кафедри духових та ударних інструментів ЛНМА ім. М. Лисенка, тепер викладає в ДВНЗ "Прикарпатський Національний університет імені В. Стефаника".

Гетьман Анатолій Макарович (1904 – 1966 рр.) Один із перших викладачів училища, засновник відділу духових інструментів. Уродженець Курської губернії, який завжди вважав себе українцем. Закінчив Одеський музично-драматичний інститут і навчався заочно у Московському музично-педагогічному інституті. Був педагогом у музичних технікумах Кам'янця-Подільського, Ставрополя. У 1941 році мобілізований в ряди Радянської Армії на фронт, де працював дивізійним капельмейстером. Нагороджений орденами і медалями. Після демобілізації впродовж року працював у Ставропольському музичному училищі. У 1947 р. зарахований педагогом по класу мідних інструментів духового відділу Станіславського музичного училища, де довгий час керував духовим оркестром, який постійно брав участь у багатьох урочистостях, нарадах, концертах. Завжди активний учасник громадського життя міста. Нагороджений багатьма подяками і грамотами. Як згадують його колишні учні, був дуже доброю людиною, часто допомагав їм матеріально. Завідувач відділом духових інструментів – один із перших спеціалістів високого класу, він заклав основи майстерності гри на духових інструментах. Вийшовши на пенсію (1960 р.) завжди цікавився успіхами своїх колишніх учнів, життям відділу й училища, постійно відвідував державні екзамени та концерти.

Горішевський Анатолій Генріхович (1938 – 1993 рр.) Закінчив Станіславське музичне училище, працював у Коломийському відділі культури, був художнім керівником Отинійського будинку культури. Під час служби в Радянській Армії грав у зразковому оркестрі Прик В.О. Випускник ЛДК імені М. Лисенка. Із 1966–1981 р. – викладач Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського по класу труби. Талановитий музикант і композитор. Деякий час керував духовим оркестром музичного училища. Був здібним майстром із ремонту духових інструментів.

Гридунов Іван Федотович (1909-1985 рр.) Уродженець Донбасу, закінчив музичне училище в м. Артемівськ (клас кларнета), отримав кваліфікацію виконавця духових і симфонічних оркестрів. У роки війни був у концтаборі в Берліні. Служив у Радянській Армії, був керівником військового духового оркестру в Станіславі. Із 1950 р. Гридунов І. Ф. в музичному училищі навчав гри на різних інструментах: кларнеті, флейті, гобої; викладав техніку диригування, читку партитур та ознайомлення з духовими інструментами. Викладач був багатогранним спеціалістом: виступав як соліст у

концертах, грав у самодіяльному симфонічному оркестрі в ОБНТ. Дирекція училища рекомендувала його на заочний відділ Львівської консерваторії, і він у 51 рік вступив до ЛДК та успішно закінчив її. Грідунов. І. Ф. користувався великим авторитетом як педагог.

Мельник Олександр Юліанович (1957 р.) У 1972 – 1976 роках навчався в Івано-Франківському музичному училищі імені Д. Січинського в класі викладача Олесків Я. Ф. У 1982 році закінчив Львівську державну консерваторію імені М. Лисенка (клас проф. Носова В. М.). За час своєї педагогічної діяльності підготував понад 50 фахівців та обіймав посади голови циклової комісії духових та ударних інструментів, завідувача відділення по спеціальності, директора музичного училища, заслужений працівник культури України.

Олесків Ярослав Федорович (1936 р.) Закінчив Львівську державну консерваторію по класу кларнета. Працював у музичному училищі впродовж 48 років. Викладав гру на кларнеті, флейті, гобої, фаготі. За сумісництвом працював в оркестрі Івано-Франківського музично-драматичного театру разом зі своїми кращими учнями Мартинюком С., Какапичем О., Бойчуком Б., Коцаном В. Багато випускників Ярослава Федоровича закінчили вищі навчальні заклади – Мельник О., Гундер П., Слюсарчук В. (Львівська консерваторія), Олексюк Ігор (Одеська консерваторія). Ряд учнів грають в оркестрах: Маланій Я. – соліст оркестру Львівського оперного театру, Олексюк І. працює в оркестрі театру музичної комедії в Одесі. Його учні займають керівні посади: Гундер П. М. – директор ІФДМУ, Бойчук Б. – директор ДМШ (м. Надвірна), Мельник О. Ю. – старший викладач Івано-Франківського інституту мистецтв, Олесків Я. Ф. – викладач вищої категорії, нагороджений за багаторічну сумлінну працю по підготовці фахівців в галузі мистецтва подякою Міністерства культури, та медаллю "Ветеран праці".

Павловський Ярослав Михайлович (1949-2016 рр.) Закінчив Дрогобицьке музичне училище по класу фагота. Протягом 1971–1976 р.р. навчався у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка, де отримав кваліфікацію "Викладач класу фагота і соліст оркестру". Із 1976 р. направлений на роботу в Івано-Франківське музичне училище на посаду викладача класу фагота. Працював в училищі до 2016 р. Довгий час очолював відділ оркестрових духових та ударних інструментів. У 90-х роках Павловському Я. М. було присвоєно звання "Викладач-методист". За час викладання в музичному училищі Ярослав Михайлович досяг значних успіхів у педагогічній роботі: багато випускників, які продовжили навчання у вищих навчальних закладах України та за її межами. Кращі випускники: Мосюк Анатолій – випускник Київської національної музичної академії імені П. Чайковського, соліст симфонічного оркестру м. Мюнхен (Німеччина). Мосюк Олександр – випускник Київської національної музичної академії імені П. Чайковського, соліст державного духового оркестру України, Крещенський Марко – лауреат міжнародного конкурсу виконавців на духових інструментах, працює в симфонічному оркестрі Санкт-Петербурзької філармонії ім. Д. Шостаковича, Ярушевський Тарас – студент Київської національної музичної академії імені П. Чайковського, Добровольський Валентин – студент Київської національної музичної академії імені П. Чайковського, Сворака Тарас – випускник Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, Сав'як Руслан – випускник Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка.

Піщюра Ігор Григорович (1964-2012 рр.) Закінчив Дрогобицьке музичне училище (клас гобоя викл. Савуш М. І.) і Львівську державну консерваторію імені М. Лисенка (клас гобоя проф. Цайтца В. Б.). З 1991 р. працював в Івано-Франківському музичному училищі імені Д. Січинського на посаді викладача гобоя та саксофона. Викладач та концертмейстер вищої категорії. Його випускники продовжили навчання у вищих навчальних закладах: Федоришин Христина, Палійчук Андрій, Круль Руслан, Маник Станіслав. За сумісництвом Ігор Григорович працював солістом симфонічного оркестру Івано-Франківської обласної філармонії, керував симфонічним оркестром музичного училища.

Плахотник Микола Степанович (1929 р.) Музичну освіту здобув у Полтавському музичному училищі та Харківській державній консерваторії. За спеціальністю – артист оркестру та викладач по класу труби. Працював керівником духового оркестру заводу "Вторчермет", був артистом естрадного оркестру Будинку офіцерів в м. Харкові. Після закінчення консерваторії направлений на роботу у Станіславське музичне училище. Стаж роботи в училищі – понад 50 років. За цей час викладач підготував багато спеціалістів, серед яких є видатні педагоги та музичні діячі. Крім основного предмету, він викладав основи інструментування та диригування. Часто читав лекції на курсах підвищення кваліфікації.

Пліщинський Йосиф Йосифович (1943 – 2007 рр.) Закінчив Познанську консерваторію ім. Шопена по класу тромбона. Служив у військовому оркестрі Польської армії до 1969 р. У 1970 р. переїхав до Івано-Франківська і розпочав викладацьку роботу на духовому відділі Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського. Керував деякий час духовим оркестром, організував естрадний духовий оркестр, який виступав з успіхом на концертах і звітах відділу,

популяризував кращі зразки зарубіжної та вітчизняної естрадної музики. Йосиф Йосифович диригував тамбурмажором під час урочистих маршів оркестру. Учні із задоволенням в після урочний час збиралися грати в ансамблі "Біг-бенд". У медичному інституті Пліщинський керував духовим ансамблем "Геліос". Був нагороджений багатьма грамотами і подяками за участь у звітних концертах училища, в міських концертах, за успішний виступ на Республіканському конкурсі естрадних колективів (1987). Кращі випускники: Савельєв О. – викладач по класу тромбона в ЛНМА ім. Лисенка; Луценко Л. закінчив Львівську державну консерваторію; Берладин Л. – випускник Львівського ВДМІ ім. М. Лисенка, викладач по класу тромбона Івано-Франківського музичного училища імені Дениса Січинського.

Рибалко Микола Іванович (1941-2002 рр.) Випускник Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка. У 1971-2002 р. викладач Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського (по класу валторни). Із 1971 по 1990 р. очолював відділ духових та ударних інструментів. Кращі випускники: Клюфінський С. М. – викладач Івано-Франківського музичного училища; Курілець Б. М. – головний диригент оркестру Івано-Франківського академічного муз. драмтеатру імені І. Франка, викладач Івано-Франківського музичного училища; Чабан І. – соліст оркестру Донецького оперного театру ім. А. Солов'яненка; Гребінь Ю. – соліст оркестру Львівського Національного театру опери і балету ім. С. Крушельницької; Данилів А. – викладач Національної музичної академії імені П. Чайковського; Купещак П. – випускник Донецької консерваторії імені С. Прокоф'єва; Дута В. – соліст оркестру штабу Західного оперативного командування; Шалата І. – провідний викладач по класу валторни на Прикарпатті.

Слюсарчук Володимир Іванович (1941 р.) Закінчив Івано-Франківське музичне училище по класу гобоя (клас викл. Олеськіва Я. Ф.) та Львівську державну консерваторію (кл. проф. Носова В. М.). За час роботи в музичному училищі підготував багато випускників лауреатів і дипломантів Всеукраїнських конкурсів, які відбувались у містах Донецьку, Одесі й Львові: Уницький О., Сукенник Л., Асмоловський А., Слюсарчук Т., Дзевін І., Садула В.

Супрунюк Анатолій Антонович (1950 р.) Закінчив Донецький державний музично-педагогічний інститут. Із 1975 р. – викладач музичного училища ім. Дениса Січинського. За час роботи в музичному училищі підготував 11 лауреатів республіканських конкурсів, які проводились в м. Донецьку. Із 1987 р. – незмінний керівник "Диксиленду" музичного училища – лауреата республіканського конкурсу (III місце), нагородженого грамотою Міністерства культури України.

Черкавський Станіслав Іванович (1925-2019рр) Випускник Московської державної консерваторії імені П. Чайковського (факультет військових диригентів). Після закінчення навчального закладу – служба у Збройних силах СРСР (полковник у відставці). Із 1981 по 1999 р. викладач Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського.

Штефурак Петро Михайлович (1941—2008 р.) Закінчив музичне училище імені Д. Січинського і ЛДК по класу гобоя у викладача Цайтца В. Б. Із 1970 р. працював в Івано-Франківському музичному училищі імені Дениса Січинського. Перші випускники: заслужений діяч мистецтв Володимир Доманський, соліст ансамблю пісні і танцю Прикарпаття В. Щенапський. Інші випускники успішно закінчили вищі навчальні заклади і працюють у різних музичних закладах України. Протягом багатьох років був провідним методистом відділу.

В теперішній час на відділі працюють:

Берладин Любомир Петрович (1971 р.) Випускник Вищого державного музичного інституту імені М. Лисенка. Із 1998 року – викладач Івано-Франківського музичного училища імені Дениса Січинського. За час роботи в музичному училищі підготував студентів, які стали лауреатами всеукраїнських та міжнародних конкурсів: Павлів Р. (м. Донецьк, 2010 р.), Верига І. (м. Київ, м. Чернівці, 2016 р.), Вандаш М. (м. Київ, 2020 р.). Кращі студенти продовжили навчання у вищих навчальних закладах України: Павлів Р., Дутчак М., Яворський М., Бабійчук А., Середюк М., Шашинь П. – Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка; Босович В., Павлюк І., Грицак І., Верина І., Семків С. – Інститут мистецтв ДВЗН "Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника".

Гундер Петро Михайлович (1959 р.) Випускник Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського (1980 р., клас викл. Олеськіва Я. Ф.). У 1986 р. закінчив Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка (клас проф. Можецького П. М.). За час роботи в музичному училищі підготував студентів, які стали лауреатами всеукраїнських та міжнародних конкурсів. Кращі студенти продовжили навчання у вищих навчальних закладах України: Лукінчук Р., Дзевін І., Хомич Б. – Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка; Шинкевич О., Шевченко О., Павлусик А. – Інститут мистецтв ДВНЗ "Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника"; Тимків О., Блонський О. – Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової.

Жибак Іван Миколайович (1988 р.) Випускник Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (2014 р., клас викл. Наконечного Р. М.). Із 2014 р. – викладач по класу труби ІФДМУ ім. Д. Січинського. Вихованці Івана Миколайовича беруть активну участь у концертній діяльності музичного училища, а також за його межами, виступають у складі ансамблю трубачів та духового оркестру. У листопаді 2016 року студенти Гринюк Н. та Савків А. стали лауреатами III премії, Пасічник М. – дипломантом на VII Міжнародному конкурсі молодих трубачів ім. М. Старовецького (м. Тернопіль). На даний час викладач є керівником та учасником ансамблю трубачів, який бере участь у різноманітних концертах. Ансамбль – гість відкриття конкурсу виконавців на духових та ударних інструментах "Концертино-2017" у м. Калуш.

Іванчук Андрій Богданович (1987 р.) Випускник Чернівецького музичного училища ім. С. Воробкевича та Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (клас викл. заслуженого діяча мистецтв України Корчинського Ю. В.). У 2012 році почав працювати за сумісництвом у музичному училищі на посаді викладача по класу кларнет-саксофон. Його студенти показали високий рівень підготовки та виконавської майстерності на обласних та Міжнародних конкурсах: Парашук С. – дипломант II Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців на дерев'яних інструментах на честь професора К. Е. Мюльберга (м. Одеса), лауреат II премії на міжнародному конкурсі ім. М. Антоніва і В. Закопця (м. Львів), I премія на міжнародному конкурсі ім. Ф. Томича (м. Ужгород); Кавацюк М. – III премії на міжнародному конкурсі ім. М. Антоніва і В. Закопця (м. Львів). Кращі студенти продовжують навчання у вищих навчальних закладах України: Мочужак В. – Інститут мистецтв ДВНЗ "Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, Бабушак Л. – Рівненський державний гуманітарний університет, Кучер Р. – Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка.

Клюфінський Степан Михайлович (1954 р.) Випускник Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського, (клас викл. Рибалки М. І.) і Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка. Із 2002 р. – викладач Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського. Його кращі випускники продовжують навчання у вищих навчальних закладах України: Кухарський Д., Сватик І. – Інститут мистецтв ДВНЗ "Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника"; Гандзюк О. – Київська національна музична академія ім. П. Чайковського; Юрченко Ю., Гуцуляк Н. – Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, Гаврилів В. – Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка.

Копійчук Зіновій Любомирович (1978 р.) Випускник Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського (клас викл. Пліщинського Й. Й.) і Львівської музичної академії ім. М. Лисенка (клас викл. Савельєва О. Є., Луценка В. В.). У 2008 р. – артист симфонічного оркестру Івано-Франківської обласної філармонії. Із 2011 р. – викладач Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського. За час роботи в музичному училищі підготував студентів, які стали лауреатами всеукраїнських та міжнародних конкурсів: Бурак В. – лауреат міжнародного конкурсу "Сурми Буковини" (2015 р., 2017 р.), лауреат I премії Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових та ударних інструментах ім. Л. Могилевського 2015 р. (I премія). Учень педагогічної практики Хім'як Богдан став переможцем обласного конкурсу юних виконавців на духових та ударних інструментах "Юний віртуоз" м. Івано-Франківськ, 2015 р. (I премія). Студенти Дмитрук Богдан (лауреат II премії) та Кінаш Богдан (лауреат II премії) – переможці Всеукраїнського конкурсу "Франкове Підгір'я" у м. Дрогобич (2018 р.). Студенти Дмитрук Богдан (лауреат II премії), Кінаш Богдан (лауреат III премії) та Андруняк Владислав (лауреат III премії) – переможці Відкритого конкурсу виконавців на духових та ударних інструментах ім. С. Томича у м. Ужгород (2019 р.). У 2019 році Дмитрук Богдан став лауреатом III премії Міжнародного конкурсу "Сурми Буковини" (м. Чернівці). Квартет тромбонів під керівництвом Копійчука З. Л. брав участь у щорічних концертах, звітах духового відділу та музичного училища, отримав I премію на Всеукраїнському конкурсі "Франкове Підгір'я" у м. Дрогобич (2018 р.).

Курілець Ярослав Богданович (1988 р.) Випускник Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського по класу саксофона (клас викл. Мельника О. Ю., Гундера П. М). У 2014 р. – випускник Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (клас проф., композитора, заслуженого діяча мистецтв України Цайтца В. Б.). У 2014 р. – викладач по класу саксофона ІФДМУ ім. Д. Січинського. Його студенти неодноразово брали участь у концертах, як в самому училищі, так і за його межами. У 2015 році дирекцією училища призначений головою ради з питань правопорушень студентів у навчальному закладі. У 2016 році обійняв посаду Голови циклової комісії відділу духових та ударних інструментів. На даний час є учасником та керівником ансамблю саксофонів, які за період 2016-2018 навчального року взяли участь більш ніж у 25-и концертах. Квартет саксофонів брав активну участь у благодійних концертах, які відбувалися в місті Івано-Франківську та області. Студенти Ярослава Богдановича перемогали в різноманітних конкурсах: у 2016 р. колектив під

керівництвом Я. Курілець здобув Гран-Прі на Всеукраїнському конкурсі "Франкове Підгір'я" м. Дрогобич; у 2017 р. квартет став лауреатом I премії на II Всеукраїнському конкурсі камерних ансамблів ім. Карла та Франца Доплерів (м. Львів).

Курілець Я. Б. неодноразово був солістом духового оркестру під керівництвом заслуженого діяча мистецтв П. Гундера. У 2016 році студент II курсу Сметана І. став дипломантом на VII Міжнародному конкурсі молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. Д. Біди (м. Львів). У квітні 2017 року студент Сметана І. став лауреатом II премії на VII Міжнародному конкурсі молодих виконавців на духових та ударних інструментах "Сурми Буковини" (м. Чернівці). У листопаді цього ж року на II Всеукраїнському конкурсі молодих виконавців на дерев'яних інструментах на честь професора К. Е. Мюльберга студенти II курсу Лецин Х. та Угринчук С. здобули III премію; студент III курсу Сметана І. здобув I премію. У 2018 р. студентка Лецин Х. стала лауреатом I премії на відкритому конкурсі молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах пам'яті В. Апатського (м. Київ), у цьому ж році Лецин Х. здобула Гран-Прі на Міжнародному конкурсі "Франкове Підгір'я" (м. Дрогобич). Кращі його випускники продовжують навчання у вищих навчальних закладах України: Лонич Д., Черняк В. – Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, Лецин Х. – Київська національна музична академія ім. П. Чайковського, Сметана І. – Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Кравець Н., Курчій С. – Інститут мистецтв ДВНЗ "Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника".

Курілець Богдан Михайлович (1955 р.) Випускник Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського, (клас викл. Рибалко М. І.) і Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка. (клас проф. Прядкіна та Кисилевича С. І.). Із 1989 р. працює на посаді викладача по класу валторни Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського. Із 2002 по 2007 рр. – артист оркестру Івано-Франківського музично-драматичного театру ім. І. Франка. Із 2007–2017 рр. – головний диригент Івано-Франківського академічного музично-драматичного театру ім. І. Франка. Кращі випускники продовжують навчання у вищих навчальних закладах України: Бовтюк Ю. – випускник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, артист симфонічного оркестру КНР; Андрейчук М., Колос В. – Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової.

Мелень Любомир Андрійович (1987 р.) Закінчив Львівську національну музичну академію ім. М. Лисенка в 2010 р. (клас викл. проф. Кудряшова О. С). Після закінчення музичної академії – сумісник Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського (викладач класу флейти). Сьогодні він – керівник та учасник квартету флейт. Ансамбль під керівництвом Меленя Л. неодноразово брав участь у концертах міста та області, лауреат всеукраїнського конкурсу "Франкове підгір'я". Кращі студенти продовжують навчання у вищих навчальних закладах України: Шинальська О. – Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової; Бойко М. – Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка.

Пукаляк Володимир Олексійович (1973 р.) Закінчив Луцьке державне музичне училище і Львівську національну музичну академію ім. М. Лисенка (клас проф. Носова В. М.) Із 2006 р. – викладач Івано-Франківського державного музичного училища ім. Д. Січинського і соліст-інструменталіст оркестру Державного Академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю. Кращі студенти продовжують навчатись у вищих навчальних закладах України: О. Меленюк, А. Мороз, Р. Лесів – Інститут мистецтв ДВНЗ "Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника"; І. Москалюк – Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка; Л. Пашковський, Я. Морис, В. Гошовський, О. Дмитрик – Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової; М. Шимків. – Донецька музична академія ім. С. Прокоф'єва; С. Гордієнко – лауреат III премії на міжнародному конкурсі молодих виконавців ім. В. Старченка (м. Рівне), у 2013 р. закінчив Київську національну академію ім. П. Чайковського; В. Кармеліта – Київський національний університет культури і мистецтв; М. Пукаляк – Київська національна академія ім. П. Чайковського, лауреат III премії міжнародного конкурсу ім. Д. Біди (2013 р.), I премія на конкурсі "Сурми Буковини" (2015 р.), II премія на Всеукраїнському конкурсі ім. К. Мюльберга м. Одеса, III премія на Першому міжнародному конкурсі ім. М. Закопця та В. Антоніва (м. Львів, 2018 р.). Сьогодні поєднує навчання з роботою в Київському академічному театрі опери та балету для дітей та юнацтва; В. Савка – Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, лауреат I всеукраїнського конкурсу молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах – студентів випускників середніх навчальних закладів України пам'яті Володимира Апатського – II премія.

Сабов Михайло Васильович (1947 р.) Закінчив Львівську державну консерваторію із кваліфікацією соліста оркестру, диригента духового оркестру, викладача по класу труби. Після закінчення консерваторії працював військовим диригентом. Із 1977 року – викладач-методист ІФДМУ ім. Д. Січинського М. Сабов виховав цілу плеяду музикантів, солістів оркестрів, артистів

провідних симфонічних оркестрів, педагогів. Серед них – П. Вакалюк (викладач музичного училища імені Дениса Січинського і ЛДМА ім. М. Лисенка), С. Бойко (соліст симфонічного оркестру Івано-Франківської обласної філармонії, лауреат Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових інструментах), Жибак Іван (лауреат міжнародного конкурсу ім. М. Старовецького, соліст Львівського "Brass квінтету").

Стягар Михайло Дмитрович (1957 р.) Випускник Тернопільського державного музичного училища ім. С. Крушельницької (клас гобоя, викл. Краспіков С. Ю.) і Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського (клас Заслуженого артиста України, проф. Безуглого О. І.). Із 1984 р. – викладач-методист по класу гобоя Івано-Франківського музичного училища імені Дениса Січинського. Соліст симфонічного оркестру Івано-Франківської обласної філармонії. Із 2006–2016 рр. Голова циклової комісії відділу "Духові та ударні інструменти" Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського. Кращі випускники, які продовжили навчання: В. Юрченко, Т. Винничук, Н. Гуцуляк – Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової; І. Курилюк – Київська національна музична академія ім. П. Чайковського, С. Пряжко – Інститут мистецтв ДВНЗ "Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника".

Судомир Євген Ярославович (1959 р.) Закінчив Тернопільське музичне училище імені С. Крушельницької (клас ударних інструментів педагога В. Россохи – заслуженого працівника культури) і ЛДК імені М. Лисенка (клас проф. Олійника Б. М. – Заслуженого артиста УРСР). Його учні є лауреатами обласного конкурсу "Юний віртуоз": учні пед. практики Ткачук Б. – 1 місце (1989 р.), Курілець А. – 2 місце (1993 р.), 1 місце (1994 р.), Якимів І. – 1 місце (1997 р.); Всеукраїнських конкурсів випускників музичних училищ (м. Донецьк): Мацьків О. – 3 місце (1988 р.), Логвинюк В. – 2 місце (1989 р.), Зузанський В. – 1 місце (1991 р.), Філевич Ю. – 1 місце (2008 р.); Всеукраїнських конкурсів "Нові імена" (м. Київ): Ткачук Б. – диплом лауреата (1994 р.), Грипів Р. – диплом лауреата (1997 р.); Міжнародного конкурсу "Юний віртуоз" (м. Київ): Ткачук Б. – 2 місце (1991 р.). Його учні Ткачук Б. та Грипів Р. – нагороджені Президентськими стипендіями і дипломами. Судомир Є. Я. нагороджений дипломом Міністерства культури України за "Педагогічну майстерність" (1991 р.), грамотами Обласного управління культури та конкурсів.

Сигіль Іван Михайлович (1966 р.) Випускник Тернопільського музичного училища (1985 р.) та Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (1993 р.). Із вересня 2013 р. – викладача Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського. Ветеран Збройних сил України.

Висновки.

Аналіз навчально-методичного та виховного потенціалу викладачів відділу духових та ударних інструментів демонструє високий фаховий рівень: циклова комісія "Духові та ударні інструменти" відіграє ключову роль у контексті розвитку музичної професійної освіти Прикарпаття, бере активну участь у формуванні духовного і творчого портрета студента, сприяє самореалізації кожного випускника, формує музично-естетичний ідеал громадянина України.

Література

1. Роки творення Високого музичного мистецтва. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2013. С. 112–121.
2. Соломченко О. Г. Народні таланти Прикарпаття: Книга-Альбом. – К.: Мистецтво, 1969. – 159 С.
3. Грабовецький В. В. Нариси історії Прикарпаття. – Івано-Франківськ, 1992–1995. – 210 С.
4. Челяк І. Мистецьке життя Івано-Франківщини кінця ХІХ – першої половини ХХ століття. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2004. – С. 165–205.



Директор училища, заслужений діяч мистецтв України П. М. Гундер



Викладачі циклової комісії "Духові та ударні інструменти" Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського



Голова циклової комісії Курілець Я.Б.



*Духовий оркестр Івано-Франківського музичного училища,
керівник заслужений діяч мистецтв України П.М. Гундер*



Ансамбль саксофонів. Керівник Курілець Я.Б.



УДК 785.12 "19/20" (477.84)
ORCID 0000-0003-3779-3297

*Віятник М.Ф.,
м. Тернопіль*

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ, РОЗВИТКУ ТА ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО МУНІЦИПАЛЬНОГО ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ "ОРКЕСТРА ВОЛІ" (до 30-річчя створення колективу)

Анотація. Стаття присвячена історії становлення, розвитку, творчої діяльності Тернопільського муніципального духового оркестру "Оркестра Волі" з нагоди 30-річчя створення колективу. В статті подаються відомості про засновника, перших музикантів оркестру та про керівний склад колективу (диригенти, художні керівники, директори).

Ключові слова: "Оркестра Волі", духовий оркестр, муніципальний духовий оркестр, диригент, художній керівник, директор оркестру.

Annotation. The article is devoted to the history of formation, development, creative activity of achievements and merits of the Ternopil Municipal Brass Band "Оркестра Волі" on the occasion of the 30th anniversary of the collective formation. The article provides information about the founder, first musicians of the orchestra and the management of the collective (conductors, artistic directors, directors).

Keywords: "Оркестра Волі", brass band, municipal brass band, conductor, artistic director, orchestra director.

З початком нового 1988 навчального року, після того як пролунав перший дзвінок, в класі, на відділі "Оркестрових духових та ударних інструментів" Тернопільського обласного державного музичного училища імені Соломії Крушельницької зібралися викладачі відділу та слово за словом про духову музику та музикантів-духовиків виникла ідея створити духовий оркестр у місті Тернополі.

Самим авторитетним на той час серед "духовиків" звісно був Григорій Гаврилович Марченко. Високої статурської, військової виправки, елегантний і ввічливий, він особливо дисципліновано і суворо ставився до роботи. Талановитий музикант, педагог, чудовий диригент, людина великих духовних надбань, патріарх духової музики на Тернопільщині, тому власне йому довірили організацію і створення оркестру.

Григорій Гаврилович був одним із тих, завдяки кому українська духовна музична культура, в період 1960-1980-х, упліталась у багатоголосу світову партитуру, адже своїм мистецтвом він озвучував притаманні ознаки національної культури, дбав про те, щоб українська музика звучала поряд із шедеврами світової класики. Маючи багатий творчий досвід, Григорій Гаврилович щедро передавав його молодим музикантам, багато робив для виховання та всебічного розвитку духової музики на Тернопільщині, тому іншої кандидатури і не було потреби шукати.

Зовсім за короткий період часу, коли розійшлася вістка про створення колективу, і про те що його має очолити славетний Марченко, зібралася достатня кількість музикантів-духовиків, які готові були просто так, безкоштовно, на ентузіазмі грати в оркестрі, яким мав керувати Григорій Гаврилович. І ось за деякий період часу 9 листопада 1988 році у палаці культури "Ватра" вперше зібралася велика кагорта музикантів, які готові були грати у духовому оркестрі. Основу складали викладачі Тернопільського обласного державного музичного училища імені Соломії Крушельницької: Юрин Олексій Васильович (флейта); Дікало Ярослав Михайлович та Красніков Семен Юхимович (гобой); Гайда Євген Йосипович та Тимочко Ігор Йосипович (кларнети); Процак Богдан Федорович та Кушнірик Мирослав Мар'янович (валторни); Жеграй Богдан Богданович (труба); Воробель Степан Миколайович (тромбон); Юзків Володимир Іванович та Якубець Ярослав Дмитрович (туба); Рудзінський Михайло Степанович (ударні інструменти).

Музиканти, викладачі музичних шкіл:

Флейта-Полунін Олександр Володимирович, Ласійчук Валентина Іванівна; кларнет-Мельник Мирон Степанович; саксофон- Волков Петро Федосійович; труби та корнети- Чарнош Богдан Іванович, Савчук Орест Володимирович, Протасевич Олексій Володимирович, Гринюка Федір Миколайович, Пачешинський Віталій Анатолійович, Радецький Степан Євгенович, Кривий Петро; валторни-Рибак Володимир Васильович, Стасишин Мирослав Броніславович, Якимець Казимир Адольфович; тромбони- Торкіт Ігор Іванович, Фрайт Ігор Ярославович; тенори та баритони-Сергієнко Андрій Микитович, Довгошия Степан Володимирович; Топольницький Йосип.

Репертуар підбирали дуже ретельно, через знайомих музикантів шукали по всій Україні кращі зразки українських та світових творів, які старанно вивчали щоб на першому виступі показати якнайвищий рівень виконання та професійної майстерності. Коли незабаром цей виступ відбувся під орудою першого художнього керівника і диригента Г.Г. Марченка, то за спогадами сучасників, це було справжнім святом і мало великий успіх у публіки.

Через трагічні обставини, коли не стало Григорія Гавриловича Марченка, оркестр очолювали: Мирон Михайлович Старовецький – художній керівник і диригент (до 1989р.) та Міллер Леонід Олександрович – художній керівник і диригент (1990-1993рр.), композитор, диригент, аранжувальник. З приходом Леоніда Міллера значно поповнилася нотна бібліотека українськими творами, маршами, фантазіями та піснями січових стрільців, воїнів УПА, сучасних композиторів і піснярів.

Здобувши визнання серед любителів духової музики, оркестр привернув увагу багатьох тернопільських музикантів, які виявили бажання брати у ньому участь. Завдяки великим здібностям, високій професійній майстерності працьовитості керівників та учасників колективу "Оркестра Волі" став чи не найпопулярнішим колективом на Тернопільщині. Любов і шану він заслужив ще й тому, що у період жорсткої політичної боротьби за побудову і утвердження Української держави він став першим виконавцем творів, які були насильно вирвані з нашої музичної культури.

"Оркестра Волі" – перший виконавець на Тернопільщині (влітку 1989 р.) національного гімну "Ще не вмерла Україна" і духового гімну "Боже великий, єдиний" Миколи Лисенка, творів Михайла Гайворонського, Романа Купчинського, Левка Лепкого, пісень ОУН і УПА, підсилюючи прагнення нашого народу до незалежності, стала ініціатором запровадження українських національних маршів в Збройних силах Української держави.

Саме тоді, на зорі становлення Незалежності України оркестр перед Всеукраїнським референдумом у 1991 році поїхав Донецьку область, де взяв участь в інформаційно-пропагандистській роботі в самому Донецьку, а також у Красноармійську, Дімітрові та інших містах, навколо поселень яких були шахти. Щоранку, коли гірники спускалися у забій, оркестр проводжав їх українською музикою і народними та патріотичними піснями. А в Красноармійську навіть грав в самому шахтовому забої.

Своєю назву "Оркестра Волі" колектив отримав з легкої руки відомого тернопільського письменника, музиканта, науковця і громадського діяча, заслуженого діяча мистецтва України Олега Германа коли оркестр їхав на відкриття першої могили січових стрільців у м.Зборів.

Звання "народний" духовий оркестр отримав у 1992 р. Вже тоді музиканти "виношували" ідею про офіційний статус колективу.

Влада міста з-за підтримки авторитетних містян зацікавилася колективом та його патріотичним духом, і ухвалою 19-ї сесії Тернопільської міської ради 21-го скликання 29 жовтня 1993 року оркестру було надано статус "Муніципальний" та встановлено назву: Комунальна установа Тернопільський муніципальний духовий оркестр "Оркестра Волі". Першим директором оркестру було призначено заслуженого артиста України Романа Петровича Бойка, а диригентом і художнім керівником оркестру Леоніда Міллера.

З часу заснування і по сьогоднішній день колектив працював і працює над збереженням, розвитком і популяризацією галицьких, українських, світових традицій в галузі виконавства і гри на духових інструментах, кращих взірців музичної творчості, пісень січових стрільців, воїнів УПА, сучасних композиторів і піснярів.

"Оркестра Волі" – багатолітній учасник мистецьких, громадсько-культурних і політичних заходів на Тернопільщині та за її межами. Багаторазовий учасник звітних концертів творчих і мистецьких колективів Тернопільщини у Києві. Впродовж своєї творчої роботи оркестр був переможцем, Лауреатом і Дипломантом Всеукраїнських конкурсів духових оркестрів: м.Київ (1993 р. 1-а премія); м.Рівне (1994-95 рр.); м.Бережани "Дзвони Лисоні" (2008 р.), м.Хмельницький "Проскурівське дефіле" (2008 р.). Колектив є дипломантом II-го ступеня обласного конкурсу "Голос серця", дипломантом 1-го та лауреатом 2-го Всеукраїнського фестивалю козацької пісні "Байда". Постійний учасник обласних свят духової музики, творчих звітів майстрів мистецтв та художніх колективів у Національному Палаці "Україна" (м.Київ) у програмах "Веселка Надзбруччя" (1999 р.), "Горнись до тебе Україно" (2001 р.) та "Україна єдина" (2003 р.). Приймав участь у Міжнародних конкурсах у республіках Польща та Литва, де став дипломантом 1-го ступеня та Лауреатом.

В наступні роки і по сьогоднішній час постійно відзначався дипломами, подяками, грамотами, цінними подарунками за високу майстерність та популяризацію національного і зарубіжного мистецтва Тернопільською облдержадміністрацією, обласною радою, управлінням культури і мистецтва Тернопільської облдержадміністрації, міським управлінням культури і мистецтва, міським головою Тернополя.

Оркестр тісно співпрацює з багатьма творчими колективами міста та області. Це в першу чергу духові оркестри Тернопільського музичного коледжу ім.Соломії Крушельницької та Теребовлянського вищого училища культури, з духовими оркестрами Тернопільського, Збаразького, Чортківського, Козівського, Шумського, Кременецького районів, з танцювальним колективом "Червона калина" і мажоретками Палацу культури "Березіль" ім.Леся Курбаса, з хоровими колективами районів та обласної філармонії.

Оснoву репертуару колективу складають маршові твори, а також інструментальна класична та вокальна українська та зарубіжна музика, твори різних жанрів – від класики до сучасних естрадних ритмів.

Склад оркестру за штатом налічує 36 музикантів, разом з диригентами та солістами-вокалістами.

Диригентами оркестру були:

- Марченко Григорій Гаврилович-засновник оркестру і диригент (1988-1989 рр.);
- Старовецький Мирон Михайлович – художній керівник і диригент (1989 р.);
- Міллер Леонід Олександрович, заслужений діяч мистецтв України – художній керівник і диригент (1990-1993рр.), головний диригент (1993-1999 рр.);
- Корницький Євген Петрович, народний артист України, головний диригент, (2002-2011 рр.);
- Кушнірик Мирослав Мар'янович – диригент (1995-1997 рр.), (2008-2011 рр.), головний диригент (2011-2019 рр.);
- Віятник Михайло Федорович, заслужений діяч мистецтв України – художній керівник, диригент, аранжувальник (1998-2019 рр.).

В різні роки директорами були:

- Бойко Роман Петрович – директор (1993-1994 рр.);
- Довгошия Степан Володимирович – директор (1994-1996 рр.);
- Міллер Леонід Олександрович – директор (1996-1997 рр.);
- Лисий Петро Михайлович – директор (1997-1999 рр.);
- Грицай Володимир Богданович – директор (від 1999 р.).

Солісти-вокалісти оркестру:

- Усенко Віталій Спиридонович (1988 р.);
- Бойко Роман Петрович, заслужений артист України (1988-2010 рр.);
- Сагаль Йосип, заслужений працівник культури України (1989-2006 рр.);
- Сопко Євген Васильович, (1989-2017 рр.);
- Ізотова Любов Андріївна, народна артистка України (1989-1997 рр.);
- Лемішка Наталія Василівна, народна артистка України (1990-2015 рр.);
- Блаженко Микола Зіновійович, заслужений артист України (від 2006 р.);
- Громик Іван Григорович, заслужений працівник культури України (2014-2019 рр.);
- Футуйма Юрій Михайлович, заслужений артист естрадного мистецтва (2017-2019 рр.);
- Вовк Зоряна Євгенівна, лауреат і переможець всеукраїнських і міжнародних пісенних конкурсів та фестивалів (2010-2019 рр.);
- Ракочий Іван Григорович, лауреат і переможець всеукраїнських і міжнародних пісенних конкурсів та фестивалів (2016-2019 рр.);
- Перхалюк Уляна, лауреат і переможець всеукраїнських і міжнародних пісенних конкурсів та фестивалів (2016-2019 рр.);

У нотній бібліотеці оркестру є понад тисячу творів пісень січових стрільців, воїнів УПА, сучасних композиторів і піснярів, оркестрованих художнім керівником оркестру (1998-2019рр.), заслуженим діячем мистецтв України Михайлом Віятником, які готові забезпечити будь-яку концертну тематичну програму. Таким досягненням навряд чи може похвалитися будь-який духовий колектив України.

Віятник Михайло Федорович (народився 1 лютого 1968р.в селі Потік, Козівського району, Тернопільської області,) – заслужений діяч мистецтв України.

З приходом Віятника М.Ф. у 1998 році значно покращилася творча робота колективу, і саме з цього часу муніципальний духовий оркестр "Оркестра Волі" став утверджуватися як самобутній, оригінальний своїми концертними виступами колектив. У 1999 році в рамках Всеукраїнського фестивалю народної творчості, під час проведення 30-го ювілейного обласного марш – параду духових оркестрів, колектив своїм високим мистецтвом завоював широку слухачську аудиторію, а про диригента Михайла Віятника склалася думка, як про вмілого майстра і високопрофесійного організатора колективу. Щорічно, починаючи з 1999 року йому довіряють бути головним диригентом свята духової музики, запрошують до складу журі різноманітних мистецьких конкурсів та фестивалів, а оркестр завжди своїм високохудожнім виконанням ставав окрасою кожного заходу, який проводиться у місті, області, та за її межами. Оркестр запрошують з концертними виступами практично до всіх населених пунктів Тернопільщини, він є частим гостем на Львівщині, Хмельниччині, Рівненщині, Івано-Франківщині та в інших регіонах та містах України. Він є автором та постановником оркестрового дефіле та плац-концерту муніципального духового оркестру "Оркестра Волі", духового оркестру Тернопільського державного музичного училища ім.С.Крушельницької. З

1998 року співавтор сценаріїв проведення урочин до Дня визволення Тернополя, Дня Конституції України, Дня Злуки та Дня Незалежності України.

За ряд написаних та виконаних творів: "Фантазія на теми стрілецьких та патріотичних пісень" (2004р.), "Козацький марш", "Марш воїнів-артилеристів" (2005р.), "Пісня Тернопільського коша ім.Д.Байди-Вишнівецького", "Пісня українських козаків" (2006р.) став Дипломантом I-го та лауреатом II-го Всеукраїнського конкурсу козацької пісні "Байда", а за музичну композицію "Козацький шлях" (2001 р.), присвячену 10-ій річниці Незалежності України став дипломантом II-го ступеня обласного конкурсу

"Голос серця". Завжди знаходиться у творчих пошуках, інструментував та зробив аранжування більш ніж 700 творів українських композиторів та українських народних пісень для духового оркестру, творів світової та зарубіжної класики. Вміло організовує роботу з художнім музичним колективом. Постійно працює над підвищенням свого фахового рівня, у роботі використовує нові методи та доробки сучасної школи диригування та керування оркестром.

Досвід створення подібних духових колективів у тернопільського оркестру переймали не лише оркестри західних та східних регіонів України, а й ближнього зарубіжжя. П'ять муніципальних духових оркестрів, які діють у різних містах країни, є прототипами тернопільської "Оркестри Волі". Що стосується творчої співпраці, то тісні дружні стосунки колектив підтримує з колегами із Хмельницька, Луцька, Львова, Старокостянтинова (Хмельниччина) та багатьма іншими.

Святкування 30-ти річного ювілею ТМДО "Оркестра Волі".

До 30-ти річного ювілею оркестр підійшов з великими досягненнями та заслугами. А пишатися дійсно є ким і чим. У цьому наочно переконалися всі, хто прийшов насолодитися чарівними звуками духової музики і заодно привітати ювілярів. Бажаючих було чимало: починаючи від міського голови Сергія Надала, який відзначив кращих подяками та іменними годинниками, закінчуючи гостями – колегами по музичному ремеслу. Квіти та пам'ятні подарунки буквально встелили сцену, а ще – слова безмежної вдячності за жертвну відданість її величності Музиці і побажання щастя, добра, нових творчих злетів і здійснення задумів.

Надзвичайно приємною несподіванкою для музикантів став подарунок від управління культури і мистецтв Тернопільської міської ради. Його керівник Олександр Смик повідомив, що з нагоди ювілею кожен член колективу отримає новий сценічний костюм.

Зал буквально вибухнув оплесками, коли на сцену вийшов ветеран, багаторічний керівник і диригент оркестру Леонід Міллер. Напередодні святкування ювілею "Оркестри Волі" побачила світ його збірка музичних партитур для духового оркестру "Свічка пам'яті". Її композитор присвятив пам'яті відомих тернопільських авторів, котрі передчасно пішли з життя. Хвилиною мовчання, під звуки "Вічної любові" Шарля Азнавура, вшанували пам'ять тих, чия доля у різні часи тісно перепліталася з долею оркестру.

Самі ж оркестранти за помахом чарівних диригентських паличок заслуженого працівника культури України Володимира Гриця, заслуженого діяча мистецтв України Михайла Віятка та головного диригента оркестру Мирослава Кушнірика вкладали у кожен виступ усе тепло душі і серце, які билися в унісон зі звучанням популярних українських та зарубіжних мелодій. Неперевершеним майстерним виконанням сольних номерів полонили учасників та гостей свята народна артистка України Наталія Лемішка, заслужений артист України Микола Блаженко, заслужений працівник культури України Іван Громик, заслужений артист естрадного мистецтва Юрій Футуйма, лауреати Всеукраїнських та міжнародних конкурсів вокалістів Зоряна Вовк, Іван Ракочий. Жоден виступ не залишив байдужих у залі.

У нагороду за подаровані хвилини насолоди професійним духовим мистецтвом глядачі упродовж кількох хвилин стоячи аплодували оркестрантам та організаторам святкового дійства, а на завершення разом заспівали "Многая літа" та виконали державний гімн України.

Література:

1. Гадомська Л. Незалежний громадсько-політичний тижневик "Наш ДЕНЬ" 28.11.2013.
2. Лайко О. Локальне новинне видання "Тернопільська Липа" 14.05.2019.
3. Кіцила Ю. Музика серця дарована учням. – Тернопіль: Видавництво Тернопільського обласного державного музичного училища ім.С.Крушельницької, 2016.-32с.
4. Лещишин О. Збірка для духового оркестру "Сурми кличуть" // Центр народної творчості Тернопільщини. Фірма "Сфінкс" 1992.



УДК 738.71.5

ORCID 0000-0001-6779-0922

Зіза О.О.,
м. Кременець

РЕАЛІЗАЦІЯ КОМПЕТЕНТІСНОГО ПІДХОДУ ДО ФОРМУВАННЯ МИСЛЕННЕВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІДЛІТКІВ У ПРОЦЕСІ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ

Анотація. В роботі досліджуються особливості реалізації компетентісного підходу до формування мисленнєвої діяльності підлітків у процесі музичного навчання.

Розкривається мислення як особлива ідеальна діяльність людини, яка виникає, формується, розвивається в суспільстві, коли людина перебуває у певному соціокультурному середовищі і вступає в багатогранні відносини з природним і соціальним світом, що її оточує. На сучасному етапі мислення людини є об'єктом дослідження багатьох наук: психології, соціології, логіки, теорії штучного інтелекту та ін.

Об'єм музичного мислення розглядається нами з точки зору розвиненості музично-інтонаційного словника учнів, удосконалення якого створює основу для формування здібності поєднувати окремі музичні враження в цілісну картину музичного мистецтва, і творчого прояву учня-підлітка в музиці.

Мислення як процес пізнання предметів або явищ включає пошук зв'язків: зовнішніх і внутрішніх, істотних і неістотних. У музичному мистецтві особливо важливий зв'язок явищ у русі, мінливості в співвідношенні звучних елементів.

У статті інтонаційний словник ми розуміємо не як словник музичних термінів, а "запас" музичних інтонацій, які сподобалися, запам'яталися учням.

Ключові слова: компетентісний підхід, компетентність, компетенція, мислення, музичне мислення, інтонація, музично-інтонаційний словник.

Annotation. The article deals with the peculiarities of competence approach to the formation of adolescent mental activity in the music training in general and in the improvement of musical intonation vocabulary students. Competence we understand as a set of interrelated personality traits, body of knowledge, skills and ways of life. Also, the concept of competence as a separate group ownership man respective competence, containing her personal attitude to the subject activity. Competence approach in education linked to personality oriented and active approach to learning, as based on the individual student and can be implemented and tested only in the performance of specific student specific set of actions.

Volume of musical thought before us in terms of development of musical intonation vocabulary of students, improvement which forms the basis for the formation of the ability to combine individual musical experience into a coherent picture of the music and creative expression teenage student in music. Thinking as a process of learning the objects or phenomena including search links, external and internal, essential and non-essential. In the musical art of communication is especially important phenomena in movement, variability in the ratio sounding elements.

In this article we understand intonation dictionary not as a dictionary of musical terms, we understand it like a "stock" of music intonations that pupils remember.

Keywords: competence approach, competence, jurisdiction, thought, musical thought, intonation, musically intonation dictionary.

Освіта для стійкого розвитку – це процес і результат прогнозування та формування людських рис – знань, умінь, навичок, відношень, стилю діяльності людей і співтовариств, рис особистості, компетентностей, що забезпечують постійне підвищення якості життя.

Здебільшого компетенцію розуміють як сукупність взаємопов'язаних якостей особистості, сукупність знань, умінь, навичок та способів діяльності. Але поряд із цим поняттям виокремлюють і компетентність як володіння людиною відповідною компетенцією, що містить її особистісне ставлення до предмета діяльності. Компетентісний підхід в освіті пов'язаний з особистісно орієнтованим і діяльнісним підходами до навчання, оскільки ґрунтується на особистості учня та може бути реалізованим і перевіреном тільки в процесі виконання конкретним учнем певного комплексу дій. Він потребує трансформації змісту освіти, перетворення його з моделі, яка існує об'єктивно, для "усіх" учнів, на суб'єктивні надбання одного учня, які можна виміряти. Компетентісний підхід акцентує увагу на результатах освіти, причому як результат освіти розглядається не сума засвоєної інформації, а здатність людини діяти у різних проблемних ситуаціях.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчив, що до розгляду компетентісного підходу зверталися такі вчені: В. Байденко, А. Бермус, І. Васютенкова, П. Гальперин, Е. Герасименко, А. Глазунов, В. Давидов, П. Ерднієв, І. Зимняя, Г. Ібрагімов, Н. Іванова, В. Краєвський, О. Нестеренко, А. Новиков, М. Пожарская, Т. Поштарьова, С. Федорова, Я. Хаштиров, А. Хуторський, І. Якиманська, Н. Якса та вчені АПН України М. Євтух, І. Зязюн, В. Кремень, В. Луговий, Н. Ничкало і ін. у проекті Білої книги національної освіти України.

В. Байденко вважає, компетентнісний підхід як спеціальний спосіб організації ситуативного навчання, що дозволяє: 1) покласти в основу освітнього процесу стратегію підвищення гнучкості знань, умінь і навичок суб'єктів навчання на користь розширення можливості їх виконання при розв'язанні практичних задач і працевлаштування; 2) перейти від орієнтації на відтворення знання до його застосування; 3) визначити міждисциплінарно-інтегровані вимоги до результату освітнього процесу; 4) більш тісно пов'язати цілі освіти з ситуаціями застосування у світі праці [2, 4–12].

І. Бех зазначає, що компетентнісний підхід у сучасній освіті має забезпечити вищий рівень компетентності суб'єкта навчання, який характеризується сформованістю в нього наукового поняття "компетентність" як єдності, де науково орієнтована основа дій визначає логіку її виконання [4, 27–28].

Мета нашої статті полягає в обґрунтуванні актуальності компетентнісного підходу до формування музичного мислення підлітків у процесі музичного навчання.

Передусім, зазначимо, що мислення – це особлива ідеальна діяльність людини, яка виникає, формується, розвивається в суспільстві, коли людина перебуває у певному соціокультурному середовищі і вступає в багатогранні відносини з природним і соціальним світом, що її оточує. На сучасному етапі мислення людини є об'єктом дослідження багатьох наук: психології, соціології, логіки, теорії штучного інтелекту та ін..

Відомо, що основними функціями мислення є: пізнавальна (відображення світу і самовідображення); проектувальна (побудова планів, проектів, моделей практичної і теоретико-пізнавальної діяльності); прогностна (прогнозування або передбачення наслідків своїх дій, своєї діяльності, прогнозування майбутнього); інформаційна (засвоєння інформації про знання та її смислове перероблення); технологічна (розроблення правил, норм, стандартів, рецептів життєдіяльності людини і суспільства в різних формах та проявах); рефлексивна (самопізнання розуму, самоаналіз); інтерпретаторська (тлумачення, осмислення продуктів людської культури) тощо.

Проблема формування музичного мислення є одним із актуальних питань в музикознавстві, музичній педагогіці і психології. У музикознавстві вже є спроби створити цілісну концепцію музичного мислення на основі вживання ідей сучасної психології, естетики, лінгвістики, теорії інформації, кібернетики і так далі. Але найбільш ефективним, на наш погляд, є підхід до музичного мислення з боку суто музики.

Специфіка музичного мислення в творчості, виконанні, сприйнятті спонукає нас глибше проникати в природу музичного мистецтва і саме там шукати відповіді, які необхідні сьогодні музичній педагогіці.

Суть музичного мистецтва полягає не в конкретизації зображення яких-небудь картин або явищ, а в узагальненому вираженні в музиці відчуттів, думок, ідей. Щоб найбільш узагальненим чином підійти до проблеми музичного мислення, спробуємо порівняти її із стрижневими сторонами мислення. Крім того, закони мислення в музиці, безумовно, співвідносяться із загальними законами і принципами мислення взагалі.

У філософському аспекті на особливу увагу заслуговують три основні функції мислення: пізнання істотних зв'язків і відношення предметів та явищ, творче створення нових ідей, здібність до виокремлення, утримання і оперування всім об'ємом понять, образів. З психологічної точки зору мислення – це цілеспрямоване використання, розвиток і накопичення знань.

Ці трактування не суперечать один одному, а багато в чому збігаються і доповнюють один одного, тому що в кожному з філософських аспектів присутні психологічні і навпаки. Аналіз різних підходів до вивчення мислення привів нас до виділення трьох найважливіших аспектів розвитку музичного мислення учнів-підлітків: це об'єм, зв'язок і творчість. Розглянемо загальні музичні основи цих трьох аспектів і специфіку їх формування під час музичних занять з окремо взятим учнем, використовуючи при цьому компетентнісний підхід до навчання музики.

Розвинене мислення людини характеризується здатністю утворення змістовних абстракцій, що допомагають відтворювати цілісність явища, процесу або предмету. Психологи давно наполягають на можливо ранньому розвитку у школярів здібностей до утворення змістовних узагальнень, які виокремлюють такі сторони, властивості і стани предмету, які вже володіють самостійністю. Це дозволяє в стислому вигляді охоплювати різноманіття предметів, зводити їх в певні класи, які є самостійними.

Що може виконувати роль змістовної абстракції, яка володіє певною самостійністю і цілісністю, і яка дозволяє здійснювати вищеописані розумові операції в музичному мистецтві? Відповідь одна – інтонація. Але не в звичному розумінні музикантів – чиста або нечиста, а в підході до інтонації як до сенсу. Такий підхід був розроблений Б. В. Асаф'євим в його інтонаційній теорії. У цій теорії під інтонацією, в широкому плані, розуміється зміст промови, її психічний тонус, настроєвість. У вузькому – "фрагменти музики", "мелодійне утворення", "пам'ятні миті", "зерна-інтонації".

Об'єм музичного мислення пропонуємо розглядати з точки зору розвиненості музично-інтонаційного словника учнів, удосконалення якого створює основу для формування здібності поєднувати окремі музичні враження в цілісну картину музичного мистецтва, і творчого прояву учня-підлітка в музиці. Дійсно, якщо в учня немає "слів" ("фрагментів музики") в його інтонаційному словнику, то, звичайно, він не може стежити за появою в творі нових інтонацій, порівнювати їх і так далі. Тому завдання педагога полягає в тому, щоб накопичувати, поглиблювати інтонаційний словник музиканта-підлітка, а, особливо, формувати і закріплювати в особистісному досвіді учня "пам'ятні миті" з класичних творів. Саме такі форми роботи над розвитком мисленнєвої діяльності учнів позашкільних спеціалізованих музичних закладів, які спрямовані на формування музичної компетенції загалом, видаються нам дуже актуальними і необхідними. Акцент на класичній музиці зроблений не випадково. Досвід роботи багатьох вчителів музики за останні роки показує, що для молодших школярів результативним є використання на заняттях таких класичних творів, як: "Бабак" Л. Бетховена, "Арія Сусаніна" М. Глінки, 3 частина 5 симфонії Л. Бетховена, "Вальс" з балету "Спляча красуня" П. Чайковського, "Ранок" Е. Гріга і ін., які можуть стати улюбленими для учнів. А от для учнів-підлітків цікавими будуть такі класичні шедеври: "Баркарола" П. Чайковського, "Престо" Дж. Пішетті, "Сонатіна" Л. Бетховена, А. Вальс "Арія", "Марш Чорномора" М. Глінки, "Угорський танець № 5" Й. Брамса, вступ до опери "Запорожець за Дунаєм" А. Гулака-Артемовського, вступ до опери "Кармен" Бізе, 9 симфонія Л. Бетховена тощо. На жаль, поки на уроках частіше домінують дитячі пісні, які переважно мають або ідеологічний, або моралізаторський, або розважальний характер. Здобуваючи музичну освіту у закладах позашкільної освіти, учні мають можливість систематично ознайомитися з музичними шедеврами. Слід зауважити, що під інтонаційним словником ми розуміємо не словник музичних термінів, а "запас" музичних інтонацій, які сподобалися, запам'яталися учням.

Мислення як процес пізнання предметів або явищ завжди включає пошук зв'язків: зовнішніх і внутрішніх, істотних і неістотних. У музичному мистецтві особливо важливий зв'язок явищ у русі, мінливості в співвідношенні звучних елементів. Основою для спостереження цих взаємозв'язків може стати інтонація. У середині твору одна інтонація викликає іншу, пов'язується з нею. В цілому, інтонація в музичному мистецтві стає тією ланкою, яка поєднує воедино всі сторони музичної культури: і факти творчі, і стильові, й еволюцію виразних елементів, і формоутворення. Явище інтонації пов'язує музичну творчість, виконання і процес "слухати – почути". У масовій музичній педагогіці сьогодні мало розроблених методів роботи, спрямованих на встановлення інтонаційних взаємозв'язків між музичними творами, що вивчаються на уроках, творчістю певного композитора, стилями, жанрами.

Недостатнє обґрунтування подібних методів не дозволяє учням, особливо підліткам, сприймати кожен новий твір цілісно, "бачити" зв'язки нового твору з уже відомими, вивченими, який є подібним за будовою, стильовими і жанровими особливостями музики. А такий регресивний процес гальмує формування цілісного уявлення про музичне мистецтво, як базу повноцінної музичної творчості учня-підлітка. Крім того, занепадає ефективне формування мисленнєвої діяльності окремо взятого учня, адже порушується удосконалення логіко-музичних зв'язків.

Отже компетентнісний підхід до формування музичного мислення підлітків у процесі музичного навчання повинен охоплювати поряд із конкретними знаннями й уміннями учнів-духовиків їхні здібності, готовність до пізнання, до професійної діяльності і є важливим етапом для поглиблення музичної освіченості загалом.

Література

1. Апраксина О. А. Музыкальное воспитание в школе / О. А. Апраксина. – Москва, 1999.
2. Байденко В. И. Компетенции в профессиональном образовании (К освоению компетентностного подхода) // Высшее образование в России. – 2004. – № 11. – С. 4–12.
3. Белобородова В. К. Музыкальное восприятие к теории вопроса. Музыкальное восприятие школьников / В. К. Белобородова. – Москва, 2000.
4. Бех І. Д. Теоретико-прикладний сенс компетентнісного підходу в педагогіці / І. Д. Бех // Педагогіка і психологія. – 2009. – № 2(63). – С. 27–28.
5. Дмитриева Л. Г. Методика музыкального воспитания в школе / Л. Г. Дмитриева, Н. М. Черноиваненко. – Москва, 2000.
6. Лігоцький А. О. Система різнорівневої підготовки фахівців в Україні (теоретико-методологічний аспект): автореф. дис... д.пед.наук: 13.00.04 / А. О. Лігоцький. – К., 1997. – 36 с.
7. Михайлова М. А. Развитие музыкальных способностей детей / М. А. Михайлова. – Ярославль: Академия развития, 2003.
8. Холопова В. Н. Проблемы музыкального ритма / В. Н. Холопова. Москва, 2003.

УДК 78.03

ORCID 0000-0001-8779-666X

*Сіончук О.В.,
м. Рівне*

ВИКОРИСТАННЯ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ ДУХОВИХ ОРКЕСТРІВ У РОЗВИТКУ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА

Анотація: У статті висвітлюється вплив джазу на традиції оркестру духових інструментів європейського типу; простежується процес становлення, розвитку оркестрової гілки джазу і вплив на нього європейської традиції виконавства на духових інструментах; показано роль оркестру духових інструментів у формуванні джазового складу, як жанру виконавства.

Ключові слова: джаз, трансформація, духові інструменти, оркестр, традиції.

Abstract: The article deals with the influence of jazz on the traditions of the orchestra of European instruments; the process of formation, development of the orchestral branch of jazz and its influence on the European tradition of performing on wind instruments is traced; the role of the orchestra of wind instruments in the formation of jazz composition as a genre of performance is shown.

Keywords: jazz, transformation, wind instruments, orchestra, traditions.

Вступ. Оркестр духових інструментів, як жанр виконавського мистецтва і, як специфічний музично-виконавський склад, зародився раніше, ніж інші творчі колективи подібного роду і, тому має тривалу історію та багаті традиції. Досить сказати, що, наприклад, в Україні першими професійними музикантами, що перебували на державній службі, були стрільці, які грали на духових інструментах в хорах військової музики.

Джазовий оркестр утворився трохи більше століття тому. Однак його минуле не менш багате подіями, ніж історія оркестру духових інструментів. Зокрема, будучи головною структурою, яка визначала обличчя розважальної музики в Америці і Європі протягом 1920-60-х рр., біг-бэнд виявляв надзвичайну здатність до трансформації. Остання викликала не лише вимогами моди: інтенсивно відбувався розвиток джазу в якості самостійного виду музикування. Відкритість самого жанру, як культурного феномена, для зовнішніх впливів сприяли зміні складу колективу, прийомів аранжування, манери гри солістів, цілих груп і т.д.

Протягом історії розвитку як духових, так і джазових колективів дані виконавчі структури мали багато точок дотику. Більше того, оркестр духових інструментів, який отримав до середини XIX століття вагомий статус у Європі, дав значний поштовх процесу виникнення і формування джазу, як самостійного художнього явища, який ввібрав риси традицій різних культур.

Зіткнення двох жанрів виконавства (духового та джазового) привело до їх помітної взаємодії. При цьому, факти взаємовпливів, які виявляються на різних рівнях вивчення обох традицій, мають цілком певне, особливе значення і для духового, і для джазового оркестрів, тому **актуальність даного дослідження** обумовлена тим, що в професійно-мистецтвознавчому середовищі побутує недооцінка ролі духового оркестру в формуванні джазової стилістики, також одним з питань, які потребують наукового обґрунтування, є дослідження ролі духових інструментів в джазі та певних трансформаційних процесів, які відбуваються з ними по відношенню до академічної традиції.

Постановка проблеми. Джазова музика є однією з найбільш цікавих сфер мистецької практики. Її популярність не вщухає вже більше століття, демонструючи схильність до перманентної модифікації, що проявляється у появі чисельних стильових відгалужень. Важливим фактором, що визначає сутність джазового мистецтва, є його схильність до взаємодії з іншими різновидами музики, зокрема, з тими, які виконують духові оркестри.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри те, що джазове мистецтво знайшло певне обґрунтування в сучасному мистецтвознавстві, узагальнюючі дослідження з історії та проблем розвитку джазової стилістики, як в професійних, так і в аматорських складах (ансамблевих, оркестрових), відсутні. Немає і праць, в яких відображені проблеми становлення і втілення зазначеної стилістики засобами духового оркестру. Ряд питань, пов'язаних зі специфікою використання в ньому різноманітних духових інструментів залишається також мало дослідженим. Вказані теми в роботах вітчизняних вчених представлена скупі, в основному, статтями або брошурами, присвяченими або окремим питанням, або популяризації та переслідуючи мети – дати загальне уявлення про жанр. Серед цих публікацій, наприклад, "Радянський джаз" А. Баташева є лише ретроспективним оглядом становлення радянського джазу. У брошурах "Популярна музика" (складеній С. Фраді), "Шлях до музики" і "Від джазу до рок-музики" Л. Переверзева, в книзі В. Конен "Шляхи американської

музики" міститься ряд загальних установок, принципово важливих для розуміння жанру легкої музики в цілому.

З загального масиву видань виділяються роботи В. Конен "Етюди про зарубіжну музику", "Шляхи американської музики", в яких більш детально розкрита естетична природа джазу і його жанрових джерел. Еволюції інструментарію та історії виконавства на духових інструментах присвячені праці ряду мистецтвознавців і педагогів. Найбільший інтерес в даному ракурсі представляють дисертація С. Левіна "Духові інструменти в світовій музичній культурі", дисертації Ю. Усова з історії вітчизняного і зарубіжного виконавства на духових інструментах.

Різноманітні аспекти джазового мистецтва аналізувались в роботі О. Чернишова, В. Фейєртага. Питання використання духових інструментів в музичному мистецтві представлені в роботах В. Дубок та Ю. Толмачова. [1; с. 212-216].

Метою статті є дослідження історичних зв'язків між двома традиціями, – духовою і джазовою музикою, духовим і джазовим виконавським мистецтвом та аналіз специфіки використання духових інструментів в джазі та їх творчого "перевтілення" порівняно з академічною музикою.

Відбиток на особливості формування оркестрового стилю і його напрямків в джазовій музиці наклала порівняно швидка еволюція джазу від фольклорних форм Орлеанської школи до складних композиційних структур, родинним академічній музиці європейської традиції. Під впливом ряду соціально-історичних причин джаз досить швидко отримав статус професійного мистецтва. Тоді ж прагнення оркестрових джазових музикантів до набуття свого індивідуального стилю спричинило за собою і кардинальні зміни джазової стилістики. Ускладнення мови, поряд зі зростанням ролі авторського аранжування, зафіксованого в нотному тексті, безпосередньо передбачало появу композиції, насиченої індивідуально-виконавським початком.

Весь цей процес трансформації проходив через оркестр духових інструментів, склад якого змінювався за потребами того чи іншого музичного жанру. Причому, варіювалися і назви колективу, в залежності від виконуваної функції і репертуару. Він міг іменуватися бендом, марчінг-бендом, садовою капелою, джазом та ін. Але у всіх випадках це був оркестр духових інструментів, який, зазвичай, визначався не стільки складом музикантів, скільки манерою гри, репертуаром. Однак частіше бувало, що термін "джаз" використовувався в назві оркестру поза зв'язком з його виконавським стилем, а лише в якості модного ярлика. В результаті, межі жанру виявилися розмитими.

Адаптація джазу до європейського культурного середовища мала свої особливості, що були зумовлені специфікою соціального розвитку. Однак, було і щось спільне, що характеризує проникнення нового американського мистецтва в середовище Старого Світу. Якщо в США джаз поступово піднімався з нижчих верств населення до вищих верств суспільства, то в Європі, навпаки, він опускався з елітарних кіл в маси, перш за все, через танцювальну музику, яку виконували, переважно, оркестри духових інструментів. Дана обставина наклала відбиток респектабельності на виконавців американської легкої музики.

Головними провідниками нового жанру в СРСР, як і в США, були духові оркестри. Причому, в військово-оркестровій службі імперії експерименти з джазом почалися за 30 років до появи таких колективів, як у Г. Міллера. Потім, в силу революційних історичних подій, музичний розвиток зупинився і зазнав великих втрат. Однак, в 1920-і роки духовий оркестр знову взяв на себе "культурно-тренерську" функцію щодо джазу. В СРСР 1930-х рр. робилися спроби актуалізації репертуару духових оркестрів із залученням елементів джазу і використанням при цьому його найкращих традицій. Однак, серйозних успіхів в даному напрямку не було. В кінцевому підсумку, через кілька десятиліть в СРСР була втрачена традиція самодіяльних духових оркестрів малого складу.

Про наявність конфронтації двох областей музичного виконавства свідчать і окремі висловлювання композиторів академічного напрямку. Так, принципову позицію щодо масової культури і джазу займав С. Прокоф'єв: "Зараз величезні натовпи народу стали обличчям до обличчя з серйозною музикою і запитально чекають. Поставтеся уважно до цього моменту: якщо ви відштовхнете цей натовп, вони підуть до джазу або туди, де "Маруся отруїлася і в покійницькій лежить". Якщо ж ви їх втримаєте, то вийде аудиторія, якої не було ніде і ні в які часи, але з цього не випливає, що треба підлаштовуватися під цю аудиторію" [4; с. 75].

Такого роду суперечності не заважали співпраці музикантів з двох різних "таборів". Немає нічого дивного, що в комісіях з проведення оглядів і фестивалів джаз- оркестрів перебували одночасно, наприклад, І. Дунаєвський і Д. Шостакович. Причину неприйняття джазу провідними радянськими композиторами академічного напрямку ясніше всього визначив Д. Шостакович: "Я не проти джазу як такого, але я проти його потворних форм, в які вилилося всеохоплююче, майже безглузде, захоплення цим жанром. Колишній священний жах перед словом "джаз" поступився місцем справжній джаз – вакханалії. Трагікомічне полягає в тому, що такі справжньою культурою джазу нам опанувати поки не вдалося". [2; с. 46-49].

Виконавська манера оркестрів, які все частіше стали виконувати акомпануючі функції, під тиском популярної пісні (провідного виду радянської естради) змінилася. У підсумку, з'явився новий естрадний жанр – "пісенний джаз". Під впливом живої ще в свідомості музикантів ідеології Пролеткульту і практики існування мюзик-холів 1920-х початку 1930-х років концерти оркестрів частіше нагадували якісь театралізовані вистави, де інтермедії та репризи займали часом більше місця, ніж музика.

У цей період з'явилася нова категорія естрадних оркестрів – теа-джаз – оркестри, як варіант колективу Теда Льюїса. Цей американський Ентертейнер з 1921 року репрезентував джаз в його театралізованій формі по всій Європі. Саме оркестр Льюїса був почутий Л.Утьосовим в Парижі в 1928 році і став імпульсом для створення власного оркестру.

Таким чином, розквіт радянської пісні дійсно став масовим, а з середини 1930-х років нерозривно пов'язаний з театралізованим джазом Л. Утьосова і творчістю І. Дунаєвського. Цей розквіт був обумовлений успіхами перших радянських музичних фільмів, витриманих в естетиці голлівудського спрямування. Масово популярний характер радянська пісня набула лише тоді, коли при активному процесі "звуковідбору" спиралася на інтонації і ритми, що знаходились в музичному контексті епохи. Секрет популярності творів І.Дунаєвського схований саме в доступності мелодій і сучасності інтонацій, ритмів, тембрів, які своїм походженням зобов'язані міському фольклору, традиціям оркестру духових інструментів, пісенній естраді і, звичайно, оркестровому джазу, який вже зароджувався.

Певний симбіоз всіх вищевказаних тенденцій, властивих процесу адаптації джазу в 1930-х роках, був властивий оркестру Віктора Кнушевицького, в ті роки Державному джаз-оркестру СРСР, створеному в 1936 році за постановою Комітету у справах мистецтв (так іменувалося тоді Міністерство культури). Відповідно, чужинний жанр отримав в радянській країні офіційне визнання і "вид на проживання". Художнім керівником нового творчого колективу був призначений Матвій Блантер (1903-1988), який грав у Москві таку ж роль офіційного композитора-пісняря, як і І. Дунаєвський в Ленінграді. Диригентом став Віктор Кнушевицький, з ім'ям якого пов'язують народження синтетичних оркестрів в 1930- 40-ві роки, як передвісників армійського симфоджазу Великобританії і США в роки Другої світової війни.

З кінця 1930- х років репертуар інструментальних композицій в оркестрі В. Кнушевицького став більш різноманітним, ніж раніше. Він ввів у себе народні танці в обробці для джазу, п'єси "Приборкувач змії", "Караван", дві румби Олександра Цфасмана, блюз Дональда Ліндлі (раніше записане тріо з оркестру Л. Утьосова як "Блюз для трьох"), а також аранжування скрипкових п'єс Фріца Крейсlera в перекладі для саксофона і т.д. Цей репертуар свідчить про своєрідну "всеїдність" оркестру. Зіставляючи універсальність вітчизняного джаз- оркестру з іншими інструментальними складами, В.Фейертаг висловлює думку, що даний жанр довоєнного часу було б правильним називати естрадним. Першими це зрозумів Утьосов. Ще в 1939 році в книзі "Записки актора" він вперше вжив термін "естрадний оркестр", а в 1948 році така назва стала рятівною. Однак, доцільно відзначити і те, що в кожному колективі, якщо там з'являлися талановиті аранжувальники і виконавці, можна відшукати якийсь "джазовий слід" [5, С. 35.]

У другій половині тридцятих років джазова музика стала значно впливати і на стилістику духового оркестру, про що свідчать фонограми оркестру Вищої школи НКВС, яким диригували Федір Ніколаєвський (на записах 1930-х і 1938 років) і Василь Агапкін (на платівках 1939 – 1940 років). Проблема подолання жанрового консерватизму тут спочатку вирішувалася так само, як і в джазі В.Кнушевицького – шляхом залучення до репертуару обробок мелодій народів СРСР і творів академічної класики.

Таким чином, простеживши роль традицій оркестру духових інструментів в еволюції джазбенду, можна зробити ряд висновків. По-перше, духовий оркестр, як найстарший з жанрів музикування європейської масової музики, в перші роки ХХ століття став освоювати репертуар такого ж роду американських колективів. У свою чергу, "бенди" Нового Світу, маючи безпосередній зв'язок з традицією архаїчних марчінг-бандів, на той час в достатній мірі актуалізували свій репертуар новими жанрами – кейкуоком, регтаймом. По-друге, саме танцювальна музика (фокстрот, шіммі, танго) сприймалася, здебільшого, в Європі 1920-х років в якості джазу. Вона поступово змістила великі духові оркестри з їх займаного понад півстоліття місця в загальноєвропейській соціокультурної ієрархії. Їх позицію зайняли колективи іншого роду. Прагнення духового оркестру повернути втрачене положення, актуалізуючи свій репертуар за рахунок нового тематичного фонду і застосування прийомів, розроблених джазом за 1915- 35ті роки (подібно до того, як це сталося на початку століття), наštовхнулося на несприятливу політичну ситуацію, не дозволила зробити це в повній мірі.

Як уже зазначалось, характерною ознакою джазового мистецтва є його універсальність і, створення великої палітри для втілення різних образних сфер можна забезпечити лише широким спектром використаних інструментів, а одними з основних інструментів, без яких важко уявити звучання джазового колективу – це духові, тому при дотриманні специфічного метроритмічного компоненту, використання фактично будь-якого духового інструменту буде доцільним. Обираючи той чи інший духовий інструмент для гри джазу, необхідно керуватись принципом відповідності його семантико-виразних та технічних можливостей для втілення художнього образу.

Прикметно, що провідною тенденцією сьогодення є схильність до творчого переосмислення тих інструментів, що довго асоціювалися виключно з академічною музикою. Разом з тим, джаз, як відкрита система, постійно спрямований до перманентного оновлення, пов'язаного із залученням різного інструментарію, пошуками нових прийомів гри на вже відомих інструментах та прагненням якнайкраще відповідати духові епохи.

Зауважимо, що при всій стильовій різноманітності та прагненню до глибинного оновлення, в джазі залишається ряд традиційних константних начал, які й допомагають створювати неповторну ауру, що привертає увагу слухачів. Досить влучно, на нашу думку, їх окреслює О. Чернишов: "Наприклад, можна назвати класичні прийоми піцикато "мандруючого баса" (walking bass) для контрабаса, особливі звуко-видобування палицями або щітками для ударної установки, пульсацію в партії гітари, фортепіанні, саксофонні або мідні блок-акорди, різноманітні сурдини, глісандо, вібрато, шейк-трелі, шаутвигуки духових, струнних або вокалістів і багато інших найяскравіших фарб джазу" [6; с. 18-23 с.]

Втілити танцювальний бадьорий настрій при перевантаженні середніх голосів нашаруваннями мідних духових інструментів дозволяла мелодична лінія кларнета, і тоді виникало враження дещо "придушеного" звучання. Серед відомих джазових кларнетистів можна згадати імена Джиммі Нуна, Джонні Додса, Сіднея Беше, Джиммі Дорсі (що грав і на саксофоні, і на кларнеті), Артї Шоу, Бенні Гудмена та інших. Якщо розглядати сучасний стан розвитку джазу, то більшої популярності здобуває такий його різновид, як бас-кларнет, визначними виконавцями на якому був саксофоніст Ерік Долфі та сучасний музикант Джон Сермано.

В різних напрямках музичної культури значне застосування має труба, як один з інструментів, що широко представлений і в академічній, і в джазовій музичній традиції. Досить тривалий час вона залишалась натуральним інструментом, а після того, як була винайдена вентильна система, завдячуючи якій труба здобула сучасних виконавських можливостей на початку XIX століття, звернення до неї з боку професійних композиторів зросло. Так в історії музичного мистецтва є ряд концертів для труби з оркестром, які становлять основу репертуару видатних виконавців, це – концерти Й. Гайдна, П. Хіндеміта, Р. Щедріна, Л. Колодуба та ряд інших.

Після зародження джазу труба стала одним з найбільш часто застосованих інструментів. Чиказький стиль зіграв в народженні свінгу величезну роль. Зародження біг-бендів, настільки тісно пов'язаних зі свінгом, відбулося ще в надрах "гарячого джазу", коли в 1924 році Луї Армстронг перейшов до Флетчера Хендерсона. Труба відразу стала королівським інструментом джазу, а разом з нею почалася і історія альт-саксофона в джазі, без якого свінг взагалі був немислимий. Традиції, закладені майстерним та неповторним виконанням Луї Армстронга, Діззі Гіллеспі, Майлза Девіса стали основою для формування професійного рівня сучасних виконавців-духовиків. Серед видатних джазових трубачів варто згадати імена Артуро Сандовала, Лероя Джонса, Кріса Ботті, Тіля Броннера та ряд інших. Звучання труби в джазовій музиці, звичайно ж, відрізнялось від того, що було присутнє в академічній.

Одним із провідних духових джазових інструментів став саксофон. До слова, перші джазові саксофоністи однаково легко грали також на флейті та кларнеті. Провідними виконавцями були Лестер Янг, Коулмен Гокінс, Чарлі Паркер, Орнет Колмен, Джон Колтрейн, Пол Дезмонд. Серед більш сучасних виконавців варто згадати імена Джона Зорна, Кріса Поттера та інших саксофоністів [7; с. 225-228].

Варто відмітити, що є ряд інструментів, які в меншій мірі асоціюються у слухачів з джазовим звучанням, як от флейта. Проте в XX столітті виникає цілий ряд виконавців, які починають застосовувати флейту в джазі. З середини тридцятих років XX ст. з'являються перші джазові виконавці на флейті. Саме в цей час набувають популярності такі музиканти, як Альберто Сокаррас Естачі, який грав кубинську музику і джаз на кларнеті та флейті. Його сучасником був американський джазовий флейтист та саксофоніст Вейман Карвер" М. Перцов в своїй роботі згадує ряд виконавців, які грають джазові твори на флейті. Це, насамперед, Кліффорд Еверетт "Bud" Shank та Уесс Френк Веллінгтон. Одним з напрямків, представлених в популярній культурі сьогодення є етно-джаз, засновником якого є Хербі Манн (справжнє ім'я Герберт Джей Соломон).

М.Перцов відмічає, що досить багато американських виконавців на флейті були мультиінструменталістами, тобто вони грали й на інших духових інструментах, насамперед саксофоні, флейті та кларнеті – це Сем Мост, Юсеф Латіф, Ролан Кірк, Джеймс Ньютон, Х'юберт Лоуз. Расаан Ролан Кірк, який вмів грати на 45 інструментах, здійснив неабиякий внесок саме у розвиток флейтового мистецтва. Він активно використовував прийом гри "продування" (overblowing), коли під час подачі повітря в інструмент, виконавець одночасно підспівував сам собі в мікрофон. Джазове мистецтво – це система, в якій досить часто поєднуються елементи абсолютно різних культур та традицій, а флейта – інструмент, що має значні виразні можливості, які ще не до кінця розкриті. Розвиток музичної практики відбувається шляхом синтезу різних елементів та постійного оновлення за рахунок взаємодії традиційних елементів та певних новацій [3; с. 121-123].

Підсумовуючи вищевказане, зазначаємо, що:

- традиції духового ансамблю, які проявляються в історичному розвитку оркестрового жанру, генетично пов'язані з функціонуванням європейських елементів в структурі джазу;
- джазове оркестрове виконавство є культурний феномен, що виник в результаті переосмислення традиції європейського інструменталізму в момент зародження і перших етапів розвитку джазу;
- оркестр духових інструментів виконав функцію асимілювання, як провідник основних елементів мови регтайму. Він впровадив у свідомість масового слухача також і суміжні навколודжазові жанри;
- адаптація культури джазового виконавства і сприйняття жанру в Україні, Росії, Центральній, Східній і Західній Європі стала можливою завдяки соціокультурній ролі духової капели і малого складу оркестру духових інструментів в процесі цього пристосування.
- широкий спектр духових інструментів, що застосовуються в джазі, створюють велику палітру для втілення різних образних сфер.

Список використаної літератури

1. Балин А.П. Духовой оркестр и формирование традиции джазового оркестрового исполнительства в России (1929-1940 годы) // Вестник МГУКИ. – 2008. – №5. – с. 212-216.
2. Балин А.П. Традиции оркестра духовых инструментов в эволюции джаз-бэнда: 1890-1960-е гг. – Ростов-на-Дону, 2008. – С. 46-49.
3. Перцов М.О. До питання застосування флейти у джазі // Міжнародна наукова конференція "Дні науки філософського факультету – 2016", 20-21 квітня 2016 р.: [матеріали доповідей та виступів] / редкол.: А.Є. Конверський [та ін.]. – К.: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2016. – Ч. 5. – С. 121-123.
4. Прокофьев С. Статьи, интервью. – М., 1991. – с.75.
5. Фейертаг В. Джаз від Ленінграда до Петербурга. – СПб., 1999. – С. 35.
6. Чернышов А.В. Джаз и музыка европейской академической традиции: Автореф. диссертации... кандидата искусствведения: 17.00.02. – М., 2009. – С. 18-23.
7. Чернов І.Б., Сагітов О.Т., Давиденко В.В. Духові інструменти в джазовій музиці // Молодий вчений. – 2017. – № 9 (49). – С. 225-228.



УДК 78.315

ORCID 0000-0001-9093-4867

*Жуковський А.Я.,
м. Рівне*

СТАНОВЛЕННЯ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ КЛАСУ КЛАРНЕТА У РІВНЕНСЬКІЙ ДИТЯЧІЙ МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ №1 імені М. В. ЛИСЕНКА

Анотація. У дослідженні розкрито життєвий та творчий шлях педагогів та виконавців по класу кларнета у Рівненській дитячій музичній школі №1 ім. М. В. Лисенка. За період свого існування викладачі по класу кларнету Рівненської ДМШ №1 ім. М. В. Лисенка випустили багато талановитих виконавців та педагогів які працюють у всіх кутках України та світу. Було також проаналізовано той факт, що Рівненська ДМШ №1 була перша музична школа на Волині. Відкриття у 1939 році стало важливою подією у культурному і мистецькому житті міста і всього краю. Вже у музичній школі могли вчитись всі охочі незалежно від соціального стану. Була організована денна і вечірня форми навчання. Також були відкриті такі відділи: фортепіанний, народний, духовий, вокальний (для дорослих). До відкриття Рівненського музичного училища в 1955 році дитяча музична школа була головним навчальним і методичним центром із надання консультацій керівникам художньої самодіяльності, які працювали на території Рівненщини.

Ключові слова. Мистецтво, кларнет, виконавська майстерність, виконавство.

Annotation. The research revealed the life and creative path of teachers and performers in the class of clarinet at the Rivne Children's Music School №1 them. M. V. Lysenko. For the period of its existence, teachers in the class of clarinet of Rivne Children's Music School №1 them. M.V. Lysenko released many talented performers and educators who work in all corners of Ukraine and the world. It was also analyzed the fact that Rivne Music School №1 was the first music school in Volyn. The discovery in 1939 was an important event in the cultural and artistic life of the city and the whole region. Already everyone at the music school could study whatever the social status. A day and evening form of study was organized. The following departments were also opened: piano, folk, wind, vocal (for adults). Prior to the opening of the Rivne Music College in 1955, the Children's Music School was the main educational and methodological center for providing advice to amateur artistic leaders who worked in the Rivne region.

Key words: Art, clarinet, performing arts, performing.

Постановка проблеми. Однією з найдемократичніших, найулюбленіших видів народного мистецтва є духовна музика, невід’ємна сторінка історії українського музичного мистецтва, характерною рисою якої є народність. Мабуть, цим і зумовлена популярність духової музики в Україні та за її межами. Проблема гри на музичному інструменті завжди породжує широке коло різноманітних питань, яке потребує нагального вирішення.

Мета. Розкрити життєвий і творчий шлях викладачів по класу кларнета у Рівненській дитячій музичній школі №1 ім. М.В. Лисенка, а також шлях до успіху у виконавстві та викладанні.

Виклад основного матеріалу. Дитяча музична школа №1 ім. М. В. Лисенка розташована на вулиці 16 Липня у самому центрі міста Рівне. Це перша музична школа на Волині, відкриття якої було у 1939 році. Воно стало важливою подією у культурному і мистецькому житті міста і всього краю. Вже у музичній школі могли вчитись всі охочі незалежно від соціального стану. Була організована денна і вечірня форми навчання. Також були відкриті такі відділи: фортепіанний, народний, духовий, вокальний (для дорослих). До відкриття Рівненського музичного училища в 1955 році дитяча музична школа була головним навчальним і методичним центром із надання консультацій керівникам художньої самодіяльності, які працювали на території Рівненщини.

За часи існування школи директорами були: Л. С. Штіф (1939-1941, 1944-1952), Ю. Г. Тиханов (1940-1941), Є. Ю. Лотоцький (1952-1963), М. П. Калітинський (1963-1987, 1998-2002), Д. І. Кухарук (1987-1992), А. Ф. Кашинчар (1992-1998).

Також була і вечірня музична школа яку очолював О. М. Островський (1953-1981).

Сьогодні Рівненську ДМШ №1 ім. М. В. Лисенка очолює Леонід Кашперський. Школа славиться своїми випускниками, які відомі не лише в Україні, але й далеко за її межами. Багато з них після закінчення вищих навчальних закладів повертаються в школу зберігати та збагачувати славні традиції [6.с.30].

Богдан Іванович Кальмук приїхав працювати артистом оркестру обласного музично-драматичного театру до міста Рівне ще у 1964 році з далекого Сибіру, де був артистом симфонічного оркестру Томської обласної філармонії. Після праці в театрі, а саме з 1973 року, Б. Кальмук очолює відділ духових та ударних інструментів Рівненської дитячої музичної школи №1 ім. М. В. Лисенка.

Випустив понад 80 учнів серед яких є відомі музиканти-педагоги нинішні студенти вищих навчальних закладів. Народився Богдан Іванович 1 травня 1935 року в містечку Городок, що на Львівщині, в родині коваля. В родині був наймолодший після старшої сестри та брата. Ще в дитячі роки йому запали в душу чарівні звуки кларнета. У 1947 році родину Кальмуків, як і більшість інтелігенції було вислано на спецпоселення без всяких прав у Західний Сибір (Кемеровська область).

Одинадцятирічному хлопцеві уже було не до мрій, приходилось багато працювати, допомагаючи мамі вистоювати довгі черги за хлібом та необхідними продуктами харчування. Лише у 14 років самотужки освоїв російську мову. Склавши успішно іспити поступив вчитись у гірничопромислове училище на слюсаря-інструментальника, навчання завершилося з найвищими показниками та зразковою поведінкою, Кальмуку Б. І. було присвоєно кваліфікацію слюсаря-інструментальника 5 розряду. Працюючи на заводі, який був евакуйований в роки війни, функціонував невеликий духовий оркестр, який налічував спочатку 5-6 самодіяльних музикантів. Займались вони в червоному кутку під час обідньої перерви. Курівник оркестру (трубач за фахом), запросив молодого хлопця вчитись грати на трубі, але Богдан Іванович шукав у складській коморі чорненький музичний інструмент – кларнет. Вчителя по кларнету, звичайно, ж не було, але був підручник "Школа гри на кларнеті". З допомогою керівника оркестру та великим старанням Богдан помалу почав освоювати інструмент. Заводський оркестр виступав на виборчій дільниці, а також брав участь і в святі пісні, на яке приїжджали різні хорові та оркестрові колективи.

Згодом в оркестрі кінотеатру появилася професійний кларнетист – Олександр Юхимович Громов, випускник професора С. В. Розанова Московської консерваторії, який звільнився з Магаданського концтабору, де був ув’язненим за політичними мотивами. Так у Богдана Івановича

з'явився перший учитель по кларнету. Згодом продовжив навчання у класі Барсукова М. В., а згодом у молодого кларнетиста – Михайла Прокоповича Зінченка, який приїхав до цієї школи після закінчення Омського музичного училища [6.с.524].

Закінчивши вечірню музичну школу екстерном, у 1958 році він вступає на відділ духових та ударних інструментів у клас Івана Ставровича Дімітрєєва у Томське музичне училище, яке закінчив відмінно і отримав направлення на роботу в Томську обласну філармонію артистом симфонічного оркестру. За період роботи в Томську Богдану Івановичу поталанило зустрітись з багатьма знаменитими солістами та видатними диригентами, як Юдін, Тімерканов, Стасєвич, Серов, Кажлаєв, Кац, Волинський, Горелік, Дуданова, які приїздили то Томська зі своїми концертними програмами.

Навчання у висококваліфікованих музикантів-педагогів, праця у професійному колективі, спілкування з видатними музикантами світового рівня, залишили свій відбиток у формуванні молодого фахівця. Маючи вже так знання і великий професійний досвід, Богдан Іванович поетично навчає всьому своїх учнів. І як результат, серед його випускників музиканти світового рівня: Андрій Синенко (саксофон), випускник Ленінградського музичного училища ім. М. Мусоргського, джазове відділення (клас професора Г. Гольштейна), пізніше вищого музичного закладу у місті Хельсінкі (джазовий музикант Фінляндії); Андрій Старченко (кларнет), випускник Одеської консерваторії та музичної академії Німеччини (педагог, артист різних ансамблів, Німеччини).

Музиканти які здобувають вищу професійну освіту: Анатолій Оксенюк, Валерій Безсалов, Юрій Підгурський, Олег Ставицький, Олександр Вербєць та інші [6.с.528].

Нині Богдан Іванович переживає період творчої зрілості – виступає з учнями класу в ансамблях, займається як на кларнеті так і на саксофоні. На сьогодні в нього в класі 15 учнів (кларнет, саксофон), з якими він плідно працює.

Владика Василь Васильович народився 6 лютого 1982 року в селі Небилів Рожнятинського р-ну Івано-Франківської області. У 1996 закінчив Брошнівську ДМШ (викладач Р. І. Коцур), у 2000 році – Рівненське музичне училище (викладач Є. Ф. Самусенко), у 2006 році Інститут мистецтв РДГУ (доцент О. І. Трофимчук). З 2001 року викладач кларнета в Рівненській ДМШ №1. Лауреат республіканського конкурсу (Донецьк 1999 рік III місце в конкурсі солістів), міжнародного ансамблю "Сурми" (2002 рік, камерний ансамбль квартетів, II місце). Учасник міжнародних фестивалів: Австрія (1999 рік, духовий оркестр), Греція (2006, 2008 роки), Польща (2007 рік, симфонічний оркестр).

Учні які продовжують навчання в мистецьких закладах: Павло Вакуленко, Клевець Катерина, Мирун Максим, Косовицька Анна, Дмитро Кінах (дипломат обласного огляду – конкурсу (2007 рік), учні беруть участь у народному, духовому, естрадних оркестрах.

Випускники: Роман Доля, Артем Прончук, Михайло Васюк, Юрій Горецький, Віталій Кулініч, Володимир Сташук, Стрільцов Михайло, Гук Анна, Мельчук Роман, Мулік Євгенія та інші.

Висновки. Крім Богдана Івановича Кальмука та Владики Василя Васильовича викладачів по класу кларнета на відділі духових та ударних інструментів Рівненської ДМШ №1 ім. М. В. Лисенка працювали викладачі: Аврусевиц Андрій, Міськов Володимир.

Сьогодні на відділі духових та ударних інструментів навчається понад 80 учнів, усі педагоги є активними організаторами та ведучими концертів та лекцій. На відділі систематично працює 8 викладачів. Більшість із них випускники відомих викладачів, завдяки їхній діяльності процвітає духовий відділ, вони дарують свій професіоналізм і мудрість все новим і новим поколінням.

Література

1. Апатський В. Н. Основні теорії і методики музичально-исполнительського искусства : учеб. Пособие / В.А. Апатский.
2. Асаф'єв Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Изд. 2-е. / Б. В. Асаф'єв. – Л. : Музыка, 1973. – 144 с.
3. Палаженко О. П. Формування та розвиток амбушюра кларнетиста як центру управління звуком / О. П. Палаженко // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : збірник матеріалів VI-ої Міжнародної науково-практичної конференції. – Випуск 6. – Рівне : Волинські обереги, 2014. – С. 49-52.
4. Сверлюк Я. В. Формування професійних навиків диригента оркестру як педагогічний процес / Я. В. Сверлюк // Нова педагогічна думка. – 2013. – № 2. – С. 152-155.
5. Терлецький М. М. Методика навчання гри на духових інструментах, Рівне, РДІК, 1994. – 168 с.
6. Храм вічної музики Рівненський дитячий музичний школі №1 ім. М.В.Лисенка – 75 років ред. – упоряд. : Б.Столярчук, С. Полевик – Рівне : вид. О.Зень, 2014. – 712 с.



УДК 13: 783. 8 (477)

ORSID 0000-0002-4692-6197

*Димченко С.С.,
Димченко К.С.,
м. Рівне*

ВІДДІЛ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ РІВНЕНСЬКОЇ ДМШ №2: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ.

Анотація. У статті висвітлюється історія розвитку та сучасний стан відділу духових та ударних інструментів Рівненської дитячої музичної школи №2. Проаналізовано педагогічну, методичну, творчу та виховну роботи викладачів відділу. Охарактеризовано питання розвитку і вдосконалення навчально-виховного процесу.

Ключові слова: викладач, педагогічна майстерність, методика викладання, духові інструменти, ударні інструменти, музика, учень, музикант, особистість.

Annotation. Dymchenko S.S., Dymchenko K.S. Wind and percussion department of the Rivne Children's Music School No. 2: history and modernity.

In the article the history of development and the current state of the department of wind and percussion instruments of Rivne Children's Music School №2 are covered. The pedagogical, methodical, creative and educational work of the teachers of the department is analyzed. The issues of development and improvement of the educational process are characterized.

Keywords: teacher, pedagogical skills, teaching methodology, wind instruments, percussion instruments, music, student, musician, personality.

Постановка проблеми. На сторінках наукових видань приділено значну увагу видатним подіям у сфері культури і мистецтва України та зарубіжжя. Проте недостатньо уваги приділено вивченню історичного шляху становлення та розвитку відділів духових та ударних інструментів дитячих музичних шкіл Рівненщини. На наш погляд, ці питання слід розглядати з позиції інтеграції системи музичної освіти України в Європейський простір.

Метою статті є розкриття історії розвитку та сучасності відділу духових та ударних інструментів Рівненської дитячої музичної школи №2, та його вплив на формування і становлення творчого потенціалу учнів-духовиків.

Аналіз досліджень. Сучасні наукові дослідники жанру духової музики В.М. Апатський, А.Я. Карпак, В.Т. Посвалюк, Р.А. Вовк, В.О. Богданов, П.Ф. Круль, І.С. Гишка, С.Д. Цюлюпа, Я.В. Сверлюк, В.В. Слупський, В.В. Громченко, Г.П. Марценюк та ін. здійснили ретроспективний аналіз історії становлення та перспективи розвитку духової музики в Україні. Їх праці стали фундаментальними у розкритті культурно-мистецьких процесів нашої держави. Саме аналіз цих наукових досліджень спонукав до ознайомлення з історією розвитку та сучасним станом відділу духових та ударних інструментів Рівненської дитячої музичної школи №2.

Виклад основного матеріалу. Як зазначає видатний мистецтвознавець сучасності Михайло Казінік: "Якщо ви хочете, щоб ваші діти зробили перший крок до Нобелівської премії – починайте не з фізики і не з математики, починайте з музики. Лише у величній музиці закладені всі основні коди Буття"[2, с. 3].

Музична школа – це духовна освіта дитини, це творення дитячої душі через сприйняття прекрасного.

Перші кроки на шляху музичної освіти дитина робить у музичній школі, де поряд з високою професійністю, панує атмосфера закоханості в музику та взаємоповага учнів і педагогів [3, с. 2].

Історія Рівненської дитячої музичної школи №2 розпочалась 2 січня 1974 р. Вона була створена на базі музично-хорового товариства міста Рівне. З початку під музичну школу було пристосовано приміщення по вулиці С.Разіна, 87 [5, с. 2].

Відділ духових та ударних інструментів був створений з перших днів заснування дитячої музичної школи №2. Засновниками відділу були Юхим Григорович Шапіро та Василь Андрійович Темнюк.

У 1974 р. на запрошення директора ДМШ №2 Тищенка Миколи Федоровича на базі загальноосвітньої школи №8 засновують відділ духових та ударних інструментів. В цей період починає проявлятися педагогічний талант молодих викладачів. Вони одночасно викладають весь склад інструментів духового оркестру. Результатом їх плідної діяльності став перший вдалий набір учнів на відділ, завдяки якому був створений дитячий духовий оркестр. У зв'язку з початковою

малочисельною кількістю основного контингенту учнів музичної школи, молоді викладачі В.А.Темнюк та Ю.Г. Шапіро майстерно заохочували учнів загальноосвітньої школи №8 до гри у духовому оркестрі. Репетиції починалися о 7-й годині ранку, перед уроками в загальноосвітній школі, а вже після їх закінчення діти з радістю відвідували заняття зі спеціального та оркестрового класу. Вже за рік наполегливої роботи, у 1975р. Василь Андрійович та Юхим Григорович провели перший звіт відділу духових та ударних інструментів ДМШ №2. Оркестр духових інструментів брав активну участь у заходах міста Рівного та області. Щоб заохотити дітей, керівництво міста забезпечувало духовий оркестр музичними інструментами, сценічними костюмами та організовувало екскурсії до визначних міст Радянського союзу: Києва, Одеси, Москви, Бресту, Вільнюсу, Риги, Великого Новгороду, Ленінграду [1].

Першим завідувачем відділу духових та ударних інструментів, диригентом дитячого духового оркестру був **Шапіро Юхим Григорович** – викладач по класу духових інструментів.

Однорідцем Ю.Г. Шапіро та співзасновником відділу духових та ударних інструментів був **Темнюк Василь Андрійович** – старший викладач по класу флейти.

В 1981 році відділ очолив **Хрін Володимир Іванович** – викладач по класу духових інструментів, керівник дитячого духового оркестру (1982-1990рр.).

З 1988 -2014 рік відділ духових та ударних інструментів очолював **Сернюк Микола Васильович** – спеціаліст вищої категорії, старший викладач по класу туби.

З вересня 2014 року завідувачкою відділу духових та ударних інструментів стала спеціаліст вищої категорії, викладач по класу флейти – **Димченко Катерина Сергіївна**.

К.С. Димченко організовує та популяризує всю методичну та концертну діяльність відділу.

З розширенням школи – розширювався і відділ духових та ударних інструментів. Упродовж 46 років відділ збільшився з 20 до 140 учнів, з 2 до 17 викладачів фахових дисциплін.

Педагогічний фундамент відділу духових та ударних інструментів закладено викладачами, які на високому освітньому та мистецькому рівні навчають, виховують, формують юних музикантів-духовиків.

Історія відділу духових та ударних інструментів РДМШ №2 нерозривно пов'язана з кафедрою духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ. 80% викладачів відділу є випускниками кафедри.

Серед них: **Сергій Васильович Климчик** – спеціаліст вищої категорії, викладач-методист, викладач по класу труби, директор КЗ "Рівненська дитяча музична школа № 2".

Мичко Олександр Васильович – викладач по класу духових інструментів, керівник зразкового дитячого духового оркестру (1990-1998рр.).

Потайчук Олег Оверкович – спеціаліст вищої категорії, викладач по класу кларнета та саксофона.

Протас Микола Миколайович – спеціаліст вищої категорії, викладач-методист, викладач по класу кларнета.

Радчук Василь В'ячеславович – спеціаліст вищої категорії, старший викладач по класу тромбона.

Островський Юрій Володимирович – спеціаліст вищої категорії, викладач-методист, викладач по класу духових інструментів, керівник зразкового дитячого духового оркестру (1998-2017 рр.).

Ковальчук Віталій Володимирович – спеціаліст вищої категорії, старший викладач по класу ударних інструментів.

Кошин Валерій Віталійович – спеціаліст вищої категорії, викладач по класу саксофона.

Сернюк Едуард Миколайович – спеціаліст першої категорії, викладач по класу духових інструментів.

Мартинюк Петро Віталійович – спеціаліст другої категорії, викладач по класу духових інструментів.

Боровець Андрій Олександрович – спеціаліст першої категорії, викладач по класу духових інструментів, керівник зразкового духового та естрадно-джазового оркестрів.

Чорноморець Віталій Вікторович – спеціаліст першої категорії, викладач по класу труби.

Руда Тетяна Валеріївна – викладач по класу саксофона.

Козачук Ірина Русланівна – викладач по класу сопілки.

Дєєв Нікіта Сергійович – викладач по класу ударних інструментів.

Упродовж історії відділу духових та ударних інструментів РДМШ№2 працювали такі викладачі, як: В'ячеслав Криштоф – викладач по класу ударних інструментів, Василь Пастушок – викладач по класу валторни, Дмитро Полех – викладач по класу валторни, Євген Самусенко – викладач по класу кларнета, Дмитро Панасюк – викладач по класу кларнета, Микола Сверида –

викладач по класу валторни, Юрій Галанюк – викладач по класу труби, Марина Кузмічова – викладач по класу сопілки, Тарас Пастушок – викладач по класу саксофона, Сергій Туровський – викладач по класу кларнета, Ольга Фашевська – викладач по класу кларнета, Богдан Прищеп – викладач по класу сопілки, флейти, Роман Абдалов – викладач по класу саксофона.

На відділі духових та ударних інструментів РДМШ№2 функціонує велика кількість потужних учнівських творчих колективів:

Зразковий духовий оркестр, керівник – Андрій Боровець
Естрадно-джазовий оркестр, керівник – Андрій Боровець
Духовий оркестр молодших класів, керівник – Василь Радчук
Ансамбль ударних інструментів, керівник – Віталій Ковальчук
Ансамбль сопіларів, керівник – Ірина Козачук
Ансамбль флейтистів, керівник – Василь Темнюк
Ансамбль саксофоністів, керівник – Валерій Кошин
Ансамбль саксофоністів, керівник – Олег Потайчук
Ансамбль трубачів, керівник – Микола Сернюк
Брас квінтет духових інструментів, керівник – Василь Радчук
Брас-квінтет "Родина", керівник – Юрій Островський
Ансамбль духових інструментів, керівник – Юрій Островський

Заслуженим авторитетом в Рівненській ДМШ№2 користується зразковий дитячий духовий оркестр. Він є творчою лабораторією для вихованців відділу духових та ударних інструментів. В 1996р. цей колектив здобув звання "зразкового". Високий рівень виконавства є результатом наполегливої праці оркестрантів та керівників, якими за роки існування були: Ю.Г.Шапіро, В.І.Хрін, О.В. Мичко, Ю.В. Островський, Т.В. Пастушок. Кращі традиції своїх попередників продовжує та примножує теперішній керівник духового оркестру А.О. Боровець. Духовий оркестр сприяє зростанню нових талантів та популяризації духової музики.

У 2011р. розпочав свою роботу естрадно-джазовий оркестр, керівник – випускник школи А.О. Боровець. Оркестр активно співпрацює з класом сучасної хореографії та відділом сольного співу.

Колективи відділу завжди на високому рівні представляють Рівненську ДМШ№2, виступають в різноманітних заходах школи та міста, займають призові місця на Міжнародних, Всеукраїнських, регіональних, обласних конкурсах та фестивалях.

Відділ духових та ударних інструментів постійно проводить різноманітні види концертної роботи – сольну та ансамблеву, профорієнтаційну, методичну, тематичну та лекційну, по обміну досвідом з іншими навчальними закладами. Викладачі приділяють велику увагу питанням методики викладання, а також питанням профорієнтації серед учнів та їх батьків, проводять заходи задля популяризації і розвитку духового мистецтва, разом з учнями своїх класів плідно співпрацюють з усіма відділами школи, є учасниками та солістами музичних колективів: духового, естрадно-джазового, симфонічного, народного оркестрів, грають у складі ансамблів [4, с.10].

У 2015 р.завідувачкою відділом Катериною Димченко створено сайт відділу духових та ударних інструментів з метою популяризації та профорієнтаційної роботи відділу <https://musikschool.jimdo.com/> та сторінку в соціальній мережі **facebook** <https://www.facebook.com/groups/100974363586911/>.

Викладачі відділу вдосконалюють свої навички, готують методичні доповіді, є розробниками навчальних програм зі спеціального інструменту для початкових спеціалізованих мистецьких закладів (шкіл естетичного виховання), займаються науковою роботою, друкуються у фахових виданнях та виступають з доповідями на Міжнародних науково-практичних конференціях, зокрема "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті Національної культури України та зарубіжжя" кафедри духових та ударних інструментів ІМ РДГУ, (викладачі М.М. Протас, К.С. Димченко, Ю.В. Островський). Викладачем Ю.В. Островським видано 5 нотних збірок. Викладачі Ю.В.Островський та С.В.Климчик є членами асоціації діячів духової музики Національної всеукраїнської музичної спілки.

У 2016 р. за ініціативи завідувачки відділом Димченко К.С. був започаткований щорічний "Дебютний концерт" учнів 1 класу та підготовчої групи, який загартовує маленьких артистів та спонукає до нових виступів в подальшому.

За 45 років відділ духових та ударних інструментів закінчила ціла плеяда музикантів. Чимало з них стали лауреатами Всеукраїнських, Міжнародних конкурсів, солістами, артистами та керівниками духових оркестрів, викладачами в різних музичних навчальних закладах. А саме:

Валько Олександр (саксофон баритон) – соліст Національного президентського оркестру м. Київ, викл. М.М.Протас.

Рябоконт Михайло – підполковник, начальник оркестру, художній керівник оркестру Почесної варті Окремого Київського полку Президента України м. Київ, викл. Ю.Г.Шапіро.

Григор'єв Андрій – артист Харківського військового оркестру, викл. М.М.Протас.

Фесенко Ігор – військовий диригент м. Калуга (Росія), викл. О.О.Потайчук.

Марциновський Максим – артист оркестру Одеського оперного театру, викл. О.О.Потайчук.

Сиротюк Павло – учасник Київського брас квінтету, соліст симфонічного оркестру Національної опери України, викл. М.В.Сернюк.

Подганюк Олександр – директор Рівненського палацу культури та спорту "Хімік", викл. М.В.Сернюк.

Анчук Вадим – керівник духового оркестру Рівненського міського палацу культури "Текстильник", викл. М.В.Сернюк.

Чміль Володимир – артист Одеського театру опери та балету, викл. Ю.В.Островський.

Мартиненков Андрій – учасник гуртів "Корозія металу" м.Москва, "Мертва зона", "Адзілейтор" та "Temptation" м. Рівне, викл. В.В.Ковальчук.

Димченко Сергій – старший викладач класу ударних інструментів кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, артист естрадно-симфонічного оркестру Рівненського академічного українського музично-драматичного театру, викл. В.В.Ковальчук.

Дем'янюк Олександр – викладач класу ударних інструментів Рівненського музичного училища РДГУ, викл. В.В.Ковальчук.

Кашицький Руслан – директор Гошанської музичної школи, викладач по класу кларнета (2008-2010р.) викл. М.М.Протас.

Мазурок Анатолій – майор, музичний керівник, диригент військового оркестру оперативного командування "Захід" м.Рівне, викл. В.А.Темнюк.



Пушкарук Оксана – викладач по класу флейти Шепетівської ДМШ, викл. В.А.Темнюк.

Негода Ірина – артистка оркестру Рівненського академічного українського музично-драматичного театру, викл. В.А.Темнюк.

Сернюк Едуард – викладач по класу туби Рівненської ДМШ№2, викл. О.М.Островський.

Ковальчук Олена – учасниця гуртів "Onuka" та "Freedom-jazz", артистка українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю "Калина" м.Київ, викл. Ковальчук В.В.

Галанюк Юрій – викладач по класу труби Рівненської ДМШ№2 (2005-2011 рр.) викл. С.В.Климчик.

Боровець Андрій – викладач по класу тромбона Рівненської ДМШ№2, керівник дитячого естрадно-джазового оркестру, викл. В.В.Радчук.

Лисенко Андрій – соліст військового оркестру музичного центру сухопутних військ збройних сил України м.Чернігів, викл. М.М.Протас.

Назарук Віктор (баритон) – соліст військового оркестру оперативного командування "Захід" (м.Рівне). викл. С.В.Климчик.

Опанасюк Ірина – керівник підготовчої групи зразкового дитячого духового оркестру "Олександрія" Рівненської області, викл. В.А.Темнюк.

Криворученко Анна – викладач по класу флейти Рівненської ДМШ№1 ім. М. В. Лисенка, викл. В.А.Темнюк.

Юрій Островський – соліст естрадно-духового та симфонічного оркестрів Закарпатської обласної філармонії, викладач по класу тромбона Ужгородської школи мистецтв, викл. Ю.В.Островський.

Богак Анастасія – викладач по класу флейти в Гоцанської ДМШ, викл. В.А.Темнюк.

Дєєв Нікіта – викладач по класу ударних інструментів Рівненської ДМШ№2, викл. О.В. Ковальчук.

Висновок.

Спираючись на досягнення старшого покоління і надихаючись енергією молодих, відділ духових та ударних інструментів Рівненської ДМШ №2 виконує важливу місію по залученню дітей до музичної культури України.

В такі важкі часи для України, як ніколи виникає нагальна потреба у відродженні духових оркестрів, які надихають людей на нові звершення, патріотизм та віру в перемогу, для підтримки духу Українського Народу.

Література

1. Архівні документи Рівненської дитячої музичної школи №2.
2. Казінік М.С. Таємниці геніїв / М.С. Казінік. – Київ. – "Мистецтво". – 2016. – 320 с.
3. Климчик С.В. Рівненський дитячий музичній школі №2 – 45років / С. В. Климчик. – Рівне. – ФОП Опанасик В. Л.. – 2019. – 45 с.
4. Марченко В.В. Музичній школі №2 – 35 років / В. В. Марченко. – Рівне. – ВАТ "Рівненська друкарня". – 2009. – 18 с.
5. Тищенко М.Ф. Дитячий музичній школі №2 – 25 років / М.Ф.Тищенко. – Рівне. – ВАТ "Рівненська друкарня". – 1999. – 20 с.



УДК 785.12(477.44) "17/21" (091)

ORCID 0000-0002-3428-4414

**Кирилишен Г.В.,
м. Тульчин**

ІСТОРИЧНА ХРОНІКА ДУХОВОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ НА ТУЛЬЧИНЩИНІ XVIII – поч. XXI СТОЛІТЬ

Анотація. У статті висвітлюється розвиток духових оркестрів в місті Тульчині на протязі майже 3-х століть (XVIII – XXI ст.). Перебування двох країн-завойовників у місті та вплив різних загарбників на розвиток інструментальної музики. Центр дислокації II російської армії, 9-ї Кримської кавалерійської дивізії, 49 артилерійської бригади реактивної артилерії з двома оркестрами (під керівництвом Є. Волошина) відіграли значну роль на розвиток духової інструментальної музики в місті та за його межами. Відкриття у

Тулчинському коледжі культури відділу духових інструментів. Історія духового оркестру який в 1972 р. здобув почесне звання "Народного" під керівництвом А.Є. Кобзаря. Концертна діяльність в місті та районі, участь в обласному святі духової музики "Сурми Поділля", почесні дипломи та нагороди свідчать про творчу та наполегливу роботу художнього керівника оркестру А.О. Михальченка, який продовжує мистецьку діяльність своїх попередників.

Ключові слова: духовий оркестр, ансамбль барабанщиків, викладач, диригент.

Annotation. The article covers the development of brass bands in the city Tulchin for almost 3 centuries (XVIII – XXI centuries). Stay two the conquering countries in the city and the impact of various invaders on development instrumental music. Dislocation Center of the Second Russian Army, 9th Crimea of the Cavalry Division, 49 Jet Artillery Brigade with two orchestras (under the direction of E. Voloshin) played a significant role in the development of brass instrumental music in the city and beyond. Opening of the Department of Wind Instruments in Tulchin College of Culture. History of the brass band which in 1972 received the honorary title of "People's" under the direction of A.E. Kobzar. Concert activities in the city and district, participation in the regional festival of wind music "Surma Podillya", honorary diplomas and the awards testify to the creative and persistent work of the artist the head of the orchestra A.O. Mikhhalchenko, who continues his artistic activity their predecessors.

Key words: brass band, ensemble of drummers, teacher, conductor.

Постановка проблеми.

Музичне мистецтво займало і продовжує займати важливе місце в житті суспільства. Нині в музичній культурі України особливе місце належить жанру духової музики. Але історія музичної культури ще недостатньо досліджена і вимагає детального ознайомлення. Тому мета цієї статті полягає у відтворенні історичних періодів розвитку духових оркестрів в м. Тульчин. Визначення за яких умов було створено циклову комісію духових інструментів, одного із найстаріших навчальних закладів України I-II рівня акредитації Тульчинського коледжу культури, який цього року святкує свій ювілей – 90 років.

Основні результати дослідження.

Величезну роль у формуванні відділу духових інструментів в коледжі культури Тульчина, що у Вінницькій області зіграла сама історія. Завдяки вигідному географічному становищу Тульчин став прикордонною зоною і майже із перших часів заснування постійно знаходився під різними загарбниками: поляками, татарами, турками, литовцями, росіянами, румунами, німцями. На розвиток духовності міста вплинуло перебування двох країн-завойовників, які із XVIII ст. відіграли особисту роль на музично-історичну ауру Тульчина. Першими стали польські окупанти, які більше ніж 70 років проживали в місті та зробили центром володінь найбагатших польських магнатів Потоцьких. Другими стали росіяни, які зробили населений пункт центром дислокації II російської армії (1768 р.) та прикордонною митницею своїх володінь [1]. З 1674 р. Тульчин став резиденцією найбагатших в Європі польських магнатів Потоцьких (спочатку Франтішека Салезія Потоцького надалі його сина Станіслава). Гарантом свого заможного життя вони бачили в гарно озброєних відмінно виправлених власних оборонних військах. Частини завжди повинні були знаходитись у відмінній військовій виправці. Муштра із рання до пізньої ночі: регулярні стройові екзерсиси (виконання тактичних прийомів, стройових вправ) проходили під акомпанемент військової музики, кількох десятків барабанщиків, а згодом з'явилися труби з литаврами.

Варто наголосити, що похідна музика, споконвіку служила цілям стройового виховання військової та естетичної виправки солдат. Вона завжди була важливим елементом військових ритуалів. Зміст похідних творів відображав класову природу військових сил будь-якої країни. Основним жанром яких був марш (стройовий, похідний, зустрічний, ранковий, траурний та ін.)

Наступний володар міста – Станіслав Потоцький зробив Тульчин центром власних володінь, прославивши його як музичне місто далеко за межами своїх володінь. Він став новатором і популяризатором у сфері розвитку духової інструментальної музики. Граф скуповував нові музичні інструменти (клавесин, орган, клавикорд, тромбон, кларнет, флейту пікколо та ін.) і навчав кріпаків та солдат грі на цих інструментах, хизувався серед подолян професіоналізмом музикантів (в тому числі й духових оркестрів) і продовжував військові музичні традиції закладені батьком. Маючи власний полк (мав назву "полк Потоцького") він утримував його з особистого бюджету. Кожен день володар витрачав по кілька годин оглядаючи виправку своїх солдат. Тому з ранку до пізньої ночі на плацу під акомпанемент ударних інструментів полк займався рутинною муштрою. На той час у місті славилися показові військові вправи. Велика кількість солдат зібраних на плацу, під марші кількох духових оркестрів в лічені хвилини демонструвала дивовижні фігури, стройові вправи, тактичні прийоми, а також ініціали родового вензеля Потоцьких та ініціали та герби новоприбулих виняткових гостей. Публіка ставала свідками дивовижного параду.

З 25 липня 1768 року в місті розташувалась II російська армія з головним штабом у центрі Тульчина. Проходило багато парадів, військових показових навчань, які відбувалися за активною участю духових оркестрів [1]. Отже, завдяки польській шляхті тульчинці мали можливість насолоджуватись духовою музикою з 1730 – 1802 рр. тобто, більш ніж 70 років.

Один з архівних документів свідчить про використання духової оркестрової музики (25.07.1796 р.) під час перебування фельдмаршала О. Суворова в Тульчині (знаходилась штаб-квартира). В Успенській церкві за участю полководця правили поминальну службу по імператриці Катерині II. Російські війська почесним караулом з приспущеними знаменами під супровід ансамблю ударних інструментів стояли весь час навколо церкви. Майбутній генералісимус був в храмі, читав Покаянний канон і Псалтир по смерті імператриці. Після закінчення служби він вийшов із церкви, оркестр відігравши траурний марш був зупинений трикратними збройними пострілами [2].



На фото: Диригент духового оркестру А.Є. Кобзар

Цікавим є документ, який фіксує, що штабний духовий оркестр в Тульчині був одним із найкращих у всій армії. Зрозуміло, що цілісними днями на плацу йшла муштра й стройові екзерсиси, мусив працювати як оркестр так і ансамбль барабанщиків. Про це свідчать спогади декабристів Південного товариства (понад 120 осіб), які в березні 1821 р. розташовувались в Тульчині. Духові оркестри з різних полків і місць дислокації II армії з'їхались на показові навчання й паради.

З історичних джерел відомо, що літом 1823 р. в с. Кирнасівка Тульчинського повіту були проведені показові маневри та навчання присвячені приїзду російського імператора Олександра I, на яких були присутні 5 оркестрів із різних полків армії, а також об'єднаний ансамбль барабанщиків. Це свідчить про те, що на Тульчинщині був створений найбільший військовий духовий оркестр [3].

У 1915-1918 рр. в місті дислокувався 76-й Кубанський полк, який також мав власний духовий оркестр. Капельмейстерами якого стали два чехи: Веселий і Свобода [4]. За спогадами учня М. Леонтовича, заслуженого диригента УРСР, професора Одеської консерваторії М. Покровського: "...диригент був прекрасним музикантом, у вільний час давав уроки з фортепіано, вчив грати на духових інструментах: кларнеті, тромбоні, флейті". Майже кожен день оркестр маршував головною вулицею міста, акомпануючи собі при пересуванні [5].

Вивчаючи історію інструментальної духової музики Тульчина, не можна обминути цінний факт, який трапився 30 липня 1920 року. В журналі наказів Тульчинського Райкому є запис про призначення М.Д. Леонтовича з 1 серпня завідувач секції мистецтв повітової народної освіти. Як завідувач секції Леонтович мусив брати участь у переписі та ревізії музичних інструментів (взагалі це були духові оркестрові інструменти), котрі націоналізувалися та йшли "на службу" до червоної армії [6]. Це дає підстави зробити висновок, що не дивлячись на зміну влади, в місті функціонував духовий оркестр.

Еволюція духової музики продовжувала крокувати по Тульчину без особливих перешкод з будь-якої влади. Геніальний композитор помер, але діяльність духового оркестру не припинилась.

З 1924 р. дислокується 9-та Кримська кавалерійська дивізія. Далі за статистичними даними з 1956 р. в Тульчині стояла 49 артилерійська бригада реактивної артилерії з двома оркестрами (під керівництвом Є. Волошина). Отже, центр дислокації військ відіграв колосальну роль на розвиток духової інструментальної музики взагалі. Духова музика генетично вкоренилася у життя мешканців. Була закладена традиція, створено відповідний ґрунт для розвитку духової музики. Життєствердне звучання духового оркестру захоплювало молодь. Не дивно, що більшість юнаків мріяли стати музикантами духового оркестру. В 1960 р. керівництво району, ідучи назустріч проханням молоді, запропонувало чинному Тульчинському технікуму підготовки культурно-освітніх працівників відкрити відділ духових інструментів, з метою підготовки керівників аматорських духових оркестрів. Першим викладачем духового відділу став А.Є Кобзар. Через кілька років викладацький склад поповнився ще трьома викладачами духових інструментів: В.Х. Ящук, М.І. Івченком а К.О. Блажком.



На фото: духовий оркестр училища, диригент Л.Д. Трачук

духового відділу. В різні часи керівниками оркестру були: Л.Д. Трачук, К.А.Блажко, П.Й. Безвугляк.

З 2002 по 2013 рік народного духовий оркестр очолював викладач вищої категорії Безвугляк Петро Йосипович. З перших місяців його роботи, оркестр був запрошений на свято духової музики "Сурми Поділля", яке відбулося у 2002 р. в с. Городківка Крижопільського р-ну. У травні 2008 р. учасник регіонального фестивалю музичного мистецтва "Ободівка – мелодійний край Поділля", у 2009 р. "Сурми Поділля". У 2010 році оркестру випала нагода відвідати місто-герой Одесу. Колектив виступав перед жителями на різних концертних майданчиках міста, виконуючи пісні та марші воєнних років. За період керівництва Безвугляк Петро Йосипович тричі підтверджував почесне звання оркестру "Народний".



На фото: Диригент духового оркестру П. Й. Безвугляк

Одразу був заснований духовий оркестр. Кобзар Андрій Євменович став першим керівником духового оркестру. В 1972 р. колектив вперше здобув почесне звання Народного".

Позитивним показником активної самовідданої роботи усіх викладачів став наступний приклад: в 1987 р. на базі Тульчинського культурно-освітнього училища, було проведено всесоюзний семінар директорів навчальних закладів СРСР на якому училище зайняло 2 місце (після Ленінградського). Духовий оркестр Тульчинського культурно-освітнього училища був одним із найкращих серед навчальних закладів тоді могутньої великої держави. Це гарний підсумок за майже 30-ти річної діяльності

З 2013 року оркестром керує викладач вищої категорії Михальченко Андрій Олександрович, випускник Тульчинського училища культури та Рівненського державного гуманітарного університету. В м. Вінниця 9 травня 2015 р., колектив нагороджений почесним дипломом за вагомий внесок у розвиток музичного мистецтва на Вінниччині та участь у святі духової музики з нагоди відзначення 70-ї річниці Перемоги над нацизмом у Європі. 1 липня 2015 року духовий оркестр Тульчинського училища культури відзначений дипломом за участь в обласному святі духової музики "Сурми Поділля".



*На фото: Диригент народного аматорського духового оркестру Тульчинського коледжу культури
А.О. Михальченко*

У 2016 році оркестр був запрошений в с. Велика Русава Томашпільського району в переддень свята 9-го травня. Оркестр взяв участь у регіональному святі духової музики "Сурми Поділля – 2017" в смт Крижопіль, де знову був відзначений дипломом. У вересні місяці оркестр з концертною програмою виступав в с. Довжок Ямпільського району, в жовтні – с. Оляниця Тростянецького району. 12 жовтня 2018 року оркестр брав участь на фестивалі традиційних подільських страв "Диво з горнятка" який проводився у с. Тиманівка Тульчинського району. Колектив є постійним учасником всіх свят міста та району.

Висновок. На даний час духовий оркестр продовжує свою нелегку, але цікаву і творчу роботу по відродженню і збереженню зразків національного та світового музичного мистецтва, що складає зміст духовного життя народу. Продовжувачем цієї історії є мистецька кузня – коледж культури, який є продовжувачем історичних традицій духової інструментальної музики. І міжнародний фестиваль – "Operafest Tulchyn" який вже втретє проходить у місті (на якому побувало понад 70 000 гостей) має надзвичайний вплив на розвиток інструментальної музики взагалі.

Література

1. Губаль А.Б. Календар знаменних подій / А.Б. Губаль. – Тульчин, 2010.
2. Губаль А.Б. Успенська діюча церква / А.Б. Губаль. – Тульчин, 2007.
3. Власні архіви Губаль А.Б. "Декабристи Південного товариства. Спогади". М. 1982.
4. Державний архів Вінницької області (ДАВО) Р. 93. – Оп.1. – №212. (Наказ до відому № 108-му гарнізону у Тульчині) 30.04.1929.
5. Власні архіви Губаль А.Б. "Спогади М. Покровського".
6. Іванов. В.Ф. "Спогади М.Покровського. Микола Леонтович". К. 1982.
7. Архівні документи Тульчинського коледжу культури.



УДК 785.036.9:782.9

ORCID 0000-0002-0500-7194

*Гайдабура О.Д.,
м. Рівне***ДЖАЗОВО-АКАДЕМІЧНИЙ НАПРЯМОК ЕСТРАДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ЖАНРУ**

Анотація. Перспективи розвитку естрадно-інструментального жанру, як явище культури, пов'язані з його здібністю бути музичним еквівалентом сучасного життя, активно взаємодіяти з іншими музичними жанрами. Естрадно-джазовий жанр – складне багато аспектне, внутрішньо-суперечливе явище культури, формування якої тісно пов'язане соціальним середовищем, відбулось у другій половині XX ст., в період істотних зрушень у сфері соціальних відносин, в тому числі етичних норм та уявлень, що зумовили відповідні зміни в соціальній психології. Як явище музичного життя, цей жанр заслуговує на різнопланове дослідження та осмислення істориками, соціологами, теоретиками та істориками культури.

Ключові слова: естрадно-джазовий оркестр, диригент, репертуар, композитори.

Annotation. Perspectives on the development of the instrumental genre, as a phenomenon of culture, related of its ability to be the musical equivalent of modern life, to actively interact with other musical genres. The pop-jazz genre is a complex multidimensional, internally contradictory phenomenon of culture, the formation of which is closely related to the social environment, occurred in the second half of the twentieth century. Caused the corresponding changes in social psychology. As a phenomenon of musical life, this genre deserves diverse research and reflection by historians, sociologists, theorists, and cultural historians. Deepening of national artistic traditions on the basis of effective relations of regional performing schools, direction of activity of national musicians on preservation of continuity in the field of scientific and methodological knowledge of pedagogy and wide introduction of the latest achievements of musical art.

Key words: jazz orchestra, conductor, repertoire, composers.

Мета. Поглиблення національних мистецьких традицій на основі дієвих взаємин регіональних виконавських шкіл, педагогіки та широкого впровадження новітніх досягнень музичного мистецтва.

Відомо що перші джазові оркестри в Україні функціонували з середини 20-х – початку 30-х років. Так у 1924 році було створено перший український джазовий ансамбль у Харкові під керівництвом Юлія Мейтуса – студента Музично-драматичного інституту та завідувача музичним відділом Пролеткульту.

Сольний концерт Харківського джаз-ансамблю відбувся у 1925 році у місцевому драматичному театрі, при чому оркестранти виконували твори як Європейських джазових композиторів, джазові стандарти, так і афро-американські твори.

У 1929 році в Харкові дебютував ще один Український "Теа-джаз" під керівництвом Бориса Ренського.

Варто зауважити, що паростки українського джазу 20-х – початку 30-х років піддавались нещадній критиці з боку Асоціації пролетарських музикантів в особі "Художньої ради" що існувала в кожному обласному центрі. В наслідок такого жорсткого регламентування творів музикантів чимало джазових колективів були змушені припинити свою діяльність. Тогочасна мистецька наукова думка трактувала джаз як "буржуазну" зброю ідеологічної боротьби за свідомість людей, аналізуючи цю музику досить поверхово і невражаючи її новим оригінальним жанром у вітчизняному музичному мистецтві. У 1946 році на базі клубу "Дніпро" було створено джазовий оркестр, який очолив Петро Кеслер. Також у 50-х роках розпочав активну творчу діяльність ще один професійний джазовий колектив, створений композитором та диригентом Євгеном Зубцовим із музикантів самодіяльних оркестрів будинків культури "Метробуд", клубу МВС і Будинку офіцерів. У 1960 році (з утворенням Укрконцерту) цей оркестр отримав офіційну назву "Дніпро". Головним диригентом тоді був Ігор Петренко, потім його замінив Євген Діргунов, а пізніше Гіві Гачіладзе.

Також у цей період починають звучати джазові оркестри під керівництвом В. Новікова в Києві та О. Шаповала в Дніпропетровську

Естрадно-джазова музика в контексті композиторської творчості й виконавства вітчизняних джаз оркестрів належить до професійного і самостійного виду музичного мистецтва. Еволюція стильових напрямків естрадно-джазової музики великих оркестрів (4х4х5) відбувалася впродовж певного історичного періоду у відповідності до трьох етапів і стадій його розвитку: професійного ставлення, академізації, філармонійної спеціалізації. Результатами цих якісних показників стало досягнення української джазової школи у композиторській і виконавській творчості, домінуванні оригінального репертуару над перекладаннями використанні елементів естрадно-джазового стилю в обробках українських народних мелодій та суттєвому збільшенні його жанрових розгалужень, утвердженні джазово-академічного напрямку музики удосконаленні форм і змісту проведення міжнародних конкурсів і фестивалів. Поглиблення національних мистецьких традицій відбувається

на основі дієвих взаємин регіональних виконавських шкіл, спрямування діяльності вітчизняних музикантів на збереження спадкоємості, заглиблення досвіду в галузі науково – методичних знань педагогіки та широкого провадження новітніх досягнень музичного мистецтва інших національних культур. Важливим чинником домінування оригінальної музики, її академізації стала творчість українських і зарубіжних композиторів: І. Поклада, М. Скорика, В. Власова, І. Петренко, Ю. Ільченко, М. Шнейдера, Є. Рибчинського, Дж. Шилінга, Г. Міллера в який сфокусовані перспективи розширення індивідуальної семантики естрадно – джазової музики формується його звуковиразальна естетика та нове художнє мислення. Прагнення молодшої генерації музикантів детралізації виконавського відтворення музичних образів підпорядковані ідеї нового світогляду мистецького феномену сучасної музикальної культури. Використання естрадно-джазових прийомів гри у різних стильових напрямків сучасної музики є одним із основних напрямків виконавського мистецтва. Художньо-мистецькі аспекти виконавської інтерпретації творів естрадно-джазової музики – це особлива інтонаційна сфера, що пов'язує композиторське стилеутворення з виконавським стилем. Музична практика ставить перед виконавцем завдання щодо адекватної реалізації художнього змісту музики здатності виконання за деталями нотного матеріалу "побачити" ціле і "почути" головне. В естрадно-джазовому виконанні "переосмислення" авторського тексту проявляється у творчому пошуку власної стильової моделі, яка й представляє виконавський стиль, тобто особливу манеру гри. У цьому сенсі стає проблема стилю виконавця-інтерпретатора естрадно-джазової музики, за яким залишається вибір варіанта тлумачення адекватного відтворення авторського задуму. Неабияку роль відіграють такі якості музиканта, як своєрідність "інтонаційної" природи музичного мислення, імпровізаторські здібності, неповторний психофізичний стан та інші фактори, що впливають на рівень виконавської майстерності. Вивчення естрадно-джазової музики в Україні дає можливість дослідити перспективу його розвитку порівняння Західно-Європейськими аналогами.

На теренах України музична наука повернулася обличчям до джазу лише у 50-х роках і зміст такого роду досліджень був визначений ідеологічними постановами. Джаз визначають по-різному: як важливий пласт музичної культури, як вид музичного мистецтва, як один з видів масової музики або музичний жанр. Офіційне визнання джазу відноситься до другої половини 50-х років. У 1955 році викладач Рівненського музичного училища по класу труби Владлен Прибора створив перший джаз-оркестр з учнів духового відділення в репертуарі оркестра були твори світової джазової класики а також популярні твори Українських композиторів в аранжуваннях учня музичного училища Юрія Ільченка. Учні старших курсів цього учбового закладу яким подобався джазовий напрямок почали при клубах міста Рівно (Рівне) організовувати джазові ансамблі та оркестри, які грали на вечорах відпочинку молоді міста. Одним з таких джаз-ансамблів керував учень музичного училища Анатолій Владико. Автор даної статті приймав активну участь у відродженні та становленні естрадно-інструментального жанру Рівненщини. У даний період в творчості українських джазменів простежуються пошуки оригінального власного стилю у сполученні з джазовою імпровізацією й національним фольклором. У 1962р. в Києві з'являється перший джаз клуб; згодом такі клуби виникли в Харкові, Одесі, Донецьку, Львові, Рівно та інших містах країни при різних організаціях, підприємствах, заводах, музичних училищах, що, безумовно, сприяло популяризації джазу й зростанню професійної майстерності музикантів. Це, був безумовно великий крок уперед.

У другій половині 80-х років в Україні формується система професійної джазової освіти: відкриваються естрадні відділення у вищих мистецьких навчальних закладах і музичних школах Кісва, Рівно, Львова.

В цей період були створені музичні колективи: джаз-оркестр "Алые паруса" Рівненського льонокомбінату (керівник Олексій Іванов), Джаз-оркестр міського будинку культури (керівник Леонід Жевченко), Джаз-ансамбль "Експрес" Рівненського клубу залізничників (керівник Олександр Коневський), Рівненську обласну філармонію представляв ансамбль "Хлопці з нашої вулиці" (керівник Олександр Гершбург), Біг-бенд Рівненського музичного училища (керівник Ігор Данилюк), джаз-оркестр Рівненського палацу дітей та молоді. (керівник Микола Баланчик, Володимир Пасічник), джаз-оркестр кафедри естрадної музики РДГУ (керівник Мирослав Филипчук), джаз-оркестр Рівненського Палацу культури "Текстильник" (керівник Руслан Кравчук). Естрадний оркестр "Панорама" міського будинку культури (керівник Володимир Шварцапиль), естрадний оркестр Дубинського коледжу культури і мистецтв (керівник Михайло Майовецький), у 1974 р. на Рівненському факультеті Київського інституту культури створений біг-бенд кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (художній керівник та диригент Олександр Гайдабура). В Рівненському палаці культури "Текстильник" створений естрадно-симфонічний оркестр (диригент Геннадій Фіськов).

Сутність естрадно-інструментального жанру – мистецького феномена та явища музичного життя – як актуальну вияву музичної культури обумовлює багаторічний пласт питань що локалізуються у суміжних наукових галузях: історичному і теоретичному музикознавстві, соціології,

історії культури тощо... Останні десятиріччя дають підстави говорити про формування в Україні власне джазової інфраструктури. Джаз став повноправним та доволі активним елементом системи музичного життя. Джаз набув статусу професійного мистецтва тогочасній ієрархічній системі. Більш різноманітною і розгалуженою стала система організації джазових концертів, та різноманітних акцій. У ході формування виконавської школи що у джазі сильніше, ніж в інших галузях музичної культури пов'язана із самим процесом створення музики, відбувається структурування українського джазу на рівні стилевих напрямків. Успішність джазового руху на сучасному етапі залежить, перш за все від наявності у тому чи іншому місті яскравого лідера, ентузіаста джазу чи групи однодумців завдяки своїм особистим якостям стають рушіями процесу.

У Києві в 1946 році на базі клубу "Дніпро" було створено джаз-оркестр, який очолив Петро Кеслер. Також у 50-х роках розпочав активну творчу діяльність ще один професійний естрадний колектив, створений композитором і диригентом Євгеном Зубцовим із музикантів самодіяльних оркестрів будинків культури "Метробут", клубу МВС і Будинку офіцерів. У 1960 році (з утворенням Укрконцерту) цей оркестр отримав офіційну назву "Дніпро". Головним диригентом тоді був Ігор Петренко, потім його замінив Євген Діргунов, а пізніше – Гіві Гачічеладзе.

Також в цей період починають звучати джазові оркестри під керуванням В.Новикова в Києві та О. Шаповала в Дніпропетровську. Характерним для вітчизняного джазу стали ансамблеві та сольні форми музикування, відповідно, зменшилася роль біг-бендів. Поступово формуються фестивальна й концертна структура. Однак, у більшості заходів домінують виступи джазової еліти й не пропагується творчість провінційних інтузіастів-джазменів. Фестивалі носили поодинокій характер, основними центрами й надалі залишались: Дніпропетровськ, Донецьк, Київ, Кривий Ріг, Одеса, Львів. Варто зауважити, що висвітлення фестивальних подій засобами масової інформації було в той час досить стриманим, не існувало також Української фонотеки цього жанру а не на республіканському, а ні на місцевому телебаченні. Серед лідерів джазменів даного періоду слід назвати В. Симоненко (Київ), В. Колесника (Донецьк), І.Хому (Львів), О. Шаповала (Дніпропетровськ), Л. Гольдштейн (Київ) тощо. Доцільно також зазначити, що склад оркестрів та ансамблів не був стабільним, тому репертуар і стиль виконавства мали стихійну спрямованість.

У другі половині 80-х років в Україні формується система професійної джазової освіти: відкриваються естрадні відділення у вищих мистецьких закладах і музичних школах Києва виникає мережа джазових клубів, що займаються просвітительською, організаційною діяльністю надаючи джазовим колективам можливість постійно виступати; починає функціонувати аудіовізуальних записів і продукування вітчизняної джазової музики; розширюється Український фонд грамзаписів; науково-публіцистичної та наукової літератури; поповнюється джазовий істеблішмент за рахунок молодих музикантів професіоналів, серед яких: О. Гебель, Ф. Титоренко (Кривий Ріг), М. Голошапов (Одеса), В. Абашидзе (Донецьк). У другі половині 90-х років розпочинається розвиток джазового мистецтва в Україні, який триває й до нашого часу. Відбувається активне продукування вітчизняними студіями звукозапису аудіовізуальної продукції професійних джазових колективів та активних виконавців. У 1970 роках у Києві було проведено перший міський конкурс біг-бенду, в якому взяли участь дванадцять колективів. Однією з у мов конкурсу було виконання кількох пісень українською та Англійською мовами як "стандартів", а також власних творів. Цей конкурс мав великий резонанс у молодіжному середовищі що сприяв творчій конкуренції оркестрів. У 1990-х роках в Інституті мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету була створена рок-формація "Chant Moulin" до складу рок-гурту увійшли: Юрій Шнайдер, Андрій Ляшук, Володимир Ляговський, В'ячеслав Гайдабура. Олександр Конотопчик, Юрій Садовий, цей період творчої діяльності рок-формації займає особливу сторінку в творчому житті Рівненщини. Джаз-оркестр кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв разом з рок-гуртом "Chant Moulin" (диригент О. Гайдабура) створив цікавий мистецький проект під назвою "Синя папороть". На рівненському державному телебаченні в цей момент був знятий музичний фільм з однойменною назвою "Синя папороть".

Перспектива розвитку джазового жанру як явище культури пов'язані з його здібністю бути музичним еквівалентом сучасного життя, активно взаємодіяти з іншими музичними жанрами.

Література:

1. Верменич Ю. И весь этот джаз. – М.: Київ, 1976.
2. Гайдабура А. Власне дослідження. М.: Рівне, 2019.
3. Панасье Ю. История подлинного джаза. – М.: Ленинградское отделение, 1988. – 126 с.
4. Сапожнік О. Популярна естрадна музика в Україні: Історичний екскурс.: Мистецтво та освіта, 2003. – №2, 3, 4.; 2004 – №1. – С.3.
5. Симоненко В. Лексикон джазу. – М.: Київ, 1974.
6. Столярчук Б. Гадабура О. Ритми рівненського джазу. – М.: Рівне, 2009. – 168 с.

УДК 780.8:780.646.1:37

ORCID 0000-0002-0271-4694

*Поліщук І.П.,
м. Рівне*

ПЕДАГОГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ ГРИ НА ТРУБИ ГРИГОРІЯ БЕЛІНСЬКОГО

Анотація. У статті розглянуто педагогічні та методичні принципи виконавської школи Григорія Белінського, окреслена його роль у вихованні майбутніх музикантів.

Ключові слова. Виконавська школа, педагогічна діяльність, виконавці-трубачі.

Annotation. The article considers pedagogical and methodological principles of Hryhoriy Belinsky performance school, outlines his role in education of future musicians.

Keywords: Performance school, pedagogical activity, performers-trumpeters.

З урахуванням того, що Україна стала учасником Болонського процесу, особливого значення набуває постійний і наполегливий пошук можливостей удосконалення загального музично-естетичного та професійного розвитку особистості. На сучасному етапі цей процес характеризується орієнтацією освіти на відродження національно-історичних традицій, вивчення досвіду провідних педагогів-виконавців.

Метою даної статті є дослідження педагогічної діяльності одного з провідних українських викладачів класу труби, заслуженого працівника культури України, завідувача відділом духових та ударних інструментів Житомирського музичного училища імені В. Косенка Григорія Онуфрійовича Белінського.

Творчий та педагогічний шлях Г.О. Белінського тісно пов'язаний з діяльністю Житомирського музичного училища, яке бере початок ще з 1905 року. Саме тоді при Житомирському відділі Імператорського Російського музичного товариства були відкриті музичні класи. А вже через шість років існуючі музичні класи реорганізували в училище. Житомирське музичне училище стало першим закладом на Волині, що спеціалізувався на підготовці професійних музикантів.

Свою повну назву училище отримало у 1938 році, саме тоді його очолював талановитий український композитор Віктор Косенко.

Історія навчального закладу має глибоке коріння, а, як відомо, кожную історію творять люди. Слава будь-якого навчального закладу – результат натхненної, самовідданої праці його педагогічного колективу, який рік за роком вкладали свій час, сили, ентузіазм і натхнення в розвиток знаного в Україні та за її межами навчального закладу.

Особливе місце в складі викладачів училища займає відомий трубач, заслужений працівник культури України – Григорій Онуфрійович Белінський.

Народився Григорій Онуфрійович 10 травня 1932 року в с. Вербка Летичівського району Хмельницької області. Так склалася доля, що він рано залишився без батьків, які були репресовані, і жити та навчатись йому довелося в Летичівському дитячому будинку. Саме там вперше до рук він взяв трубу, яка згодом стала його другом на все життя.

У 1956 році Г. Белінський вступає до Житомирського музичного училища (клас Й. Древецького). Вже навчаючись на другому курсі, талановитий музикант бере участь у конкурсі на честь 40-річчя Великої Жовтневої революції і отримує першу премію за виконання чотири частинної "Сонати у класичному стилі" Б. Асаф'єва. По закінченні музичного училища (у 1960 році) Г. Белінський стає викладачем Житомирського культурно-освітнього училища. В цьому закладі йому довелося викладати не тільки гру на трубі та диригування, а й теорію музики, сольфеджіо, музичну літературу. У 1962 році Г. О. Белінський стає студентом заочного відділу Одеської державної консерваторії імені А. Нежданової (клас доцента І. Леонова). Після закінчення консерваторії у 1965 році він повертається до Житомира і стає викладачем Житомирського музичного училища імені В. Косенка.



Сто п'ятнадцять років існує в Житомирі музичне училище, і більше сорока років Г. Белінський викладає в цьому знаному в Україні та за її межами навчальному закладі. 30 років Г. Белінський очолював відділ духових та ударних інструментів училища, проводив концерти студентів свого класу, концерти-зустрічі випускників минулих літ та сам виступав у ансамблі зі студентами, демонструючи високий рівень виконавства.



В. Андерсон "Парад трубачів" у виконанні ансамблю трубачів (справа на ліво Г.О. Белінський, студенти П. Герасимчук, Ю. Фецул, Ю. Лобода, А. Борисенко, Н. Камінський).



Ансамбль трубачів Житомирського музичного училища (зліва направо: І. Домбровський, А. Бабич, В. Слюсар, П. Николайчук і викладач Г.О. Белінський).

Необхідно зазначити, що Григорій Белінський – чудовий педагог, який виховав цілу плеяду талановитих виконавців на трубі. Серед них Андрій Котов – артист оркестру Житомирського

музично-драматичного театру, П. Герасимчук – соліст симфонічного оркестру Міністерства народної освіти Росії. Ю. Фещук – соліст естрадного оркестру м. Ейлат (Ізраїль), О. Куліш – соліст заслуженого симфонічного оркестру держтелерадіо України, Б. Богайчук – соліст оркестру театру "Московська оперета", В. Савицький – диригент духового оркестру МВС Росії, П. Ніколайчук – диригент музичного театру в м. Сизраль (Росія). О. Шишук – начальник відділу культури Володарсько-Волинського району Житомирської обл., А. Карпінський – соліст Сочинської симфонічної капели, Павло Муха – викладач Житомирського музичного училища та ін.

Педагогічна діяльність Г. Белінського базується на важливих дидактичних принципах, серед яких необхідність систематичного і послідовного навчання та індивідуального підходу до учня, формування свідомого ставлення до оволодіння знаннями, виховання любові до свого інструменту. Характерною ознакою педагогічного методу Г. Белінського є поєднання теоретичного та практичного підходів до навчання, емоційність навчання, яка досягається завдяки логічному, жвавому та образному викладанню матеріалу, "вмінню вчителя керувати формуванням емоцій учня і здатності контролювати власні почуття і настрої" [3].

Зауважимо, що формування майстерності педагога без виконавської практики неможливе. Незважаючи на величезну педагогічну діяльність, Григорій Онуфрійович постійно займається на інструменті. Він працював в естрадному оркестрі Житомирського кінотеатру, "Україна", оркестрі Празького цирку, симфонічному оркестрі Луганської філармонії, Харківської та Мінської оперетах, які гастролювали у Житомирі, в оркестрі Житомирського музично-драматичного театру. Чудовий виконавець Г. Белінський неодноразово приймав участь у звітних концертах музичного училища. В його репертуарі концерти для труби Г. Неруди, Й. Гумеля, Й. Гайдна, В. Брандта, О. Бема, О. Гедіке, С. Василенка, О. Арутюняна, В. Пескіна, В. Щолокова, О. Пахмутової, І. Леонова, сонати для труби Г. Генделя, П. Хіндемита, Б. Асаф'єва та багато інших творів.

Досвід власних концертних виступів Г. Белінський використав у створенні методичних робіт для підготовки майбутніх виконавців. Серед них необхідно згадати такі праці, як: "Перші уроки ансамблевої гри і особливості роботи викладача в класі ансамблю", "Оцінка та її значення у навчально-виховному процесі", "Проблеми організації самостійних занять музиканта-духовика", "Зв'язок методики викладання фахових дисциплін з педагогічною практикою", "Сценічне хвилювання та шляхи його подолання" та багато інших.

Зауважимо, що саме над вирішенням проблем подолання сценічного хвилювання педагог-виконавець Г. Белінський працює все життя. Роки спостережень за учнями, власні сценічні відчуття вилились у низку методичних порад молодим виконавцям: "Естрадне хвилювання – не завжди ворог музиканта. Навпаки – воно нерідко допомагає зробити виконання більш яскравим, емоційним, артистичним. Тому справжні артисти цінують хвилювання і побоюються буденності, "звичайності" настрою перед виходом на естраду" [1]. Для подолання сценічного хвилювання, педагог радить ніколи не виходити на сцену з творами, які перевищують технічні і художні можливості; під час підготовки до публічного виступу вчити музичний твір напам'ять, використовуючи не тільки механічну пам'ять, а й логічну і зорову; необхідність зосередження під час концертного виконання тільки на творі, що виконується; не виступати на сцені з недопрацьованими, "сирими" творами.

Не дивно, що студенти Г. О. Белінського впевнено виступають на серйозних виконавських конкурсах і отримують нагороди. Серед них варто відзначити лауреатів Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) імені В. Старченка у м. Рівне Р. Ващенко (ІІІ премія, 1997 р.) та А. Котова (І премія, 1998 р.), переможця Київського відкритого конкурсу юних трубачів О. Концевича, лауреатів Першого Всеукраїнського конкурсу ім. М. Старовецького – П. Дідківського (І премія), К. Тумаша (ІІ премія), Другого Всеукраїнського конкурсу імені М. Старовецького – О. Концевича (ІІІ премія).

Висновки. Отже, всі сфери діяльності Г.О. Белінського – виконавська, науково-методична, дослідницька, педагогічна, виховна, громадська – позначені високим професіоналізмом й відповідним ставленням до виконуваної справи.

Література

1. Белінський Г. О. Сценічне хвилювання та шляхи його подолання // Всеукраїнський брасс-бюлетень: Професійний музикальний журнал. – 2002. – №9. – С.44-45.
2. Докшицер Т.А. Из записной книжки трубача: Заметки об исполнительском мастерстве музыканта. – М., 1996. – 240 с.
3. Копоть І. Трубоч Григорій Белінський та його виконавська школа. – Житомир: Видавництво "Державний агроєкологічний університет", 2005. – 156 с.



УДК 780.8:780.641.1/.5(430)"17/18"
ORCID 0000-0002-5884-0542

Маругіна О.О.,
м. Рівне

ЗНАЧУЩІСТЬ РЕКОНСТРУКЦІЙ МОДЕЛЕЙ ПОПЕРЕЧНОЇ ФЛЕЙТИ У НІМЕЧЧИНІ XVIII–XIX СТОЛІТЬ

Анотація: У статті розглядаються удосконалення конструкції інструменту флейти в контексті Німецького флейтового мистецтва XVIII – XIX століть. Висвітлено здобутки ключових фігур історії флейтового мистецтва Німеччини Й.Й. Кванца, Й.Г. Тромліца, А.Б. Фюрстенау та Т. Бьома у формуванні німецької флейтової школи. Важливим центром розвитку німецької флейтової школи у XVIII столітті став Берлін. У XIX столітті з'явилася поперечна флейта сучасного зразка.

Об'єктом дослідження є німецьке флейтове мистецтво XVIII – XIX століть.

Предметом дослідження є технічні удосконалення флейти протягом 18-19 століть у Німеччині.

Метою даної статті є дослідження розмаїття форм та конструкцій флейти, що активно використовувалися у Німеччині XVIII – XIX століть.

Ключові слова: флейта, флейтове мистецтво Німеччини, конструкція інструмента, клапанна механіка, технологія гри на флейті.

Annotation: The article deals with the improvement of the design of the flute instrument in the context of the German flute art of the XVIII – XIX centuries. Achievements of key figures in the history of flute art in Germany by J.Y. J.J. Quantz, J.G. Tromlitz, A.B. Furstenau and T. Boehm in the formation of the German flute school. An important center for the development of the German flute school in the XVIII century was Berlin. In the nineteenth century, a transverse flute of modern design appeared.

The object of the study is German flute art of the XVIII – XIX centuries.

The subject of the study is the technical improvement of the flute instrument.

The purpose of this article is to describe the technical improvements of the flute instrument design by German masters, flutists of the 18th – 19th centuries.

Key words: flute, flute art in Germany, tool design, valve mechanics, flute technology.

Аналіз досліджень. Напрямок та розвиток флейтового виконавства Німеччини XVIII століття та конструктивні зміни інструменту розглядали В.М. Апатський, А.Я. Карпак, В.П. Качмарчик, наукові праці яких доводять чималу значущість удосконалень інструменту флейти на території Німеччини у XVIII – XIX століть.

"В огляді сучасних досліджень німецького флейтового мистецтва XVIII-XIX ст. найбільш значну частину представляють роботи зарубіжних дослідників – І. Еллін (I. Allihn), Х. Аугсбаха, Дж. Р. Бейли (J. R. Bailey), В. Берндсена (W. Berndsen), Л. Бьома (L. Böhm), Дж. Бурка (J. Bourke), Дж. М. Баверс (J.M. Bowers), М.Т. Брінк, Г. Буш-Салмен, К. Даппера (K. Dapper), Н. Деліуса, Ф. Деммлера (F. Demmler), Дж. Голвея (J. Galway), І. Гронефельд (I. Gronefeld), Є.Дж. Гансон, Р.В. Джонс, Х. Кьольбея, К. Ленскі, У. Лідтке (U. Liedtke), А.К. Лоєву, Г. Мюллера, Л.Е. Міллера, М. Олескієвич, А. Павелла, У. & З. Пешек (U. & Ž. Pešek), Дж. А. Райса (J.A. Rice), Е. Рейлі, Х. Ріхтера (H. Richter), Г. Шека (G. Scheck), М.Х. Шміда, Х.-П. Шмітта, Дж. Солама (J. Solum), Ф. Вестера (F. Vester), К. Вентцке, А. Воллінгера (A. Wollinger) та ін." [1, с. 16].

Проблематика. Якщо схематизувати тему конструктивних метаморфоз інструменту флейти німецькими майстрами, які розглядаються в статті, цей час можна поділити на епохи бароко (XVII – перша половина XVIII століття), класицизму (II пол. XVIII століття) та епоху романтизму (XIX століття) [9, с. 20].

Найважливішим фактором розвитку флейтового мистецтва в часи бароко було усвідомлення виразного значення тембру інструменту, що володіє певною семантикою. Музика для флейти була обумовлена її конструкцією та тембром, специфікою звуковидобування, характерними жанрами та національно-стильовими особливостями. Важливим центром розвитку флейтової школи того часу (XVIII століття) став Берлін, де при дворі Фрідріха II, який сам був флейтистом і композитором, поперечна флейта набула особливого значення [8, с. 22].

"У першій половині XVIII ст. флейта з клапаном **Dis** була практично єдиним видом основного інструменту й отримала найбільше поширення у виконавській практиці. Для неї створювалися основні "школи", а композитори з огляду на її специфіку використовували зручні тональності з обмеженою кількістю знаків. Тому визначення "флейта бароко", яке часто застосовується як назва одноклапанного інструмента, є виправданим та логічним через те, що відноситься до одного конкретного його типу" [1, с. 40].

Це була так звана "флейта-траверсо". Історія одноклапанної траверс-флейти налічує більше трьох століть. Перші згадки про неї відносяться до кінця XVII століття [6, с. 27].

Не дивлячись на те, що флейта-траверсо була технічно рухомим інструментом в епоху бароко, все ж вона значно поступається сучасній поперечній флейті (флейта Бьома) в технічному і звуковому відношенні. Тому виконання на флейті-траверсо рухливих музичних творів викликає більше труднощів, ніж на сучасній поперечній [6, с. 28].

Основною проблемою виконання на флейті-траверсо були "навантажувачі" аплікатури на нотах f, gis, b, c, що не тільки заважало виконавцю технічно, а й погіршувало тембр інструменту на цих нотах. Щоб уникнути незручних тональностей музиканти іноді використовували інструменти в інших строях. Виконання на флейті-траверсо ускладнювалося ще й акустичними особливостями інструменту: воно було не темпероване, що особливо сильно помітно під час виконання твору з супроводом [6, с. 30].

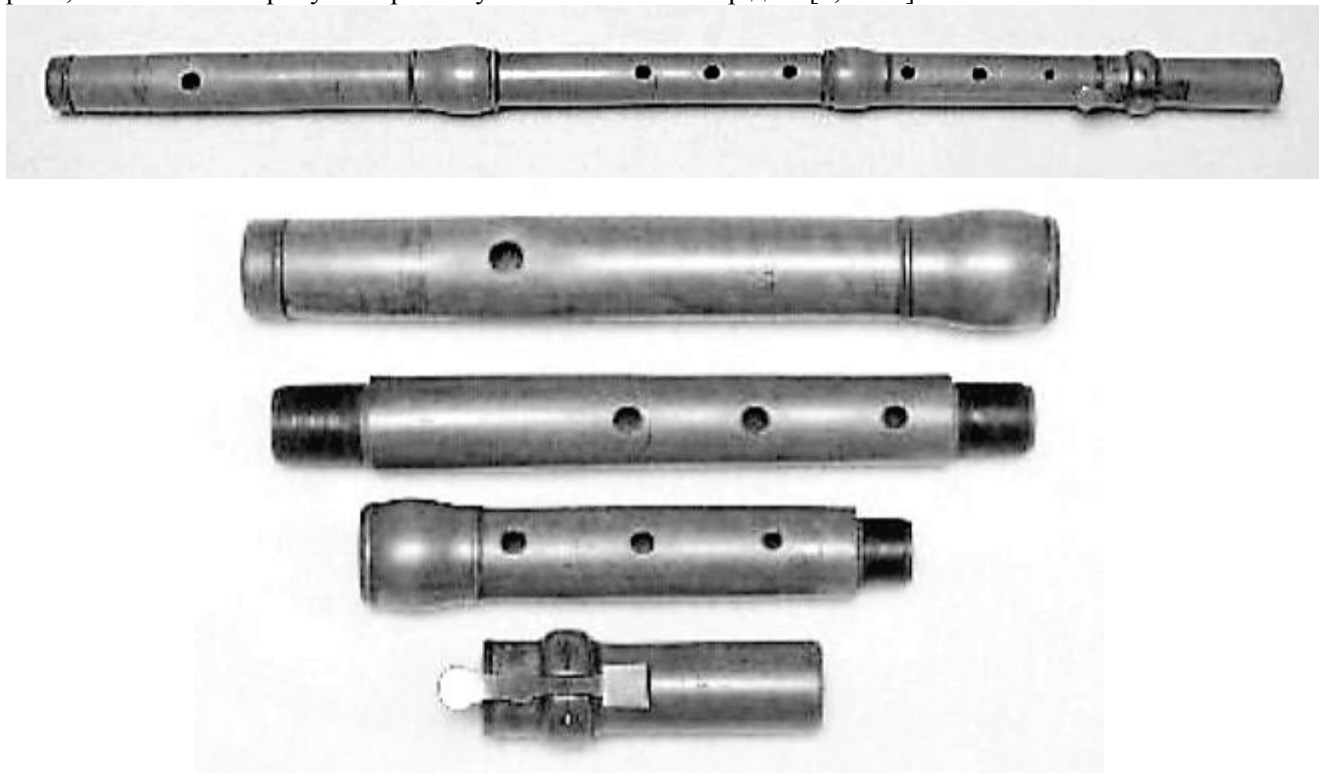
"В епоху класицизму, і тим більше романтизму, у виконавській практиці використовувалися флейти не однієї моделі, як це було характерно для пізнього бароко, а численні конструкції з різною кількістю клапанів" [1, с. 46].

Перші серйозні зміни в конструкцію поперечної флейти вніс французький композитор та флейтист Жак Мартін Оттетер, який розділив інструмент на три частини: голівку, тіло (з отворами, які закривалися безпосередньо пальцями) і коліно (на якому як правило розташовувався один клапан, іноді більше). Згодом більшість поперечних флейт XVIII століття склалися з чотирьох частин – тіло інструмента було поділено навпіл. Оттетер також змінив свердління інструменту на конічне, щоб поліпшити інтонацію між октавами [7, с. 30].

В останніх декадах XVIII століття до поперечної флейти додають все більше клапанів – як правило від 4 до 6, і більше. На деяких інструментах стає можливим брати ноту с першої октави, за допомогою подовженого коліна і двох додаткових клапанів [7, с. 32].

"Традиції, закладені Ж. Оттетером (*L'art de Preluder.*), одержують подальший розвиток у Й.Й. Кванца (*Solfeggi*), Фрідріха II, А.Б. Фюрстенау, Х. Зусмана, Т. Бьома, Р. Тільмеца, В. Барге, В. Поппа, М. Шведлера та ін." [1, с. 45].

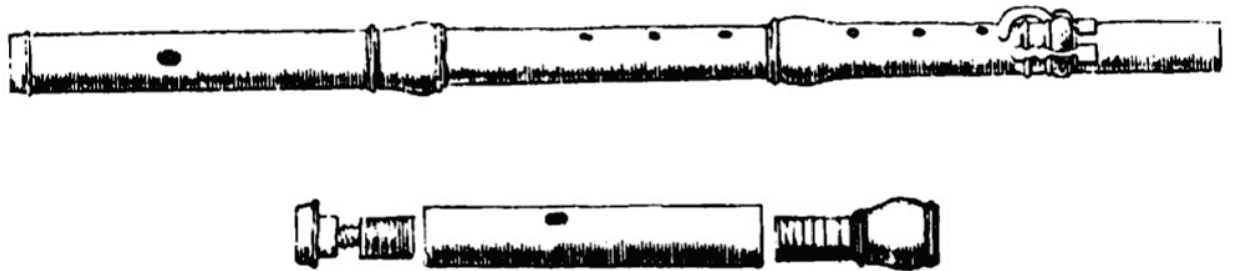
Починаючи приміром з 1720 року більшість флейт стали виготовлятися чотирьохчастинними. Цьому існувало багато причин. Трьохчастинні флейти все ще користувалися популярністю у 1720-ті роки, але після 1730 року використовувалися вже значно рідше [8, с. 30].



Поперечні флейти у плані строю не були гнучкими. За допомогою змінної середньої частини ця проблема вирішувалася, стрій змінювався в межах півтону. Крім того, як пише засновник німецької флейтової школи Йоганн Йоахім Кванц, чотирьохчастинну флейту було зручніше носити із собою [7, с. 40].

Ідея використання змінних частин швидко розповсюдилась по Європі. Втім, це не вирішувало проблему чистого інтонування. Загальні пропорції інструменту ідеально відповідали лише одній змінній частині. Чим більше інші змінні частини відрізнялися по довжині від цієї "основної", тим

більше порушувалися пропорції інструменту і тим фальшивіше він звучав. На ці недоліки вказує Й.Й. Кванц в своїй книзі "Досвід гри на флейті-траверсо" [4, с. 50]. Він пише: "Довгий час флейта-траверсо мала тільки один клапан. Однак досліджуючи особливості цього інструменту, я прийшов до висновку, що інтонація деяких нот неідеальна, і заповнити цей недолік можна тільки додаванням другого клапана. В 1726 році я додав його, і флейта набула саме такий вигляд [4, с. 53]:



"Флейти Кванца зазвичай мали п'ять змінних частин в ладі від $a'=385-387$ до $a'=411-414$, тобто від низького французького камертона до різноманітних німецьких. Оскільки пропорції флейти з самого початку орієнтовані на французький лад, то з найдовшою змінною частиною вона звучить і стріть краще всього. Саме ця частина використовувалася частіше за інших" [6, с. 46]

"Протягом більшої частини (якщо не всього) XVIII століття флейти будувалися по системі (різновиди середньотонавої темперції), в якій бемолі звучали трохи вище дієзу. Наприклад, ноти Bb і A # мали різну висоту, причому Bb була злегка вище (на $1/9$ тон), ніж A #. І. Кванц наполегливо стверджував це в своєму "Essay" (1752 рік). Однак Кванц пішов ще далі і оголосив корисним використання на флейтах двох ключів – для D # і Eb. Це нововведення не набуло широкого поширення; інструменти з двома ключами виготовляв тільки сам Кванц, а пізніше – ще два німецьких майстра.

Більшість музикантів при необхідності позначало цю різницю в висоті за допомогою амбушюра" [7, с. 56]

"Встановлено, що початок переходу з діатонічної на хроматичну диспозицію основного звукоряду було покладено Й.Г. Тромліцем. Його експериментальний зразок безклапанної флейти став першим реальним кроком на шляху реформування акустичної системи флейти. Однак відсутність необхідної клапанної механіки не дозволила йому завершити започатковані перетворення" [1, с. 64]

"Якщо виконавська та педагогічна діяльність Й.Й. Кванца та Й.Б. Вендлінга цілком була пов'язана з одноклапання флейтою-траверсо, то Й.Г. Тромліц став не тільки її реформатором, але й одним із творців інструмента нового покоління – багатоклапання флейти" [1, с. 67].

Для початкових експериментів І.Г. Тромліц обирає модифіковану двохклапанну (es, dis) модель І.І. Кванца, що складалася з чотирьох частин, нижнього звукоряду, діапазон якої обмежувався d1. Кількість змінних середніх частин він збільшує до семи. Для регулювання загальної довжини інструменту він також наділяє нижню частину гвинтовою насадкою, що дозволяла збільшувати або зменшувати її [3, с. 48].

Удосконалюючи флейту, Тромліц бачив головне завдання в поліпшенні її звукових якостей – інтонації і тембрової насиченості всіх регістрів. Здійснюючи пошук більш точного і зручного розташування звукових отворів, він зумів значно поліпшити акустичні властивості інструменту. Так, при визначенні місця розміщення клапана *gis*, йому довелося змістити розрахункову позицію отвору з кордону з'єднання головки і середньої частини нижче, а для дотримання інтонаційної точності збільшити його діаметр. Такий спосіб вирішення виниклої проблеми дав несподіваний результат – *gis* зазвучало значно яскравіше і світліше. Таким чином, завдяки використанню збільшених розмірів звукових отворів І.Г. Тромліцу вдалося закласти досить міцну основу для подальших масштабних перетворень конструкції флейти його видатним співвітчизником Теобальдом Бьомом [3, с. 48].

"Розроблений ним монохордно-математичний спосіб визначення місця розміщення звукових отворів на стовбурі інструменту відкрив шлях до широкого використання наукових методів моделювання акустичної системи флейти" [2, с. 18].



Недоліком оригінальної конструкції було нерівномірне і досить віддалене один від одного розміщення звукових отворів, яке вимагало широкої, не завжди можливої розтяжки пальців і створювала суттєві незручності при грі. Це і стало основною причиною вимушеної відмови Тромліца від даної моделі і подальшого переходу до виробництва інструментів з клапанною механікою. Однак він, як і багато колег, не вважав оснащення флейти клапанами єдиною вірним способом вдосконалення її конструкції. Впровадження клапанної механіки в тому вигляді, який зберігався до реформи Бьома, викликало часті нарікання з боку виконавців [2, с. 20].

Дрезденський музикант-віртуоз, педагог та музичний історик А. Б. Фюрстенау "остаточно затверджує у виконавській практиці німецьких професійних флейтистів восьмиклапанний інструмент із розширеним нижнім регістром до *h* малої октави. За умови відсутності більш досконалої моделі Т. Бьома, цей крок сприймався б як досягнення. Однак радикальна реформа мюнхенського майстра, опонентом якої був А.Б. Фюрстенау, назавжди внесла ім'я останнього в історію німецького флейтового мистецтва як апологета багатоклапанного інструменту недосконалої конструкції, котрий разом зі своїми прихильниками більш як на півстоліття призупинив процес поширення флейти Бьома в Німеччині" [1, с. 50].

Ідеї Й. Г. Тромліца повною мірою розвинув та реалізував у 1847 році, Теобальд Бьом, який здійснив остаточний перехід на хроматичну диспозицію звукоряду, створивши циліндричну флейту. Саме він надав поперечній флейті сучасний вигляд [3, с. 34].

Перша комерційна модель, розроблена Теобальдом Бьомом, мала "науково-обґрунтоване" розташування отворів, а також революційно нову механіку і аплікатурну систему. Однак вона мала конічний канал і звучання звичайної флейти. Зміни гігантського масштабу з'явилися пізніше, коли Бьом встановив свою механіку на циліндричне тіло з великими ігровими отворами. Багато професійних флейтистів у Франції та Англії відразу взяли флейту Бьома на озброєння. Однак, протягом багатьох років флейта Бьома не отримувала поширення і популярності в Німеччині та інших європейських країнах [10, с. 108].

Експерименти з конструкцією флейти тривали, проте в XIX столітті їх число значно зросло. Дуже багато експериментів було зроблено до винаходу Бьома, і набагато більше – після. Практично всі майстри ставили перед собою мету збільшити гучність інструменту і зробити його звучання більш рівномірним. Також важливою метою була легкість звуковидобування і відгук.

Реформа Й. Г. Бьома полягала у:

- а) створення конічної флейти з кільцеподібними клапанами, хроматичним звукорядом і строем, близьким до рівномірно-темперованого;
- б) створення циліндричної флейти з хроматичною диспозицією звукоряду на акустичній основі рівномірно-темперованого строю.

Також на його основі було запропоновано таку класифікацію основних типів інструменту:

- одноклапанна флейта з клапаном **Dis** або флейта бароко;
- багатоклапанні флейти із двома і більше клапанами;
- конічна флейта Бьома з кільцеподібними клапанами;
- циліндрична флейта Бьома з клапанами-кришками.

"Важливим досягненням Т. Бьома на початковому етапі реформування флейти став винахід у 1829 р. клапанних стійок без підставок і шарнірних клапанних важелів, які були застосовані замість простих валикових. Перехід від клапанних важелів поперечного кріплення на шарнірно-гвинтовий механізм поздовжнього розташування вперше дав реальну можливість значно мінімізувати громіздку механіку флейти. Застосування коротких клапанів на поздовжній осі істотно підвищило мобільність керування ними і сприяло більш точному розміщенню звукових отворів. Тільки завдяки реформуванню опорно-рухового механізму стало можливим подальше вдосконалення акустичної системи флейти" [1, с. 60].

Пізніше, у 1838 році, він встановив клапани на одну загальну, багаторазово закріплену вісь і замінив плоскі пружини на голчасті.

"Конічна модель з кільцевими клапанами (1832) стала важливим етапом у розвитку конструкції інструмента і формуванні нової концепції її подальшого вдосконалення. До найбільш суттєвих досягнень Бьома в реформуванні старої багатоклапанної флейти належать:

- розробка нового способу кріплення клапанів на довгій поздовжній шарнірній осі;
- використання кільцеподібних клапанів-зв'язок;
- перебудова розрізної клапанної механіки в оптимізовану систему клапанів;
- значне покращення інтонації та тембру звуку завдяки використанню збільшених звукових отворів і досконалішої системи аплікатури.

Перелічені нововведення не тільки дозволили істотно поліпшити механіко-акустичний потенціал інструменту, але й сприяли значному підвищенню його технічних і виразових можливостей" [1, с. 61].

Висновки. "В історії західноєвропейського флейтового мистецтва XVIII та XIX століть німецька школа посідає одне з провідних місць, виділяючись іменами таких визначних музикантів, як Й.Й. Кванц (1697-1773), Й.Б. Вендлінг (1723-1797), Й.Г. Тромліц (1725-1805), А.Б. Фюрстенау (1792-1852), Т. Бьом (1794-1881). Кожний з них представляє окрему епоху не тільки в розвитку німецького, але й загальноєвропейського флейтового виконавства. Вагомість їхнього внеску визначається революційними досягненнями у вдосконаленні конструкції інструмента, масштабними здобутками у формуванні флейтової педагогіки, новаторством виконавської естетики та численними оригінальними творами" [1, с. 19]

"Поява одноклапанної флейти-траверсо відкрила широкі перспективи для її застосування у професійному мистецтві. Подальший розвиток конструкції інструмента пролягав через пошук шляхів реформування акустичної системи та її механіки. Тільки відмова від чистого і нерівномірно-темперованого строїв та перехід на рівномірну температурацію в поєднанні з формуванням хроматичної диспозиції основного звукоряду флейти дозволили створити досконалу конструкцію.

Починаючи з піонерських кроків фундатора Й.Й. Кванца, німецька флейтова школа в кожному наступному поколінні музикантів сягала нових вершин, отримуючи все більшу впевненість у поступальному русі. Внесок Кванца – творця німецької виконавської естетики – визначається новаторськими підходами у формуванні флейтової педагогіки, технології гри на флейті-траверсо і створенням величезного концертно-педагогічного репертуару. Мистецтво мангеймського віртуоза Й.Б. Вендлінга дозволило значно зміцнити авторитет німецької флейтової школи на європейському просторі. Пріоритетні досягнення Й.Г. Тромліца у вдосконаленні акустичної системи та механіки багатоклапанної флейти створили міцне підґрунтя для радикальних перетворень конструкції інструмента. Виконавський та педагогічний талант А.Б. Фюрстенау сприяв формуванню прагматичних засад теорії і практики флейтового виконавства епохи романтизму. Кульмінацією у флейтовому мистецтві XIX століття стала реформа Бьома, яка відкрила нові шляхи та можливості для майбутніх поколінь" [1, с. 297]

Значущість реконструкцій моделей поперечної флейти німецькими інструментальними майстрами XVIII – XIX століть значно удосконалили інструмент, зробивши його більш зручним для виконання віртуозних музичних творів та покращили саме звучання інструменту. Й.Й. Кванц виготовив регулюючий гвинт для пробки головної частини інструменту, Й.Г. Тромліц став не тільки реформатором флейти-траверсо (флейти бароко), але й одним із творців інструмента нового покоління – багатоклапанної флейти, а 1847 року Теобальд Бьом здійснив остаточний перехід на хроматичну диспозицію звукоряду, створивши циліндричну флейту. Можна сміливо стверджувати, що реконструкції німецьких майстрів XVIII – XIX століть зробили чималий внесок до розвитку конструкцій поперечної флейти.

Література

1. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII-XIX вв : монография. Донецк : Юго-Восток, 2008. 311 с.
2. Качмарчик В. П. Особенности конструкций флейт И. Г. Тромлица. Вестник РАМ: науч. журнал Российской Академии музыки им. Гнесиных. 2008. С. 5-14.
3. Качмарчик В.П. И.Г. Тромлиц – реформатор флейты барокко / Качмарчик В.П. – Музыкальные инструменты: спец. журнал. – М., 2008. № 19. С. 26-29.
4. Кванц И. И. Опыт руководства по игре на поперечной флейте / Пер. и коммент. Е. Дряжиной. Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 3. С. 104–135.
5. Ливанова Т. Н., История западноевропейской музыки до 1789 года : Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Музыка, 1983. 696 с.
6. Пустлаук А. Траверс-флейта – к истории инструмента / Пер. Е. Дряжиной. Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 128.
7. Уилсон Р. История флейты / Рик Уилсон. – Барнаул: БК, 2009. – 194 с.
8. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : учеб. пособие для орк. фак. муз. вузов / Ю. Усов. – 2-е изд., доп. – Москва : Музыка, 1989. – 207 с. нот. ил.
9. Шелудякова Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Саратов, 2008. 23 с.
10. Adelheid K. Handbuch Querflöte: Instrument, Lehrwerke, Aufführungspraxis, Musik, Ausbildung, Beruf / K. Adelheid, G. Busch-Salmen. – Kassel: Bärenreiter, 1999. – 357 с.



УДК [780.8:780.62/64];337(477)
ORCID 0000-0003-1395-093X

*Даюк Ж.Ю.,
м. Рівне,
Висоцький Е.В.,
м. Київ,*

КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІДДІЛУ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ТЕРЕБОВЛЯНСЬКОГО КОЛЕДЖУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Анотація. У статті розглядається еволюція відділу духових та ударних інструментів Теробовлянського коледжу культури і мистецтв та його місце в розвитку жанру духової музики в Україні.

Ключові слова: духовна музика, відділ духових інструментів, еволюція розвитку.

Annotation. The article considers evolution of Department of Wind and Percussion Instruments in Terebovlya College of Culture and Arts and its place in development of brass music genre in Ukraine.

Keywords: brass music, department of wind instruments, evolution of development.

Входження української держави в європейський освітній простір, унормоване низкою освітніх документів, передбачає вивчення історичного досвіду становлення та розвитку освітніх закладів нашої держави в загальнокультурному та регіональному контексті. У "Національній доктрині розвитку освіти України у XXI столітті" та інших освітніх документах наголошується на необхідності цілісного вивчення актуальних проблем у сфері педагогічної науки у зв'язку з історично зумовленим утвердженням національної системи освіти.

Тому дослідження таких історико-педагогічних феноменів, яким стало Теробовлянський коледж культури і мистецтв, викликає зацікавлення науковців з огляду на те, що цей навчальний заклад вирізняється з-поміж інших способом організації, регіональними, соціокультурними характеристиками та змістом навчально-виховного процесу; викладачі та випускники Теробовлянського вищого училища культури склали особливу групу культурних, громадських та освітніх діячів, які розпочали громадську та культурно-просвітницьку діяльність під час навчання, а згодом продовжили її у різних регіонах України та за її межами. Таким чином, **метою** даної статті є дослідження діяльності відділу духових та ударних інструментів Теробовлянського вищого училища культури та її вплив на розвиток музичної культури Галичини.

Теробовлянське училище культури має славу історію. Відлік її розпочався з бібліотечної школи, яка була відкрита в Теробовлі у 1940 році, директором якої став Анохін Василь Сергійович. До 1941 у школі вже навчалося близько 90 учнів.

27 лютого 1944 року на базі бібліотечної школи було відкрито Теробовлянський технікум політосвіти на чолі з директором Проскурою Артемом Яковичем. В технікумі діяли два відділи: клубний і бібліотечний.

У 1947 році навчальний заклад отримав назву "технікум підготовки культурно-освітніх працівників". З 1950 по 1965 рр. цей заклад очолював Олійник Яків Петрович.

У 1961 році технікум був реорганізований на культурно-освітнє училище, директором якого став Вітенко Іван Онисимович. З 1986 р. навчальний заклад став училищем культури, директорами якого в різні часи ставали: Конончук Віталій Пилипович (1986-1991), Івасів Борислав Іванович (1991-1993). З 1993 по 1998 рр. директором навчального закладу став заслужений діяч мистецтв України Олійник Орест Михайлович, який довгий час працював на кафедрі хорового диригування Рівненського державного інституту культури.

20 грудня 2018 року вище училище культури реорганізовано у коледж культури і мистецтв. Директором цього навчального закладу призначений Віннічик Микола Іванович.

Особливе місце в творчій та культурній діяльності навчального закладу належить відділу духових та ударних інструментів. Основне покликання спеціалізації "Народне інструментальне мистецтво" (духові та ударні інструменти) – розвиток і примноження мистецтва гри на духових інструментах, підготовка керівників аматорських інструментальних колективів духових оркестрів, ансамблів.

За майже 60 років з часу заснування на спеціалізації підготовлено сотні виконавців, керівників духових оркестрів, диригентів.

Свого часу на відділі працювали викладачі Старовецький М.М., Старов Г., Пономарчук В., Россоха В.В., Кушко В.Ф., Мельник М.С., Чопик І.І., Стрихар М.С., Шафран М.Г., Федчишин Г.Г.,

Гончаров В.А., Старовський Я.Л., Бачук М.В., Грицай В.Б., Шатарський Я.Д., Мельник С.М., Якубець Я.Д., Васенвич І.С., Жигадло Ю., Салух М., Кучер А., Калінчук Д.

Головами циклової комісії в різні часи були Кушко В.Ф., Мельник М.С., Чопик І.І., Шафран Р.Г., Гончарук М.С.

Колектив естрадно-симфонічного оркестру, мистецькими керівниками і диригентами якого були Чопик І.І., Оленчик Я.Ф., добре знайий на Україні та за її межами. Плідною була співпраця цього колективу з народним аматорським ансамблем танцю "Любисток" (керівник заслужений працівник культури України Николишин І.О.). Оркестр брав участь у постановці опери М. Лисенка "Наталка Полтавка" (режисер заслужений діяч мистецтв України Нечай А.Р.), супроводжував усі концерти, культурні заходи училища, міста, району, області.

Творчим обличчям та гордістю спеціалізації є духовий оркестр, керівниками якого були Кушко В.Ф., Бачук М.В., Мельник М.С., Юзвішин Т.Д., Оленчик Я.Ф., Гончаров В.А. Сьогодні "Княжі Сурми" очолює Криско І.І.

Духовий оркестр училища – лауреат багатьох обласних конкурсів, марш-парадів, а також лауреат Всеукраїнського конкурсу в м. Мелітополі "Таврійські сурми" (2007 р.) та Міжнародного фестивалю-конкурсу "Фанфари Ялти" (2010 р.).

З 1976 року з духовим оркестром тісно співпрацює ансамбль барабанщиків, керівником якого був Федчишин Г.Г., а сьогодні – його студент Шафранович П.М. Нове "хореографічне" спрямування ансамблю барабанщиків набув з приходом в колектив балетмейстера Гордій Г.В.

На відділі духових та ударних інструментів працюють талановиті та самовіддані викладачі.

Васенко Павло Андрійович. Народився 8.06.1974 р. в смт. Козова, Тернопільської обл. В 1990 р. закінчив Козівську школу мистецтв по класу труби, викладач Бляха П.Є. 1990–1994 рр. навчався в Тернопільському державному музичному училищі ім. С. А. Крушельницької по класу труби у викладача Старовецького М.М. В 1994–1999 рр. навчався в Одеській державній консерваторії ім. А. Нежданової по класу труби, доцент Борух І.М. В 1998 р. розпочав виконавську діяльність в Тернопільському драматичному театрі ім. Т. Шевченка. З 1999 р. по 2010 роки працював в Тернопільській обласній філармонії, в ансамблі народного танцю "Надзбручанка". З 2010 р. працює викладачем по класу труби в Тербовлянському коледжі культури і мистецтв. В 2016 р. студенти Васенка П.А. Квасігроз Анастасія (1 курс) та Антонюк Андрій (3 курс) стали дипломантами Міжнародного конкурсу ім. М. Старовецького м. Тернопіль. В 2017 році студент 3 курсу Мануляк Володимир став лауреатом II премії в Міжнародному фестивалі-конкурсі "Зіркова хвиля" м.Львів.

Ворончак Тарас Михайлович. Народився 12 жовтня 1978 р. в селі Глещаві Тербовлянського району Тернопільської обл. Після закінчення загальноосвітньої школи у 1996 р., поступив в Тербовлянське училище культури (клас викладача Стрихара М.С.). Закінчив училище в 1999 році. У 2003 році поступив в Тернопільський державний педагогічний університет, який закінчив у 2005 році. З 2004 по 2009 рік працював ілюстратором духового оркестру, а з 2010 року – викладачем духових інструментів Тербовлянського училища культури.

Гончарук Микола Степанович. Народився 20 травня 1961 року в селі Глибочок Гошанського району Рівненської області. Навчався в середній школі, грав у шкільному духовому оркестрі. В 1976 році поступив в Дубенське культурно-освітнє училище, яке закінчив у 1979 році по класу кларнета (клас викладача Кондрась І.М.). В тому ж році поступив на кафедру духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури по класу кларнета (клас викладача Самусенка Є.Ф.). Після закінчення інституту в 1983 році призваний до армії, служив в штатному полковому оркестрі. З 1985 року працював на посаді методиста обласного профспілкового Будинку самодіяльної творчості м. Тернополя. В тому ж році переведений на посаду методиста по духових та вокально-інструментальних колективах Тернопільського обласного науково-методичного центру управління культури. В 1986 році прийнятий на роботу в Тербовлянське училище культури викладачем духових інструментів по класу кларнета, саксофона, флейти. З 2011 року переведений на посаду голови предметно-циклової комісії "Народне інструментальне мистецтво" (духові та ударні інструменти).

Нагороджений грамотами Тербовлянського районного відділу культури, тернопільського обласного комітету профспілки, Тернопільського обласного управління культури та управління освіти і науки обласної державної адміністрації.

Гордій Любомир Романович. Відмінник освіти України, викладач-методист, член ДАК України. народився 27 березня 1943 року в м. Чорткові, що на Тернопільщині. Виховувався в родині вчителів, які і привили йому любов до музики. Батько, Роман Кирилович, володів грою на багатьох музичних інструментах: скрипка, фортепіано, баян, акордеон, сопілка. Однак Любомир обирає і опановує мистецтво гри на духових інструментах, спочатку він грав в духовому оркестрі при клубі залізничників (керівник Ткачук В.С.) та залізничній школі №15, де навчався. З 1961 року розпочався

професійний хід до олімпу виконавського мистецтва на улюбленому інструменті – кларнеті. Спочатку Чернівецьке музичне училище (викладач Рибалка І.П.), згодом – Львівська державна консерваторія імені М.В. Лисенка (клас викладача Носова В.М.). Дев'ять чудових років у світі музики і як підсумок отримана кваліфікація: концертний виконавець, соліст оркестру, викладач. А які чудові роки гри в симфонічному оркестрі під орудою великого маестро М.Ф. Колеси. По закінченні консерваторії отримує направлення на роботу до Тереховлянського культурно-освітнього училища, де працює і донині. Любов до своєї професії, до виконавства, займали чільне місце впродовж усіх років, коли був солістом естрадно-симфонічного та естрадного оркестру під керівництвом талановитого музиканта та диригента Чопика І.І., а пізніше композитора Оленчика Я.Ф. Чисельні концерти, фестивалі, конкурси, вистави, опера М.В. Лисенка "Наталка-Полтавка" – скрізь Любомир Романович Гордій соліст і незмінний інспектор оркестру. В тісному поєднанні його талант виконавця з талантом викладача – велика плеяда талановитих учнів, котрі присвятили себе духовій музиці, знайшли себе в мистецьких колективах, музичних школах, навчальних закладах як виконавці і диригенти, серед яких старший викладач кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету Онищук В.І., військовий диригент, підполковник Роман Кухта, викладачі училища Володимир Гончаров, Володимир Гермак, Ігор Шайович, Сергій Крючковський та багато інших. Фанатично відданий улюбленій справі усього свого життя, Гордій Л.Р. впродовж 18 років очолював профспілкову організацію студентів училища, яка була визнана кращою серед навчальних закладів України, обіймав посади завідувача денним відділом, директора ліцею. З 1992 року він заступник директора з навчальної роботи. Поряд з цим Гордій Л. Р. був сценаристом, режисером і ведучим багатьох творчих програм, членом режисерсько-постановочних груп під час звітів відділу духових інструментів, звітів училища в місті, районі, області та Києві. Гордій М.Р. є директором чоловічого камерного хору "Гармонія".

Відзначений багатьма нагородами Міністерства освіти України та Міністерства культури України.

Градовий Володимир Степанович. Народився 4 березня 1972 року в м. Тернополі. З 1979 по 1987 рік навчався в Звиняцькій восьмирічній школі Чортківського району. У 1987 році поступив до Тереховлянського культурно-освітнього училища. Після закінчення училища з 1990 по 1992 рік служив в оркестрі академії космічних військ в м. Ленінград (Санкт-Петербург). Після служби, в 1992 році, поступив до Київського державного інституту культури, який закінчив в 1997 році. З 1995 по 1997 рік працював в державному духовому оркестрі України на посаді концертмейстера групи тенорів, баритонів. З 1999 по 2004 роки працював в окремому показовому оркестрі Міністерства надзвичайних ситуацій. З 2009 року працює в Тереховлянському коледжі культури і мистецтв на посаді викладача духових інструментів.

Козак Ігор Романович. Заслужений працівник культури України, викладач-методист, завідувач виробничою практикою, багато років був головою циклової комісії "народне інструментальне мистецтво" (духові інструменти).

Народився 7 листопада 1965 року в м. Копичинці Гусятинського району Тернопільської області. В 1976 році поступив в Копичинецьку дитячу музичну школу по класу труби (клас викладача Тимофій П.М.). З 1979 року активний учасник народного самодіяльного духового оркестру "Боян", керівник Головатий П.І., а згодом Мілянич А.М. У 1981-1985 роках навчався в Тернопільському державному музичному училищі імені С. Крушельницької по класу валторни (клас викладача-заслуженого працівника культури України Процака Б.Ф.). З 1985 по 1987 роках – служба в оркестрі академії космічних військ м. Ленінград (Санкт-Петербург). У 1987-1989 працював викладачем духових інструментів Копичинецької дитячої музичної школи, з 1989 року – викладач Тереховлянського училища культури, з 1990 року – викладач духових інструментів Тереховлянської дитячої музичної школи. 1991-1996 рр. – навчався в Рівненському державному інституті культури та отримав кваліфікацію: викладач народної творчості та диригент народного хору. З 1994 року викладач Тереховлянського вищого училища культури по класу валторни. З 1990 року активний учасник Струсівської заслуженої капели бандуристів України "Кобзар". З 2001 року завідувач виробничою практикою училища культури. З 2003 року – диригент-хормейстер Струсівської заслуженої капели бандуристів України "Кобзар". З 2009 року був призначений головою циклової комісії викладачів духових інструментів. На цій посаді плідно працював багато років.

Відзначений грамотами Міністерства освіти України та Міністерства культури України. Член Національної спілки кобзарів України. 20 березня 2007 року присвоєно почесне звання заслужений працівник культури України.

Крисько Ігор Іванович. Народився 13 червня 1971 року в селі Глещаві Тереховлянського району Тернопільської області. Навчався у восьмирічній школі, грав в сільському духовому оркестрі, де першим його вчителем був Стрихар М.С. В 1989 році призваний до армії. Після закінчення

строкової служби в 1992 році поступив в Тереховлянський ліцей по класу тромбона (клас Бачука М.В.). В 1994 році поступив в Рівненський інститут культури на кафедру духових та ударних інструментів (клас доцента Терлецького М.М.). В 1999 році закінчив інститут і в цьому ж році прийнятий на посаду викладача духових інструментів Тереховлянського училища культури по класу тромбона. З 2008 року – керівник загального духового оркестру училища. Під орудою Криська І.І. оркестр "Княжі сурми" приймає участь у щорічних звітах-концертах. В 2010 році духовий оркестр взяв участь у Міжнародному фестивалі-конкурсі "Фанфари Ялти" імені В. Соколика, де був нагороджений дипломом III ступеня.

Українець Любомир Степанович. Народився 28 серпня 1946 року в селі Бовшів Галицького району Івано-Франківської області. У 1962 році закінчив дев'ять класів і в тому ж році поступив в Снятинське культурно-освітнє училище на духовий відділ по класу кларнета (клас викладача Ярошевського І.М), яке закінчив в 1966 році. З 1966 по 1969 рр. служив в армії в місті Дрогобич Львівської області, де керував військовим духовим оркестром. В 1969 році поступив в Івано-Франківський педагогічний інститут на музично-педагогічний факультет по класу кларнета (клас Кофлера І.М), який закінчив у 1974 році. З 1971 року працює викладачем духового відділу Тереховлянського училища культури по класу кларнета та саксофона. В цьому ж році був створений естрадно-симфонічний оркестр училища, де був активним учасником. За час роботи в училищі випустив багато талановитих музикантів, серед яких Карапулько В., Кондира С., Волошин Я., Макар Л., Шарко С., Гончар С., Нижник А., Липка М., Тарас О. та ін. Викладач вищої категорії, старший викладач.

Шайнович Ігор Мирославович. Народився 9 лютого 1963 року в м. Тереховля Тернопільської області. В 1978 році поступив в Тереховлянське культурно-освітнє училище по класу кларнета (клас Гордія Л. Р.), яке закінчив з відзнакою. В 1981 році поступив в Рівненський державний інститут культури на кафедру духових та ударних інструментів (клас доц. Панасюка Д.М.), У 1985 році, після закінчення інституту, направлений на роботу в Тереховлянське культурно-освітнє училище викладачем духових інструментів по класу кларнета. Був керівником духового оркестру. В 2010 році виступ оркестру під керівництвом І. Шайновича на міжнародному конкурсі імені Василя Соколика в м. Ялті отримав III премію. Викладач вищої категорії. Кращими серед його випускників є Процик С., Грицуляк В., Бліщук В., Івачевський І та ін.

Шафранович Павло Миколайович. Народився 27 травня 1982 року в м. Кременець Тернопільської області. В 1986 році з сім'єю переїжджає до Тереховлі. 1988-1991 рр. навчався в Тереховлянській ЗОШ №1. В 1991 році поступив до Тереховлянської музичної школи по класу ударних інструментів (клас Федчишина Г.Г.), після закінчення школи в 1996 році поступив до Тереховлянського училища культури на відділ духових та ударних інструментів (клас Федчишина Г.Г.). В 2000 році після закінчення училища поступив до Рівненського державного гуманітарного університету на кафедру духових та ударних інструментів. В 2005 році після закінчення університету прийнятий на роботу в Тереховлянське училище культури викладачем класу ударних інструментів. З 2009 року – керівник зразкового аматорського ансамблю барабанщиць "Мажоретки".

Юзвішин Тадей Домінікович. Народився 13 грудня 1946 року в селі Білобожниця Чортківського району Тернопільської області. Після закінчення Тереховлянського училища культури в 1966 році поступив до Харківського державного інституту культури. В 1970 році після закінчення інституту був направлений на роботу в Тереховлянське культурно-освітнє училище культури на посаду викладача духових інструментів по класу труби. З 1987 по 1994 рік був керівником духового оркестру училища. З 2005 по 2008 рік керував оркестром, який був учасником багатьох заходів, що проводились в районі, області. В 2007 році оркестр завоював престижну I премію на Всеукраїнському конкурсі „Таврійські сурми” в м. Мелітополі. За час педагогічної діяльності в училищі підготував цілу плеяду талановитих музикантів, серед яких Грицай В., Соболев В., Мищій І., Радюк В., Татарин Б., Туранський І., Гриньків Р., Рожко Р. та інші.

Висновки. Відділ духових та ударних інструментів Тереховлянського коледжу культури та мистецтв за період трудової діяльності в повній мірі забезпечив культурно-мистецькі заклади Галичини висококваліфікованими культурно-освітніми працівниками, керівниками самодіяльних духових оркестрів, добре підготовленими музикантами військових та муніципальних духових оркестрів.

Література

1. Козак І. Сурми Тереховлі / І. Козак. – Тернопіль. :ПП Котульський, 2011. – 40 с.
2. Літопис Тереховлянського вищого училища культури. Краєзнавчий культурологічно-мистецтвознавчий альманах / Ред.-упорядник В.Д. Губ'як. – Львів: Те Рус, 2011. – 224 с.: іл.
3. Тереховлянщина в спогадах емігрантів /Ред.упоряд. Б. Мельничук, Г. Цубера, Г. Миколаєнко. – Тернопіль: Книжково-Журнальне видавництво "Тернопіль, 1993. – 289 с.

ПЕДАГОГІКА ТА МЕТОДИКА ДУХОВОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА



УДК 780.8:780.641.1/.5

ORCID 0000-0002-4544-8533

*Карп'як А.Я.,
м. Львів*

ФЛЕЙТОВЕ МИСТЕЦТВО ТА МЕТОДИЧНІ ШКОЛИ

Анотація. Визначаючи первинні пріоритети у формуванні виконавської майстерності флейтиста стаття, здійснюючи моніторинг історичного шляху та становлення галузі через характеристику основних видань, фахових трактатів, що визначили обличчя цілих епох обраного напрямку інструментального мистецтва, зосереджує увагу на прогресивних положеннях психофізіологічної методичної школи.

Результати психофізіологічних досліджень у галузі музичної педагогіки надають сьогодні чудову можливість вдосконалити методи роботи, усвідомити помилкові розбіжності у трактуванні понять, розмежувати їхнє значення та роль у праці музиканта та об'єднати властивості змістовності (причини) та виразовості (наслідку) виконання у єдиний комплекс художньо-творчої діяльності флейтиста. Виконавська техніка музиканта, яка раніше відігравала констатуючу роль (фіксація елементів постановки та пасивність слуху за анатомо-фізіологічних обставин з метою досягнення вільних, природних рухів; висока стереотипність реакції-відповіді на образ-стимул і боротьба з варіативністю технічних засобів та коливаннями у пошуках звукової цілі як суперечливої умови виникнення рефлексів у психотехніків), за нових умов набуває активного пошукового характеру. У центрі уваги опиняється розвиток художнього мислення спеціалістів, набуття музикантами знань та вмінь пов'язувати яскраві асоціативні враження з інтонаційними явищами та процесами, формування виконавського апарата, опанування мистецтвом інтерпретації.

Ключові слова: інструментальні методичні школи та напрямки, флейтове виконавство та педагогіка, фахова флейтова література.

Annotation. By defining basic priorities in the formation of the performing mastery of the flutist, this article, monitoring the historical path and the evolution of this branch through the characterization of major publications, professional theses that defined the facets of entire eras of the selected direction of instrumental art, focuses on the progressive provisions of psychophysiological methods.

The results of psychophysiological research in the field of music pedagogy today provide a great opportunity to improve practising methods, to comprehend the misunderstandings in the interpretation of concepts, to differentiate their meaning and role in the work of a musician, and to combine the properties of content (reason) and expressiveness (consequence) of performance in a single complex of creative artistic flutist activity. The musician's performing technique, which previously played an ascertaining role (fixation of body posture elements and passivity of hearing under anatomical and physiological circumstances in order to achieve free, natural movements; mostly stereotypical reaction-response to image-stimulus and struggle with variability of technical means and research freedom as a contradictory condition for the emergence of reflexes in psychotechnics), under these new conditions acquires an active research character. The focus is shifted on the development of artistic thinking of specialists, the acquisition by musicians of knowledge and ability to relate vivid associative impressions with intonational phenomena and processes, formation of the performing apparatus, mastering the art of interpretation.

Keywords: instrumental teaching schools and fields, flute performance and pedagogy, professional flute literature.

Високу виконавську майстерність завжди вирізняє глибоко змістовне виконання. Ця істина, за всієї її очевидності, у сучасній флейтовій педагогіці та концертній діяльності артистів набуває належного значення із неабиякими труднощами. Поняття змістовності у цій сфері з тих чи інших причин часто підміняється термінами понятійного ряду, що пов'язаний із виразовістю відтворення музичного матеріалу. Фахові пошуки спеціалістів спрямовані до засад вивчення законів та складових "граматики", "орфографії", "пунктуації", музичної мови флейтиста, акустичних особливостей інструмента. Водночас у дослідженнях, що виявляють аномальні деталі акустичної природи флейти, не ставиться питання про методи адаптації виконавського апарата флейтиста до її специфіки у "живій" творчості. Надаючи надмірної уваги однозначній постановці виконавського дихання, амбушюра, вібрата, мистецтву фразування, з'ясуванню кількості необхідних фонем артикуляції, розвитку позиційної техніки тощо, фахівці не квапляться пропонувати способи набуття здатності переносити навички у різностильове, різножанрове середовище, застосовувати їх у окремих фрагментах композицій, що потребують виключної гнучкості технічної сфери виконавця,

пристосовуватися до вільного висловлювання, адекватної реакції схематично вибудованого звукового апарата флейтиста. "Лексичні", "синтаксичні", "морфологічні", "орфоепічні", "діалектичні", "герменевтичні", історичні, змістовні аспекти, що впливають на розуміння сутності образу, а відтак складна специфіка виразовості вимови залишаються і до сьогодні за межею інтересів методистів, педагогів і артистів. Відсутність зацікавлення змістовністю компенсується у середовищі флейтистів запозиченням та наслідуванням вокальних, струнних та фортепіанних прийомів виконання, віртуозністю, масивністю або загальною своєрідністю звучання чи показовою артистичністю. Це призводить до прищеплення флейті чужих за звуковою природою законів скрипкового інтонування, до втрати її неповторної тембральності задля досягнення "фортепіанної" рівності регістрів, до зловживання однозначністю прийомів постановки та переоцінки використання можливостей зорової пам'яті у відмінних від "ручних" інструментальних спеціальностей умовах недоступності спостереження складових апарата (Беляева-Экземплярская, 1974: С. 303-329).

Схильність педагогів флейти опиратися на вокальні школи, сприяючи усвідомленню функцій голосового апарата при грі на флейті, призводили до ігнорування його інструментальної специфіки та послаблення уваги до мистецької суті виконання. Тому при спробах надання стереотипним флейтовим фоновим вокального артикуляційного статусу варто звернутися до вельми влучного зауваження Б.Асаф'єва про те, що слова можуть не потребувати інтонування, зберігаючи при цьому своє значення, а інструментальна музика завжди повинна оберігати інтонаційність, як необхідну складову своєї значущості (маючи на увазі у даному випадку відмінність використання фонем у вокальній та флейтовій творчості) (Асаф'єв, 1963: С. 225).

Вищенаведені деталі опанування майстерності володіння флейтою у минулому та сьогодні потребують ретельного аналізу, пояснення та заглиблення в наукові трактати та історію для розуміння суті проблеми та адекватного її вирішення в умовах сучасних реалій професії.

Результати психофізіологічних досліджень у галузі музичної педагогіки – наслідок активного розвитку та досягнень, які пройшла та здобула музична освіта протягом ряду століть, на значному історичному відтинку. Вони надають сьогодні можливості вдосконалити методи роботи, усвідомити помилки та розбіжності у праці спеціалістів, піднести виконавське мистецтво флейтиста на якісно новий рівень професіоналізму, що, у свою чергу, сприятиме успішній конкуренції виконавства на духових інструментах з іншими провідними музично-виконавськими галузями.

Механічний метод, який панував у музичній педагогіці XVIII століття, зосереджував основну увагу артиста на розвитку техніки. Музикант свідомо відволікався від художніх завдань і концентрував увагу на оволодінні окремими рухами у спеціальних системах вправ. Анатомо-фізіологічний метод, що прийшов на зміну механічному у 2-й пол. XVIII–XIX ст. (акумулювався у працях Ф.Рамо, Ф.Е.Баха, Й.Й.Квантца, П.Роде, Р.Крейтцера, М.Клементі, Ф.Калькбрєннера, К.Черні та ін.), спрямовувався насамперед до пошуку фізіологічно закономірних рухів людини з позицій механіки та анатомії. Значна увага надавалася знаходженню відчуттів, що відповідали би вільним та природним рухам. Такі заняття перетворювалися на самоціль. Опора на вірно виконувані рухи приводила свідомість до контролю лише єдиної дії, слух ставав пасивним та нездатним реалізувати задумане (у флейтовому виконавстві цей метод виявився у жорсткій фіксації визначеного типу дихання, амбушюра, положення пальців тощо).

У XX ст. психотехнічний метод музичної педагогіки спонукав до передбачення та усвідомлення звукового результату та уявлення звуку (висвітлений у працях та висловлюваннях Ф.Штейнгаузена, Ф.Бузоні, К.Мартінсена, С.Прокоф'єва, Й.Гофмана, Г.Когана, Г.Нейгауза, В.Цибіна, Н.Платонова, Д.Гелуєя, Л.Дмитрієва). Звуковий результат досягається широкою палітрою засобів, ціллю праці виконавця стає не вільна гра, а гра якісна. Але спонтанність будови звукового образу, його фіксація, висока стереотипність дій апарату виконавця, боротьба з варіативністю технічно-виразових засобів та коливанням у пошуках звукової цілі приводить до недооцінки культури руху. Психотехніки ігнорують роль свідомості у побудові виконавської техніки. Основи виконавського процесу пов'язуються з надбудовою та кількісним ростом умовно-рухових рефлексів (за І.Павловим) (Платонов, 1966: С. 11-68).

Психофізіологічний аналіз структури рухового акту людини, проведений у руслі підтвердження теорії функціональної системи П.Анохіна та фізіології активності Н.А.Бернштайна, адаптація їх положень до особливостей інструментальної музичної педагогіки О.Шульпяковим, дозволили говорити про її перехід на наступний етап розвитку у 70-х роках XX ст (Шульпяков, 1986: 126 с.; Шульпяков, 1976: С. 113-120; Шульпяков, 1973: 104 с.; Шульпяков, 1983: С. 187–221.)

Нові відтинки у ставленні до виконавських рухів виявляються уже у працях музикантів першої половини XXст. – С.Рахманінова, Л.Ауєра, Б.Яворського, у подальшому – С.Рубінштейна, Н.Волкова та ін.

На відміну від прийнятої психотехніками дуги рефлексів, структура функціональної системи включила такі відсутні в теорії рефлексу ланки, як афферентний синтез, прийняття рішення, провідна лінія поведінки, передбачення результатів дії, оцінка результату за рахунок зворотньої афферентації. Н.А.Бернштайн переконливо довів, що управління руховим апаратом людини неможливе без постійного поступу у центральну нервову систему сигналів про стан діючих м'язів. Велике значення надається образу, у завдання якого входить усвідомлення рухового акту і передбачення результату дії. Образ або передбачення результату розглядається Н.А.Бернштайном у якості інваріанту, що визначає програму реалізації і координації дії. Стало зрозумілим, що новий метод полягає в об'єднанні принципів анатомо-фізіологічної та психотехнічної шкіл. Але на сьогоднішній день у флейтовій педагогіці ще зустрічається недосконале розуміння, спрощене ставлення до процесу навчання, за якого психотехнічний та анатомо-фізіологічний методи не творять єдності, не зростають до рівня нового явища, а використовуються відособлено. На це вказують Н.Волков ("...педагог вибирає між слуховим та руховим методами ведучий, варіює їх, висовуючи на перший план той чи інший в залежності від завдань художнього розвитку музиканта" (Волков, 2008: С. 12.) і В.Апатський ("Деякі педагоги поділяють свої уроки на технічні та художні. Перші присвячені вивченню інструктивного матеріалу, інші – праці над художніми творами" (Апатський, 2002: С. 145). Необхідно, щоб йшлося про цілком новий рівень свідомості артиста чи педагога, на якому робота розуму не нівелюється на якомусь етапі чи рівні праці, а об'єднує обидва методи в цілісній слухо-моторній системі.

Слуховий метод ігнорує свідомі дії у розвитку рухових навичок, визнаючи рух як **цілеспрямований** процес просування до вже оформленої слухової цілі. Руховий метод культивує і контролює **доцільність** природних рухів, втрачаючи кінцеву мету. Психофізіологічний підхід у музичній педагогіці вимагає ставлення до руху як до **доречної** дії, що враховує художні завдання, стан техніки виконавця, готова до мобільного впровадження підібраного варіанту в контекст композиції, а якщо необхідно – до часткової або суттєвої модифікації прийому під впливом постійного зростання, формування художнього образу у свідомості музиканта в процесі праці. На перший погляд, складний багатошаблевий процес артист здатний підпорядкувати своїй волі на основі послідовного та методичного розвитку звукової допитливості, що постійно підживлюється, доповнюється, ускладнюється розширенням музично-художнього світогляду, збагачується цікавістю до найдрібнішої інтонації, її аналізу (створюється арсенал мультіваріативних засобів), розглядає будь-яку технічну дію як образно-артикуляційний елемент, зручно адаптується до конкретних потреб через узагальнення та зведення до гнучкої системи виконавських прийомів.

Психофізіологічні аспекти музичної педагогіки займають певне місце вже у ряді праць та фахових поглядах С.Рахманінова, Б.Яворського, Л.Ауера (Ауэр, 1965: 272 с.; Яворский, 1987: 368 с.; Яворский, 1972: 711 с.)

Новий етап усвідомлення методу у сфері виконавства окреслюється у роботах О.Шульпякова. Особливим ставленням до музичного інтонування, артикуляції змісту пройняті дослідження Б.Асаф'єва, фрагменти праці І.Браудо, дисертація О.Сокола (Сокол, 1996: 208 с.; Браудо, 1973: 197 с.; Асаф'єв, 1963: 378 с.) У зарубіжній флейтовій літературі питання змістовності свідомо або стохастично висвітлювалися у працях та висловлюваннях А.Жоне, Д.Гелуея, П.І.Арто, М.Дебо, П.Харпер, Е.Путніка, Е.Паю, М.Штільман та ін. (Debost, 2002: 282 p.; Putnik, 1970: 87p.; Jaunet, 1991: 140s.; Harper, 2008: 14-23 s.; Stillman, 2007: P.18-22).

Свого часу однією з перших робіт, автор якої порушив звичні засади написання методичних посібників і сконцентрував увагу на змістовній складовій духового виконавського мистецтва, була "Методика навчання гри на духових інструментах" А.Федотова (Федотов, 1975: 160 с.) Незважаючи на традиційну назву та прикладний зміст дослідження, їй притаманна справжня сміливість у побудові та розміщенні методико-теоретичного матеріалу. Нещодавно оприлюднена "Теорія та практика мистецтва гри на духових інструментах" Н.Волкова, де увагу зосереджено на фізіологічному аспекті психофізіології виконавського процесу у сфері духового мистецтва. Ці та багато інших праць, що розрізнені за своїм призначенням і предметами дослідження, але об'єднані зацікавленням змістовною складовою виконавського мистецтва представляють сьогодні особливу користь для сучасного флейтиста (Волков, 2008: 398 с.)

Гра на флейті – один з найдавніших видів музичного виконавства, пройшовши крізь століття визнання та складні періоди своєї історії, продовжує дивувати сучасного поціновувача флейтового мистецтва неповторними виразовими можливостями. В умовах конкурентної боротьби за збереження й розширення освіченої слухацької аудиторії, поєднання оркестрової, ансамблевої та сольної практик перед виконавцями-флейтистами постають нові, складніші завдання. Зобов'язані досконало володіти різноманітними техніками виконання творів, написаних упродовж останніх чотирьохсот років,

артисти водночас повинні задовольняти вимоги сучасних авторів та відповідати смакам прискіпливих слухачів, які дедалі глибше розуміють закономірності стилів та індивідуальних манер старих майстрів. Відтак флейтисти не повинні обмежуватися вирішенням суто виконавських питань, а осягати широке коло знань із суміжних мистецтв, історії та теорії музики. Врахування художніх аспектів неминуче приводить до модифікації та суттєвих змін у техніці виконання, її індивідуалізації та подолання поширених догм, які накопичуються у цій сфері.

Визначні майстри флейти у різні епохи брали активну участь у формуванні нових цілей у педагогіці, питаннях концертної практики музикантів-інструменталістів, підносячи на новий рівень мистецьку роль артиста. У XVIII ст. впровадженню анатомо-фізіологічного методу у викладанні музичного фаху сприяли трактати Ж. Оттетера, Ж. Б. Буаморт'є, Й. Й. Квантца, Й. Г. Тромлітца. Централізація музичної освіти та прийняття системних вимог до виховання професійних виконавців у XIX ст. яскраво закарбувалися у працях перших професорів Паризької консерваторії А. Уго, Й. Г. Вундерліха, Ж. Л. Тюлу, Й. Альте. Врахуванням досягнень психотехнічної методичної школи XX ст. відзначаються роботи Д. Гелуея, Г. Шека, Н. Платонова, В. Цибіна (Hotteterre, 1958: 48 s.; Quantz, 1988: 424 s.; Altès, 1985, 87 p.; Galway, 1988: 256 s.; Scheck, 1975: 263 s.; Платонов, 1966: С. 11-68).

Аналіз давніх та нових трактатів флейтистів, їхнього впливу на сучасний розвиток освіти у галузі виявляє поряд з безперечними заслугами митців ряд переконань та тенденцій, що мали зворотною стороною нехтування здобутками, корисними знахідками чи порадами менш впливових або відомих дослідників. До недоліків та упереджень можна віднести опору у таких дослідженнях на досвід лише поодиноких спеціалістів або ж орієнтацію ряду флейтових методик не на власні традиції, а на ніби то більш досконалі школи співу (праці Й. Й. Квантца, Й. Г. Тромлітца, А. Б. Фюрстенау), скрипкові трактати (флейтові роботи Й. А. Альте, Ф. Гобера, Ж.-П. Таффанеля), у XIX-XX століттях – фортепіанні, скрипкові чи вокальні методики, що вело до намірів пристосування прийомів гри на флейті до особливостей звучання і техніки виконання на інших музичних інструментах або до вокальної техніки. Такі автори переважно покладалися на успішну творчість визначних артистів або популярність окремих виконавських галузей. Завдяки яскравій рекламі, наслідуванню досвіду відомих митців їхні праці викликали миттєву реакцію кола зацікавлених фахівців, але далеко не завжди могли з користю перенести та адаптувати запропоновані методичні поради до потреб флейтового виконавства (серед них застосування фонемних структур артикуляції, поділ на визначені типи виконавського дихання, зведення роботи виконавського апарату до "ручної техніки", боротьба за темброву та динамічну однорідність регістрів, переоцінка зорової пам'яті, етюдні методики). Наприклад, отримавши освіту у видатних попередників та вчителів А. Енба, Ф. Гобера, К.-П. Таффанеля, М. Муаз (1889-1984) – легендарний флейтовий педагог XX ст. захоплювався технікою та звучанням інструментів П. Казальса (віолончель), Д. Енеску, Ф. Крейсlera (скрипка), голосу Е. Карузо (тенор). Найбільший вплив на власний стиль виконання, за словами Д. Гелуея (н. 1939), що навчався у Д. Френсіса, Д. Гілберта, Г. Крюнеля, він відчув після прослуховування виступів співачки М. Каллас та скрипаля Я. Хейфеця.

Враховуючи результати сучасних акустичних досліджень, поступове зростання усвідомлення об'єктивних переваг принципів психофізіологічної методичної школи, переконуємося у неперехідній цінності поглядів науковців-методистів, що залишалися прихильними пошуків флейтистами власних шляхів опанування виконавською майстерністю, запозичуючи лише ті методичні настанови з інших виконавських галузей, які засвідчили свою беззаперечну користь на основі довготривалої успішної апробації. Надзвичайно сучасними та актуальними видаються пропозиції розвитку флейтового інтонування, дбайливе плекання звукових, тембральних, віртуозних переваг інструмента, які знаходимо у трактатах Ш. Делюса, Г. Буффардена, Ф. Дев'єна, А. Вандерхагена, Д. Ганна (зокрема, впровадження методики праці над довгими тривалостями, системи шліфування обертонів, чвертьтонів та тремоло, метод *messa di voce* або *son filé*). Заслуговує на визнання ініціатива індивідуалізації питань постановки виконавського апарату та детального вивчення акустичних властивостей флейти у працях Б.-Т. Бербіг'є, В. Барге, М. Шведлера, Г. Шека, Н. Платонова, М. Дебо (спрямованість на рухливий амбушюр, відкритий лабіум, швидкісну та беззвучну техніку вдихання, усунення типології виконавського дихання та зловживання фонемними розробками, інтегрування прийому вібрато, використання переваг зонового інтонування, скерування до ладово-інтонаційної уваги, ідеї автентичного виконання, легітимності використання допоміжної аплікатури, важільної корекції строю, художнього методу) (Scheck, 1975: 263 s.; Debost M, 2002: 282 p.; Платонов, 1966: С. 11-68).

У XX столітті небезпечного забарвлення у флейтовій педагогіці набули терміни "постановка виконавського апарату" та "зміна постановки виконавського апарату", несучи у собі зміст суто

технологічного налаштування організму флейтиста до виконання. Абсолютизуючи постать педагога, волонтаристські канони так званої постановки відкривали шлях до зловживань спеціаліста та насадження усім без винятку вихованцям навіть не стереотипної, а локальної манери виконання, перетворюючи учнів та студентів у вдале або невдале віддзеркалення, своєрідних клонів педагога. Значно "гуманніший" шлях формування, а не постановки виконавського апарату – активний розвиток слухових уявлень, художнього світогляду та пошук і освоєння найширшої шкали артикуляційних засобів індивідуальними шляхами опанування, вірної звукової реалізації розкриття музичного образу.

Мистецтво опанування виконавською майстерністю флейтиста полягає не стільки у вмінні видобувати та розрізняти різноманітні види штрихів, скільки у здатності схоплювати їхнє образне призначення у визначеному художньому контексті та знаходити вдалі вирішення індивідуалізованої вимови даного музичного епізоду; не виключно в досягненні завдання забезпечити бездоганність чистоти інтонування, а у бажанні проникливо та доречно промовляти чуттєвим загостренням строю, насиченням інтонації співзвучним змісту емоційним напруженням у вібрато; не у засвоєнні ряду варіантів фонем для відображення тих чи інших видів атаки, тембру, а у вільній грі найрозмаїтішої палітри вимови всередині фрази, вмотивованої прагненням виразнішого, проникливого виконання; не у завчасу відкритих секретах монументального звучання, встановленого на ще несформованому, а відтак, як наслідок, фіксованому апараті дихання, не здатному (через підміну понять) у подальшому наповнитися справжньою звуковою драматургією а, навпаки, – у поступі до динамічних вершин виваженими кроками, що насичуватимуть необхідною артистичною сенсовністю найменші здобуті відтінки змін звукодинаміки; у спроможності володіти незалежною та водночас впорядкованою ритмікою, застосовувати та розширювати здатності раніше засвоєних навичок ритмічної свободи від найпростіших зразків та щораз ускладнюючи процес. Досвідчений, мудрий педагог не буде перевантажувати учня механічним тренінгом відсторонених технологічних прийомів чи насаджувати власне бачення вирішення організації звукового матеріалу, але завжди буде плекати та радіти прояву найменших паростків звукової допитливості, усіляко сприятиме та спрямовуватиме її розвиток у вірне русло. "Навчання повинно ґрунтуватися на розвитку музичного та звукового мислення, способу відображення, вміння зворушувати виконуваним, – вважав Б.Яворський. – Саме ці якості повинні зростати, розвиватися, і зростання художньої майстерності – результат такого розвитку. Технічна досконалість з'явиться пізніше, інший метод навчання у результаті принесе лише безтямне хизування здобутками та атрофію назавжди почуття досягнення музичної стихії". Митець протестував проти "красивого звуку", однакового для усіх випадків ("найрозкішніша якість – безвартісна, якщо вона знаходиться не на своєму місці") (Финкельберг, 1979: С. 14, 16. 337).

Поділ процесу розвитку музичної педагогіки на визначені етапи в загальному позначений певною умовністю. Неможливо повірити у той факт, що видатні митці-інструменталісти XVII–XVIII століть послуговувалися у професійній діяльності, не зважаючи на свої висловлювання, виключно механічним методом. Так само не викликає сумнівів притримування принципів цього старовинного методу окремими сучасними педагогами, знову ж таки, під прикриттям часом абстрактних теорій. Час та епоха, розвиток науки та мистецтв спрямовують, але не визначають вповні музично-художнього світогляду та слухових уявлень особистості, що відповідають за формування творчої індивідуальності та її фахового методу. Відтак, трактат Й.Й.Квантца (1752) до сьогодні залишається прогресивним явищем в історії музики, адже предметом зосередження дослідження німецького артиста виступає розширення музично-художнього світогляду його читача, тому завданням твору постає розвиток звукової допитливості музиканта – визначальної риси для психофізіологічного методу. Невипадково, як дехто вважає, була обрана назва "Намір викладання гри на поперечній флейті" для роботи, у якій лише окрема частина присвячена безпосередньо з'ясуванню вузько-професійних питань. Очевидно, Й.Й.Квантц вважав, що сучасний для його епохи флейтист обов'язково має володіти значно більшою кількістю відомостей про мистецтво та музику. (Quantz, 1988: 424 s.)

Розвиток наукової думки та професійного мистецтва у сфері флейтового виконавства XX–XXI ст. впевнено прямує до наступних прогресивніших педагогічних напрямків виховання музикантів-інструменталістів, запрограмованих загальною еволюцією музичного мистецтва, тісно пов'язаною з розвитком найрізноманітніших видів діяльності людини. Аналіз розмаїття концепцій та думок масиву професійної флейтової та дотичної до неї музично-теоретичної і художньо-естетичної літератури не лише відкриває перед музикантами особливості манери виконання артистів барокової, класичної, романтичної чи сучасної доби, знайомить з уподобаннями, уявленнями про красу, які склалися у суспільстві тої чи іншої епохи, але й розповідає про історію та причини створення репертуару, становлення особистості відомих артистів та їхню співпрацю з композиторами, процеси розробки та зміни конструкції інструмента тощо. Відтак, поступово з'являється розуміння

закономірності процесів, що проходять у сучасному флейтовому мистецтві (частково висвітлюються, зокрема, у ґрунтовних трактатах "Флейта" А. Пауелла, Флейтовій енциклопедії О. Адор'яна та Л. Майеротта, підручниках П.-І. Арто, цілому ряді праць, що формують нову мову флейтиста, якою уже сьогодні чудово володіє молода генерація артистів – А. Грімінеллі, Е. Пайю, М. Піччініні, Р. Тревізані, Д. Буряков, та інші) (Artaud, 1991: 96 s.; Lexikon der Flöte, 2009: 912 s.; Powell, 2002: 347 p.). Це сприяє збагаченню мистецького тезауруса флейтиста – розширюючи коло понять, образів, операцій, смислових зв'язків, що панують у його професійному досвіді, заснованому на розвитку музично-асоціативного мислення, навчанні, сольо-концертній, оркестровій практиках, викладацькій діяльності.

"Психофізіологічний період у розвитку музично-виконавського мистецтва з часом неминуче себе вичерпає – вважав Н.Волков. – Станеться це у тому випадку, якщо висновки теоретичних досліджень стануть основою практичної праці більшості педагогів. Вищий рівень виконавської майстерності буде потребувати і нових ідей та поглядів. Уже сьогодні можна передбачити наступний період розвитку інструменталізму. Це буде етап музично-художньої творчості..." (Волков, 2008: С. 13).

Потреба у детальному ознайомленні з науково-методичним матеріалом, трактатами видатних майстрів та теоретиків флейтового мистецтва минулого та сучасності, критичному аналізі отриманих результатів досліджень та виконавської практики, відповідності та співзвучності поглядів спеціалістів новітнім напрямкам та методам у галузі музично-інструментальної педагогіки становлять важливі завдання для сучасного флейтиста. Опора на значний і різноманітний за змістом та призначенням фаховий матеріал, своєї черги, відкриває шляхи до художньо адекватної та професійної праці музиканта і до зростання його майстерності.

Література

1. Апатский В. (2002). Методика проведения урока в специальном музыкальноисполнительском классе // Спогади, досвід, дослідження. Збірник наукових і науковометодичних праць професорсько-викладацького колективу КССМШ ім. М.В. Лисенка та НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 3. – Київ. С. 142-153.
2. Асафьев Б. (1963). Музыкальная форма как процесс. – Л.: Государственное музыкальное издательство. С. 225.
3. Ауэр Л. (1965). Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики / Л. Ауэр / ред., вступ. ст. и коммент. И. Ямпольского. – М.: Музыка, 272 с.
4. Беляева-Экземплярская С. (1974) Заметки о психологии восприятия времени в музыке / С. Беляева-Экземплярская // Проблемы музыкального мышления : Сб. ст. под ред. М. Г. Арановского. – М.: Музыка. С. 303-329.
5. Браудо И. (1973). Артикуляция: О произношении мелодии / И. Браудо ; под ред. Х. С. Кушнарева. – [2-е изд.]. – Л. : Музыка, 197 с.
6. Волков Николай Васильевич (2008). Теория и практика искусства игры на духовых инструментах [Текст] : [монография] / Н. В. Волков ; Федер. агентство по культуре и кинематографии, Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М.: Альма Матер : Академический Проект, 398, [1] с. – (Технологии культуры) (Gaudeamus). – ISBN 978-5-8291-0978-3. – ISBN 978-5-902766-61-2.
7. Дмитриев Л. (1968). Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. – М.: Музыка, 675 с.
8. Платонов Н (1966). Методика обучения игре на флейте // Методика обучения игре на духовых инструментах. – Очерки. – Вип. 2. – М.: Музыка, С. 11-68.
9. Сокол А. (1996). Теория музыкальной артикуляции / А. В. Сокол. – Одесса : ОКФА, Одесская государственная консерватория им. А. В. Неждановой, 208 с. – ISBN 5-7707-8559-4.
10. Федотов А. (1975). Методика обучения игре на духовых инструментах / Авангард Федотов. – М.: Музыка, 160 с.
11. Финкельберг Н. Б. (1979). Л.Яворский об исполнительстве//Музыкальное исполнительство. – Вип. 10. – М.: Музыка, С. 14, 16.337.
12. Шульпяков Олег Федорович. (1986). Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / О. Шульпяков – Ленинград : Музыка, 126 с.
13. Шульпяков О. (1976). О характере слухо-моторных отношений в исполнительском процессе // Советская музыка, № 9, С. 113-120.
14. Шульпяков Олег Федорович. (1973). Техническое развитие музыкантаисполнителя. Проблемы методологии / О. Ф. Шульпяков ; Ленингр. гос.ин-т театра, музыки и кинематографии. – М.: Музыка, 104 с.
15. Шульпяков О. (1983). Фактор обобщения в процессе формирования исполнительского мастерства // Вопросы воспитания музыканта-исполнителя : Сборник трудов / Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных. – Выпуск 68 / Ответственный редактор Б. Л. Кременштейн. – М., С. 187–221.
16. Яворский Б. (1987). Избранные труды. Общая редакция Д.Д.Шостаковича. – Т. II. – Часть первая. – М.: Советский композитор, 368 с.
17. Яворский Б. (1972). Статьи, воспоминания, переписка. Общая редакция Д.Д.Шостаковича. Второе издание, исправленное и дополненное – Т.І. – М.: Советский композитор, 711 с.

18. Altès H. (1985). Method for the Boehm flute / Henri Altès. – New York : Carl Fisher Inc., 87 p.
19. Artaud P.-Y. (1991). Die Flöte. – Frankfurt am Main : Zimmermann, 96 s.
20. Debost M. (2002). The simple flute: from A to Z / Michel Debost. – Oxford University Press, 282 p. – ISBN 10: 0195145216.
21. Galway J. (1988). Die Flöte. – Frankfurt/M.; Berlin : Edition Sven Erik Bergh im Verlag Ullstein, 256 s.
22. Harper P. (2008). Prokofiev Sonate für Flöte und Klavier in D-dur op.94: vom Manuskript zu Aufführungs-
editionen – eine verwickelte Entstehungsgeschichte / Patricia Harper // Flöte aktuell. Offizielle Zeitschrift der
Deutschen Gesellschaft für Flöte e V. – № 4. – Frankfurt am Main, 14-23 s.
23. Hotteterre J. (1958). Principes de la Flûte Traversiere ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte a Bec ou Flûte Douce
et du Haut-Bois / Jacques Hotteterre. – Kassel : Bärenreiter-Verlag, 48 s.
24. Jaunet A. (1991). Stilistische Betrachtungen zur Flötenliteratur. Réflexions musicales / André Jaunet. – Bern :
Schweizer Flöten Gesellschaft, 140s.
25. Lexikon der Flöte. (2009). Herausgegeben von A. Adorján, L. Meierott. Flöteninstrumente und ihre
Baugeschichte. Spielpraxis. Komponisten und ihre Werke. Interpreten / hrsg. von András Adorján. – Laaber : Laaber-
Verlag, 912 s. – ISBN 3-89007-545-2 ; ISBN 978-3-89007-545-7.
26. Moyse M. (1962). Tone development through interpretation, for the flute and other wind instruments; the
study of expression, vibrato, color, suppleness, and their application to different styles / M. Moyse. – New York:
McGinnis and Marx, 31p.
27. Putnik E. (1970). The art of flute playing / Edwin V. Putnik. – Miami : SummiRichard Inc., 87 p.
28. Powell A. (2002). The Flute (Yale Musical Instrument Series) / Ardal Powell. – New Haven and London :
Yale University Press, 347 p. – ISBN 300-09341- 1 (hbk), ISBN 0-300-09498-1 (pbk).
29. Quantz J. J. (1988). Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. – Reprint der Ausgabe Berlin,
1952. – Wiesbaden : Breitkopf und Härtel, 424 s.
30. Scheck G. (1975). Die Flöte und ihre Musik / Gustav Scheck. – Mainz : Schott, 263 s. – ISBN 3-7957-2765-0.
31. Stillman M. (2007). Debussy, Painter of Sound and Image // The Flutist. – Vol. XXXIII. – №1. – Santa
Clarita (Indiana): The National Flute Association, P.18-22.



УДК 781.68+78.071.2

ORCID 0000-0002-1616-5737

Скороходов В.П.,
г. Минск
Республика Беларусь

СМЫСЛОВЫЕ И СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ КАДЕНЦИЙ ВРЕМЕН БАРОККО И ВЕНСКОГО КЛАССИЦИЗМА

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы, которые связаны с искусством исполнения каденций из произведений композиторов эпохи барокко и периода венского классицизма. В работе осуществляется анализ сложившихся традиций исполнения каденций, а также их смысловых и содержательных особенностей.

Ключевые слова: каденция, сольное исполнение, кларнет, классицизм.

Annotation. The article deals with the problems associated with the art of playing cadences of the baroque and Viennese classicism, the established traditions, conceptual and substantial features of their performance.

Key words: cadence, solo performance, clarinet, classicism.

Размышления о проблемах исполнения каденций начну с эпизода из моей педагогической практики, когда с одним из учеников шла работа над сонатой *E-dur* для кларнета и фортепиано чешского композитора И. Б. Ванхаля.

Ванхаль написал несколько сотен произведений разных жанров, был прекрасным скрипачом, а также активно занимался педагогической деятельностью. Существуют воспоминания современников о блистательном квартете, в котором Гайдн и Диттерсдорф играли на скрипках, Моцарт исполнял партию альты, а Ванхаль – виолончели.

К большому удовольствию кларнетистов, Ванхаль сочинил три замечательные сонаты для кларнета и фортепиано¹. Все они закончены по форме, мелодически выразительны, представляют собой замечательный образец инструментальной классической музыки второй половины XVIII в.

¹ Сочиненные собственно для кларнета и фортепиано, данные сонаты, согласно существующей практике, Ванхаль переложил для скрипки, альты и виолончели.

После разбора текста сонаты, детального изучения ее стилевых особенностей, характера тематизма, штрихов, динамики, осуществления гармонического анализа мы подошли к тем эпизодам, где предусматривалось исполнение каденций. Места их расположения, обозначенные фермой, были связаны с переломными, наиболее напряженными моментами музыкальной композиции. Однако выписанные нотами каденции в тексте сонаты отсутствовали. Дело в том, что по сложившейся традиции, просуществовавшей до начала XIX в., композиторы каденцию не сочиняли. Это доверялось музыкантам-исполнителям, которые должны были сами симпровизировать их. Данной традиции следовал и Ванхаль. Именно с непростой проблемой создания каденций, с которой зачастую встречаются современные музыканты, столкнулись и мы. К сожалению, написанию каденций в отечественных учреждениях образования не учат, и поэтому вместо каденций многие музыканты ограничиваются только исполнением паузы на ферме или несколькими, ничего не значащими трелями.

В порядке эксперимента, я предложил студенту написать небольшую по размерам каденцию, учитывая опыт исполнения каденций, с которыми ему пришлось столкнуться в произведениях В. А. Моцарта, К. М. Вебера, К. Станица, Й. Станица и других композиторов эпохи классицизма. По истечении небольшого времени студент написал каденцию с небольшими украшениями, которая показалась мне достаточно интересной. Конечно, это была проба пера, однако я убедился, что столь важному делу необходимо серьезно учиться, а лучше всего – получить профессиональные навыки в академии музыки.

В подтверждение сказанному хочу привести эпизод из моей поездки в Китай, где в сентябре 2012 г. я проводил мастер-класс для студентов Шеньянской академии музыки. В течение трех дней 17 кларнетистов разных курсов представили мне произведения (в основном классического характера), при этом каждый студент показывал собственную каденцию к тому или иному произведению. Каденции были тематические, пассажные и мотивно-пассажные, с украшениями и без них, однако все оказались довольно объемными (не менее чем полстраницы нотного листа) и отличались вполне профессиональным уровнем. Оказывается, китайских студентов обучают умению сочинять каденции, включив для этого в учебный план специальный факультатив, который ведут профессиональные композиторы.

Одновременно хочу привести в качестве примера совет известного английского органиста и педагога немецкого происхождения А. Ф. К. Колмана, который в своем трактате, обращаясь к молодым композиторам и исполнителям, предупреждал: "Всем тем, у кого нет подлинных знаний в области гармонии и композиции, не следует вовсе писать или импровизировать какие-либо каденции, ибо ничто более не может так оскорбить музыкальное ухо или так испортить впечатление от концерта и так скомпрометировать автора или исполнителя, как плохая каденция" [10, р. 23]. Это важная рекомендация, к которой следует серьезно отнестись всем тем, кто будет заниматься исполнительской и педагогической деятельностью, осваивая концертно-учебный репертуар из произведений барокко и классицизма, требующих осуществления работы по написанию каденций.

Желание как можно больше узнать об искусстве исполнения каденций, раскрыть их некоторые исполнительские секреты и донести полученную информацию до своих учеников подтолкнуло меня к более активной работе над данной статьей. Тем более что в сведениях такого рода испытывают потребность исполнители на всех инструментах, а также вокалисты. Что же нужно знать музыканту-исполнителю, студенту, учащемуся о сольных каденциях времен барокко и венского классицизма? Что нужно сделать, чтобы важный эпизод музыкального произведения был представлен слушателю в его наиболее значимом виде? Какова была традиция исполнения таких каденций? Какова их смысловая и содержательная роль? Что обязан был выполнить музыкант, чтобы, исполнение им каденции усилило впечатление от пьесы в целом? Эти вопросы далеко не так просты, как может показаться на первый взгляд.

Начиная с эпохи барокко, каденцией называли виртуозное соло в вокальной или инструментальной музыке. Каденция предназначалась для выявления исполнительского мастерства солиста и содержала наибольшие технические трудности, зачастую представляя собой самое яркое место в сольной партии. При этом одни исполнители сочиняли собственные каденции, другие разыскивали и исполняли старые рукописные или давно опубликованные каденции, третьи же обращались с просьбой написать каденцию к знакомому композитору и т. д. [См. об этом: 14, с. 152].

Различные источники XVIII – начала XIX в. дают некоторое представление об искусстве исполнения каденций в то время. Так, А. Меркулов по этому поводу пишет: "Наиболее ценны образцы выписанных, т.е. зафиксированных в нотном тексте каденций той эпохи – к счастью, их сохранилось не так мало, как об этом принято думать" [7, с.22.]. Достаточно подробные сведения по данному вопросу можно найти в мемуарах, дневниках музыкантов, а также в некоторых

музыкальных словарях, композиторских трактатах того времени. В них формулируются основные правила и требования, описываются типичные образцы жанра и реакция на них публики, даются методические советы по сочинению надлежащих каденций. Среди наиболее авторитетных источников – зарубежные издания. Это книги по истории музыки, трактаты об исполнении инструментальной и вокальной музыки, разного рода памфлеты, комментарии и воспоминания, энциклопедии и словари. В ряду авторов – знаменитые композиторы, исполнители и теоретики того времени Б. Марчелло, И. Г. Вальтер, И. Й. Кванц, К. Ф. Э. Бах, Дж. Тартини, К. В. Глюк, Ж.-Ж. Руссо, Ч. Бёрни и др. На русском языке до сих пор ни одной специальной работы, посвященной вопросам каденции. Исключением являются статьи Меркулова "Место и роль сольных каденций в музыкальной культуре эпохи"¹ и "Каденция солиста XVII – начала XIX века" [7]. Они во многом помогли мне разобраться в вопросах исполнения каденций того времени.

Прежде всего необходимо обратить внимание на то, что многие известные музыканты того времени настаивали на тесной связи каденции с исполняемым произведением. По этому поводу знаменитый немецкий флейтист и композитор И. Й. Кванц пишет: "Каденция должна вытекать из главного аффекта пьесы и включать в себя краткое повторение или подражание наиболее притягательным ее завершающим мелодическим формулам" [цит. по: 3, с. 188]. Ему вторит и Дж. Б. Тартини, который в своем трактате "Практические мысли и рассуждения о колоратурном пении" отмечал, что для каденции певец должен выбрать мотив из кантилены арии [15, р. 118]. А в "Клавирной школе" немецкого теоретика и композитора Д. Г. Тюрка рекомендовано "сжато изложить в каденции важнейшие основные мысли или напомнить о них с помощью схожих оборотов... Каденция должна быть теснейшим образом связана с исполняемой пьесой и, более того, из нее, главным образом, черпать свой материал" [цит. по: 9, с. 82]. А чтобы каденция не стала абсурдом, Х. К. Кох в своем "Музыкальном словаре" подчеркивает: "Певец или исполнитель должен выделить те места из произведения, в которых наиболее ярко выступает господствующее в нем чувство. Эти места должны стать темой его фантазии" [цит. по: 6, с. 19].

Однако приведенные цитаты вовсе не свидетельствуют о том, что в реальной музыкальной практике XVIII в. царило полное единодушие в данном вопросе. Например, множество дошедших до нас образцов выписанных каденций того времени не содержит сколько-нибудь заметных интонационных связей с произведением. Чаще всего они вообще построены на пассажах в виде многочисленных разновидностей гамм, арпеджио и не связаны с развитием главной темы или иного тематического материала. Это было обусловлено тем, что блеска и элегантности исполнения лучше всего можно было достичь благодаря именно разнообразным пассажам, а не попыткам развития главной темы. На тематически нейтральных фигурациях построены и выписанные каденции в Концерте для кларнета и фагота с оркестром К. Стамица. Нетематические каденции даны в качестве примеров в "Школах" Кванца, Тартини, Тромлица, Колмана [7, р. 22].

Таким образом, исторически формировались разные виды каденций – пассажные и мотивно-пассажные, тематические и нетематические, при этом составляющие их мотивы и пассажи могли быть как заимствованы из исполняемого произведения, так и совершенно с ним не связанными. То, что последнее было в порядке вещей, однозначно следует из "Фортепианной школы" Мильхмейера (1779), в где дается определение каденции, согласно которому при ее исполнении можно свободно демонстрировать свои мысли, находчивость, исполнять аккорды, пассажи, ходы, украшения и тому подобное, не имеющее с самой пьесой ни малейшей связи [там же]. О различных путях решения проблемы интонационного содержания каденций недвусмысленно писал в 1774г. Манчини: "Среди певцов существуют два мнения о каденции. По одному мнению, каденция должна представлять род эпилога арии или другую композицию, особо составленную из ходов и пассажей, которые ее (арию) и составляют. По другому мнению, каденция произвольна и зависит исключительно от каприза певца, который может проявлять многообразные пассажи с целью развернуть всю колоратуру и выказать свое уменье" [цит. по 7, с. 22]. Кванц также пишет о заимствовании в каденции интонаций сочинения как о редком случае, уместном как будто лишь при недостаточно развитом творческом воображении исполнителя и неспособности последнего создать нечто свое и оригинальное. "Порой бывает трудно изобрести что-либо новое, – с огорчением отмечает автор знаменитой флейтовой школы. – Тут нет лучшего средства, чем выбрать один из самых красивых эпизодов пьесы и на его материале построить каденцию. Таким путем можно не только восполнить недостаток творческой фантазии, но и лишний раз подчеркнуть господствующие в пьесе аффекты. Этот метод я всячески рекомендую как еще мало распространенный" [цит. по: 6, с. 153].

¹ См.: <http://www.km.ru/referats/CAB2655517584721BD40EA99F5BA9598>.

И все же на протяжении второй половины XVIII в. постепенно распространялись и укреплялись идеи интонационно-тематической близости каденции и самого произведения. Уже Руссо, давая в "Музыкальном словаре" определение каденции, писал, что исполнитель волен делать в ней "наиболее приличествующие его голосу, инструменту и вкусу пассажи в соответствии с характером мелодии" [цит. по: 5, с. 201]. Наиболее определенно изменение стиля сольных каденций во второй половине XVIII в. зафиксировал австрийский композитор Карл Диттерсдорф, который, кстати, неоднократно слышал выступления Моцарта, в т.ч. и исполнение им каденций. В своих воспоминаниях Диттерсдорф отмечал: "Каденции были тогда очень распространены, но с той лишь целью, чтобы виртуоз мог, импровизируя, показать свое ремесло. Однако в дальнейшем от этого отошли, вероятно, потому, что музыкант, хорошо сыгравший концерт, во время каденции все портил. Но зато появился новый обычай, когда путем так называемого фантазирования переходят на простую тему, которую затем варьируют по всем правилам искусства" [цит. по: 8, с.483-484]. В конечном счете, как отмечает в своем трактате "Опыт наставления по игре на поперечной флейте" Кванц, смыслом каденции, ее основной задачей "является не что иное, как желание напоследок еще раз поразить слушателя и усилить впечатление от пьесы в целом" [цит. по: 4, с. 21]. В другом месте того же трактата Кванц выразил эту мысль еще ярче: "Величайшая красота каденций состоит в том, что они должны, как нечто неожиданное, изумить слушателя свежей и неординарной манерой и в то же самое время вызвать в нем высшую степень волнения и страсти, что имеет большой спрос" [12, S. 157].

Желание слушателя услышать каденцию стало в какой-то степени традицией того времени. Отказ исполнителя от игры каденции чаще всего воспринимался как фиаско солиста. По этому поводу Мильхмайер пишет: "Одна исполнительница покраснела, бедная, до кончиков пальцев, когда подошла к злополучной каденции, и этим достаточно ясно показала слушателям, что она не способна на изобретение и что ее воображение не может подсказать ей ни малейшей мысли. После того как все инструменты уже за несколько тактов вперед подготовили каденцию и слушатели в глубокой тишине ждали достойную одобрения блестящую каденцию, они были горько разочарованы, услышав простую трель, которую перепуганная исполнительница в довершение всего и сыграла-то плохо" [цит. по: 1, с. 130]. Мало того, избалованная и взыскательная публика обычно не только не прощала солисту, если он не исполнял каденции, но и оставалась недовольной, если каденция была маленькой и скромной, лишенной множества эффектных пассажей [см. об этом: 17, S. 298].

Не следует считать, что в XVIII в. все музыканты умели импровизировать и, более того, придерживались единых правил и сложившихся традиций в сочинении и исполнении каденций. Все это не более чем миф. Существующие источники подтверждают, что практически все каденции сочинялись и выучивались заранее, а не импровизировались. Говоря о необходимости исполнения каденций и возражая лишь против излишеств в этой области, Кванц объяснял: "Нельзя отрицать, что каденции, если они исполняются так, как нужно, и в нужном месте, становятся подлинным украшением. Но надо признать также, что там, где каденции нехороши, особенно в пении, они превращаются во зло. Если не делают каденции, то это считают большим недостатком. Но кое-кто закончил бы пьесу с большей честью, если бы не делал каденцию. Между тем, каждый, кто поет или играет соло, хочет или должен делать каденцию" [12, S. 153]. Отказ от исполнительских добавлений более категорично критиковал Този, выступавший лишь против переизбытка каденций. "Певец, пусть даже самый скромный, украшающий свое исполнение вымыслом, – писал он, – заслуживает большего уважения, чем певец более известный, но не решающийся на это" [цит. по: 9, с. 33]. Если солист не играл каденции (а такой вариант, как видим, в те времена был возможен), то это, по всей вероятности, свидетельствовало либо о его неумении сочинять каденции или малоопытности в этом деле, а значит, о недостаточной зрелости и невысоком творческом уровне исполнителя, либо о его нежелании импровизировать в данный момент вследствие не лучшей исполнительской формы или плохого расположения духа [см. об этом: 13, S. 636].

Заметим, что авторы трактатов адресовали свои размышления прежде всего юным, неопытным, неискусственным исполнителям, стремясь предостеречь их от ошибок или, по крайней мере, помочь выбрать меньшее из двух зол. Разумеется, что для сколько-нибудь серьезного концертанта замена каденции на обычную трель выглядела бы как нонсенс, особенно в тех случаях, когда к каденции однозначно подводит оркестровое тутти.

Многочисленные высказывания современников той эпохи свидетельствуют, что значение каденции во второй половине XVIII века было достаточно велико. Более того, для многих слушателей и артистов она оказывалась "ключевым моментом" концерта.

Таким образом, в результате проведенного анализа мы смогли выявить основные пути развития каденции в творчестве композиторов эпохи барокко и классицизма и определить магистральную линию, в соответствии с которой формировалась традиция сочинения каденций, характерные

особенности последних, отношение публики и исполнителей к данному виду музицирования. Однако мы сделали только первый шаг на пути глубокого изучения эволюции каденции. Эпоха венского классицизма и последующие периоды развития музыкального искусства, от романтизма до музыки XX века, внесли серьезные коррективы в искусство сочинения и исполнения каденций. Надеюсь, что данное исследование подтолкнет музыкантов к дальнейшему постижению феномена сольных каденций, поскольку сама тема очень интересна, бесконечно разнообразна, но, к сожалению, пока мало изучена. Знания, которые будут получены в результате исследования данной проблемы, окажутся актуальными для многих исполнителей, педагогов и молодых музыкантов.

Список использованных источников

1. Алексеев, А. История фортепианного искусства / А. Алексеев. – Ч. 1. – М.: Музыка, 1962. – 144 с.
2. Бёрни, Ч. Музыкальные путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Ч. Бёрни. – М.; Л.: Музыка, 1962. – 292 с.
3. Гинзбург, Л. Джузеппе Тартини / Л. Гинзбург. – М.: Музыка, 1969. – 229 с.
4. Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика / сост. Л. Гинзбург. – М.: Музыка, 1975. – 631 с.
5. Друскин, М. Избранное. Монографии. Статьи / М. Друскин. – М.: Советский композитор, 1981. – 336 с.
6. Захарова, О. Риторика и клавирная музыка XVIII века / О. Захарова // Музыкальная риторика и фортепианное искусство: сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 104. – М., 1989. – С. 6-25.
7. Меркулов, А. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века / А. Меркулов // Старинная музыка. – 2002. – № 2. – С. 22-24.
8. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков. – М.: Музыка, 1971. – 687 с.
9. Хэриот, Э. Кастраты в опере / Э. Хэриот. – М.: Классика – XXI, 2001. – 304 с.
10. Kollmann, A. F. Chr. An Essay on Practical Musical Composition, According to the Nature of That Science and the Principles of the Greatest Musical Authors / A. F. Chr. Kollmann. – London: the Author, 1799.
11. Milchmeyer, J.P. Die wahre Art das Pianoforte zu spilen/J.P. Milchmeyer. – Dresden: [S.n.], 1797. – 80 S.
12. Quantz, J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen / J. J. Quantz. – Berlin: J. F. Voss, 1752.
13. Scheibe, J. A. Critischer Musicus / J. A. Scheibe. – Leipzig: [S.n.], 1745. – 1137 S.
14. Schmalzriedt, S. Kadenz / S. Smalzriedt // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie: in 6 Bdn. – Stuttgart, 1972. – Bd.3. – S. 461
15. Tartini, G. Traité des Agréments de la Musique / G. Tartini; ed. by E. Jacobi. – Celle; N.Y.: Hermann Moeck Verlag, 1961. – 139 p.
16. Tosi, P. F. Opinioni dei cantori antichi e moderni / P. F. Tosi. – Bologna: L.dalla Volpe, 1743. – 118 p.
17. Tromlitz, J. G. Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen / J. G. Tromlitz. – Leipzig: [S.n.], 1791.
18. Walther, J. G. Musicalisches Lexicon / J. G. Walther. – Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.



УДК 788+78.071.4

ORCID 0000-0002-2446-2192

Громченко В.В.,
м. Дніпро

ІНДИВІДУАЛЬНО-ПРАКТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ ПРЕДМЕТА "МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ФАХОВИХ ДИСЦИПЛІН ТА ПЕДАГОГІЧНИЙ РЕПЕРТУАР"

Анотація. Стаття присвячена дослідженню індивідуально-практичної специфіки навчально-освітнього курсу "Методика викладання фахових дисциплін та педагогічний репертуар", який входить до сьогочасного навчального плану підготовки фахівців за освітнім ступенем "Бакалавр" спеціалізації "Оркестрові духові та ударні інструменти" у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро). Встановлено, що вищезначений навчальний предмет окреслюється яскраво вираженим комплексним характером, довільністю визначення часових показників для відповідних підпорядковано-об'єднаних дисциплін ("Методика викладання гри на спеціальному інструменті", "Клас оркестрової майстерності", "Історія виконавства на духових та ударних інструментах", "Читка нот з листа", "Методика викладання ансамблю"), а також вибірковістю та компілятивністю тематично-змістовного навчального матеріалу.

Annotation. The represented scientific article is devoted to studying of individually practical particularity from training-educational course "Methodology of teaching for professional subjects and pedagogical repertoire", which takes place in contemporary educational plan for preparing of specialists from educational level "Bachelor" of

specialization "Orchestral wind and percussion instruments" in Dnepropetrovsk academy of music after named M. Glinka (city Dnepr). Determined, that above-mentioned educational subject is delineated by bright expressive complex characterization, by freedom from designation of time indications for definite subordinately-united subjects ("Methodology of teaching for playing special instrument", "The class of orchestral mastery", "The history of performing on wind and percussion instruments", "The reading of notes from page", "Methodology of teaching for ensemble"), as well as by selection and compilation of thematically-content educational material.

Постановка проблеми. Яскраво виражений синтетичний характер постмодернізму, як домінуючого мистецького явища у культурно-історичному періоді другої половини XX – початку XXI століть, обумовлюється не лише максимальною означеністю у новітній мистецькій сфері, але й у багатьох суміжних до неї галузях сучасного гуманітарного знання. Одним з таких спільних векторів взаємозбагачення постає новочасна музична педагогіка. Саме у її новітній змістовно-сутнісній природі, що виразно позначена формуванням практики стосовно застосування, впровадження, оперування певними знаннями у реаліях буття, концентрується синтетичність тематично-змістовного наповнення багатьох навчальних дисциплін царини академічної вітчизняної музичної педагогіки.

Не виключенням постає й навчальний предмет "Методика викладання фахових дисциплін та педагогічний репертуар", що у стінах Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки означився низкою характерних пролонгацій досвіду українського та зарубіжного духового професійного музично-виконавського мистецтва (численні міжнародні фестивалі, майстер-класи, творчі зустрічі, відкриті лекції тощо).

Таким чином, у постійному еволюціонуванні музично-педагогічного бачення сучасних викладачів сфери духового академічного виконавства окреслюється проблема виявлення найбільш своєрідної синтетичності низки навчальних предметів, її індивідуального пізнання та, як відповідний наслідок, усталення особистісно-професійної специфіки щодо викладання певної навчально-освітньої дисципліни, зокрема вищезначеного предмету.

Актуальність поставленого питання зумовлюється постійно зростаючою тенденцією до, на превеликий жаль, зменшення навчальних годин для предметів циклу професійної підготовки фахівців. Такі дисципліни як "Методика викладання ансамблю", "Диригування", "Інструментування", "Читання нот з листа", "Клас ансамблю" та ін. знаходяться на межі зникнення з професійної музично-педагогічної мапи сьогодення, а відтак, конче потребують задля тематично-сутнісного збереження відповідних знань (вмінь, навичок) віднайдення комплексного професійно-змістовного їх представлення у новітньому педагогічному баченні.

Огляд літератури. Окреслена проблема не постає новою у дослідницько-науковій думці сфери духової академічно-професійної педагогіки. Такого роду проблематика порушувалась у доповідях багатьох вчених, здійснювалась силою аналітичного пізнання на сторінках численних науково-дослідницьких видань, актуалізувалась у різних формах представлення багатьма музикантами-науковцями, викладачами сфери духової педагогіки, а саме – В.М. Апатським [1; 2], Р.А. Вовком [3], С.Д. Цюлюпою [9], О.П. Палаженком [5] та іншими вченими. Але ж, наголосимо, практичне розв'язання означеного питання зостається на сьогодні ще мало реалізованим.

Метою статті є висвітлення найбільш характерних ознак індивідуально-практичної своєрідності навчального предмету "Методика викладання фахових дисциплін та педагогічний репертуар", який функціонує у навчальному процесі в Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро).

Виклад основного матеріалу. Найважливішою характерологічною особливістю предмету "Методика викладання фахових дисциплін та педагогічний репертуар" є його яскраво виражена комплексна природа. Основу окресленої дисципліни складає максимально синтетичне опанування студентами (майбутніми фахівцями сфери духового академічного музично-виконавського мистецтва) відповідними методами та навичками викладання таких предметів як "Методика викладання гри на спеціальному інструменті", "Клас оркестрової майстерності", "Історія виконавства на духових та ударних інструментах", "Читка нот з листа" та "Методика викладання ансамблю".

Особливого цілісно-формуючого значення для прийдешніх фахівців-професіоналів набуває усвідомлення принципів добору необхідного професійно-зумовленого педагогічного репертуару до відповідно-видового навчального процесу (сольні, ансамблеві та оркестрові твори). Відтак, індивідуально-практична обумовленість комплексної уваги до магістральних навчальних дисциплін професійного становлення музиканта-духовика зумовлює означення відповідних часових градацій задля викладу певного навчально-тематичного матеріалу.

Загальний час навчального предмету "Методика викладання фахових дисциплін та педагогічний репертуар" становить 300 годин (II та III курси освітнього ступеню "Бакалавр"), з яких 160 – практичні заняття, а 140 – самостійна робота студента.

Акцентуватимемо, що приблизно половина від загального часу окресленої комплексної дисципліни займається темами, що пов'язані з відповідною тематичною спрямованістю "Методики викладання гри на спеціальному інструменті". Друга половина загального часу – спрямовується викладачем на представлення тем з навчальних курсів "Клас оркестрової майстерності", "Історія виконавства на духових та ударних інструментах", "Читка нот з листа", а також "Методика викладання ансамблю".

Безумовно, у надзвичайно мінімальній часовій прогресії неможливо щонайглибше викласти матеріал фундаментальних предметів з професійно-практичної підготовки молодого фахівця. Таким чином, робота викладача з даного предмету повинна вибудовуватись за принципом вибіркової навчального матеріалу.

Іншою фундаментально-характерною синтетичною своєрідністю вищезначеної комплексної дисципліни постає впровадження педагогом компілятивного методу представлення навчального матеріалу. Його головною характерною рисою є процес опрацювання викладачем надзвичайно розгалуженої тематичної багатовекторності.

Таким чином, викладач змушений об'єднувати декілька тем в одну, передавати студентам щонайбільш концентрований тематичний матеріал і, підкреслимо, виділяти найважливіші, максимально необхідні професійно-характерні чинники стосовно конкретно-означеного предмета, що буде вивчатись у лекційній аудиторії.

Самостійна робота студента-бакалавра з вищезначеної дисципліни повинна вирізнятись абсолютно свідомим, максимально дієвим ставленням до всемогутності феномену інтелектуально-аналітичної праці. Окрім практичного пізнання певних теоретичних постулатів необхідно здійснювати відповідні практично-видові апробації нових аксіом від аудиторного спілкування з викладачем (сольна, ансамблева та оркестрова специфіка академічного виконавства).

Наголосимо, що самостійно складені студентами списки творів для виконавського аналізу, із застосуванням молоддю щойно опанованого теоретичного матеріалу, повинні обов'язково містити композиції різних жанрів та, зацентруємо, різноманітних музично-композиційних форм. Такого роду індивідуальна діяльність у синтетичності тематично-теоретичних і практичних завдань генерує успішність комплексного усвідомлення студентством низки професійно-вагомих знань та навичок.

Безумовно, на кожній лекції викладач вищезначеної комплексної навчальної дисципліни повинен звертати увагу студентів на відповідний перелік фахової літератури, яка знаходиться у бібліотеці академії, а також у методичних кабінетах, підкреслимо, на кожній кафедрі вищого навчального закладу. Саме вміння правильно працювати з методичною, а також науково-методичною літературою, за відповідними лекційно-змістовними напрямками, закладає багато у чому доленосний, високопрофесійний фактор успіху майбутньої творчої роботи молодих фахівців сфери духового академічного музично-виконавського мистецтва.

Індивідуально-практична своєрідність самостійної праці студента з навчального предмету "Методика викладання фахових дисциплін та педагогічний репертуар" позначається також й постійною участю молоді в численних науково-практичних студентських конференціях. Їх проведення як у стінах рідного навчального закладу, так і в інших навчально-освітніх установах дає потужну змогу відчувати майбутнім викладачам-фахівцям відповідний рівень еволюціонування науково-педагогічної думки на сучасній академічній музично-освітній ниві.

З огляду синтетичної своєрідності вищеописаної дисципліни слід означити й практику відвідання студентами, у якості самотутніх спостерігачів-аналітиків, певних лекцій з щойно означеної комплексної дисципліни. Підкреслимо, що наявна практика-спостереження викладання того чи іншого фахового предмету постає яскравим взірцем професійної викладацької манери, певного педагогічного стилю ведення академічного заняття з низки багатьох професійних дисциплін сфери духової педагогіки.

Вищевикладена синтетична, ідейно-змістовна своєрідність комплексного навчального курсу "Методика викладання фахових дисциплін та педагогічний репертуар" обумовила індивідуально-практичний підхід до формування приблизного тематичного плану означеного навчально-освітнього предмету. Зокрема, у лоні комплексно-підпорядкованої дисципліни "Методика викладання гри на спеціальному інструменті" вивчаються такі теми як "Специфіка постановки виконавського апарату", "Особливості раціональної постановки та її практичне значення", "Роль загальної та індивідуальної постановки виконавського апарату", "Психофізіологія виконавства", "Сучасні типи виконавського дихання", "Специфіка взаємодії дихання, резонаторів та амбушура", "Сучасні види атаки звуку у виконавстві на духових та ударних інструментах", "Артикуляція", "Динаміка та її види", "Художнє значення і класифікація штрихів", "Специфіка вібрато та його розвиток", "Шляхи удосконалення тембру звуку інструмента", "Традиційні виконавські прийоми", "Нетрадиційні засоби виразності",

"Активізація відчуття ритму та слуху", "Особливості організації самостійних занять студента", "Педагогічні здібності та шляхи їх набуття", "Основні етапи роботи над сольним, ансамблевим й оркестровим творами", "Педагогічний репертуар", "Шляхи розвитку музичної пам'яті" та ін.

Приблизний тематичний план з комплексно підпорядкованих дисциплін "Клас оркестрової майстерності", "Історія виконавства на духових та ударних інструментах", "Читка нот з листа", а також "Методика викладання ансамблю" складається з наступних змістовно-тематичних векторів, а саме – "Роль та значення навчальної дисципліни", "Специфіка складання тематичного плану з певного навчального предмету", "Особливості самостійної роботи студентів з окресленої дисципліни", "Специфіка розвитку професійно-виконавських навичок" та ін.

Висновки. Вищевикладене дозволяє стверджувати, що індивідуально-практична своєрідність навчального предмету "Методика викладання фахових дисциплін та педагогічний репертуар" позначається яскраво вираженим комплексним характером даного навчального курсу, довільністю визначення часових показників для певних підпорядковано-об'єднаних дисциплін, вибірковістю та компілятивністю тематично-змістовного навчального матеріалу, а також практично-видовою апробацією отриманих студентами знань, складанням відповідних репертуарних списків та, безумовно, виконавським аналізом певних музичних композицій.

Особливого значення у світлі вивчення вищезначеного питання набуває практика застосування набутих знань, вмінь та навичок у науково-практичних конференціях та, безперечно, у практиці роботи з науковою та навчально-методичною літературою.

Перспективи дослідження окресленої теми обумовлюються можливістю здійснення порівняльного аналізу означеної дисципліни з подібними навчальними предметами, що викладаються в інших музичних закладах освіти як в Україні, так і за її межами.

Література:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Киев : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. 432 с.
2. Апатский В.Н. Актуальные проблемы духового музыкально-исполнительского искусства. Киев : "Задруга", 2013. 588 с.
3. Вовк Р.А. Взаємозв'язок початкової, середньої та вищої ланок музичної освіти України у сфері духового виконавства. *Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні*. 2013. Вип. 100. С. 5–22.
4. Мюльберг К. Путь к совершенству игры на кларнете. Одесса : КП ОГТ, 2003. 86 с.
5. Палащенко О.П. Формування художньо-виконавської техніки студентів-духовиків у процесі навчання гри на духових інструментах. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. Вип. 8. С. 76–79.
6. Посвалюк В.Т. Методика овладения верхним регистром на трубе. Киев : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2013. 60 с.
7. Сіончук О.В. Музичне мислення як основа художньо-виконавської майстерності музиканта-духовика. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. Вип. 8. С. 126–129.
8. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1975. 157 с.
9. Цюлюпа С.Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне. Рівне : Видавець О. Зень, 2012. 240 с.



УДК 78.27

ORCID 0000-0003-2983-4482

**Горбаль Я.М.,
м. Львів**

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ КОЛЕССИ В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ЛЬВІВСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ

Анотація. В статті осмислено педагогічну діяльність Миколи Філаретовича Колесси, яка стала ґрунтом для зародження та розвитку Львівської диригентської школи. Окреслено основні етапи творчого формування митця. Акцентовано значення навчання у Празі для становлення творчої особистості диригента. Визначено роль вражень від концертного та оперного життя столиці Чехії як вирішальних для розвитку М. Колесси. Проаналізовано диригентську діяльність митця після повернення до Львова: Станіславський, Стрийський та Львівський "Бояни", хори "Просвіта" та "Бандурист", дитячий хор при Вищому музичному інституті імені М. В. Лисенка, "Студіо-хор", симфонічний оркестр Львівської філармонії, Львівський театр опери та балету,

капела "Трембіта". Виокремлено характерні риси М. Колесси-диригента. Простежено зв'язок між диригентською та педагогічною діяльністю митця. Визначено основні критерії роботи педагога з учнями.

Ключові слова: Микола Колесса, диригент, педагог, композитор, підручник, диригентська школа.

Annotation. The article describes the pedagogical activity of Mykola Filaretovych Kolessa, which became the ground for the emergence and development of the Lviv Conducting School. The basic stages of creative formation of the artist are outlined. The importance of training in Prague for becoming a creative conductor is emphasized. The role of impressions from the concert and opera life of the Czech capital as a decisive factor for M. Kolessa's development is determined. Conductor activity after returning to Lviv: Stanislavsky, Stryi and Lviv "Boyan"'s, "Prosvita" and "Banduris" choirs, children's choir at M.V. Lysenko Higher Music Institute, "Studio Choir", Lviv Symphony Orchestra, Lviv Opera and Ballet Theater, "Trembita" Chapel. The distinctive features of M. Kolessi-conductor are distinguished. The connection between the conductor and the pedagogical activity of the artist is traced. The main criteria of the teacher's work with students are defined.

Key words: Mykola Kolessa, conductor, pedagogue, composer, manual, conducting school.

Постановка проблеми. Українська музична культура багата на персоналії видатних композиторів, диригентів, виконавців, педагогів та культурно-громадських діячів. Творча постать Миколи Філаретовича Колесси (1903-2006) увібрала в себе всі вище перелічені грані. Понад півстоліття він блискуче поєднував різноманітні види мистецької діяльності, багатогранну композиторську творчість, натхненну виконавську практику диригента, плідну працю високоєрудованого педагога, мистецтвознавця, науковця та громадського діяча.

З-поміж інших особливої уваги та ретельного наукового осмислення заслуговує його диригентська творчість та педагогічна діяльність, адже у своєму органічному поєднанні дали неабиякий результат – львівську диригентську школу, школу Миколи Колесси.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Феномен виконавської школи – одне з актуальних питань сучасного мистецтвознавства. Серед праць, де освітлюється дана проблема – дослідження І. Котляревського, Ж. Дедусенко, І. Шатової, І. Власенко, А. Мартинюка, І. Ковалика, А. Лашенка. Диригентське мистецтво та педагогічна діяльність М. Колесси стали предметом досліджень Л. Кияновської, Н. Самотос, М. Антківа, Л. Бобер, І. Гояна, І. Юзюка, А. Мартинюка, Я. Якубяка, О. Паламарчук, О. Бенч-Шокало та багатьох інших. Недостатньо актуалізованою залишається органічна невіддільність диригентської творчості митця від його педагогічної практики.

Мета дослідження – комплексно осмислити феномен педагогіки Миколи Колесси в контексті становлення львівської диригентської школи.

Виклад основного матеріалу розпочнемо з окреслення основних етапів диригентського становлення митця. Жага до диригування прийшла до М. Колесси ще з дитячих років. Змалечку він чув у виконанні домашнього хору і українські народні пісні, і професійну музику. Перший досвід диригентури пов'язаний з керівництвом учнівським хором у гімназійні роки. Втім, справжнє усвідомлення важливості диригентського фаху прийшло до молодого митця в часі активного відвідування концертів аматорських колективів, зокрема "Боянів", адже фаховості їм на той час, на жаль, дуже бракувало.

Виїхавши у 1924 році на навчання до Праги, поряд з іншими, М. Колесса опановує і цю царину музичної науки. Диригування у чеській столиці митець вивчав у педагогів-представників різних шкіл, що мало добрий вплив для його подальшого формування як диригента.

Розпочав свої диригентські студії юний музикант у Педагогічному інституті імені Михайла Драгоманова, який відвідував, паралельно навчаючись у Карловому університеті на філософському факультеті. Його наставницею була Платоніда Щуровська – асистентка Олександра Кошиця у його хорі. Вона досконало знала його систему та ретельно дотримувалась її у своїй педагогічній праці.

Викладачем М. Колесси у Празькій консерваторії був автор відомої ритмічної системи Метода Долежіль. Його курс називався "Інтонція і ритміка" і в нього входили тільки окремі елементи диригування. Педагог більше уваги приділяв теорії та прагнув продемонструвати студентам різні технічні прийоми та способи диригування. Під час навчання педагогом М. Колесси був також Павел Дедечко. На випускному курсі молодий маестро студіював диригентське мистецтво Отакара Острчіла, що свого часу був учнем Зденека Фібіха – відомого в Чехії диригента і композитора. Він був головним диригентом Національної чеської опери. Під його керівництвом М. Колесса опанував практичні навички роботи з оркестровим колективом та почав диригувати серйозними класичними симфонічними партитурами. Серед них, зокрема, "Незакінчена симфонія" Ф. Шуберта.

Окрім чеських студій, на становлення М. Колесси-диригента мало вплив також і надзвичайно активне музичне життя столиці. На той час у Празі функціонувало два оперних театри – чеський та німецький. В останньому головним диригентом був Г. Штайнберг, колишній акомпаніатор Модеста Менцинського. Скориставшись протекцією земляка, молодий М. Колесса отримав дозвіл відвідувати

всі репетиції та спектаклі у театрі. Відтак, весь вільний від навчання час він проводив там, знайомлячись "з середини" з шедеврами світової оперної класики.

Філармонійні враження М. Колесса отримував, регулярно відвідуючи концерти чеської філармонії, не дивлячись на доволі скрутне матеріальне становище. Диригували в той час В. Таліх та Ф. Ступка.

Прага була центром культурного життя і часто приймала всесвітньовідомих виконавців та диригентів. М. Колесса мав можливість побувати на концертах А. Тосканіні¹, Ф. Буша², Б. Вальтера, В. Фуртвенгера, Р. Штрауса, О. Клемперера, Е. Кляйбера, О. Цемлінського³. "Враження посилювались тим, що під час концерту я стояв біля виконавця партії літавр і міг спокійно спостерігати за роботою диригента, слідкувати за кожним жестом великого маестро, напружено ловити кожний нюанс його звукотворчої волі" [4; 7] – згадує М. Колесса про виконання Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена під батutoю Ф. Вайнгартнера, яке надзвичайно його вразило.

Також М. Колесса мав можливість відвідувати репетиції М. Малька, австрійців Ф. Шалька, К. Крауса, француза В. д'Енді, італійців Б. Молінаї та О. Респігі, швейцарця А. Ансерме, поляка Г. Фігельберга, росіян Ф. Шаляпіна та С. Рахманінова.

Завершивши свої чеські студії, М. Колесса повертається до рідного Львова у 1931 році, де присвячує себе диригентській та педагогічній праці.

Становлення М. Колесси як диригента продовжується у львівському середовищі аматорських колективів. Митець в різний час був диригентом Станіславського, Стрийського та Львівського "Боянів", керував хором "Просвіти", колективом "Бандурист". Однак, повна енергії та мотивації натура М. Колесси постійно прагнула досконалості, змін та новацій. Відтак, маестро спричинився до заснування двох професійних хорових колективів, що раніше не мали аналогів у Львові – це дитячий хор при Вищому музичному інституті імені М. В. Лисенка та камерний "Студіо-хор".

Подальше зростання М. Колесси відбувалося у середовищі професійних колективів. Митець працював диригентом симфонічного оркестру Львівської філармонії, головним диригентом капели "Трембіта", диригентом Львівського театру опери та балету.

Репертуар М. Колесси надзвичайно строкатий. Під його батutoю виконувались симфонічні твори та оперні партитури Л. ван Бетховена, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Ліста, Й. Брамса, С. Монюшка, Б. Сметани, Й. Сука, М. Глінки, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, М. Лисенка, С. Гулака-Артемовського, В. Барвінського, Б. Лятошинського, М. Вериківського, Л. Ревуцького, В. Косенка тощо. Важливою сторінкою диригентської діяльності М. Колесси є неперевершені інтерпретації симфонічних творів С. Людкевича, а особливо його симфонії-кантати "Кавказ". Серед солістів, з ким доводилось виступати М. Колесі – С. Ріхтер, М. Грінберг, Л. Коган, Д. Ойстрах, Р. Лисенко, О. Криштальський, М. Крушельницька, Ю. Крих тощо.

Диригентська творчість М. Колесси є вершинним, непересічним явищем у історії української музичної культури. Він заворожував глядачів благородством манери, органічним поєднанням стриманості та темпераментної енергійності, особливою естетикою, точністю, виразністю рухів та майстерною інтерпретацією.

Розглянемо детальніше характерні риси М. Колесси-диригента. Насамперед, слід наголосити на дуже виразній схемі диригування. Кожна схема у нього була настільки чітка, настільки легко "читалася", що музикантам оркестру від першого замаху стає зрозумілим темп, характер і динаміка виконуваного епізоду. Такий захват, пов'язаний з виразною схемою, був основою його диригентського жесту. До цього слід додати від природи артистичну руку, відсутність зайвих "жестів-паразитів", які інколи мають місце в деяких диригентів. Жест у М. Колесси був дуже економним, навіть скупим, водночас емоційним та виразним.

Микола Філаретович ніколи не любив зовнішніх ефектів. Інтерпретація у нього – глибоко продумана, всі елементи підпорядковані одній меті: якнайповнішому вираженню змісту твору. Над цим він завжди працював і добивався реалізації своєї концепції. Для цього він у процесі підготовки детально обумовлював кульмінації кожної частини, кожного епізоду, визначав основну, найважливішу кульмінацію, якій пропорційно підпорядковуються всі місцеві кульмінаційні зони. Він завжди продумував темпи, їх співставлення, пропорцію між ними. Щоб краще співставити темпи, у процесі підготовки М. Колесса встановлював епізод з найшвидшим темпом, а тоді пропорційно до цього темпу встановлював темпи інших епізодів. Якщо в якомусь епізоді важливим є повільний темп, спостерігається розвиток у бік сповільнення, диригент виважував найповільніший темп, а тоді всі інші темпи встановлював у зворотному до попереднього порядку.

¹ А.Тосканіні гастрюлював в той час Європою з Нью-Йоркським симфонічним оркестром.

² Гастролі з Дрезденським симфонічним оркестром.

³ Троє останніх – учні Г. Малера.

Велику увагу приділяв Микола Філаретович динамічним та агогічним нюансам, позначав їх у партитурі, якщо автор цього не зробив (найчастіше це мало місце в творах С. Людкевича, де нюанси були позначені недостатньо, або й цілком відсутні).

Маестро проявив себе дуже добрим акомпаніатором. Він прекрасно відчував соліста, давав йому повну свободу і вів за ним оркестр, підпорядковуючи собі оркестрові інтерлюдії. Солісти радо виступали у співпраці з ним.

М. Колесса впродовж своєї довголітньої диригентської діяльності випрацював чимало своєрідних диригентських прийомів, штрихів, замахів, які він застосовував у повсякденній роботі. В залежності від стилю виконуваного твору, від його темпу, динаміки, характеру, змісту він змінював відповідно штрихи, прийоми, модифікував диригентські схеми. Все це він узагальнив і виклав у підручнику "Основи диригування", який витримав уже декілька видань та не втрачає актуальності. Як згадував сам автор: "я зрозумів, що потрібен підручник з диригування, який би можна було покласти в основу виховання диригентів національної школи. Життя примусило мене взятися за підготовку такого підручника, я покладав на нього великі надії в розвитку українського диригентського мистецтва" [5; 182]. Структура підручника відповідає авторській методиці митця – від простого до складного. Особливу увагу М. Колесса акцентує на необхідності формування у майбутніх диригентів музичного смаку та почуття міри, творчих темпераменту та фантазії, а також на розвиткові музикального слуху, почуття ритму та пам'яті. Митець звертає особливу увагу на те, що диригент повинен мати добру витримку та швидко реагувати, а також повинен володіти собою. У підручнику вдало підібрані приклади, які слугують для відпрацювання різноманітних технічних прийомів тактування та диригування: тут міститься інформація щодо тактових рухів та жестів диригента, основних схем, показів вступу та зняття звучання, різноманітної динаміки та темпових змін. Означені методичні засади не втратили своєї актуальності та успішно служать практиці і донині.

Педагогічна діяльність М. Колесси характеризується надзвичайно високим рівнем загальної культури та ерудиції, поєднанням глибоких теоретичних знань з композиторською та диригентською практикою, а також вмінням застосовувати знання з психології та педагогіки в процесі навчання та виховання студентів. Грані його педагогічної майстерності визначаються постійним прагненням до творчості, вмінням створити на уроках таку ауру та морально-психологічну атмосферу, які забезпечують любов до мистецтва загалом та до професії диригента зокрема.

Однак, разом з тим, у своїй педагогічній праці М. Колесса був доволі педантичним. Його основне кредо – "Ordnung mus sein"¹ – точність і пунктуальність у всьому, починаючи від вчасного початку занять і закінчуючи послідовними етапами проходження кожного твору. Кожний студент переймав у професора відповідальне ставлення до фаху, тож учні Миколи Філаретовича від початку вчилися уникати легковажного ставлення, поверхневості, волюнтаристських трактувань, що є найбільшими ворогами диригента.

Професор М. Колесса був прихильником виховання студентів на міцній класичній основі. Хоч як композитор він, особливо змолоду, явно тяжів до модернізму, в педагогічній практиці дотримувався переконання, що студент повинен виховуватися на шедеврах минулого, досягнути естетики попередніх стилів, виробити індивідуальну диригентську манеру на апробованих часом цінностях, і лише після того братися за нову музику. Тому в репертуарі диригентів завжди були В. А. Моцарт, Й. С. Бах, Л. ван Бетховен, українська класика – М. Лисенко, Д. Бортнянський тощо.

Ніколи Микола Філаретович не зробив жодного жесту, не підняв руки при вивченні твору, перш ніж він його найдокладніше, з усіх сторін не проаналізував. Спочатку такт за тактом він робив гармонічний аналіз – від початку до кінця, потім так само послідовно розбирав музичну форму, і лише згодом, на основі теоретичних узагальнень ретельно вибудовувалася образно-емоційна концепція в найдрібніших деталях. Тільки тоді, коли твір повністю вибудовувався "в голові", педагог і студент починали вкладати його "в руки".

Таким чином, М. Колесса не лише сам прекрасно диригував і записав славу сторінку в історії концертного життя Львова. Що не менш важливо для нащадків – він створив власну диригентську школу, причому без перебільшення можна сказати, що вона стала гордістю українського мистецтва, і зазвучала далеко за межами нашої країни². Львівська диригентська школа М. Колесси подарувала Україні та світу С. Турчака, Ю. Луціва, І. Гамкала, Є. Вахняка, М. Микитківа, І. Юзюка, Я. Скібінського, Т. Микитку, Р. Дорожівського, Я. Колессу та багатьох інших. "Микола Колесса – це

¹ "Порядок мусить бути".

² Сам М. Колесса зауважував: "Мені важко сказати, чи існує вона [львівська диригентська школа – Я. Г.], а якщо і є, то не беруся твердити, що вона чисто львівська, бо вбирала в себе весь багаж світової музичної культури" [5; 205].

ціла епоха в українській культурі, не тільки як диригент, але й як композитор, суспільний діяч, педагог. Безперечно, ми всі, які мали щастя в нього займатись, перейняли дуже багато від свого педагога і зараз передаємо далі, вже своїм учням. Тому скажу образно: школа Миколи Колесси – це дерево, яке вічно зелене" [5; 188-189], – зазначає Я. Скібінський.

Висновки. Активна диригентська діяльність Миколи Колесси та педагогічна праця у своїй взаємодії стали основою для зародження львівської диригентської школи, диригентської школи Миколи Колесси. Вона налічує величезну кількість послідовників, які в різні роки навчались на кафедрі хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської музичної академії. Випускники у різний спосіб продовжують традиції свого прямого чи непрямого наставника, плекаючи його ідеали – високу музичну культуру, різносторонню ерудованість, вичерпні музично-теоретичні знання, наполегливість та творчу волю, дисципліну та відданість своїй справі.

Література

1. Антків М. Диригентська діяльність. *Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: Збірка статей*. Львів, 1997. С. 99-106.
2. Балух Ю. Львівська диригентська школа. Творчі портрети учнів академіка М. Ф. Колесси. Львів: "Сполом", 2011. 68 с.
3. Бобер Л., Юзюк І. Грані педагогічного таланту. *Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: Збірка статей*. Львів, 1997. С. 107-115.
4. Бобер Л., Юзюк І. Життєвий шлях. *Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: Збірка статей*. Львів, 1997. С. 5-20.
5. Гоян Я. Присвята. Есе. К.: Веселка, 2001. 646 с.
6. Колесса М. Основи техніки диригування. К.: Музична Україна, 1973. 199 с.
7. Кияновська Л. Син сторіччя: Сім новел з життя артиста. Львів: Видвництво НТШ, 2003. 378 с.
8. Мартинюк А. Диригентська школа Миколи Колесси як феномен української музичної культури ХХ століття. *Педагогічна освіта: теорія і практика: Збірник наукових праць*. Кам'янець-Подільський, 2017. Вип. 22, Ч. 2. С. 68-78.



УДК 788.1 (075)

ORCID 0000-0003-4160-3791

**Концевич О.Ю.,
м. Львів**

ВИКОНАВСТВО НА ТРУБІ У СУЧАСНІЙ ПАРАДИГМІ ФАХОВОЇ МЕТОДИКИ

Анотація. У статті розглядаються і аналізуються давні та сучасні методичні виконавські аспекти. Висвітлюються праці, що спрямовані на швидкий та ефективний розвиток виконавських вмінь трубача. Виокремлюються відмінності академічних та джазових трубних методик та навичок, які необхідні трубачу у сучасній виконавській практиці. Розкрито модель поєднання різноманітних академічних та джазових методик, що допоможуть розширити виконавський ресурс трубача та опанувати широкий спектр універсальних навичок.

Ключові слова: сучасне виконавство на трубі, методика навчання виконавця-музиканта, специфіка професійних навичок трубача.

Annotation. The article examines and analyzes the ancient and modern methodological performance aspects. The works aimed at rapid and effective development of the trumpeter's performing skills are highlighted. The differences between academic and jazz trumpet techniques and skills that the trumpeter needs in a modern performing practice are distinguished. The paper clarifies a model of combining the variety of academic and jazz techniques that will help to expand the trumpeter's performing resource and master a wide range of universal skills. The research involves a study of the methodological works of specialists from France and the United States, since the performing schools of these countries led to the rapid development of the trumpet performance.

Keywords: modern trumpet performance, teaching technique for the performing musician, specificity of the trumpeter's professional skills.

Майстерне оволодіння мистецтвом гри на трубі в усі епохи завжди приваблювало теоретиків та практиків. Складна специфіка трубного виконавства спонукала до нових пошуків найбільш результативних і облегшених шляхів та методів, спрямованих на досягнення вершин мистецтва. Останні п'ять століть інструмент зазнавав конструктивних модифікацій, пройшовши шлях від

натуральних зразків до сучасного – хроматичного. Зазнали змін і методичні принципи опанування виконавським мистецтвом. Завдяки розширенню технологічних та природних можливостей інструменту, рівень виконавства на трубі почав стрімко розвиватися. Оркестрові колективи ХХІ століття яскраво демонструють розмаїття виконуваної різностильової музики (*барокової, класичної, романтичної, модерністської, авангардної, джазової* та ін.). Виконання такої музики вимагає від трубачів широкої спеціалізації та досвіду у володінні розмаїтими навичками. Це характеризує сучасну потребу у фахівцях, компетентних одночасно в академічній та джазовій специфіках.

В дослідження було залучено розгляд методичних праць спеціалістів Франції та США, оскільки виконавські школи цих країн зумовили стрімкий розвиток трубного виконавства.

Мета дослідження – виявити аспекти формування трубної сучасної фахової методики, що зумовить оволодіння універсальними здатностями у виконанні академічної та джазової музики.

Дана потреба оволодіння академічною та джазовою специфікою актуалізується у працях та висловлюваннях видатних трубачів-педагогів. Професор класу труби, Рональд Ромм, учасник ансамблю "Canadian Brass" (1971-2000 рр.), на сайті університету штату Іллінойс в Урбана-Шампейн, США, висловлює у своїй філософії викладання, що виконавець або педагог повинен володіти технікою виконання у різноманітних музичних стилях: "...Сьогодні, наприклад, артист шоу-групи повинен вміти грати на своєму інструменті настільки якісно, щоб звучати впевнено та бездоганно, виконуючи будь-який стиль музики від бароко, ... до сальси." [11, с. 1] Деякі виконавці притримуються думки, що нині виконання колективами музики стилю бароко, класики, джазу, та ін. можливо на одному і тому ж самому концерті. І, з цієї причини організатори завжди будуть запрошувати виконавців, які будуть спроможні виконувати усі стилі.

На нашу думку, збільшення попиту на універсальні можливості сучасного трубача сигналізує про потребу виховання виконавців-трубачів за новою методичною моделлю. Але виникає питання, як бути тим виконавцям, які були виховані суто на академічній або джазовій методиці?

Суттєвим поштовхом для стрімкого розвитку інструментального навчання, зокрема, трубної педагогіки послужило відкриття консерваторії в Парижі у 1795 році. Це сприяло зосередженню діяльності у Парижі багатьох музикантів. Окрім цього, такий стан справ активізував методичну працю виконавців, про що свідчать видання різноманітних трубних методик у Франції протягом попередніх століть, таких авторів як: Анж Лагуанер (? , 1792-1840 – роки життя); Антуан Франсуа Гоберт (1822); Рой Ружен (1824); Джозеф Крессер (1836); Луїджі Маріскотті (1837); Байсьєр-Фабер, Жан Гаспард Мадлен (1839); Жан-Батист Шільц (1843); Йозеф Форестер (1844); Віктор Каусінус (1846); Ейн Сінсойлієс (1848); Адольф Брулон (1851); Франсуа Доверне (1855-1856); Луї Жирар (1857); П'єр Франсуа Клодомір (1870); Жан-Батист Арбан (1864, 1887); Марі Ернест (1883); Луї Герін (1891); Меррі Франкін (1908); Антуан Шаванн, Анрі Шаванн (1951); Жульєн-Поррет (1964); Роберт Баучер та Ескер Роберт (1972) Гай Аптел (1983-1988); Крістоф Лефевр (1998); П'єр Тібо (2002); Жан Ален Монфорт (2017).

На початку ХХ століття, на іншому континенті, в США, починає стрімко розвиватися джаз, що зумовлює наступний поштовх нових прогресивних методик гри на трубі. З появою нових музичних стилів також з'являється і розгалуження у виконаннях академічного та джазового зразків. Підвищуються вимоги до трубачів, особливо при грі у верхньому регістрі. Змагання у виконанні у верхньому регістрі набуває поширення, ця тенденція відображається і в методичній літературі, наприклад, Майкл Моссман говорить, що "...трубач зобов'язаний постійно працювати над розвитком та досконалістю звучання діапазону свого інструменту. Раніше звичним явищем була суттєва розбіжність джазової та академічної трубних шкіл, але сьогодні ці відмінності стираються. Вимоги до гри у джазі на трубі, а також до сучасного академічного виконання виходять далеко за межі майстерності досягнення високого "до" та..."мі-бемоль"" (мова йде про звуки третьої октави) [24, с. 4]. Шляхи розвитку феноменальної техніки, гнучкості губного апарату, в опануванні меж діапазону труби, знаходять своє місце в методичних посібниках Герберта Кларка [18], Вільяма Костелло [28] Луї Маджіо [23] та ін.

Автори методик починають все більше надавати уваги пошукам вирішення нових актуальних проблем. Серед авторів трубних методик США вирізняються наступні: Ернст Паудерт (1917, 1964); Герберт Кларк (1912); Вільям Костелло (1937); Дональд Піс (1939); Лоуелл Літл (1954); Ернест Вільямс (1958); Макс Шлоссберг (1959); Реймонд Котвіца (1965, 1972); Джеймі Айберсолд (1967); Луї Маджіо (1968); Чарльз Гоус (1969); Джин Янг (1977); Джеймс Стенп (1978); Карміне Карузо (1979); Чарльз Колін (1980); Клод Гордон (1981); Джером-Каллет (1987, 1992); Аллен Віззутті (1990-1991); Вільям Бей (1996); Кім Даннік (2001, 2010); Кріс Геккер (2002); Антоні Плог (2003); Енн Хардін (2007); Девід Хікман (2007); Ерік Болвін (2009); Майкл Філіп Моссман (2010); Вінсент Січович (2011); Рей Мейз (? , 1951-2013).

Сьогодні у світі представлена велика спадщина різноманітних трубних наукових методичних робіт. Українські науковці такі як І. Кобець, І. Гишка, С. Цюлюпа, В. Посвалюк, К. Посвалюк, Д. Муєдінов, та ін., також поповнюють всесвітню скарбницю трубної методики. Необхідно виділити нещодавню появу нової прогресивної вітчизняної наукової методичної праці авторів І. Гишки та О. Гормана "Теорія і методика постановки виконавського апарату трубоча" [3], яка має успіх та стрімке розповсюдження у виконавських колах.

Характеристика методики як терміну "(від грець. Μέθοδος шлях дослідження або пізнання, ...) – спосіб досягнення будь-якої мети." [9, с. 1] Зі слів академіка В. Апатського: "Методика ... викладає правила і методи викладання. У нашому випадку вона становить собою систему педагогічно обґрунтованих методів, за допомогою яких, педагог передає свої знання і вміння учню, тобто навчає його грі на духовому інструменті." [1, с. 3]. Головною метою методики є якісно, повноцінно, розширено, ґрунтовно передати знання вміння та навички виконавцеві. Це можливо кількома способами:

Перший – це усна форма передачі, так званий, майстер-клас від майстра учневі. У такий лекційний спосіб лімітується часом обсяг передачі інформації, знань та обмежується кількість слухачької аудиторії. Завдяки комп'ютерним технологіям цей спосіб трансформувався у дистанційний доступ, відомий широкому загалу. Сьогодні записи майстер-класів можливо переглянути у всесвітній комп'ютерній мережі Інтернет, такий спосіб налічує численну аудиторію прихильників. Провідні трубачі-майстри такі як: Адам Рапа, Аллен Візутті, Артуро Сандоваль, Малкольм Бойд Макнаб, Отто Заутер, Томас Ганш, Вінтон Марсаліс та ін. відкрито діляться методами осягнення виконавської майстерності.

Другий спосіб – це посібники з матеріалом інструктивного характеру та школи гри на трубі. Подібні збірники практичних вправ, у різноманітні побудованих послідовностях, надають змоги виконавцеві відразу перейти від слів до справи. Цей спосіб позбавлений точності передачі думки автора трубоча щодо дотримання цілковитої виконавської стратегії. Так, школа Ф. Байсера, Ж. Г. Мадлена "Нова спрощена методика для корнета з поршнями" містить суто нотний матеріал, теоретичні пояснення відсутні, за аналогічною будовою праці П. Ф. Клодоміра "Методика для корнета з поршнями", М. Шлоссберга "Щоденні тренування і технічні вправи для труби" та ін. Такі методики потребують перед грою детального аналізу завдань та затрати часу на визначення найбільш ефективного способу у досягненні результату. У випадках, коли вони можуть збагачуватися детальними поясненнями технології виконання, такі школи стають кориснішими.

Третій – цілком ґрунтується на друкованому науково-методичному матеріалі, наприклад, праці: І. Кобеця "Основи навчання гри на трубі"; Р. Мейза "Як займатися"; Ж. А. Монфорта "Методика для труби"; Р. Стівенса – В. Костелло "Техніка амбушура"; Е. Хардіна "У студії Джона Хейні: майстер-уроки з труби та життя"; Ю. Усова "Методика навчання гри на трубі" та ін. На даному способі передачі знань також базуються наукові статті і дисертації, що висвітлюють різноманітні та інноваційні методики. Видання такого плану розширюють свою аудиторію читачів не відразу, але на основі позитивних результатів виданого дослідження вона може чисельно зростати. Така методика буде обмежена практичним музичним тренінгом, хоч має свій суб'єктивний підхід, який глибше розкриває сутність авторських теорій.

Четвертий – опирається на поєднанні практичного та теоретичного підходів. На нашу думку, така методика найактуальніше підійде для передачі усіх необхідних знань та вмінь, при умові коли практичний підхід побудований на послідовному чергуванні розвиваючих вправ, етюдів, та п'єс. А теоретичний підхід, в такому випадку, має містити історичні та технологічно-конструктивні аспекти інструменту, охоплювати теорію музики та надавати ґрунтовні пояснення технологічної складової виконавського процесу. На жаль, численність таких повних методичних праць у світі є невеликою. Серед таких праць виокремлюються школи гри на трубі авторів: Ж. Б. Арбана, Ф. Доверне, І. Кобеця, О. Степурко, М. Табакова, М. Франкіна, та ін. Оцінюючи усі недоліки та переваги, ми пропонуємо використовувати усі способи передачі професійного досвіду для повноцінного осягнення фаху.

У світі існують комплексні методики та вузько скеровані. Перші містять, зазвичай, початкові основи, розпочинаючи навчання із звуковидобування на виконанні витриманих нот, поступово нарощуючи вправи на оволодіння технікою, низьким, середнім та високим регістрами у різній динаміці звуку. Такі методики, полягають не тільки у засвоєнні початкових навичок. Зазвичай, інструктивний матеріал у них розміщений за принципом від простого до складного: з останніх сторінок схожих посібників трубачеві доводиться виконувати доволі складні професійні завдання. Потрібно пам'ятати, що інколи, навіть професійному виконавцю, потрібно повернутися до первинних моментів опанування майстерністю і деякий час займатися суто ними, в залежності від ситуації. Переважно, такі методичні збірники мають деякі упущення, оскільки великий обсяг матеріалу

розпорошує увагу виконавця в результаті чого, трубач може недооцінити актуальні, значно потрібніші для його розвитку, детальні методичні вправи. Що стосується вузько скерованих методик, вони спрямовані авторами на детальний розгляд певної виконавської проблеми. Здебільшого, вони можуть доповнювати комплексні методики.

Серед асортименту трубних методик існують праці, в яких розглядається дотримування різних позицій щодо постановки губного апарату. Наприклад, методика Ж. Б. Арбана [13] описує розташування позиції мундштука 2/3 на нижній губі, а 1/3 на верхній [13, с. 6], тоді як у Л. Маджіо [23] навпаки 1/3 на нижній губі, а 2/3 на верхній [23, с. 7]. Й. Форестер [19] також пише, що верхня губа повинна займати "...дві третини діаметра мундштука, нижня губа лише одна третина, ..." [19, с. 5], О. Митронов [6] радить 2/5 на нижній губі, а 3/5 на верхній [6, с. 5-6], такі ж переконання і у О. Степурко [7, с. 4]. При змінні постановки губного апарату і позицій мундштука, нашим застереженням для трубачів буде порада добре зважувати коефіцієнт корисності та шкоди. Потрібно зауважити, що ґрунтовно здобуті навички трубачів з перших років занять: постановка губного апарату або персональний тембр звуку, надаються змінам дуже "болюче" і не завжди дають позитивний результат. Зміни таких навичок є ризикованими і, через роки кропіткої праці, не завжди виправдовують себе.

Сьогодні трубачі, що потребують вдосконалення майстерності різного фахового рівня – початкового, студентського та професійного, розповсюджено використовують методику, що скерована на формування, розвиток та вдосконалення: 1) **компонентів виконавського апарату**; та 2) **технологічних виконавських засобів**. Серед якісних характеристик компонентів виконавського апарату є сила та витривалість роботи м'язів органів дихання, збільшення об'єму видиху повітря, у витримці м'язів губ, їх оптимальне раціонально-скероване робоче навантаження при максимальному та мінімальному щелепному стисканні, легкість та чіткість атаки звуку при грі в усіх артикуляційних позиціях язика у будь-якому способі звуковидобування, взаємодія акустичних внутрішніх резонаторів виконавця та застосування, іноді, голосових зв'язок при виконанні "бурдону" [3, с. 22], підвищена моторика м'язів пальців рук. Розвиток технологічних виконавських засобів будуватиметься на відпрацюванні технік: дихання, губного апарату, язика простої та комбінованої атак, м'язів щік при перманентному диханні, техніки пальців.

Досліджуючи трубні методики різних музичних напрямів у світі, потрібно виокремити контрастність академічних та джазових. Чому вони контрастують?

Візьмемо, для прикладу, **атаку** звуковидобування або артикуляцію. І. Горват та І. Вассербергер теж притримуються думки, що "...робота язика у джазі відрізняється від звичних норм класичної музики" [4, с. 40]. В основах академічної методики ви не знайдете **атаку** звуку з використанням фонетики "Фа" або "Ва" в загально прийнятих правилах артикуляції початку звуку. За винятком виконання штриху "маркованого легато" [5, с. 19], який зумовлений з'єднанням звуків і їх підкресленням та є децю близьким до фонетичного позначення "Фа" або "Ва", але **не відноситься** до атаки, оскільки виконується за рахунок повітряного поштовху. В академічній методиці, навпаки, пропонуються методичні шляхи, як досягти атаки звуку без "Фа", "Ва", "Тва" або "Тфу" [5, с. 10], тільки "Та", "Ту", "Ті" чи "Да", "Ду", "Ді". [5, с. 7 – 9], [8, с. 65, 66]. Як правило "Та", "Да" застосовується краще у низькому регістрі тоді, як "Ту", "Ду" у середньому, та "Ті", "Ді" у високому. У джазових методиках звуковидобуття та артикуляція мають ширшу палітру. Артикуляція може будуватися на різноманітному чергуванні складів, наприклад: "Да", "Ду", "Ді" або навіть "Те", "Ді", "Ту", "Ді", також можливо "Та", "Дл", "Да" або "Тал-Л-Лда" [7, с. 82] та ін. при повторенні звуку однієї висоти.

Наступним, потрібно підкреслити існування деяких методичних розбіжностей у позначенні штрихів в академічній та джазовій музиці. Наприклад, штрих **стакато** в академічній музиці позначається крапкою над нотою [5, с. 203], а у джазовій його позначення може бути ідентичним до штриха **мартеле**, зображене вертикальним дахоподібним акцентом над нотою (мал.1). **Стакатіссімо** в академічній музиці позначається клином згори донизу, а в джазовій – це може бути занотовано, як позначення **мартеле** в академічному зразку, тобто вертикальним дахоподібним акцентом над нотою (мал.1).

Позначення в академічній музиці :



Мал. 1

Потрібно пам'ятати, що стакато в джазі може виконуватися за допомоги прийомів "відкритого" та, іноді, при більшому скороченні, "закритого" закінчення звуку (застосовуючи при цьому язик або чітку зупинку видиху). В академічних методиках при виконанні стакато зазначається завершення звуку виключно "...без участі язика." [5, с. 17], а скорочення ноти із "закритим" закінченням відноситься до конкретного штриха стакатіссімо. До речі, технологія виконання стакато у верхньому діапазоні, відносно роботи язика та закінчення звуку, у більшості методик детально не роз'яснюється. Нерідко виникає питання, у якому випадку "закривати" або "відкривати" язиком закінчення звуку, оскільки технологія та художні завдання можуть передбачати різне в залежності від акустичних та штрихових виразових потреб. В такому випадку ми пропонуємо, для кращого охоплення навичок, використовувати поглиблені методики, що досліджують та детально пояснюють роботу язика, наприклад, праця К. Гордона [21] та ін. У джазі існують й різні способи виконання прийому глісандо. Є два варіанти їх позначення, які у нотах будуть відрізнятися: перший – за допомоги "витискання" звуку та "...за допомогою половинного клапана..." [4, с. 35] або напів натиску усіх клапанів, буде позначатися прямою лінією, і другий – за допомоги швидких рухів аплікатури, позначається хвилястою лінією [7, с. 125]. На нашу думку, І. Горват та І. Вассербергер невірно описують технологію виконання глісандо у випадку позначення його хвилястою лінією як процес: "...швидких рухів губ" [4, с. 35], з таким визначенням ми незгодні. У більшості авторів джазових методик технологія виконання глісандо, яке позначається хвилястою лінією, описується із застосуванням швидких рухів аплікатури, наприклад, О. Степурко. [7, с. 125]

Якщо розглядати інтонацію звуковедення, то академічні основи ґрунтуються на дотриманні стійкого та незмінного звучання (за винятком виконання портаменто – гра звуку з деякою інтонаційною свободою [5, с. 204]). Важливим аспектом джазової методики є спрямування її на досягнення розвитку та вдосконалення мелодійно-інтонаційних слухових навичок трубача. Так, досить часто вимагається багаторазове відхилення в інтонації звуку та видозміни його тембру, це надає змоги виконанню набуті різностильової джазової манери.

Гармонічна складова академічної та джазової методик є різною. Академічні методики, школи, у більшості, побудовані на натуральному мажорі та мінорі, його гармонічному і мелодичному видах. Таким чином, гамоподібні секвенції та вправи такого виду закладають у моторику трубача певну ступеневу послідовність. На відміну від академічних методик, джазові глибоко вивчають ладово-гармонічні основи, "блюзовий", "міксолідійський", "еолійський", "фрігійський", "дорійський", "локрійський", також "...домінантсепт", "бібоп", "лідійський домінантний", "ціло-тоновий", "зменшений", "зменшений цілотноновий" "іспанський" або "єврейський"..." [12, с.54] лади, усі септакорди, мажорну та мінорну пентатоніки, до яких прив'язується, у подальшому, імпровізаційна діяльність артиста.

Відмінні риси академічної та джазової методик полягають у відчуттях та засвоєнні метроритмічних формул. Перші наслідують мету акцентування сильних долей, тоді як джазові методики притримуються правила акцентування слабких долей. В академічній методиці відсутній матеріал, що дає змогу виконавцю опанувати різностильові естрадно-джазові ритми. Наявність у джазових методиках метроритмічних малюнків, поширених у стилях "блюз", "джаз", "свінг", "бібоп", "латина" та ін., розвивають стратегічно важливі навички для сучасного трубача.

Одним з факторів контрасту академічної та джазової методик є естетичні відмінності у побудові динаміки звуку. В академічних – не допускаються методи форсування звуку, а в джазових методиках – це використовується, як необхідна навичка і метод розвитку звукової естрадної манери, мелодики джазу та є однією з основ формування "мови".

Нерідко, в українських колах спеціалістів-трубачів трапляється спостерігати розповсюджений нині стереотип дотримання однієї вибраної методики. Якщо оцінити користь цього вибору у щоденних заняттях, то він неодмінно програє комплексному поєднанню різних методик. Йдеться не тільки про обмеження шляхів розвитку, а й про створення штучного ліміту оволодіння різновекторними навичками. Застосування різних методик збільшує шанси та темпи розвитку при досягненні якісного результату набуття виконавських вмінь. Що стосується виконавської системи трубача, якщо вона буде побудована на основі поєднання різних методик академічного та джазового зразка, на нашу думку, це надасть змоги трубачеві здобути універсальні здатності. Наприклад, взявши за основу "Повний метод труби, сучасного корнета з пістонами та горну, теорія та практика" М. Франкіна [20] або "Школу гри на трубі, корнеті, флюгельгорні та тенорі" Ж. Б. Арбана [13] в поєднанні з "Сучасним джазовим трубним методом" Е. Болвіна [15] або "Акордовими дослідженнями для труби" Р. Котвіца [22] чи "Книгою джазової труби" В. Бейя [14], зможемо розвинути навички академізму та джазової імпровізації. Долучивши до них "Систему для мідних" Л. Маджіо [23] та "Щоденні вправи та технічні дослідження для труби" М. Шлоссберга [26], трубач додасть до свого арсеналу навички кращого володіння високим регістром та удосконаленням рівнем губної м'язової

техніки. Варіації комбінування методик можуть бути різними, виконавці можуть вибрати в запропонованому прикладі замість методики Л. Маджіо [23] "Нову концепцію для труби" А. Візутті [32] або замінити її "Музичною гімнастикою для мідних" Карміне Карузо [16], що призведе до дещо іншого результату, усе залежить від поставлених перед собою фахових завдань. Також потрібно врахувати індивідуальні особливості виконавців. Одному трубачу, із дещо заниженою постановкою мундштука, таке поєднання може допомогти, а іншому, із слабким амбушуром або витримкою, нашкодити. Ось чому ми радимо вибирати методики тільки крізь призму індивідуальних виконавських рис трубача та рівня його освіти, починаючи з врахування характеристик прикусу, закінчуючи аналізом рівня розвитку та коефіцієнтом потенційної природної сили. Застереженням для педагогів та початківців-трубачів буде порада щодо дистального прикусу у трубній практиці, який себе не виправдовує. [2, с.64] Лише якісний підбір методик, що визначається детальним та вибірконим аналізом фахового матеріалу приведе до вірного та багатогранного опанування конкретною навичкою та правильною послідовністю методичних кроків, що обов'язково сформує вдалий зразок різнобічного сучасного артиста.

Обрання моделі поєднання окремих елементів різноманітних методик має будуватися на основі концепції розвитку багатогранних навичок трубача, що дозволять йому у майбутньому проявляти себе в академічній та джазовій музиці. У процесі навчання, пріоритети в індивідуальному опануванні різних навичок можуть бути різні: вдосконалення гнучкості амбушура губ або розвиток виконавського дихання; розвиток техніки; розширення нижнього регістру, в залежності від того, якими навичками трубач вже володіє. Чітко окреслити теорію та практику досягнення необхідних навичок допоможе комплексна методика, така як "Повна сучасна методика для труби" Ч. Коліна [17] або "Технічні дослідження для корнета" Г. Кларка [18]. В останній відсутні вправи, що розвивають педальні звуки, в такому випадку "Методика прогресивного трубача" П. Тібо [25] або Дж. Стемпа [27] "Розігрування + вправи" може компенсувати матеріал такого виду. Формування вибору персональної ефективної методичної системи повинно обумовлюватися поставленими сучасними виконавськими завданнями. Усі сучасні виконавські завдання пов'язані із опануванням якомога більшого розмаїття пріоритетних навичок, перелік яких кожен трубач повинен визначити для себе індивідуально. Так, у переліку методично та теоретично обґрунтованих навичок, які потрібно обов'язково залучати до єдиної універсальної системи трубного виконавства, є наступні (мал. 2):



У **висновках** потрібно сказати, що у XXI столітті в академічному та джазовому трубному виконавстві все більше спостерігається тенденція асиміляції. На сьогодні, українські трубачі, які виховані на академічній методиці, нерідко не в змозі професійно впоратися з поставленими програмними вимогами щодо джазового репертуару. Перед трубачами з джазовою освітою теж постає проблема зворотного плану: як виконувати академічну музику. Отже, ми дослідили провідні та маловідомі наукові та методичні праці Франції та США для пошуку нового рецепту виховання сучасного трубача, його фахової складової, яка, на нашу думку, потребує залучення більшої сфери навичок, виконавських універсальних можливостей. В результаті розвідок, на нашу думку, процес виховання трубача потребує перегляду та більш детального дослідження, позаяк застарілі методики (зокрема і українські) вже не приносять повноцінної користі у вирішенні сучасних виконавських проблем, якщо їх не поєднувати із новими методами у виконавстві. Відтак, в ході дослідження було виявлено саме універсальну модель трубної виконавської методики, що допоможе трубачам розширити свої концертні, різностильові універсальні здатності. Виконавець, спираючись на запропоновані поради, зможе виявити пріоритети у послідовності опанування необхідними навичками або зосередитися на укладанні індивідуалізованої концептуальної навчальної моделі, що міститиме результати академічних та джазових методик.

Література

1. Апатський В. Н. Основы теории и методики духового музикально-исполнительского искусства / Учебное пособие. – К., НМАУ им. П.И.Чайковского, 2006. 432 с. ISBN 966-7944-98-0
2. Гишка І. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача. (історія, теорія, методика, практика): Монографія / І. С. Гишка. – Львів, АСВ, 2010. – 183 с. ISBN 978-966-486-069-4
3. Гишка І. С., Горман О.П. Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача: Навчально-методичний посібник / І. С. Гишка, О. П. Горман. – Львів: АСВ 2013. – 109с. ISBN 978-966-2699-24-1
4. Горват І. Вассербергер І. Основы джазовой интерпретации / І. Горсват, І. Вассербергер. – К.: Музична Україна, 1980. – 120 с.
5. Докшицер Т. Путь к творчеству. – М.: Муравей, 1999. – 216с.
6. Митронов А. Школа игры на трубе. – Л.: Музыка, 1986. – 132с.
7. Степурко О. Трубоч в джазе. – М.: Советский композитор, 1989. – 208с.
8. Усов, Ю. Методика обучения игре на трубе / Ю. Усов. – М.: Музыка, 1984. – 216 с.
9. Матеріал з Вікіпедії. Визначення поняття Метод [Електронний ресурс] – 2019. Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4>
10. Матеріал з Вікіпедії. Визначення поняття Універсальність [Електронний ресурс] – 2017. Режим доступу: <https://kartaslov.ru/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0/%D1%83%D0%BD%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C>
11. Школа музики університету Іллінойсу в Урбана-Шампейн. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://music.illinois.edu/faculty/ronald-romm>
12. Aebersold Jamey. How to play Jazz and improvise. Volume 1. Sixth Edition. New Albany, IN: 47151-1211, Copyright U.S.A. 1992. – 103. p.
13. Arban J. Vollständige Schule für Trompete Cornet a Pistons Flügelhorn und Tenorhorn. VEB Friedrich Musikverlag. – Leipzig, 1987. – 247 s.
14. Bay William. Jazz Trumpet Book. By MEL BAY Publications, Inc., Pacific, MO 63069. U.S.A. – 1996. – 144 p.
15. Bolvin Eric. Jazz Trumpet Method by Eric Bolvin, A course of study for the advancing jazz trumpet player. Faded Duck Publishing. Printed in the USA. 2009. – 98 p.
16. Caruso Carmine. Musical Calisthenics for Brass. Hollywood, CA: Almo Publications, 1979. – 61 p.
17. Colin Charles. Complete Modern Method for Trumpet or Cornet. New York, NY: Charles Colin Music, 1980. – 364 p.
18. Clarke Herbert L. Characteristic Studies. New York: Carl Fischer, 1934. – 53 p.
19. Forestier J. Methode complete, theorique et pratique pour Le Cornet chromatique a pistons ou cylinders. Publiee a PARIS, par BERNARD LATTE, 1844. – 121 p.
20. Franquin Merri. Methode complete de Trompette Moderne de Cornet a Pistons et de Bugle, Enoch & Cie, Editrurs de musique Paris, 1908. – 335 p.
21. Gordon Claude. Tongue Level Exercises for Trumpet. New York: Carl Fischer Inc., 1981. – 32 p.
22. Kotwica Raymond S. Chord studies for trumpet / by Raymond S. Kotwica and Joseph Viola. Boston: Berklee Press, 1972. – 162 p.
23. MacBeth Carlton. Original Louis Maggio System for Brass. Burbank, Calif.: Aven, 1985. – 72 p.
24. Mossman Michael Philip. Jazz Trumpet 101, Director of Jazz Studies, Queens College/CUNY, Flushing, NY 11367, Chicago, 2010. – 16 p.
25. Thibaud Pierre: Method for The Advanced Trumpeter. Carl Fischer, Theodore Presser Company, Balquhiddier Music, 2002. – 168 p.
26. Schlossberg Max. Daily Drills and Technical Studies for Trumpet. New York: M. Baron Co., 1959. – 60 p.
27. Stamp James. Warm-Ups and Studies for Trumpet. Vuarmarens, Switzerland: Editions Bim, 1978. – 24 p.
28. Stevens, Roy. Embouchure Self Analysis and The Stevens – Costello Triple C Embouchure Technique. (Complete). Edited by William Moriarity. New York: The Stevens – Costello Embouchure Clinic, 1971.
29. Vizzutti Allen. Trumpet Method, Book 1 (Technical Studies). Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co, 1991. – 128 p.
30. Vizzutti Allen. The Allen Vizzutti Trumpet Method, Book 2: Harmonic Studies. Van Nuys, CA: Alfred Music, 1991. – 104 p.
31. Vizzutti Allen. The Allen Vizzutti Trumpet Method, Book 3: Melodic Studies. Van Nuys, CA: Alfred Music, 1991. – 80 p.
32. Vizzutti Allen. New concept for Trumpet. Copyright MMIV by Alfred Music Publishing Co., Inc. 2004. – 158 p.



УДК 785.1 :781.1

ORCID 0000-0001-7063-420X

ORCID 0000-0002-2842-9453

Цюлюпа Н.Л.,
м. Рівне
Кісюк В.П.,
м. Первомайськ

ІНТОНАЦІЙНІСТЬ ВІЙСЬКОВОЇ МУЗИКИ, ЯК АКУСТИЧНИЙ ФЕНОМЕН

Анотація. Дана стаття має на меті репрезентувати інтонацію як базове джерело різножанровості європейської військової музики та розглянути деякі аспекти її емоційних, психофізичних та соціокультурних впливів.

Запропонована тема може бути використана в курсі історії та психології військової музики, навчальній дисципліні "Інструментознавство та інструментування", також, буде цікавою для широкого кола творчих особистостей, зокрема, професійних диригентів та музикантів військових духових оркестрів.

Ключові слова: військова музика, інтонація, фанфара, акустичний символ.

Abstract. The purpose of this article is to represent intonation as the basic source of the variety of European military music and to consider some aspects of its emotional, psychophysical and socio-cultural influences.

The proposed topic can be used in the course of history and psychology of military music, in the discipline of Instrumentology and Instrumentation, and will be of interest to a wide range of creative personalities, in particular, professional conductors and musicians of military brass bands.

Keywords: military music, intonation, fanfare, acoustic symbol.

Сучасний стан музичної науки характеризується множинною інтерпретацією поняття інтонація. Ще на початку XX сторіччя питання інтонаційності позиціонувалося як одне з наріжних у європейському музикознавстві.

Втомлена соціальними потрясіннями і мистецьким реалізмом Європа, на зламі сторіч вимагала нових віань і доба Постмодерну висунула магістральними новітні художні проекти у сфері, часто унікального, структурування музичного часопростору, оригінальних тембрових рішень, репрезентувала хвилю численних перекладень творінь класичної музики у новому інструментуванні або з додаванням джазової ритміки.

Протягом цього періоду академічна музика, поступово здає свої соціальні позиції. Втрачаючи самоідентичність як активний психоемоційний комунікативний засіб, вона поступово усувається від основної соціальної функції – виховання одухотвореної особистості, її аудиторія стає дедалі вужчою, поступово поступаючись місцем пошукам "унікальності в ім'я унікальності" часто не обтяжений високим художнім рівнем. Тисячолітня скарбниця звукових надбань, її невогребувана краса поступово відсувається на маргінес історії.

Зрештою дещо подібне можна було спостерігати і у XIX-му сторіччі, коли одним з проявів інтенсивної демократизації академічного музичного мистецтва, стала поява численних фортепіанних транскрипцій творів великої форми (опер симфоній) та численних опусів салонної музики.

Водночас, протягом останнього сторіччя, у музично-теоретичному музикознавстві відбувся грандіозний зсув. Відкриття на стику точних природознавчих та гуманітарних досліджень не лише поглибили, але й з математичною точністю мотивували та аргументували чимало, на свій час, суто гіпотетичних уможлядних визначень видатних мислителів минувшини щодо музики.

Серед багатьох, зокрема, по-новому висвітлюється парадигма військової музики. Здобутки сучасного джерелознавства, історії та теорії музики, музичної культурології та соціології інспірували більш глибоке осмислення ролі і функції військової музики у європейському культурному соціумі. Нова фактологія зумовила, переоцінку функції військового мистецтва, його практик у європейському культурному просторі.

У колі проблематики пов'язаної з військовою музикою на перше місце висувуються питання її інтонаційності, її акустичного інваріанту, тобто набору звукоритмічних формул, які протягом століть, у контексті свого жанру втримали не тільки в якості базового ритмічний рисунок, але й незмінний смисловий зміст.

Сьогоднішнє визначення інтонації має безконечне розширення. Чим глибше проникаєш у іманентні, приховані властивості інтонацій військової музики, тим активніше розширюється спектр питань пов'язаних з нею і неможливо поставити межу його дефінітивній редакції, а це, безперечно, актуалізує дослідження у цій сфері.

Відтак, мета даної праці – представити інтонацію як основне джерело різножанровості європейської військової музики та розглянути деякі аспекти її емоційних, психофізичних та соціокультурних впливів.

Характеризуючи військову музику, дослідники тісно пов'язують її з військовими традиціями, визначаючи їх як стійкі, історично сформовані елементи культури, які уособлюють естетику військової служби, відображають норми поведінки, духовні цінності, моральні установки і звичаї, пов'язані з виконанням військового обов'язку. Звичайно, військова музика, кожної національної культури має і оригінальні характеристики, які базуються на власних, відмінних від інших етнічних утвореннях. До того ж, навіть різні історичні періоди однієї й тієї ж у етнічному відношенні культури не подібні один на одного, а передбачають можливість різноманітної музики. Поряд з тим, у музиці всіх європейських культур, виявляючи свою універсальність, завжди чутна, завжди упізнавана інтонація – поєднання пунктованого ритму, висхідного ходу по початкових звукових обертонах у середньому темпі (ММ.90-110).

Маючи за пріоритет неухильне дотримання регламентованих творчих та виконавських традицій, зумовлених військовим побутом та особливостями певного національного художнього менталітету, військова музика чи не найменше, зазнавала еволюційних впливів, як естетичних, так і художньо-технологічних, тому і виступала імпліцитним, але фактичним хоронителем своєї жанрової автентичності.

Військові традиції знайшли втілення у військових музичних символах, спадкоємність яких виявляється при проведенні державних і громадських заходів, військових парадів, військових ритуалів і церемоній, при проведенні плац-концертів, дефіле оркестрів, при активному використанні службово-стройового репертуару.

Енциклопедичні визначення стверджують, "що військова музика це музика, яка служить цілям військового управління, стройового навчання, військового і естетичного виховання військовослужбовців, патріотичного виховання всіх громадян... і далі: Основним жанром військової музики став марш який склався в інструментальній музиці у зв'язку з необхідністю синхронізації руху великого числа людей: руху військ в строю, церемоніальних і святкових маніфестацій".

Проте, чомусь відсутня думка про те, що насправді марш став вторинним по відношенню до сигналу – короткого ритмічно-звукового утворення, інтонації наділеної незалежно від жанрового контексту незмінним смислом – **енергетикою позитиву**.

Справді, найдавнішим за походженням жанром, на мою думку, слід вважати сигнальну музику, або фанфари як її згодом назвали і виконання якої доручалось духовим, переважно, мідним інструментам. Фанфарні інтонації, містять відбитки звучання стародавніх бойових труб, середньовічних міських сигналів європейських міст. З повним правом можна стверджувати, що сплав ритміки стародавніх ритуальних мисливських та військових танців, реєстрові обмеження та мелодійна стриманість мотивів і фактурна стрункість григоріанських хоралів, звуковий ряд військових пісень доби Реформації, ладовий мінімалізм з явним кількісним переважанням мажору стали акустичним підґрунтям явища, яке сьогодні визначається загальним поняттям інтонаційності військової музики.

Дослідницька думка одностайна відносно того, що першоджерелом виникнення військової інтонації як універсального смислового знаку, стали виконавські особливості фанфари. Дзвінкий голос, "параметр дальності", особливо цінований умовах стародавньої культури, тембр яскравий, блискучий, оптимістичний, звуковисотні ресурси, виконавська темпоритміка сформували стійку висотно-ритмічну структуру, яка витримала випробування часом і стала універсальним знаком військового мистецтва. Прадавнє походження фанфарної інтонації дозволяє визначити її як окремішній музичний архетип. У історичному дискурсі саме він, цей архетип, впродовж сторіч трактувався як самодостатнє звукове утворення. Він і став образно-акустичним джерелом жанру маршу. Виглядає так, що структуруючи інтонаційний комплекс сигнальної музики у більш пролонговану форму, марш виконав, свого роду, "дисциплінарну" роль.

Попри те, що існують різні типи армійської дії, сигнали мають два спільні показники. Перший – це обов'язкова опора мелодії на звуки тонічного тризвуку з метричним підкресленням тоніки та доміанти і другий – ритмічна повторність мотивів. У міру розвитку військової музичної культури та оркестрових засобів, форми сигнальної музики ставали більш різноманітними, кварто-квінтові ходи або рух по звуках тризвуку заповнювався більш мелодійними ходами.

Сигнали використовувались не лише під час військових дій, або у контексті військового побуту, вони віддавна розповсюджувались і на численні аспекти соціального побуту. Так наприклад сигнал військової зорі означає схід сонця, вранішню зорю. У добу бароко не тільки сигнали, але й похідні від них музичні жанри, правдоподібно, у зв'язку з тим, що як правило, виконувались музичним інструментом – фанфарою отримали також назву фанфари.

* (Сигнали, що використовувались на практиці, зібрані в ряд національних збірок, найдавніші з яких відносяться до XVII ст.)

У сучасному музикознавстві термін фанфари передбачає різні поняття. Ось лише декілька коротких характеристик згідно сучасних довідникових та наукових публікацій:

1. Фанфара (італ. *fanfara*, фр. *fanfare*) – натуральний мідний духовий музичний інструмент, використовується в основному для подачі сигналів...

2. Фанфара – музична фраза урочистого або войовничого характеру... створюється в звуковому обсязі натуральної гами тобто з використанням початкових обертонів... зазвичай складається з мажорних тризвуків, закличного або войовничого характеру.

3. У сюїтах XVIII ст. фанфарами називалися короткі і закличні фрагменти з швидкими повтореннями акордів.

Застосування поняття "фанфари" як єдиного терміну для численних музичних явищ робить його дещо розпливчастим і потребує завжди додаткових уточнень.

Сигнальні мотиви закарбовані у художній пам'яті людства, перетворились на стійкі мелодійні формули і стали стійким відображенням певних незмінних людських чеснот. Вони позиціонуються інтонаційними символами нездоланності, героїзму, оптимістичної наснаги та згуртованості певною ідеєю. Саме у такій якості вони активно асимільовані жанрами та формами класичної музики.

Впродовж сторіч фанфарний награв, як і будь-які інші комунікативні знаки, являв собою музично-акустичний сигнал, тобто умовний знак для передачі команд, розпоряджень, повідомлень та іншої інформації. Фанфарна інтонація стала домінуючою у жанрі військової пісні, основою маршового процесу і найбільш яскравим виразником семантики гімну. Передаючи загально значиме, фанфарні мотиви стали інтонаційними "знаками якості" європейської культурної комунікативності. Інкустовані у звуковий контекст будь-якого музичного жанру, ці знаки забезпечують виникнення багаторівневого мистецько-соціального контакту. Згідно вищесказаного, у просторі європейської музичної мови визначення "фанфарна інтонація" оптимально функціональне оскільки, на мій погляд, вона структурно універсальна і образно однозначна у різноманітних жанрах і формах музики.

Що ж до прихованих властивостей інтонаційності військової музики, то найновіші теорії, експерименти сучасних фізиків доводять, що Всесвіт має хвильову природу. Це стосується і повітря, і структури твердих предметів, і наших тіл і навіть думок і почуттів. А те, що звук – це хвиля, ми знаємо, ще зі школи. "І Людина і Всесвіт влаштовані по одному і тому ж принципу, природа якого музична. Вона визначена обертоновим складом музичного звуку – вважає, Г. Побережна – Числовий код, який лежить в його основі це, по суті, алгоритм буття, який визначає і музичну історію, і вектор вселюдської історії". Погоджуючись з цією думкою, можна вважати, що музичний алгоритм сигнальної, первісної інтонації військової музики є безпосереднім акустичним втіленням космічного алгоритму, адже і він ґрунтується на початкових обертонах.

Доказом того є й наступне. Потік інформації у якому живе сучасна людина постійно ущільнюється. Обсяг інформації настільки поліфонічний, що просто неможливо більшу частину його "перетравити" і осмислити. Однак єдина вібраційна природа усього сущого означає, що людина здатна отримати інформацію з будь-якого об'єкта, навіть несвідомо, поза розумовим контролем і у такому сенсі чи не найуспішнішим хвильовим носієм такої, позавербальної, інформації позиціонується музика.

Військова музика, її інтонаційний потік – це також хвильовий потік інформації. Більшість військової музики неконтрольовано викликає емоційне піднесення, створює позитивне енергетичне поле. У слухачів спостерігається позитивна реакція на військову музику, відповідно здійснюється оздоровча дія і на людську психіку, хоча більшість не усвідомлює, що, крім естетичного та емоційного, акустична темпоритміка впливає і на фізичний організм людини.

Ще стародавні філософи стверджували, що позитивна музика, її лади здатні гармонійно розвивати, виховувати і підтримувати бойовий дух людини. На мій погляд, вплив музики на стан людини необхідно вивчати з урахуванням усіх аспектів музичної структури, в тому числі і прихованих. "Людина це музичний інструмент, струни якого протягнуті між небом і землею. Своїм звучанням він здатний одухотворити фізичний світ" пише Г.Побережна. Підтвердженням цієї думки є технічні дослідження психічних та фізичних реакцій на звучання музики, оскільки з розвитком наукової думки і техніки виникла можливість отримати більш об'єктивні підстави впливу музики на людину, зокрема, стосовно характеристик військової музики. Так, наприклад, аналізуючи вплив звукових хвиль на людину, астрофізики виявили точні числові значення звукових частот, які резонують з певною ділянкою мозку. Наприклад, альфа-ритм частотою 10, 5 Гц викликає стан глибокої релаксації у якому, по ряду попередніх даних мозок виробляє велику кількість нейро-непидів, що підвищують імунітет.

Вивчаючи вплив будь-якого музичного твору на людину у його акустичній структурі дослідники виділяють наступне: тілесно-руховий аспект, емоційно-динамічний аспект, рефлексивно-

медитативний аспект, суггестивно-трансний аспект. Вплив темпо-ритмічної структури музики на психофізіологічний стан людини відбувається за принципом резонансу.

Найстародавнішим за хронологією виникнення елементів музичної структури вважається тілесно-руховий аспект впливу музики. Первинною тілесною реакцією людини став танець, який, згодом, трансформувався у марш. У ході експериментів, які були проведені у групах добровольців (30-120 чол.), було зроблено відкриття, що монотонне звучання відбивання простого дводольного ритму здатне пробудити неконтрольований тілесно-руховий аспект реакції. Такою ж неконтрольованою тілесною реакцією в експериментальних групах, в концертах при звучанні маршу була довільна імітація крокування "на місці".

(Властиво марш і створювався саме з метою викликати таку синхронну реакцію у тих, хто чув його). Підкорені маршевим темпоритмом, емоційність і мислення звільняються від участі в процесі осмисленого реагування і, позбавлені раціонального контролю, віддають пріоритети тілу. Таким чином, темпо-ритм створює своє особливе поле впливу на психо-тілесні реакції людини і є найкращою ілюстрацією прямого зв'язку психо-емоційного і тілесного стану людини з образною структурою музики. Помічено, що людина, яка дозволяє своєму тілу відповідно реагувати на маршові або танцювальні ритми, менш психологічно закомплексована. Відповідно, темпо-ритмічна структура музики може вживатися як метод діагностики емоційної скутості і заборон, пов'язаних із тілом. Якщо людина не дозволяє собі включитися у звуковий ритм, то поступово, залишаючись у зоні впливу звучання музики, його зони контролю дають про себе знати захворюванням. Це свідчить, що рівень внутрішньої розкутості зумовлює співвідношення внутрішніх (емоційно-образних) і зовнішніх (активних рухових) реакцій на звуковий подразник.

Експериментально доведено навіть резонансну природу, емоційно-психологічної взаємодії тріади: автор – виконавець – слухач. Написана у стані глибокої депресії, обурення або негативізму, у стані радості, любові, музика містить втілений авторський емоційний досвід і ця інформація у тій, чи іншій мірі досягне вух слухача.

Вважається, що вухо є основним органом, через який музичний звук заносить інформацію у мозок. Але існують ще деякі анатомічні особливості для прийняття звукових хвиль. Так кістки людського черепа є мембраною, через яку звук входить безпосередньо до мозку. Дослідження музичних впливів виявили, що навіть шкіра диригента є провідником звуків у організм.

Експерти знайшли, що музика впливає на гормони, які пов'язані з емоційними реакціями, такими, як почуття радості і тривоги, прояви хоробрості та мужності. Медичні спостереження довели, що під впливом звучань військової музики виникають стійкі позитивні результати, зокрема, активізуються захисні сили організму, вмикаються механізми, що оптимізують надходження кисню до життєво важливих органів, підвищується тонус серцево-м'язевого насоса, відбувається активізація імунітету. (Наприклад, звучання кларнета позитивно впливає на кровообіг, нормалізує серцеву діяльність).

Серед соціологів побутує думка, що у сучасної людини припинилась адаптація до зовнішнього середовища, натомість стимуляційний та й мотиваційний ефекти інтонаційності військової музики, полегшують пристосованість і, будучи засобом позавербального спілкування та соціальної взаємодії, сприяють підвищенню адаптованості людини до навколишнього середовища. Інтонаційна повторність і темпоритміка у маршах, їх структурно-акустична передбачуваність, яка не потребує напруженого осмислення, створюють у слухачів враження співучасті, партнерства, відчуття стабільності, стан "дисциплінованого відпруження", позбавляючи відчуття самотності.

Сьогодні, на тлі масового суспільного неврозу, оновлюється новим смислом традиційність військової інтонаційності. Адже саме вона виступає альтернативою значним депресивно-деструктивним художнім процесам. Акустичний простір військової інтонаційності робить і слухача, і виконавця органічними партнерами Гри, у якій немає ні переможених ні переможців, адже це Гра, яка дарує стан задоволення не виграшем, а участю у самому процесі. Гадаємо, живе звучання військової музики, її темброва аура, знакові комунікативні властивості інтонаційного складу можуть відіграти оздоровчу роль у відновленні гармонійного психофізичного стану сучасної особистості.

Комп'ютерний геній Білл Гейтс у прощальному звертанні до людей, сказав: "Хочеш іти швидко – іди один, хочеш іти далеко – іди разом". "Разом" – це те оптимістичне піднесене відчуття згуртованості, що виникає як тільки попадаєш у простір звучань інтонаційності військової музики.

Список використаних джерел:

1. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С.252-271.
2. Асафьев Б., Музыкальная форма как процесс. – 2 изд. / Ред., вступ. Ст. и коммент. Е.М. Орловой / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.

3. Военная музыка. Сб., М., 1968, – 678 с.
4. Горенко Л.І. Військова музика Лівобережної України другої половини XVII-XVIII ст. в особах та постатях // Духовність і художньо-естетична культура: Зб. наук. праць. – К.: НДІ "Проблеми людини", 2000. – Т. 17. – С. 502-508.
5. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2 т./ Т.Н. Ливанова. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Музыка, 1983. – Т.1. по XVIII век. – 503 с.
6. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 238 с.
7. Москаленко В. – Інтонація, музика, слово // Науковий вісник НМАУ. – Вип. 27. – Київ, 2003. – с. 12-19.
8. Побережная Г., Музыкальные крылья судьбы. Кн.9 / Г.И Побережная: ДИА, 2010.-120.
9. Фігурний Ю.С. Історичні витоки військової культури українського козацтва // Національна ментальність і духовно-політичні проблеми формування Збройних Сил України. – К.: КВГІ, 1997. – С. 164-175.
10. Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы.- В кн.; Проблемы музыкальной науки. М., 1979, с. 4-22.
11. Шеффер Т.В. Музыка в поміщицькій садибі. Військові оркестри // Історія української музики. – В 6 т. – К.: Наук. думка, Т. 1, 1989. – С. 343-352.
12. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др. М., 1999.



УДК 78.015(091)

ORCID 0000-0002-6992-8929

*Палащенко О.П.,
Стеліга І.М.,
м. Рівне*

СПЕЦИФІКА МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КЕРІВНИКА АНСАМБЛЕВОГО КОЛЕКТИВУ

Анотація. У статті розглядається аматорський духовий ансамблевий колектив, який засобами мистецтва виховує самих же учасників, надає їм широкі можливості для реалізації творчих планів. Такий колектив виховує естетичні смаки в самих учасників. Тому основою особливості керівника ансамблевого колективу є його психолого-педагогічна підготовка. Вона потрібна і керівникові професійного колективу, але для того, хто працює з аматорським ансамблем, має більш важливе значення. В цьому разі керівник виступає, передусім педагогом, який вводить учасників у складний світ художнього мистецтва, допомагає оволодіти виконавськими навиками. Його мета – залучити дітей до мистецтва через їхню безпосередню участь у духовому ансамблевому колективі. У нашому дослідженні специфічні особливості діяльності майбутнього керівника, які є важливим елементом його готовності до керування ансамблем, розглядатимуться у відповідних структурних аспектах.

Ключові слова: ансамбль, колектив, мистецтво, керівник.

Annotation. The article examines the amateur brass ensemble, which educates the participants by means of art and gives them ample opportunity to realize their creative plans. Such a team brings the aesthetic tastes of the participants themselves. Therefore, the main feature of the head of the ensemble is his psychological and pedagogical training. It is also needed by the head of a professional team, but it is more important for someone who works with an amateur ensemble. In this case, the leader acts primarily as a teacher, who introduces participants to the complex world of art, helps to master the performing skills. Its purpose is to involve children in the arts through their direct participation in the spiritual ensemble. In our study, the specific features of the future leader's activity, which is an important element of his or her willingness to manage the ensemble, will be considered in the relevant structural aspects.

Key words: ensemble, collective, art, leader.

Серед багатьох існуючих професій особливе місце як за кількістю, так і за змістом займають ті, що пов'язані з педагогічною діяльністю, оскільки об'єктом цього виду діяльності є людина, її внутрішній світ, психіка, інтелект, мислення. Ці професії сприяють формуванню всебічно розвиненої, гармонійної особистості, інтелектуального потенціалу нації.

Не винятком щодо цього є і професія керівника духового ансамблевого колективу. Специфіка його діяльності вимагає теоретичного вивчення й осмислення виконавства на духових інструментах, постійного аналізу вимог до учасників із урахуванням вікового сприйняття та взаємодії. Проблема інструментального музикування завжди породжує широке коло різноманітних питань, пов'язаних із професійно-педагогічною підготовкою студентів, що розширює наші уявлення про нові ефективні

форми роботи з учнями, які вимагають нового бачення засобів та підходів до залучення їх до самостійної творчої діяльності.

Автори наукових досліджень (О. Каргін, І. Маринін, С. Мальков, Є. Смирнова, М. Соколовський, В. Подкопаєв, В. Соловійов, Ф. Соломонік, В. Чабанний та інші) присвячених аналізу професійної діяльності керівників аматорських колективів, таку діяльність розглядають як сукупність організаційних, навчально-виховних та художньо-творчих завдань. Усі вони перебувають у тісному взаємозв'язку, однак кожен із компонентів багатогранного процесу навчання (організаційний, навчальний, виховний, репетиційний, концертний та ін.) має певну специфіку, хоча на практиці вони реалізуються одночасно.

У працях О. Абдуліної, Н. Волошиної, Л. Блінової, Л. Кікнадзе та С. Киссельгофа наголошується на необхідності посилення практичної спрямованості навчання студентів. На думку авторів все це позитивно позначиться на їхній подальшій професійній діяльності.

Як відомо, значна кількість літератури присвячена саме підготовці професійних музикантів, диригентів, методиці роботи з професійними колективами. На жаль, це не стосується керівників духових ансамблевих колективів. Тому **метою** нашої публікації є виявлення особливості підготовки керівника такого колективу, спираючись на відомі традиції, поняття, установки в галузі професійної творчості.

Аматорський духовий ансамблевий колектив засобами мистецтва виховує самих же учасників, надає їм широкі можливості для реалізації творчих планів. Такий колектив має виховувати естетичні смаки в самих учасників. Тому основою особливості керівника ансамблевого колективу є його психолого-педагогічна підготовка. Вона потрібна і керівникові професійного колективу, але для того, хто працює з аматорським ансамблем, має більш важливе значення. В цьому разі керівник виступає, передусім педагогом, який вводить учасників у складний світ художнього мистецтва, допомагає оволодіти виконавськими навиками. Його мета – залучити дітей до мистецтва через їхню безпосередню участь у духовому ансамблевому колективі.

Пошуки оптимального варіанта характеристики готовності студента, який відповідав би всім критеріям професійної діяльності, вимагають значних зусиль, що зумовлено із специфікою його майбутньої роботи як керівника духового ансамблевого колективу. Проте ця актуальна проблема ще не знайшла свого комплексного відображення в наукових дослідженнях. Лише в деяких працях спостерігаються спроби висвітлити її окремі сторони.

Так, у праці В. Подкопаєв узагальнено теоретичні погляди, що розкривають соціально-педагогічні функції духової музики [7]. О. Ніжинський, звертається до проблем розвитку професійних якостей керівника, розглядає принципи формування репертуару [64].

Проблема підготовки студентів вищих мистецьких навчальних закладів до майбутньої творчої діяльності є однією з найактуальніших в наш час. А. Хачатурян після тривалих досліджень дійшла висновку, що для того, аби молодий спеціаліст відповідав вимогам обраної професії, в його навчанні важливе місце повинна посідати загальнопедагогічна підготовка, яка включає в себе: педагогічну спрямованість мислення; готовність до творчого вирішення педагогічних завдань; культуру спілкування [9].

Аналіз цих та інших наукових праць, присвячених дослідженню різних аспектів професійно-педагогічної підготовки та практичний досвід роботи з духовим ансамблевим колективом, дають нам змогу сформулювати власне розуміння назрілих проблем та глибше розкрити специфічні особливості педагогічної діяльності керівника творчого колективу.

Керування таким ансамблем вимагає від студентів – майбутніх керівників широкопрофільної підготовки, яка охоплює:

- знання методики гри на духових інструментах;
- знання історії музики;
- знання та вміння диригування;
- володіння принципами початкового навчання гри на духових інструментах.

У нашому дослідженні специфічні особливості діяльності майбутнього керівника, які є важливим елементом його готовності до керування ансамблем, розглядатимуться у відповідних структурних аспектах, а саме:

- діяльність духового ансамблевого колективу відбувається у вільний від занять час;
- творчий колектив створюється на засадах добровільності та зацікавленості, в основі яких лежить особисте бажання учасників, що породжує певну специфіку відносин із колективом;
- у музичному колективі беруть участь музиканти з різними здібностями, різним рівнем підготовки та різного віку. Тому керівник у своїй педагогічній діяльності має враховувати особливості різних категорій учасників, уміти знайти підхід до них та ефективні форми спілкування з ними;

- студент повинен усвідомлювати, що творчій діяльності аматорського колективу притаманні певні специфічні форми впливу на емоційну сферу учасників завдяки засобам розучуваного репертуару, що створює сприятливі умови для формування їх естетичного смаку;

- специфічною рисою педагогічної діяльності в аматорському ансамблі є вільний вибір методики навчання учасників і організації музично-навчального процесу. Це пов'язано з тим, що в практиці аматорської творчості відсутні офіційно закріплені програми навчання учасників. Тому надзвичайно важливим питанням є вибір методу навчання, оскільки від цього залежить темп і якість оволодіння виконавськими навичками, за допомогою яких учасники зможуть реалізувати свої творчі здібності.

Вітчизняні психолого-педагогічні дослідження виділяють такі структурні компоненти педагогічної діяльності: гностичний, або дослідницький – один із провідних у професійній діяльності педагога, оскільки він веде постійний пошук необхідної інформації і аналізує як власний, так і передовий досвід навчально-виховної роботи; конструктивний включає планування педагогічної діяльності та прогнозування її результатів; організаторський полягає у підпорядкуванні всіх видів навчально-виховного процесу основному організатору-керівнику; комунікативний компонент охоплює процес встановлення контактів педагога з учнями, колегами батьками.

Ці структурні компоненти притаманні й керівникові ансамблевого колективу, як одні із специфічних особливостей професійно-педагогічної діяльності, що знаходить підтвердження у ряді праць. Зокрема, за Л. Русановою, структура діяльності керівника аматорського художнього колективу, спрямована на дослідження виховних цілей, яка включає шість компонентів діяльності: проєктуючий, конструктивний, комунікативний, організаторський, гностичний (аналітичний), гностичний (узагальнюючий) [8].

Спираючись на досягнення сучасної психолого-педагогічної науки, можна визначити професійно-педагогічні знання та уміння студента, які формують його готовність до керування духовними ансамблевими колективами.

Сучасна методика керування аматорським колективом пропонує різноманітні форми виховання естетичних смаків. До основних форм відносяться: прослуховування музики, ознайомлення з творчістю видатних композиторів і музикантів, стилем написання їхніх творів. Така робота охоплює увесь колектив і відбувається під час занять. Тематика занять може бути найрізноманітнішою – від творчості окремих композиторів до проблем музичного мистецтва;

- уміння знаходити ефективні форми і методи навчання учасників основ виконавської майстерності. Керівникові творчого колективу здебільшого доводиться розпочинати свою роботу із формування в учасників елементарних навичок виконавської діяльності (постановка дихання, музична грамота, звуковидобування). Отже, дуже важливою проблемою для нашого дослідження є методична підготовка студента. Вона полягає в умінні докладно проаналізувати виконавську підготовку не тільки всього колективу, а й кожного учасника. На основі цього аналізу керівник має визначити ефективні методи дальшого вдосконалення виконавської підготовки учасників.

- уміння забезпечити власний професійний і моральний престиж (авторитет). Авторитет керівника сприяє проведенню цілеспрямованої навчально-виховної діяльності.

Професійний аспект полягає в досконалому знанні питань, пов'язаних із володінням інструментом, знанням теорії музики, розвитком музичного слуху. Компетентність керівника включає у себе й глибокі методичні знання (володіння сучасними методами навчання, уміння правильно, з урахуванням індивідуальних особливостей, розвивати виконавські навички в учасників). У музичному колективі підвищенню авторитету керівника сприяє урахування ним специфічних особливостей роботи з дітьми та виявлення педагогічного такту.

Моральний аспект виражається у володінні керівником формальним правом керівництва, що характеризується його здатністю до лідерства. Поєднання лідерства і керівництва дає керівникові не тільки формальні, а й моральні права на керування художнім колективом [5].

Моральні права та авторитет ґрунтуються на великій повазі учасників до керівника, його морально-етичних і професійно-ділових якостях. У творчому колективі моральний авторитет є організуючим фактором, концентруючи в собі усі достоїнства керівника.

У загальній структурі здібностей студента – майбутнього керівника аматорського колективу – важливе місце посідає здатність до спілкування, налагодження тісних стосунків із учасниками ансамблю на що справедливо вказував А. Каргін [4]. Ці особливості становлять одну з характерних рис, які потрібно враховувати в підготовці студентів до виконання професійних обов'язків. Студенти, які не наділені комунікативними якостями і які не розвивають їх у процесі своєї майбутньої діяльності, як правило, постійно зустрічаються з труднощами при налагодженні необхідних контактів з учасниками оркестру та іншими людьми, що негативно позначається на результатах їхньої праці.

Аксіомою для студента – майбутнього керівника – є природні та технічні можливості музикантів. Тому не треба перевантажувати їх зайвими репетиціями, вимагати від них неможливого. За таких обставин учасники нерідко втрачають інтерес до музикування. Потрібно так спланувати репетиційний час, щоб кожне заняття стимулювало прагнення до спільної праці, зумовлювало бажання проникати в глибинні пласти музичної творчості.

Отже, тільки знання специфічних особливостей музично-педагогічної діяльності дає можливість визначити умови вдосконалення підготовки студентів до керування духовими ансамблевими колективами. Здобуті у вузі культури вміння і навички забезпечать впровадження нових форм і методів роботи в ролі керівника ансамблю духових інструментів. Це, в свою чергу, сприятиме підвищенню естетичного і художнього рівня колективу.

Література

1. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. – К. : ТОВ "Задруга", 2010. – 320 с.
2. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II. / В. Н. Апатский. – К. : ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с.
3. Апатский В. Н. Основы теории и методики музыкально-исполнительского искусства: Учеб. пособие / В. Н. Апатский. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. – 432 с.
4. Ержемский Г.Л. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г.Л.Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – 80 с.
5. Каргин А.С. Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе / А.С.Каргин. – М. : Просвещение, 1984. – 224 с.
6. Неженский О.М. Детский духовой оркестр / О. М. Неженский. – М. : Музыка, 1989. – 128 с.
7. Подкопаев В.П. Педагогические условия совершенствования руководства детскими духовыми оркестрами : Автореф... канд. пед. наук / В.П.Подкопаев. – Л., 1989. – 16 с.
8. Русанова Л.П. Целенаправленность в деятельности руководителя и участников самодеятельного художественного коллектива : Дис.... канд.пед.наук / Л.П.Русанова. – Л., 1984. – 190 с.
9. Хачатурян А.П. Вероятные ситуации: Проблемы и решения / А.П.Хачатурян. – Л. : ЛГИК, 1987. – С. 5.



УДК 377.091.32

ORCID 0000-0002-4964-2122

Коробейников В.О.,
с. Словечне, Житомирська обл.

СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО СМАКУ У ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ НА УРОКАХ МУЗИКИ

Анотація. У статті досліджується процес формування музичного смаку у дітей молодшого шкільного віку на уроках музики, подаються рівні розвитку музичного смаку (високий, середній, низький). Високий – адекватне, естетично-активне досягнення "пікового становлення" в музиці, єдність емоційна і інтелектуальна; точне змістовне висловлення дитиною про сприйняті музичні образи; прагнення сприймати світ музичних образів через взаємозв'язок зі своїм світом; середній – досягнення "пікового" полягання в музиці і розуміння музичних образів має не завжди адекватний характер; усвідомлено сприймаються прості, статичні, однозначні музичні образи; прагнення і готовність сприймати світ музичних образів і свій емоційний світ; низький – відсутній інтерес до сприйняття музичного образу; сприйняття і розуміння музичних образів неадекватне, цілісне, нерозчленоване.

Ключові слова: музичний смак, знання, вміння, сприйняття, музичний образ.

Annotation. In the article is researched process of forming of musical taste for the children of midchildhood on the lessons of music, the levels of development of musical taste are given (high, middle, low). High is an adequate, aesthetically active achievement of "peak formation" in music, the unity of emotional and intellectual; accurate, meaningful statement by the child of perceived musical images; the desire to perceive the world of musical images through interconnectedness with their world; ability to analyze, compare musical images, establish cause-effect relationships between means of musical expression and emotional content of music; the ability to evaluate the process itself and the result of the perception of musical images, the ability to imagine, identify with a musical composition; the average – the achievement of the "peak" reliance on music and the understanding of musical images is not always adequate; consciously perceived simple, static, unambiguous musical images; desire and willingness to perceive the world of musical images and their emotional world; low – there is no interest in perceiving the musical image; perception and understanding of musical images inadequate, holistic, undivided.

Keywords: musical taste, knowledge, ability, perception, musical appearance.

Виникнення в нашій свідомості природних, закономірних асоціацій музики з самим життям, іншими жанрами мистецтва переконує нас у величезних можливостях музичного виховання, яке фактично дає людині ключ до сприйняття, розуміння образного світу прекрасного. Володіння таким ключем – це важлива передумова формування не лише дійсно прекрасного в усіх значеннях, але, що важливо, – формування смаку.

Учні можуть по-справжньому любити серйозну музику, але головне – вони повинні стати культурними слухачами, активно і з цікавістю сприймати музику, виробити своє ставлення до почутого.

Якщо діти чують високохудожню музику, вони нагромаджують досвід переживання і усвідомлення вагомих інтонацій музики різних епох і стилів, у них формуються основи музичного смаку. Набуваючи певних знань, умінь і навичок про музику, школярі залучаються до музичного мистецтва. Потрібно досягти такого ефекту, щоб в процесі музичного виховання набуття цих знань, умінь і навичок сприяло формуванню музичного мислення, уяви, мистецького смаку.

Проблемою становлення музики як мистецтва займалися О.А. Апраксина, О.П. Радинова, Г.Я. Лешакова, Е.Л. Рибалкіна, Л. Школяр, А.Г. Юсфін та багато інших учених і педагогів. Проблемою формування музичного смаку займалися Б.А. Бечак, Л. Дмитрієва, Н.М. Черноіваненко, Д.Б. Кабалевський, О. П. Радинова та ін. В даний час у сучасних школярів є можливість вивчати спадщину світової музичної культури, зробити його своїм духовним надбанням.

Проблема розвитку музичного смаку школярів привертає увагу багатьох дослідників. Не дивлячись на велику кількість робіт у цій галузі, вона все ще продовжує залишатися **актуальною**. Проблема полягає у відсутності музичної культури підростаючого покоління, а значить і музичного смаку. Зараз люди живуть в такий час, коли музику можна почути практично скрізь. Цьому сприяють радіо, телебачення, а також доступність музичного матеріалу (аудіо, відео).

Разом з цією легкодоступністю відбувається знецінення музики. Вона перетворюється на шум. Люди просто не вміють слухати музику серйозно. Виховання дитячого музичного смаку – питання складне і мало вивчене. Спостерігаючи за дітьми, легко переконатися в тому, що одні з них вважають за краще співати або танцювати, грати на музичних інструментах або слухати музику. Це говорить про різноманітність дитячих смаків, які необхідно постійно розвивати і удосконалювати.

Аналіз вітчизняної і зарубіжної музикознавчої, педагогічної літератури по вивченню проблеми розвитку музичного смаку дозволив висунути наступну гіпотезу: якщо проблема розвитку музичного смаку у школярів така важлива, то необхідно побудувати свою діяльність так, щоб зуміти зацікавити їх високохудожньою музикою через знайомство з різними стилями і напрямками музики.

Багато учених працювали над проблемою розвитку музичного смаку. Особливий внесок зробила В.Н. Шацька [4, с. 54], яка вважала, що музичний смак розуміється, як певний рівень музично-поетичних вистав, який дає можливість відзначати і цінувати прекрасне в музиці, тобто її ідейність і змістовність, правдивість і щирість відчуттів, яскравість і переконливість музичних образів і всіх виразних засобів музичного твору. На основі цих навиків активного сприйняття і першої критичної думки з'являється великий інтерес і задоволення від достовірно художньої музики у всіх її видах, включаючи і образи народної творчості, і доступні твори великих композиторів минулого, і найрізноманітнішу за жанрами, але високоякісну музику сучасних авторів.

Виховання активного слухача музики пов'язано з двома основними моментами: необхідністю організації всіх умов для активного сприйняття музики та розвитком потреби естетичної думки, без наявності якої не можна уявити собі слухача, що має свої вимоги до музики, своє ставлення, свої смаки.

В умовах музично-просвітницької роботи серед дітей сприйняття музики не може формуватися самостійно. Дітям особливо необхідні художня і педагогічна допомога, керівництво вчителів. Потрібна науково-дослідна і експериментальна робота і педагогів, і психологів, і музикантів, щоб перевірити правильність шляхів допомоги у становленні відповідного сприйняття музики.

У вихованні музичного смаку значне місце займають літературно-музичні теми, де у зв'язку з бесідою про творчість якого-небудь письменника або поета показується віддзеркалення його творчості в музиці. Музичні інтереси молодших класів мають свої особливості і труднощі. Молодші школярі хочуть знати і розуміти музику, але, в більшості випадків, не мають достатніх навиків слухати і сприймати її. Звідси велике прагнення до читання книг про музику і до лекцій. Зазвичай перші ж кроки справжнього спілкування з музикою викликають дуже великий інтерес до неї і прагнення глибше проникнути в різні сфери музичного мистецтва.

Н.Я. Брюсова, вважає, що всі знання і уміння, все те нове, що відкриває школа дитячому розуму, повинні приходити дітям в живому вигляді, таким, яким все це приходить до нас в житті. Треба, щоб, проникаючи в ці незнайомі ще розуму речі, відчуття дітей розкривалося для життя як можна повніше, щоб широкий, багатозвучний світ розкривався перед ними і щоб вони, через ці нові

знання, входили в нього всією своєю життєвою істотою, радіючи життю. І цьому може найкраще допомогти музика [2, с. 75].

В.А. Багадуров, Т.Л. Беркман, Д.Л. Локшин, М.А. Румер вважали, що освоєння музичних творів передбачає повноцінне їх сприйняття, тобто слухання і розуміння [5, с. 35].

На жаль, до цього часу питанню сприйняття в нашій музично-педагогічній практиці приділяється недостатня увага, особливо на перших етапах музичного виховання. В той же час не можна успішно займатися жодною музичною діяльністю, якщо не розвинене сприйняття. Виховання сприйняття може бути здійснене лише при постійній керівній ролі вчителя. Що ж потрібно зробити для того, щоб навчити школярів розуміти і любити музику? Любити музику – означає випробовувати потребу в спілкуванні з нею, переживати її, тобто переживати радість, хвилювання, сум, слухаючи її. Розуміти ж музику – означає сприймати її свідомо, вслухатися в її зміст і форму. Слід відзначити, що поняття "любити" і "розуміти" музику часто ототожнюються. Інколи вони і протиставляються: "Я музику люблю, хоча її і не розумію".

Ми вчимо дітей сприймати музику свідомо для того, щоб вони її глибше переживали, відчували. Може виникнути питання: чи обов'язково розуміти музику для того, щоб її любити? Адже ми знаємо безліч таких прикладів, коли слухачі (і дорослі, і діти) дуже мало або навіть нічого про неї не знають, але люблять і переживають музику. Проте можна з упевненістю сказати, що сприйняття яскравіше і свідоміше у тих слухачів, що мають підготовку, мають знання про музику.

Слід звернути увагу на те, що твори, які діти здатні емоційно сприйняти, повинні бути дедалі складнішими і більшими за обсягом. Але буває і так, що досить складні твори глибоко сприймаються слухачами невідповідними. У таких випадках можна з упевненістю сказати, що йдеться про людей в тій чи іншій мірі обдарованих. Недаремно в структуру музичних здібностей видатний учений, професор Теплов включив не лише слух, але і емоційну чуйність до музики.

Можна виокремити такі рівні розвитку музичного смаку: **високий** – адекватне, естетично-активне досягнення "пікового становлення" в музиці, єдність емоційна і інтелектуальна; точне змістовне висловлення дитиною про сприйняті музичні образи; прагнення сприймати світ музичних образів через взаємозв'язок зі своїм світом; уміння аналізувати, порівнювати музичні образи, встановлювати причинно-наслідкові зв'язки між засобами музичної виразності і емоційним змістом музики; уміння оцінювати сам процес і результат сприйняття музичних образів, здатність уявляти, ототожнювати себе з музичним твором; **середній** – досягнення "пікового" полягання в музиці і розуміння музичних образів має не завжди адекватний характер; усвідомлено сприймаються прості, статичні, однозначні музичні образи; прагнення і готовність сприймати світ музичних образів і свій емоційний світ; аналіз музичного образу відбувається за зразком, відсутня самостійність; уміння встановлювати причинно-наслідкові зв'язки між музичним чином і засобами виразності; при інтерпретації емоційного змісту музичного образу мова не розгорнута, орієнтована на стандарт; **низький** – відсутній інтерес до сприйняття музичного образу; сприйняття і розуміння музичних образів неадекватне, цілісне, нерозчленоване; спосіб аналізу змісту музичного образу і засобів виразності характеризуються нестійкістю; в пізнанні музичних образів мовні комунікації носять особливий характер, але неадекватні змісту творів і мають слабку емоційну забарвленість.

В процесі спостереження діти з високим рівнем музичного смаку характеризуються цілеспрямованістю, адекватним естетично-активним сприйняттям музики, єдністю емоційного і інтелектуального, диференціацією слухових відчуттів. Внутрішній слух і музичні уявлення пов'язані із здатністю чути і переживати музику в собі.

Учні сприймають, усвідомлюють виразні засоби музики, розуміють, за допомогою чого композитор досягає естетичного ефекту і як музичний образ діє на слухача, встановлюють причинно-наслідкові зв'язки між емоційним змістом музичного образу і засобами його виразності.

Д.Д. Шостакович писав, що любителями і знавцями музики не народжуються, але стають; безнадійних в цьому відношенні людей немає, необхідно пам'ятати, що музичний смак, розуміння музики формується повільно. Збагнути змісту музики може кожен, потрібно лише докласти зусилля, щоб здолати труднощі на початку роботи над собою [5, с. 148]. Музика поширюється в гігантських масштабах за допомогою радіо, телебачення, інтернету, вона стала настільки обов'язковою, що перетворилася на помітний чинник соціального життя, тому про її роль в сучасному суспільстві повинні задуматися представники різних професій, навіть філософи, політики, письменники.

Музика по-своєму формує ціннісні орієнтири суспільства, його ставлення до світу, вчить людей безкорисливо насолоджуватися красою, захоплюватися багатством духовних сил і можливостей людини. В цьому полягає суть естетичної функції.

Таким чином, треба проводити систематичну роботу над формуванням музичного смаку у дітей молодшого шкільного віку, щоб досягти великих успіхів в музичному розвитку дітей. Тому вчителів треба, передусім, зуміти їх зацікавити уміло дібраним матеріалом.

Список використаної літератури

1. Апраксина О. А. Методика музикального виховання в школі / О. А. Апраксина. – М. : Просвещение, 1983. – 222 с.
2. Дмитриева Л. В. Методика музикального виховання в школі / Л. В. Дмитриева, Н. М. Черноиваненко. – М. : Просвещение, 1989. – 206 с.
3. Знаменская И. А. Музыкально-языковой словарь и его роль в формировании слушательской культуры школьников / И. А. Знаменская. – Ростов Н/Д : Изд-во обл. ИУУ, 1990. – 19 с.
4. Кабалевский Д. Б. Воспитание ума и сердца / Д. Б. Кабалевский. – М. : Просвещение, 1984. – 204 с.
5. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
6. Петрушин В. И. Музыкальное восприятие как средство изучения личности школьника / В. И. Петрушин // Воспр. психол. – 1986. – № 1. – С. 102 – 104.
7. Юсфин А. Г. Живой организм музыки / А. Г. Юсфин // Семья и школа. – 1991. – № 8. – С. 42 – 44.



УДК 781:371.15

ORCID 0000-0002-7119-3554

Пастушок Т.В.,
м. Рівне

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНИХ ЗДІБНОСТЕЙ МАЙБУТНЬОГО КЕРІВНИКА ОРКЕСТРОВОГО КОЛЕКТИВУ

Анотація: У статті коротко висвітлено педагогічні умови формування комунікативних здібностей майбутнього диригента. Окремлено особливості, притаманні діяльності керівника сучасного оркестрового колективу. Охарактеризовано найсучасніші педагогічні умови формування комунікативної культури керівника оркестрового колективу сьогодення.

Ключові слова: педагогічні умови, диригент, комунікативна культура, оркестровий колектив.

Annotation: The article briefly describes the pedagogical conditions of formation of communicative abilities of the future conductor. The peculiarities inherent in the activity of the head of the modern orchestra collective are outlined. The most up-to-date pedagogical conditions for forming the communicative culture of the leader of the orchestral collective are described.

Keywords: pedagogical conditions, conductor, communicative culture, orchestra collective.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Характеризуючи особливості діяльності керівника сучасного оркестрового колективу, зауважимо, що до цього питання зверталася значна кількість науковців, музикантів, педагогів-практиків, психологів. Так, особливості педагогічних умов формування комунікативної культури майбутнього керівника оркестрового колективу розглядають О. Олексюк, Н. Цюлюпа, О. Горбенко, Т. Пляченко, виокремлюючи проблеми, що мають місце в підготовці майбутнього диригента для розвитку його комунікативних здібностей.

Окремі дослідження присвячено проблематиці педагогічних умов можна розглянути в наукових доробках Т. Сясіної, І. Коваленка, О. Олексюк, Я. Сверлюк, С. Світайло.

Структуру комунікативних здібностей керівника аматорського художнього колективу досить чітко окреслено в доробках Г. Анашкіної, Н. Арефіної, В. Чабанного, а психологічні особливості майбутніх диригентів – у дослідженні І. Шевченко та Г. Бродського.

Мета статті – охарактеризувати роль диригента сучасного оркестрового колективу, особливості, притаманні його роботі з оркестрантами, а також показати педагогічні умови, які мають вплив на формування комунікативної культури майбутнього керівника оркестрового колективу сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Розвиток комунікативної культури майбутнього диригента оркестрового колективу є одною із багатьох взаємодій у структурі педагогічного процесу. Від її пріоритету, відносно головного спрямування студентів на володіння та вдосконалення їх обсягу знань буде залежати відповідний розвиток їхніх вмінь та навичок у майбутній професійній діяльності. Головною особливістю цього складного творчого процесу полягає у зв'язку із змінами самосвідомості особистості, яка зумовлена відповідальністю перед майбутніми поколіннями в результаті власної праці та взаємовідносин з учасниками оркестрового колективу.

Формування комунікативної культури диригента будь-якого оркестрового колективу напряму залежить від педагогічних умов – поєднання зовнішніх та внутрішніх факторів, які забезпечують

процес якісного навчання майбутніх керівників оркестрових колективів, які в свою чергу були досліджені в наукових працях О. Олексюк, Г. Падалки, Н. Цюлюпи, І. Коваленко.

В своїй науковій праці І. Цюряк вважає однією із основних педагогічних умов саморозвиток студентів [2, с. 19], Н. Шелудякова – потребу в особистому пізнанні, вдосконаленні та самореалізації [3], Т. Сясіна – в активному навчанні студентів на практичних та лекційних заняттях [4, с. 21]. В схожих наукових роботах педагогічними умовами також вважають діалогову взаємодію викладача та студентів, забезпечення комфортного психологічного стану студентів на практичних заняттях, впровадження індивідуальних технологій навчання для кожного студента, створення продуктивної атмосфери навчання, орієнтації на практичну діяльність, тощо.

Окрім цього, багато авторів наукових праць вважають педагогічними умовами:

- діалогове навчання, незалежно від рівня знань обох учасників [5, с. 323],
- практична творча реалізація студентів [6, с. 279],
- активізація та використання набутих музично-теоретичних знань та навичок у практичні заняття майбутнього керівника оркестрового колективу [7, с. 235],
- активізація позиції майбутнього професійного фахівця в соціумі [8, с. 20].

Інші автори наукових праць стверджують, що формування комунікативної культури майбутніх керівників оркестрових колективів реалізуються за допомогою наступного ряду педагогічних умов:

- творчий підхід, повага та взаєморозуміння, відповідна атмосфера довіри [9, с. 406],
- розвиток мотивації та вольових якостей у навчанні майбутніх диригентів, активізація творчого розвитку та самооцінка досягнутого рівня комунікативної культури [10, с. 20],
- діалогові відносини та взаєморозуміння [12, с. 24],
- розвиток творчої особистості майбутнього професійного керівника оркестрового колективу [13, с. 437].

Наукові праці, в яких вивчають педагогічні умови, зазвичай виділяють такі основні критерії, як:

- діалогічність спілкування між наставником та студентом,
- творчий підхід,
- професійну готовність майбутніх диригентів до практичної діяльності,
- створення максимально-сприятливих умов для навчання,
- збагачення наукових досліджень у сфері оркестрового музикування.

Аналізуючи праці вище сказаних наукових праць, можна стверджувати, що для формування комунікативної культури майбутнього керівника оркестрового колективу необхідний ряд наступних педагогічних умов:

- творчий підхід,
- мотивація до навчання з використання комп'ютерних технологій та засобів мультимедіа,
- діалогічність спілкування між викладачем та студентом,
- активність у процесі самоаналізу та самовдосконалення,
- розвиток творчих здібностей із застосуванням найсучасніших методів навчання.

Творчий підхід. Творчість – це певна діяльність людини, яка спрямована на створення нових матеріальних чи духовних цінностей (художні твори, твори мистецтва, наукові праці, інновації, тощо). В одній із наукових праць В. Галузинського було зазначено, що *творчий підхід* – це фактор успіху, чи умова, яка народжена в спільній діяльності викладача та його наставників (студентів), де в першу чергу виділяється студентська творчість, як однозначний компонент творчого навчання відносно педагога. В нашому випадку, творчий підхід розглядається, як частинка діяльнісного підходу. [11, с. 91]. Тому можна стверджувати, що творчий підхід позитивно сприяє удосконаленню комунікативної культури майбутніх керівників оркестрових колективів, за умови запровадження в творчу та практичну діяльність певних таких навчальних компонентів, які сприяють розвитку творчих умінь, навичок та елементів навчання, які сприяють розвитку творчої особистості та самоудосконаленню його професійного рівня.

Мотивація до навчання з використання комп'ютерних технологій та засобів мультимедіа. На практичних заняттях диригування з оркестровим колективом саме мотивація є основною силою для розвитку, яка в свою чергу викликає творчий інтерес студентів до спеціальності диригента та художнього керівника оркестрового колективу, всіх учасників оркестру до пізнання оркестрового звучання та роботи з оркестровим колективом, зацікавленість до професії диригента та диригентською технікою при практичних заняттях з оркестровим колективом, бажання вчитися та вдосконалювати свої знання, уміння аранжувати та оркеструвати нові твори, використовувати та задіювати на практиці комп'ютерні програми для набору оркестрових партитур, розвиток самостійного творчого вдосконалення майбутніх керівників оркестрових колективів.

Діалогічність спілкування між викладачем та студентом. Діалог – це форма продуктивного спілкування двох, або більше людей. В нашому випадку, це вияв довіри та поваги між викладачем та студентом, можливість знайти згоду, коли розмова проходить на партнерських засадах. Серед

головних психологічних труднощів, які можуть проявлятися між керівником оркестрового колективу та його учасниками є такі, як:

- труднощі у мовному спілкуванні та передача особистого емоційного ставлення до художнього матеріалу,
- нерозуміння індивідуальних психологічних рис кожного учасника оркестру,
- невміння налагодити психологічний контакт з оркестровим колективом,
- складності у спілкуванні, які виникають під час репетицій та практичних занять,
- невміння будувати індивідуальні стосунки з учасниками оркестрового колективу відповідно до поставлених практичних завдань.

Комунікативна культура майбутнього керівника оркестрового колективу полягає в таких основних принципах:

- розуміння учасників оркестру та вміння об'єктивно їх оцінювати,
- до кожного оркестранта повинен бути відповідний спосіб звернення, в якому найкраще поєднується індивідуальний підхід з принципами моральності,
- завжди бути готовим до діалогічного спілкування з будь-яким учасником оркестрового колективу,
- дотримуватися правил та норм педагогічної поведінки,
- визнавати та виправляти власні помилки у взаємовідносинах з оркестрантами.

Активність у процесі самоаналізу та самовдосконалення. В своїй науковій праці, займаючись проблемами самостійної роботи студентів, А. Цюприк [14, с. 104] зауважує, що в першокурсників першочерговою самостійною проблемою є пошук необхідної інформації. В процесі навчання, набуваючи професійного досвіду студенти поступово змінюють свій навчальний орієнтир на результативність самостійної роботи та усвідомлення вивченого матеріалу.

В своїх методичних рекомендаціях Л. Теряєва [15, с. 32] пропонує у самостійному опрацюванні використовувати комп'ютерні програми, інформаційні технології, мережу інтернет (пошук електронних бібліотек, електронна пошта, соціальні мережі, проведення обговорень, пошук репертуару, запис нот за допомогою нотних редакторів, виконання творчих завдань). Використання даної інформації дає можливість слухати, аранжувати, корегувати, оркеструвати та використовувати її в практичній діяльності, додатково покращуючи свої знання з музично-теоретичних дисциплін.

Розвиток творчих здібностей із застосуванням найсучасніших методів навчання. Процес активності творчих пошуків у студентів, які формують власну комунікативну культуру, готуючись стати майбутнім керівником оркестрового колективу, відбуваються за рахунок створення креативного простору, особистої спрямованості на вирішення творчих завдань для індивідуального професійного кругозору та багажу знань з теоретичних дисциплін [16, с. 20].

Одним із сучасних методів сьогодення вважають інтерактивне навчання. *Інтерактивне навчання* – це той вид навчальної співпраці, який відбувається за допомогою активної постійної взаємодії усіх її учасників. Така методика навчання розвиває індивідуальні творчі здібності майбутніх керівників оркестрових колективів, а також сприяє закріпленню міцних теоретичних знань. Розвиток таких творчих здібностей в майбутньому позитивно впливає на психологічні відносини диригента з оркестрантами, індивідуальному креативному контакту та загальній співпраці майбутнього керівника оркестру з його творчим колективом.

В сучасних оркестрових колективах сьогодення також можна побачити застосування синтезатора, клавішних інструментів, комп'ютера та різного виду електронних музичних пристроїв. Використання таких технологій у репетиційній роботі сприяє виконанню різних творчих завдань:

- аранжуванню оркестрових творів будь-якої складності,
- вмінню записувати оркестрові ноти та набору партитур в музичних редакторах,
- створення індивідуальної інтерпретації на оркестровий твір будь-якого виду складності.

Розвиток творчих здібностей майбутнього керівника оркестрового колективу сьогодення залежить також від залучення їх до власної композиторської творчості. Велике значення для такого розвитку має написання оркестрових творів для дитячих оркестрових колективів з застосуванням вище сказаних мультимедіа технологій та індивідуальна інтерпретація. Такі здобутки повинні використовуватися майбутніми диригентами на репетиційних заняттях з оркестровим колективом.

Підсумовуючи усе, вище сказане, *педагогічними умовами формування комунікативної культури майбутнього диригента оркестрового колективу* було визначено:

- творчий підхід,
- мотивація до навчання з використання комп'ютерних технологій та засобів мультимедіа,
- діалогічність спілкування між викладачем та студентом,
- активність у процесі самоаналізу та самовдосконалення,
- розвиток творчих здібностей із застосуванням найсучасніших методів навчання.

Беручи до уваги педагогічні умови, можна зазначити, що формування комунікативної культури майбутнього керівника оркестрового колективу потребує також поглиблення та оновлення навчальних робочих програм. Для оптимізації всього процесу формування комунікативної культури потрібно посилити методичну підготовку майбутніх диригентів оркестрових колективів та звернути увагу на музично-теоретичну базу підготовки, включаючи новітні методи підготовки та сучасні засоби та методи навчання.

Література:

1. Олексюк О.М. Музична педагогіка: навч. посіб. / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2013.,
2. Цюряк І.О. Методика застосування особистісно-орієнтованих технологій навчання в процесі диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. Київ: [б. в.], 2009. 19 с.,
3. Шелудякова Н.О. Використання інтерактивних методів навчання при проведенні індивідуальних занять: матеріали XIV Міжнародної наукової інтернет-конференції *Сучасний Соціокультурний простір*, 2017.,
4. Сясіна Т.В. Формирование методической компетентности будущего учителя: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Госуд. пед. ун-т. Комсомольск-на -Амуре, 2005. 21с.,
5. Коваленко І.Г. Педагогічні умови формування професійно-особистісних рис майбутніх учителів музики у процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін. *Вісник Львівського університету*. Серія педагогічна. Львів: ЛНУ, 2005. Вип. 19. Ч.1. С. 323-329.,
6. Світайло С.В. Формування фахової компетентності майбутніх учителів музики у процесі диригентсько-хорової підготовки: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Київськ. нац. ун-т культури і мистецтв, Київ, 2011. 279 с.,
7. Сверлюк Я. В. Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика: монографія. Рівне: РДГУ, 2007. 235 с.,
8. Лінг Хай. Методичні засади диригентсько-хорової підготовки студентів до роботи в школах Китаю та України: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. Київ, 2007. 20 с.,
9. Сисоєва С. О. Підготовка вчителя до формування творчої особистості учня. Київ: Поліграфкнига, 1996. 406 с.,
10. Цюлюпа Н.Л. Педагогічні умови формування методичної компетентності майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної підготовки : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2009. 20 с.,
11. Галузинський В.М. Педагогіка: теорія та історія / В.Галузинський, М.Євтух. – К.: Вища школа, 1995. – 237 с. 91.,
12. Лебедева О.В. Развитие методической компетентности учителя как средство повышения эффективности учебного процесса в общеобразовательной школе: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. Новгород, 2007. 24 с.,
13. Чернилевский Д.В. Дидактические технологии в высшей школе: учебное пособие для вузов. Москва: Юнити – Дана, 2002. 437 с.,
14. Цюприк А.Я. Основні підходи до проблеми організації самостійної роботи студентів. *Педагогіка і психологія професійної освіти*. 2003, № 6. С. 100-108.,
15. Теряєва Л.А. Методичні рекомендації до формування методичної компетентності майбутніх учителів музики на заняттях з хорового диригування. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2017. 32 с.,
16. Білоус О.С. Дидактичні основи формування творчої активності студентів у процесі особистісно-орієнтованого навчання (на матеріалі музичних дисциплін) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 10.00.09. Луцьк, 2005. 20 с.



УДК 781. 2:780. 646.2

ORCID 0000-0001-5312-5390

Марценюк Г.П.,
м. Київ

ПРОБЛЕМИ ФУНКЦІОНАЛЬНОГО КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ ТРОМБОНІВ

Анотація. Досліджено проблеми функціонального камерного ансамблю тромбонів. Надано дефініцію понять "ансамбль" і "камерний ансамбль"; визначено диференціацію ансамблевих жанрів з темброво-акустичною єдністю. Проаналізовано особливості виконавських функцій музикантів в процесі спільної гри. Висвітлено проблеми динамічного та тембрового чинників. Надано деякі рекомендації щодо практики гри в ансамблі.

Ключові слова: тромбон; ансамбль; камерний ансамбль; функціональність; жанр; динамічний та тембровий чинник.

Abstract. H.P. This article studies problems of the functional chamber ensemble of trombones. It provides definitions of the notions "ensemble" and "chamber ensemble"; defines the differentiation of ensemble genres with timbral and acoustic unity. It analyzes peculiarities of performance functions of performers in the process of common playing. The article elucidates problems of dynamic and timbral factors. It provides some recommendations concerning the practice of the playing in an ensemble.

Keywords: Trombone; ensemble; chamber ensemble; functional ; genre; dynamic and timbral factor.

Постановка проблеми. Проблеми ансамблю є невід'ємною частиною загальної проблеми культури як гармонійного балансу різноманітних духовних і матеріальних складових. Ансамблева культура тісно пов'язана з відбиттям людських взаємовідносин, відіграє суттєву роль в соціальному житті різних епох, втілюючи їх знакові психологічні риси. Водночас, одна з пріоритетних музичних сфер – духовий камерний ансамбль – всупереч значному розповсюдженню і величезній художній вагомості, досі належить до найменш вивчених у музикознавстві. Виконавська діяльність в ансамблі мідних духових інструментів є однією з найцікавіших предметів для вивчення, і сьогодні актуальність аналізу практики ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах, в тому числі й на тромбонах, не втратила свого важливого значення. Дана стаття присвячена вивченню цієї проблеми у контексті загального українського духового виконавства. Робота виконана за планом НДР Київського Національного університету культури і мистецтв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ретроспективний аналіз наявної наукової літератури щодо проблем духового музичного виконавства свідчить, що на сьогодні питання проблем камерного духового ансамблевого мистецтва й досі є актуальними та маловивченими. Хоча в історії та сьогоденні музичної культури України особливе місце належить жанру духової музики, традиціям інструментально-ансамблевого та оркестрового виконавства.

Питанням щодо жанрів інструментально-ансамблевого та оркестрового виконавства присвячено науково-методичні розвідки В. Апатського, В. Посвалюка, П. Круля, І. Гишки, В. Богданова, С. Цюлюпи, Г. Марценюка та інших.

У працях зарубіжних авторів, як Т. Ліванова, Р. Грубер, М. Букофнер, Г. Рісс та інших також висвітлюються проблеми інструментальної духової ансамблевої культури.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Водночас, що стосується теоретичних та методичних проблем виконавства в камерному ансамблі духових інструментів і, зокрема, ансамблю тромбонів, то ознайомлення зі спеціальною літературою виявило недостатню розробленість означених питань та усвідомлення цього факту як загальної проблеми.

Питанням квартетного струнного виконавства присвячена робота А. Григоряна. У працях Д. Благое "Мистецтво камерного ансамблю" розглянуто питання музично-педагогічного процесу. У працях Л. Раабена "Питання ансамблевого виконавства", Р. Давидяна "Квартетне мистецтво: проблеми виконавства" та А. Готліба "Основи ансамблевої техніки" не приділено уваги методичним і теоретичним питанням щодо виконавства на духових інструментах. Становлення камерно-ансамблевих жанрів розглянуто в працях І. Польської, О. Зав'ялової, А. Повзуна.

Таким чином, вважаємо актуальним висвітлити й окреслити проблеми цього дослідження, оскільки існує науковий запит на системне осмислення процесів розвитку духового, і, взагалі вітчизняного тромбонного виконавства.

Мета і завдання статті. Актуальність теми визначила її мету – дослідити проблеми функціонального камерного ансамблю тромбонів і надати практичні рекомендації щодо розуміння різноманітних функцій під час ансамблевого виконання. Досягнення поставленої мети потребує вирішення наступних завдань: надати дефініцію понять "ансамбль", "камерний ансамбль"; класифікацію ансамблевих жанрів; визначити проблему технології ансамблевого виконавства та питання художніх аспектів виконавства; в контексті проблем функціонального ансамблю тромбонів вивчити динамічні і темброві аспекти ансамблевого виконавства; узагальнити результати пошуків і перспективи подальшого розвитку у цьому напрямі.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи питання щодо функціонального камерного ансамблю тромбонів слід надати дефініцію понять "ансамбль", "камерний ансамбль" і визначити класифікацію ансамблевих жанрів.

Відтак, у цьому зв'язку виникає необхідність визначитися з такою важливою складовою категорійного апарату як саме поняття "ансамбль". Від трактовки цього поняття повністю залежить точка зору щодо проблем ансамблевого виконавства.

Існує велика кількість понять "ансамбль", що пов'язано з широтою і узагальненням його семантики, багатогранністю й функціональністю, внаслідок чого трактовка поняття "ансамбль" може бути найрізноманітнішою. Так, словник "Естетика" трактує поняття "ансамбль" як "...багатокомпонентний комплекс, що сприймається в єдності, і володіє всіма пізнаваними ознаками художнього цілого".

Як зазначає І. Польська: "Основним змістом поняття "ансамбль" є спільність, узгодженість, гармонія цілого і часткового. Феномен ансамблю апіорі за визначенням, передбачає узгоджену присутність кількох корелюючих елементів, що складають певне ціле, на рівні якого виникає нова "якість" що характеризує дану єдність". Важливішими параметрами музичного ансамблю є: 1) музика, що призначена для ансамблевого виконання; 2) тип мислення; 3) кількісний і якісний склад учасників; 4) процес спілкування шляхом групового виконання музики; 5) умови ансамблевої взаємодії [1, с. 77].

Таким чином, дефініція цього поняття є в музичних словниках, енциклопедіях, інших спеціальних дослідженнях. В більшості з них акцентуються чисельність (число учасників) і якісність (рівень спільного виконання жанровість та історичність (специфіка ансамблів різних епох і стилів).

Водночас, основний акцент надається різними дослідниками, перш за все, на процес спільної взаємодії музикантів, на поєднання в цьому процесі узгодженості та єдності цілого й особистісного, своєрідності й упізнання кожного учасника.

Поняття "камерний ансамбль" музикознавець І. Польська визначає таким чином: "особлива сфера існування і функціонування музичного мистецтва, яка відноситься як до композиторської творчості, так й до виконавської діяльності (професійної і аматорської), відрізняється гармонійною художньою злагодженістю, збалансованістю й цілісністю, і передбачає виконання в невеликих замкнених приміщеннях для обмеженого кола слухачів і включає в себе: а) сам процес спільного групового музикування кількох (від двох до десяти) музикантів, що знаходяться в особистісних взаємостосунках; б) кількісний і якісний склад його учасників (ансамблевий колектив); і в) музику призначену для такого виконавства, що відображає основні змістові і формальні особливості камерної культури" [1, с. 85].

Музичний словник визначає поняття "камерний ансамбль" як "невеликий колектив, що виконує камерну музику в маленькому приміщенні (самета (італ.) – кімната); "камерним ансамблем" також називають твір, що написаний для даного колективу".

Також: "камерний ансамбль" – "культура замкненого музикування як феномен особливого спілкування і взаємодії обмеженого кола учасників в невеликому обмеженому просторі (мікрокосме) шляхом спільного емоційного переживання й інтелектуального осмислення твору камерно-музичного мистецтва" [1, с. 86].

Класифікація ансамблевих жанрів за темброво-акустичними підставами зумовлене їх диференціацією за ступенем темброво-фонічної однорідності або ж контрастності на темброво-неоднорідні (змішані), темброво-однорідні та монотемброві ансамблі:

➤ Темброво неоднорідні ансамблі складаються з різних за способом виконання і звуковидобування інструментів чи голосів з інструментом (камерно-фортепіанні ансамблі за участю фортепіано та змішані ансамблі без участі фортепіано);

➤ Темброво-неоднорідні – з однотипними інструментами, наближеними за способом виконання і звуковидобування (суто струнні чи духові ансамблі, фортепіанні ансамблі на різних інструментах);

➤ Монотембровий ансамбль – ансамбль двох або більше спільних для учасників інструментів (тріо, квартет, квінтет тромбонів, труб, флейт тощо) що володіють максимально темброво-акустичною єдністю.

Виокремивши зі змішаних інструментальних ансамблів, що включають у свій склад струнні, духові, клавішні і ударні інструменти, визначимо ансамблі, що складаються суто з духових інструментів й узгодимо їх класифікацію.

Ансамблі духових інструментів можуть поділятися на змішані, у складі яких присутні як дерев'яні, так і мідні інструменти (це класичний квінтет: флейта, кларнет – гобой, фагот, валторна) а також ансамблі духових неоднорідних інструментів (класичний брас-квінтет: дві труби, валторна, тромбон, туба). До речі, сьогодні також досить розвинена ансамблева виконавська практика й на аутентичних мідних духових інструментах. Існують ансамблі букцин, сакбутів, цинків, альпенхорнів, рогових оркестрів тощо.

Отже, специфіка гри в ансамблях духових інструментів має риси, загальні для всіх ансамблів, та специфічні відмінності, притаманні тільки конкретним їх різновидам.

Водночас, на сьогодні різні ансамблі духових інструментів користуються значною популярністю. Досить широке розповсюдження набули ансамблі парного й вільного складу, та ті, що сформувалися в епоху класичного періоду – класичний духовий квартет і квінтет. "В класичний період, – зазначає І. Польська, – йде становлення і кристалізація усталеної європейської системи жанрів, що існують і в сучасності" [1, с. 158]. Тобто, йде активний процес становлення семантичного, функціонально-рольового і фонічного обліку жанрів струнного, духового (тріо, квартети, квінтети)

ансамблів. Таким чином, жанрова система ансамблю в даному аспекті постає в процесі своєї еволюції як результат історичного становлення.

Загалом ансамблеве виконавство можна розглядати як певну структуру, що складається з двох відносно самостійних, проте тісно взаємопов'язаних і взаємозумовлених частин:

- технології ансамблевого виконавства;
- сукупність художніх аспектів виконавства.

Кожна з цих частин має свою структуру, групу складових елементів, які сукупно охоплюють певний розділ ансамблевого виконавства і наповнюють конкретним змістом ту чи іншу частину.

Так частина "технології ансамблевого виконавства" (далі – ТАВ) включає техніку ансамблевої гри, способи і прийоми звуковидобування і звуковедення, відтворення засобів музичної виразності, логічну організацію ансамблевого звучання по горизонталі і вертикалі. ТАВ складається з таких елементів: темпометроритмічний ансамбль; динамічний ансамбль; гармонічний ансамбль; тембровий ансамбль; функціональний ансамбль.

Частина художніх аспектів виконавства (далі – ХАВ) передбачає адекватне розуміння, емоційне освоєння музичного твору, особливостей його інтерпретації, а також емоційно-художнє співпереживання музикантами виконуваної музики.

Отже ТАВ передбачає узгодження всіх аспектів колективного відтворення музики на рівні технологічних процесів, а ХАВ – на рівні інтелектуально-емоційного освоєння і виконання музики. Водночас, такий розподіл процесу на частини має досить умовний характер, "оскільки ставлення до музики, – зауважує О. Ільченко, – зароджується з моменту звуковидобування першої ноти, а співпереживання музики відбувається в умовах реалізації і контролю технологічних процесів" [2, с.14]. Разом з тим, такий розподіл дозволяє мати конкретні уявлення про напрямки узгодження колективних дій, що є важливим фактором досягнення високого рівня художності звучання.

Отже, розглянемо один з найважливіших елементів технології ансамблевого виконавства – функціональний ансамбль, що дозволяє досягти злагодженого, художньо виразного звучання ансамблю. Роботу над функціональним ансамблем доцільно починати з виявлення індивідуальних особливостей кожної партії, з усвідомленням їх ролі у системі колективного поліфункціонального звучання. "Як свідчать спостереження, – зауважує А. Готліб, – недостатньо глибоке знання і розуміння виконавцями функцій ансамблевих партій, невміння ефективно виконувати свою партію, змінювати характер гри відповідно до її конкретних функціональних призначень у кожному епізоді музичного твору призводить до художньо невиразного виконання" [3, с. 26].

Основні недоліки такого виконання полягають в недостатньо переконливому виділенні основних мелодичних ліній, надто гучному звучанні супроводу, передачу мелодії з однієї партії в іншу, у малоефективній участі всіх партій у динамічному розвитку тематизму тощо. Зміст практичної роботи щодо досягнення функціональної злагодженості звучання ансамблевих партій зумовлюється особливостями фактурного викладу конкретного твору і композиційними принципами музичного викладу. Кожний твір вимагає індивідуального підходу в організації функціонального ансамблю.

Фактура музичного твору виконує важливу роль у забезпеченні художньої виразності звучання. У різних викладах фактури – підголоски, самостійні мелодичні ходи, повтори окремих оборотів теми, ефект відлуння тощо містять усю багатогранність відношень між різноманітними елементами фактури.

Таким чином, у кожному випадку налагоджується з урахуванням усіх особливостей музичного викладу і вимагає від ансамбістів глибокого знання функціональної ролі всіх елементів фактури, їх художньої доцільності та особливостей відтворення. Розглянемо на прикладі квартету тромбонів проблеми функціонального ансамблю.

Гру в ансамблі мідних духових інструментів характеризує художньо-виразне, бездоганне узгодження на всіх рівнях, технологічне й стилістичне єдине відтворення нотного тексту, що враховує природу й виконавську специфіку конкретних інструментів. Тому в процесі роботи над музичним матеріалом необхідно шукати ефективні шляхи найбільш впевненого вирішення окремих задач, що виникають перед виконавцями.

Особливості виконавських функцій квартетистів в процесі ансамблевого музикування пов'язані з музичними матеріалами і місцем, що посідає в даний момент той чи інший голос у загальному звучанні ансамблю. Тому виконавці мають володіти широким діапазоном відчуттів різноманітних функцій, здібністю художньо-образного перевтілення. Вимоги гомофонно-гармонічного письма до виконання творів однорідним складом (квартет тромбонів; тріо тромбонів і туби) передбачають чітке визначення голосів на мелодичні, гармонічні і басові. Зокрема, квартет тромбонів: I тромбон – мелодична лінія; II тромбон – акомпануюча функція; III тромбон – акомпануюча чи зв'язуюча ланки між двома тромбонами і басом; IV тромбон – туба – басова функція, опорного гармонічного басу, фундаменту фактури твору.

Водночас, "функціональний ансамбль" зауважує Г. Марценюк "передбачає звучання однорідних інструментів безпосередньо з функціональністю виконання музикантами їх партій. Це динамічні взаємовідношення між партіями, що виконують головну тему та супроводженням, а також проведення тем у сексту, терцію, протиставлення, підголоски, імітації тощо. Тобто, функціональність – це результат взаємозв'язку і взаємодоповнення різних елементів ансамблю" [4, с. 67].

Слід зазначити, що направленість вектору уваги в ансамблі тромбонів підпорядкована логіці кожного окремо взятого музичного побудування, але, водночас, підпорядковується відповідно з базовими принципами. Вектори уваги музиканта одного з середніх голосів ансамблю тромбонів направлені на виконавців мелодії і басового голосу. Корегування його виконавської діяльності враховує і звучання інших середніх голосів, але зовсім з іншими параметрами. Одночасно, вектори уваги виконавця мелодичного голосу направлені на лінію басу й середніх голосів завдяки їх визначаючій функції у ладовій організації музики. Виконавець басової партії звертає увагу, перш за все, на середні голоси через їх роль у метроритмічній сфері, одночасно він орієнтується й на виконавця мелодичного голосу, бо він, як правило, бере на себе ініціативу у темпоритмічній організації музики.

Домінуючі функції першого тромбоніста в квартеті зумовлені його роллю організатора виконавського процесу, лідера, що об'єднує творчі прагнення партнерів, керівника репетиційної роботи.

Гра першого тромбоніста передбачає, перш за все, ініціативність, артистичність, і, водночас, знання ним професійних і психологічних особливостей своїх колег. Зміна виконавських функцій привносить своєрідні психологічні відтінки у гру музикантів. Так, наприклад, у третього чи четвертого тромбоніста (або тубіста) під час виконання мелодії "solo" активізується й мобілізується їх потенційні професійні можливості; виникає відчуття не поступатися партнеру, що грав до нього, щодо виразності фразування, артистичності, майстерності володіння інструментом тощо.

Дуже відповідальні й різноманітні у квартеті тромбонів функції акомпануючих голосів. Крім виразного звучання гармонічних звуків, ритмічної організованості, що цементує ансамблеву гру, в їх виконанні необхідно відображати змінність настрою й емоційних відтінків мелодії. Водночас, акомпануючим партіям передаються й ведучі функції. У цьому випадку виявляється готовність виконавців цих партій до художньо-змістової трансформації, психологічної перебудови, здатності до музично-образного перевтілення. Великого значення набувають функції акомпануючих партій у створенні музично-образного змісту ведучих голосів, які то створюють драматичну напругу, то вносять заспокоєння, емоційну стриманість тощо.

Основними засобами музичної виразності й носіями музичного твору є мелодія, поліфонія й гармонія. Відтворення їх у квартеті набуває низку специфічних рис, тому необхідно зупинитися на цих елементах музичної мови. Як відзначав М. Глінка: "... що як би не були важливі підголоски, контрапункти, гармонія тощо, виконавці мають пам'ятати, що останні тільки доповнюють, дорисовують мелодичну думку" [5, с.183].

Кожному виконавцеві, що продовжує мелодію, почату попереднім голосом, слід бути заздалегідь підготовленим до вступу. Для цього слід бути включеним у загальний процес інтонування мелодії. Тобто починати виконувати свій фрагмент мелодії не тоді, коли попередня партія вже відзвучала (щоб не було розриву між одним та іншим голосом), а трохи раніше, ніби захоплюючи кінець звучання попереднього голосу. Таким чином, слід відпрацювати майстерність не просто дотягнути до кінця почату мелодію, а ніби то її "перетягнути", щоб дочекатися звучання наступного голосу.

Виконавські завдання стають більш складними при виконанні поліфонічних творів. Як відомо, квартетний жанр, заснований на поєднанні кількох голосів (інструментів) вже за суттю є поліфонічним. "У квартетному жанрі, – зауважує Л. Раабен, – знайшли відображення всі прийоми, як накопичені й розвинені у поліфонічному мистецтві протягом багатовікової історії, і контрапунктичні з'єднання голосів упритул до вертикального й горизонтального рухомого контрапункту (Д. Шостакович, Б. Лятошинський), так і прийоми підголоскової поліфонії, (наприклад, у творах Моцарта, Бетховена, Шостаковича) веде від мелодичного (тематичного) збагачення партій ансамблю – до відносної рівнозначності всіх голосів [6, с. 86]. Тобто, кожна з партій, збагачуючись засобами поліфонії, стає у тій чи іншій мірі й тематично важливішою. У цьому випадку стає важливою роль середніх голосів (II і III тромбони). Водночас, підвищується значення співвідношення голосів між собою. Ці співвідношення можуть бути зведені до кількох головних типових видів.

У випадку одночасного звучання кількох голосів важливим є визначення ролі й значення кожного голосу по відношенню до інших. Тут виникає завдання визначити найголовніший голос за значущістю й звучністю. Водночас, всі голоси, які звучать разом, мають бути чіткими, рельєфними і не один з них не має зникати у загальному звучанні.

Для розвитку навичок виконання поліфонії корисно грати фуґи з квартетних творів (у перекладі для квартету тромбонів), наприклад, Й. Баха). Великої уваги потребує виконання гармонії в ансамблі, що й було викладено у попередньому матеріалі. Слід додати, що виразність гармонічних співвідношень відзначається у їх сукупності до мелодії. Тобто гармонія доповнює мелодію, надає їй певного забарвлення, характеру. Тому зв'язок мелодії й гармонії є дуже важливим аспектом у процесі створення музичної мови.

Суттєвою проблемою камерного ансамблю є досягнення різноманітних динамічних відтінків, а також акустичного балансу всього ансамблю. Слід наголосити, що поняття "динаміка" (як, доречі і "інтонація") може трактуватися в музиці по-різному. Під терміном "динаміка" можна розуміти мелодичний, ритмічний і ладогармонічний розвиток музичного твору в цілому. У той же час, динаміка, як один з найважливіших засобів виразності, охоплює всі градації звукової сили – від найтоншого, ледь чутного *pp* до максимального *ff*. Відтак, динамічний діапазон тромбоніста може простягатися від звуків, що межують з шепотінням, до неймовірного за своєю силою громоподібного *fff*.

Динамічний ансамбль тромбонів характеризує, перш за все, динамічну рівновагу голосів по вертикалі, єдині макро- і мікродинаміка і вірне трактування відносності динаміки. Водночас, поняття "відносності" динаміки може бути інтерпретоване по-різному, в залежності від особливостей розташування інших голосів в ансамблі. Однакові види динамічних відтінків будуть звучати по-різному в різних акустичних умовах. Так, завдяки виразності динаміки ансамблю тромбонів в оркестрі часто доручають втілення образів, що характеризуються великою силою. Водночас, цьому інструментальному ансамблю доступна і тонкість динамічних відтінків, що зіставна з "акварельними" звучаннями у творах композиторів-імпресіоністів.

Специфіка *f* в ансамблі тромбонів потребує не перебільшувати силу звучання задля збереження тембрового забарвлення звука. При виконанні динамічно гучної музики тромбоністи ансамблю мають враховувати якість *f*, а не кількість наданого звука. Як писав Р. Вагнер: "Тихий звук ... і ... звук голосний і витриманий – ось два полюси динаміки музиканта, між якими і має розгортатися всяке виконавство. Чого ж варте виконавство, у якому ці грані не використовуються правильно?" [7, с. 103]. Зауважимо, що індивідуальне відчуття звучання свого інструмента часто буває необ'єктивним у відношенні до загального нюансу. Тому ансамблістам потрібно виробити таку навичку, за якою кожен виконавець контролює, перш за все, загальне звучання ансамблю і вплив свого голосу на кінцевий результат. Слід відмовитися від таких поширених недоліків, як форсування звука в ансамблі, бо специфіка жанру, тонкість його барв, чистота та акуратність звучання кожного інструмента має ретельно дотримуватися. Навіть при найбільш великому звучанні ніколи не слід перетворювати камерний ансамбль на оркестр.

Зупинимося на деяких питаннях динамічної рівноваги звучання. Слід зазначити, що поняття "рівновага звучання" – досить відносне, бо під ним слід розуміти певні співвідношення сили звучання інструментів, що складають ансамбль. Так, наприклад, рідко зустрічається абсолютно рівне звучання мелодичних та акомпануючих голосів. Під рівністю у цих випадках розуміється відносна градація сили звука між мелодією й супроводом.

Розподіл сили звука між голосами квартету має свої особливості. Наприклад, у випадку гомофонічної фактури басовий голос поступається за силою першому, має бути опорою акорду трохи гучніше середніх голосів гармонії. Водночас, потрібно стежити, щоб бас не перекривав гармонію середніх голосів.

Велике значення для динаміки має розташування партій у квартетному творі. Якщо мелодичний голос піднятий над іншими, та ще й у високому регістрі, то середні голоси і бас можуть бути вільними у своїй динаміці. Якщо ж голоси квартету розташовані компактно (у тісному розташуванні) й мелодія проходить близько від супроводу та ще й у середньому регістрі, то виконавці побічних партій мають дати свободу ведучому голосу й таким чином створити тонку градацію звучання.

Відтак, завданням дійсно художнього виконання є знаходження і відпрацювання багатих відтінків, включаючи різні нюанси між *piano* і *pianissimo* *forte* й *fortissimo*, чітка визначеність у динамічних відтінках.

Розглядаючи питання тембрового ансамблю, необхідно звернути увагу на різницю сольного, ансамблевого й оркестрового виконавства. Якщо в групі (однорідних інструментів) оркестру, як правило, не потрібна темброва індивідуальність, то ансамблеве виконавство передбачає її наявність і вміння виконавців грати подібними тембрами. Це досить непросте завдання і потребує від музикантів великої майстерності, бо однорідність виконання складає сутність ансамблевого виконавського мистецтва.

Вимоги музичної драматургії передбачають розвиток конфліктності музики не тільки на основі гармонічного розвитку, але й тематичних контрастів. Темброва контрастність відіграє важливу роль у

виразності музичних образів. В партіях ансамблю однорідних інструментів індивідуалізація музичного образу визначається за рахунок теситурного відокремлення, динамічного й ритмічного виділення теми. Але всі ці виражальні засоби тільки в комплексі з індивідуалізацією тембру здатні вирішити музично-драматургічні задачі.

Всі партії тромбонів в ансамблі розташовані в традиційних для кожного з них регістрах, що накладає певні темброві обмеження на звучання середніх голосів (другого і третього тромбонів), адже середній регістр тромбона (нижня половина малої октави) характеризується дещо тьмяним тембром. При необхідності виконання яскравого за тембром акорду можливо компенсувати цей недолік за рахунок деякого легкого "потріскування" в тембрі четвертого тромбона і "героїчного" впевненого звучання першого. Тембри в ансамблі тромбонів мають здатність підсумовуватися, незважаючи на різні регістри звучання партій.

І наприкінці слід наголосити, що мистецтво гри в ансамблі мідних духових інструментів, як специфічний вид інструментальної виконавської творчості, має більш давні традиції, ніж оркестрове виконавство. За багатовіковий період свого існування цей вид виконавської діяльності створив свою специфіку, визначив в процесі еволюції найбільш характерні риси. Оркестрові й ансамблеві прийоми гри на духових інструментах мають багато як загальних, так й відмінних рис. Тобто, кожен з мідних інструментів володіє суто власною специфікою – виконавці не тільки грають на них в ансамблі по-різному, але й мислять по-іншому. Отже, знання специфіки інструментів, особливостей виконавського мислення й вміння використовувати його на практиці складає сутність ансамблевої майстерності.

Висновки. Отже, враховуючи викладене можна зробити відповідні висновки: аналіз проблем функціонального камерного ансамблю виявив особливості взаємозв'язку і взаємодоповнення різних елементів ансамблю; надано дефініцію понять "ансамбль" та "камерний ансамбль" і визначено класифікацію ансамблевих жанрів; проаналізовані найважливіші аспекти ансамблевого виконавства – технологічні ті художні; визначено їх структуру і сутність. Розглянуто один з найважливіших елементів технології ансамблевого виконавства – функціональний чинник; визначено особливості виконавських функцій тромбоністів під час спільного музикування. Проаналізовано динамічні та тембральні складові ансамблевого виконавства.

Таким чином, можна констатувати, що знання специфіки ансамблевого музикування, особливостей виконавського мислення й аналізу гри, вміння використовувати набуті навички на практиці складає сутність ансамблевої майстерності.

Перспективи подальших досліджень. Дане дослідження не вичерпує всіх проблем, що були викладені в матеріалі, та потребує подальших пошуків, на здійснення яких будуть спрямовані наступні кроки дослідження.

Література

1. Польська І. – Камерний ансамбль (теоретико-культурологічні аспекти): Дисерт. на здобуття наук. ступеню доктора наук. : / І.І. Польська. – К., 2003. – 435 с.
2. Ільченко О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності: Монографія / О.О. Ільченко. – К.: КДК, 1994. – 115 с.
3. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. /А.Д. Готлиб. – М., Музыка, 1971. – 182 с.
4. Марценюк Г. Теорія і практика ансамблевого тромбонового виконавства: Навч.-метод. посіб. / Г.П. Марценюк. – К. : ДП "Інформаційно-аналітичне агентство" 2017. – 110 с.
5. Глинка М. Заметки об инструментовке. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка / М.В. Глинка. – М.: Музгиз. 1973. – Т. 1.
6. Раабен Л. Мастера советского камерного инструментального ансамбля / Л.И. Раабен. – Л.: Музыка, 1964. – 180 с.
7. Вагнер Р. О дирижировании //Дирижерское исполнительство / Р. Вагнер – М., 1975. – С. 87-133.



УДК 78. 06: [37.04/.032]
ORCID 0000-0001-9744-0026

Голобородов Д.Ю.,
м. Луганськ

ВИКОРИСТАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ПІДХОДУ В МОЛОДШИХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КЛАСАХ ПОЧАТКОВИХ СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

Анотація. У статті розглядається важливість індивідуального підходу у процесі навчання учнів молодших інструментальних класів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. Описуються причини нехтування викладачами індивідуальних особливостей дітей під час навчання. Автором статті проведено порівняльний аналіз кількох навчальних планів для 1-4 класів на факт наявності в них індивідуального підходу та методів його втілення. З'ясовуються відмінності між навчальними програмами початкових мистецьких закладів 2015 та 2019 років. У статті також розглядається поняття "мультиінструменталізм" та застосування цього явища для здійснення індивідуального підходу до учнів молодших інструментальних класів. Автором подаються поради для успішного здійснення індивідуального підходу викладачами інструментальних класів.

Ключові слова: індивідуальний підхід, індивідуальні навчальні плани, реформа початкової мистецької освіти, варіативні години, розвиток індивідуальності учня, мультиінструменталізм.

Annotation. The importance of an individual approach in the process of teaching students of junior instrumental classes in elementary specialized educational institutions is described in this article. The reasons for neglect by teachers of individual characteristics of children during studying are considered. In this article has carried out a comparative analysis of several syllabuses for 1-4 classes and examined the presence of an individual approach in them. The author analyzed the differences between the 2015 and 2019 curricula of junior instrumental classes. The article also discusses the concept of "multi-instrumentalism" and the application of this phenomenon as an individual approach to students of the junior instrumental classes. The author provides tips for successful implementation of an individual approach by teachers of instrumental classes.

Key words: individual approach, individual curricula, reform of elementary art education, variational hours, development of student's individuality, multi-instrumentalism.

Індивідуальний підхід до учнів, безперечно, повинен бути невід'ємною складовою навчального процесу будь-якого напрямку. Насамперед важливість індивідуального підходу полягає в необхідності активного залучення учнів у навчально-виховний процес. Тобто останній повинен бути побудований таким чином, щоб учні виступали суб'єктами, а не об'єктами навчання. Врахування викладачами таких особистих характеристик як темперамент, характер, настрої учнів сприяє кращому розумінню вихованцями своїх особливостей та допомагає вдало використати їх у творчій навчально-пізнавальній діяльності [4]. Творча задача викладача – керуючись власним досвідом добирати найбільш дієві в кожній конкретній ситуації навчальні засоби, які найвлучніше відповідають індивідуальним потребам та особливостям дитини [6].

Практика показує, що сучасні українські викладачі часто ігнорують важливість здійснення індивідуального підходу до дітей, не в повній мірі враховують їхні вподобання. Це відбувається через те, що наше суспільство в деякій мірі продовжує використовувати пережитки Радянського Союзу, коли всіх, хто навчався, треба було тримати в чітко визначених ідеологічних рамках інформаційного поля. Педагогікою часів СРСР, яка обслуговувала тоталітарну систему, не ставилося завдання різностороннього інтелектуального розвитку громадян. Тому часто навчання наших дітей ґрунтується на насиллі. Діти нерідко кидають музичні школи, не довчившись до кінця. Найчастіша причина – нецікаво побудований процес навчання.

Нехтування в тій чи іншій мірі індивідуальним підходом найбільше шкодить всебічно розвиненим та соціально активним дітям – дітям, котрі мають насагу та проявляють вміння до різних дисциплін. Якщо говорити про творчі спеціальності, то це, наприклад, поєднання відвідування різних гуртків (приміром хореографічного та музичного) або прояв т. зв. явища мультиінструменталізму, коли дитина виявляє здібності до навчання на кількох різних музичних інструментах (напр., скрипці та фортепіано).

На цей час в Україні дійсно існує багато пропозицій щодо удосконалення навчальних планів загальноосвітньої та мистецької систем освіти. Свої ставлення щодо необхідності індивідуального підходу та способи його втілення описували у своїх працях такі вітчизняні викладачі: П. Б. Косенко, І. Г. Гатрич, Т. А. Лісовська, В. В. Фомін, О. М. Лук'янченко та ін.. Навчальні плани з різних інструментів, що враховують індивідуальність учнів складали: В. А. Дульдєр, В. Є. Баранова, І. С. Лозбін (блок-флейта), Ю. М. Павленко, Ю. Є. Фокшей, В. М. Гамар (сопілка), Ю. В. Василевич (саксофон), О. Ю. Мельник (кларнет), В. В. Ожеван (труба), О. Г. Боднар, Г. П. Онуфрик, М. С. Штепура,

Н. С. Коптенкова (скрипка), О. І. Гумен, А. В. Колупаєва (арфа), О. Я. Бондаренко, І. В. Вавренчук, О. Ф. Браунер, Р. П. Загорська (фортепіано), Є. І. Дудник (ударні інструменти), О. В. Черепович (гітара) та ін..

Для прикладу розглянемо працю одного з вище згаданих викладачів, а саме – програму викладача-методиста Хмельницької дитячої школи мистецтв В. В. Ожевана "Музичний інструмент труба". Для індивідуального підходу до учнів викладач пропонує два ступені навчання. Перший ступінь (підготовчий, 1 та 2 класи) – навчання на хроматичній сопілці. Другий ступінь (3-8 класи) – навчання на музичному духовому інструменті труба. Запропонована програма передбачає певні відхилення вікового та *інструментального* характеру. Це дозволяє викладачам враховувати індивідуальні особливості кожного вихованця в кожній окремій ситуації. Наприклад, за відсутності сопілки, можна навчатися на першому етапі на блокфлейті чи сопілці-піколо [7]. Практика показує, поки губи та щелепи ще не сформовані, починати навчання музиці учневі-духовику можна на будь-якому інструменті, не обов'язково духовому. Тобто, іншими словами, 5-6 річна дитина, поступивши у клас труби, може починати навчатися на фізично легшому для неї інструменті – сопілці, мелодиці, фортепіано чи то акордеоні. Для майбутніх тромбоністів, наприклад, можна порадити починати перший час грати на цуг-флейті. В цьому випадку дуже корисним для юного духовика був би мультиінструменталізм.

Мультиінструменталізм – це явище серед музикантів, яке характеризується опануванням одночасно двох і більше інструментів. Саме це явище дозволяє деяким активним дітям, особливо сангвінікам та холерикам, різносторонньо проявити свої індивідуальні здібності, покращити свій емоційний інтелект. Викладачі ні в якому разі не повинні чинити перепони бажанням дитини освоювати одночасно декілька інструментів, оскільки це є грубим порушенням індивідуального підходу в навчанні учня. Ігнорування бажань дитини може призвести в майбутньому до її депресії. Відомий психолог Говард Гарднер казав: "Найважливіший внесок, який система освіти може зробити у розвиток дитини, – це допомогти їй знайти саме ту сферу діяльності, де її таланти розкриються найповніше, де вона зуміє стати фахівцем і отримувати задоволення від роботи... А наша система освіти спрямована на те, щоб виховати хіба що ідеального кандидата на посаду викладача в коледжі. Учні та студентів оцінюють по стандартам успішності. А потрібно більше часу приділяти тому, щоб допомогти їм відшукати їхні природні вміння й таланти, щоб вони мали змогу їх розвинути" [3, с. 82-83]. Варто усвідомлювати, що дитина, яка виявила бажання навчатися на кількох музичних відділах можливо не буде майстром на всіх інструментах, полісолоістом у майбутньому, але стане чудовим керівником оркестру, диригентом, композитором чи аранжувальником, де практичні та технічні знання гри на різних інструментах будуть у нагоді.

Розглянемо ситуацію на прикладі учня, який на першому етапі (за програмою В. В. Ожевана) почав вивчати два технічно різних музичних інструменти: скрипку (чи будь-який інший струнний інструмент), фортепіано (чи акордеон). А на другому етапі (приблизно в 9-10 років) цей же учень, вже маючи гарно сформовану теоретичну музичну базу, почав засвоювати технічні особливості труби (чи будь-якого іншого духового інструменту). Для початку потрібно зауважити особливості кожного з цих інструментів. При вивченні струнно-смичкових інструментів максимально розвивається концентрація, зосередженість уваги на інтонації. Фортепіано, акордеон (чи інший кнопко-клавішний інструмент) завдяки фіксованому тону звучання клавіш розвивають в музиканта внутрішньо правильне інтонування, чітку інтонаційну висотність. Труба (або будь-який інший духовий інструмент) може більш співучо й мелодійно виконувати музичні твори різних форм і жанрів, оскільки гра на духових інструментах базується на співочому началі [1]. Очевидно, що вивчення учнем-музикантом інструменту відбувається швидше тоді, коли цей інструмент є другим (третім і т. ін.), а не першим. Це пов'язано з тим, що з процесу вивчення гри на наступному інструменті відкидається етап засвоєння загальних теоретичних знань (теорія музики, музичні закономірності, термінологія). Саме тому трубачам, до вивчення власне інструменту "труба" у віці 9-10 років, опанування іншого інструменту йде на користь (це наочно відображено у системі В. В. Ожевана). Учень-духовик порівнює новий твір із вже раніше вивченими творами на інших інструментах та гарно розуміє метро-ритміку. Таким чином автоматика гри на наступних інструментах у музиканта розвивається швидше, позаяк учень концентрується лише на вивченні аплікатури та опануванню базинга. Окрім цього у трубача, що раніше вивчав гру (і можливо продовжує грати) на, приміром, клавішному інструменті, краща рухливість пальців, краща інтонація, пам'ять та відчуття стилю. Це дозволяє викладачу-духовику більше уваги звертати на постановку мундштука на губах, на базинг та роботу над засвоєнням виконавського дихання, а також на підбір індивідуальних комплексних вправ для кожного учня відповідно до його фізіологічних та психологічних особливостей. І найголовніша перевага трубача-мультиінструменталіста – це його більша музикальність порівняно з мономузикан-

тами. Мультиінструменталісти здатні більш точно сприймати музику, відтворювати правильний ритм, відчувати й виконувати музичні твори мелодійніше. Наприклад, допевне, музиканти-духовики, що мають гарну практику гри на ударних інструментах та відповідно більший досвід виконання складних ритмічних структур переносять ці навички на твори (як джазові, так і класичні) для свого духового інструменту.

Прогресивність програми В. В. Ожевана полягає у врахуванні бажань дитини. Вона сприяє розробці викладачами індивідуальних планів розвитку кожного учня.

Також прогресивною, на мою думку, є і реформа початкової музичної освіти, запропонована Міністерством культури України у 2019 році [8]. Цей проєкт реформи передбачає можливість 11-річного навчання в початкових мистецьких закладах освіти. За бажанням учнів та їхніх батьків цей термін може бути скорочений до 8-9 років. Проаналізуємо детальніше зміни, які вона передбачає для музикантів молодших класів та з'ясуємо, яке ж місце у цій реформі займає індивідуальний підхід.

У новій системі 11-річної музичної освіти 2019 року існує три підрівні: елементарний, базовий і поглиблений. *Елементарний підрівень* початкової мистецької освіти (1-4 класи музичної школи), завдяки варіативності змісту, створює сприятливі умови для здобуття якісної освіти відповідно до вимог суспільства та враховує інтереси особистості. За чотири роки дитина повинна визначитися остаточно з інструментом. *Базовий підрівень* розподіляється на загальне мистецьке та початкове професійне спрямування. *Поглиблений підрівень* призначений винятково для тих здобувачів освіти, які обрали мистецьку професію. Кожен з підрівнів має певний термін та рекомендований вік дитини [2] (див. рис. 1).

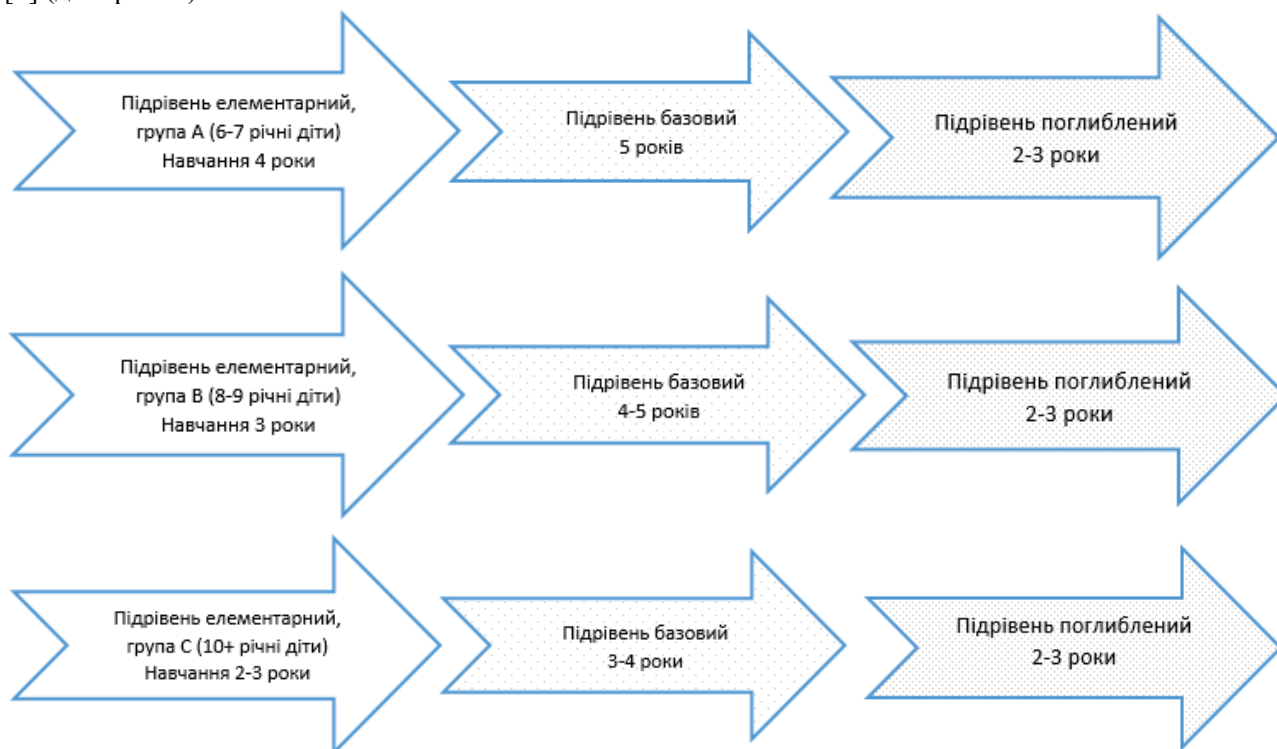


Рис. 1

Наразі нам нічого не відомо про розподілення годин на базовому та поглибленому підрівнях, але вочевидь можна вже зараз говорити про необхідність конкурсного добору викладачів високої кваліфікації для викладання на цих рівнях. Таким чином, для базового підрівня приймати на роботу педагогів із освітніми ступенями не нижче "бакалавр", а на поглиблений – "магістр" або вище. Особливо це стосується "поглибленого підрівня", позаяк його випускники повинні отримати якісні та ґрунтовні знання, які дозволили б їм успішно вступати у спеціалізовані музичні вищі різних рівнів акредитації (музичні коледжі, академії тощо).

Оскільки Міністерством культури і туризму України нам запропоновано розподіл годин лише для елементарного підрівня, проведемо порівняльний аналіз типових навчальних планів музичної школи (музичного відділення) 2015 року (за якими зараз працюють викладачі) та нової програми елементарного підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва, розглянувши інструментальні класи 1-4 років навчання (фортепіано, струнно-смічкові, народні, духові та ударні інструменти) [8].

За навчальними планами 2015 року навантаження для учнів 1-2 класів інструментальних спеціальностей за восьмирічним терміном навчання становить 6, 5 годин на тиждень. Навчальні години розподілялися між дисциплінами таким чином: 2 години фаху, 2 години – колективне музикування (хор, оркестр, ансамбль), 1 година – предмет за вибором, 1, 5 – сольфеджіо [9]. За новою програмою 2019 року за 11-річним терміном навчання ми маємо для учнів 1-2 класів 5 годин на тиждень: 1 година – музичний інструмент, 1 година – музична грамота, 1 година – музичні колективи (хор, оркестр, ансамбль), 2 години – варіативний компонент [8]. Для учнів 3-4 класів за планами 2015 року навчальні години розподіляються таким чином: 2 години фаху, 3 години – колективне музикування (хор, оркестр, ансамбль), 1 година – дисципліна за вибором, 1, 5 – сольфеджіо, 1, 5 – українська та зарубіжна музичні літератури. Всього – 9 годин [9]. У програмі 2019 року для 3-4 класів запропоновано 7 годин: 2 – музичний інструмент, 1 – музична грамота, 1 – бесіди про мистецтво, 2 – музичні колективи (хор, оркестр, ансамбль), 1 – варіативний компонент. Разом – 7 годин на тиждень на одну дитину [8].

А тепер підрахуємо тижневе навантаження на учня, що грає на одному музичному інструменті та на дитину-мультиінструменталіста (та, що виявила бажання та/або здібності до кількох інструментів) 1-4 класів при старій та новій системах навчання. Враховуючи, що уроки музичної грамоти (сольфеджіо) та "Бесіди про мистецтво" (Музична література) при вивченні 2-го чи 3-го інструментів відвідуються за бажанням учнів, отримуємо такий результат:

Таблиця 1

Програма елементарного підрівня початкової мистецької освіти, 2019 рік

11 років (2019)	1 інструмент				2 інструменти				3 інструменти			
	1 кл	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Муз. інструмент	1	1	2	2	1 1	1 1	2 2	2 2	1 1 1	1 1 1	2 2 2	2 2 2
Музична грамота	1	1	1	1	1(+1)	1(+1)	1(+1)	1(+1)	1(+2)	1(+2)	1(+2)	1(+2)
Бесіди про мистецтво	–	–	1	1	–	–	1(+1)	1(+1)	–	–	1(+2)	1(+2)
Муз. колективи (хор, оркестр, ансамбль)	1	1	2	2	1 1	1 1	2 2	2 2	1 1 1	1 1 1	2 2 2	2 2 2
Варіативний компонент	2	2	1	1	4	4	2	2	6	6	3	3
Разом (годин)	5	5	7	7	9	9	12	12	13	13	17	17

Таблиця 2

Програма початкової мистецької освіти, 2015 рік

8 років (2015)	1 інструмент				2 інструменти				3 інструменти			
	1 кл	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Муз. інструмент	2	2	2	2	2 2	2 2	2 2	2 2	2 2 2	2 2 2	2 2 2	2 2 2
Сольфеджіо	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5 (+1,5)	1,5 (+1,5)	1,5 (+1,5)	1,5 (+1,5)	1,5 (+3)	1,5 (+3)	1,5 (+3)	1,5 (+3)
Музична література	–	–	1,5	1,5	–	–	1,5 (+1,5)	1,5 (+1,5)	–	–	1,5 (+3)	1,5 (+3)
Колективне музикування (хор, оркестр, ансамбль)	2	2	3	3	2 2	2 2	3 3	3 3	2 2 2	2 2 2	3 3 3	3 3 3
Предмет за вибором	1	1	1	1	2	2	2	2	3	3	3	3
Разом (годин)	6,5	6,5	9	9	11,5	11,5	15	15	16,5	16,5	21	21

Відсоток варіативних годин (за вибором дитини) від загальної кількості годин (1-2 класи) при офіційному навчанні на одному інструменті:

- у 2015 році – $(1 \times 100) / 6,5 = 15,4\%$.
- у 2019 році – $(2 \times 100) / 5 = 40\%$.

Відсоток варіативних годин від загальної кількості годин (1-2 класи) при офіційному навчанні на трьох інструментах:

- у 2015 році – $(3 \times 100) / 16,5 = 18,75\%$.
- у 2019 році – $(6 \times 100) / 13 = 46,1\%$.

Відсоток варіативних годин від загальної кількості годин (3-4 класи) при офіційному навчанні на одному інструменті:

- у 2015 році – $(1 \times 100) / 9 = 11,1\%$.
- у 2019 році – $(1 \times 100) / 7 = 14,3\%$.

З підрахунків помітно, що за програмою 2019 року в 1-2 класах дитина має значно більшу кількість варіативних годин для індивідуального розвитку. Зміст варіативної частини для інструментальних класів складається з навчальних дисциплін предметів, факультативів, видів діяльності за вибором здобувача, враховуючи можливості відповідної мистецької школи, зокрема: основи імпровізації, читання нот з листа, постановка концертних номерів, ансамблі малих форм, додатковий музичний інструмент, сольний спів (для класу бандури) [8]. А у дитини-мультиінструменталіста варіативних годин у два або три рази більше. Отже, це ще один доказ того, що мультиінструменталізм розширює можливості індивідуального розвитку дитини-музиканта.

Завдяки збільшенню кількості варіативних годин дитина може (безкоштовно для батьків) спробувати опанувати різні інструменти. І в подальшому вибрати для себе один або 2-3 інструменти, які найбільш припали до вподоби. Наприклад, юний духовик, якщо побажає, може відвідувати уроки в класі ударних інструментів, які ні в якому разі не будуть зайвими в розвитку відчуття метроритму.

Але не всі викладачі розуміють важливість індивідуального підходу. Доказом цього є негативна реакція частки викладачів на наказ Міністерства культури України від 24 квітня 2019 р. № 352 "Про затвердження типових освітніх програм елементарного підрівня початкової мистецької освіти" [8], що вилилась у збір підписів під петицією до Кабінету міністрів України із вимогою скасувати наказ про реформу початкової мистецької освіти [5]. Опір і критика нової програми переважно викликана поганим інформуванням мистецької громадськості щодо переваг та цілей змін, а також нерозумінням важливості корегування навчального процесу відповідно до вподобань учнів. Часто у початкових класах діти не остаточно визначаються з інструментом, знаходяться в пошуках себе, хочуть спробувати різне. Програма 2019 року завдяки наявності більшої кількості варіативних годин та їх вищої відсоткової частки в навчальному плані частково вирішує цю проблему.

Оскільки кожен учень – це особистість, окремий світ, то індивідуальний підхід є важливою складовою навчання. Індивідуальний розвиток повинен бути найвищим пріоритетом навчальних закладів мистецького спрямування.

Для успішного здійснення індивідуального підходу у процесі навчально-виховної діяльності викладачі музичних шкіл повинні:

- 1) Мати гарні знання з дитячої психології та педагогіки;
- 2) Звертати увагу на побажання учнів;
- 3) Вміти писати індивідуальні навчальні плани для кожного учня, виходячи з його психологічних, фізичних якостей;
- 4) Стимулювати та підтримувати учнів у їх починаннях;
- 5) Заохочувати вільний вибір музичного інструменту (або інструментів) дитиною.

Окрім цього, на мою думку, у дітей, які виявили бажання вивчати гру на двох і більше інструментах, спеціальність по можливості повинна викладатися вчителями-мультиінструменталістами із вищою музичною освітою, позаяк саме ці викладачі-музиканти з власного досвіду зможуть найбільш якісно здійснювати індивідуальний підхід до цих учнів та вдало використовувати варіативні години в інтересах дітей під час розробки індивідуальних планів.

Література

1. Білас В. І. Явище мультиінструменталізму у творчості львівських виконавців-духовиків / В. І. Білас // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: Збірник наукових праць. – Рівне : Волинські обереги, 2017. – Випуск 9. – с. 187 – 191.
2. Гумен О. І. Впровадження нових освітніх програм у мистецькій школі. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://drive.google.com/file/d/1r6l0eCqBql5q4w12M_qDLVUSxftEg7ho/view.
3. Гоулдман Д. Емоційний інтелект / Деніел Гоулман ; пер. з англ. С.-Л. Гумецької. – Х. : Віват, 2019. – 512 с.

4. Квасніцька Ю. В. Індивідуальний підхід до учнів у процесі навчання. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://vseosvita.ua/library/individualnij-pidhid-do-uchniv-u-procesi-navcanna-34444.html>.
5. Кулик В. Нова мистецька школа: шлях у нікуди. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://m.censor.net.ua/ua/blogs/3130441/nova_mistetska_shkola_shlyah_u_nkudi.
6. Палшкова Н. М. Індивідуальний підхід до навчання учнів загальноосвітньої школи в системі креативної освіти. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://osvita.ua/school/lessons_summary/edu_technology/27094/.
7. Ожеван В. В. Музичний інструмент труба. Програма для музичної школи / В. В. Ожеван. – К.: Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України, 2014. – 73 с.
8. Типова освітня програма елементарного підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва, інструментальні класи. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://195.78.68.75/mcu/control/uk/publish/article?art_id=245480456&cat_id=245415844
9. Типові навчальні плани музичної школи (музичного відділення) Інструментальні класи (фортепіано, струнно-смічкові, народні, духові та ударні інструменти) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245416098&cat_id=245415844



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ:

Висоцький Едуард Васильович – музикант оркестру військового інституту «Телекомунікацій та інформатизації імені Героїв Крут», м. Київ.

Віятик Михайло Федорович – заслужений діяч мистецтв України, диригент, спеціаліст вищої категорії, викладач-методист відділів «Оркестрові духові та ударні інструменти», «Музичне мистецтво естради» Тернопільського музичного коледжу імені Соломії Крушельницької, завідувач духового відділу Тернопільського ліцею № 21 спеціалізованої мистецької школи імені Ігоря Герети, м. Тернопіль.

Вовк Роман Андрійович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.

Гайдабура Олександр Дмитрович – доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, відмінник освіти України, м. Рівне.

Гишка Ігор Семенович – доктор філософії, (Ph. D. of Musical Art), кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів.

Горбаль Ярослав Миколайович – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри оркестрового диригування Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

Голобородов Дмитро Юрійович – магістрант кафедри музичного мистецтва та хореографії Навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» м. Луганськ.

Громченко Валерій Васильович – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки, м. Дніпро.

Гундер Петро Михайлович – заслужений діяч мистецтв України, директор Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського, м. Івано-Франківськ.

Даюк Жанна Юрївна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Димченко Сергій Станіславович – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Димченко Катерина Сергіївна – спеціаліст вищої категорії, викладач, завідувачка відділом духових та ударних інструментів Рівненської дитячої музичної школи № 2, м. Рівне.

Жуковський Андрій Ярославович – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Закопеч Лев Миронович – заслужений діяч мистецтв України, директор Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені Соломії Крушельницької, професор кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Львів.

Зіза Олександр Олександрович – аспірант кафедри мистецьких дисциплін та методик їх викладання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка, м. Кременець, Тернопільська область.

- Карпак Андрій Ярославович** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.
- Концевич Олег Юрійович** – пошукувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.
- Круль Петро Франкович** – доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії наук вищої освіти України, завідувач кафедри виконавського мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ "Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника", м. Івано-Франківськ.
- Кирилишен Григорій Володимирович** – викладач циклової комісії народно-інструментального мистецтва (духові та естрадні інструменти) Тульчинського коледжу культури, магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Тульчин, Вінницька область.
- Курілець Ярослав Богданович** – голова циклової комісії «Духові та ударні інструменти» Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського, м. Івано-Франківськ.
- Кушнірук Ольга Панасівна** – старший науковий співробітник, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського Національної академії наук України, м. Київ.
- Коробейніков Володимир Олександрович** – викладач Словечанської ДМШ, магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, с. Словечне Овруцького району Житомирської області.
- Кісюк Володимир Павлович** – начальник оркестру-військового диригент оркестру окремої артилерійської бригади м. Первомайськ, Миколаївська область, магістрант кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.
- Леонов Василий Анатольевич** – доктор искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова, заслуженный артист России, г. Ростов-на-Дону, Россия.
- Маругіна Ольга Олегівна** – магістрантка кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Марценюк Герольд Петрович** – кандидат мистецтвознавства, доктор філософії (Ph. D.Art). (мистецтво), професор кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, м. Київ.
- Овчар Олександр Павлович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, м. Харків.
- Палаженко Олег Петрович** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Пастушок Тарас Васильович** – аспірант РДГУ, викладач-сумісник кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Поліщук Ілля Павлович** – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Piotr Lato – professor habilitated doctor, Academy of Music in Krakow, Poland.

Сіончук Олександр Володимирович – заслужений артист України, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Скороходов Владимир Павлович – заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, кандидат философских наук, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой деревянных духовых инструментов УО «Белорусская государственная академия музыки», г. Минск, Республика Беларусь.

Слупський Віктор Володимирович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.

Старко Володимир Григорович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

Стеліга Іван Миронович – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Цюлюпа Наталія Леонідівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Цюлюпа Степан Данилович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

ПРЕЗЕНТАЦІЯ

сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань
духовиками України та зарубіжжя

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник матеріалів V-ої Міжнародної науково-практичної конференції / Упорядник С.Д.Цюлюпа. Випуск 5–11, 2013–2019. – 160 с.

ISBN 978-966-416-308-5 (Вип. 5)

ISBN 978-966-416-336-8 (Вип. 6)

ISBN 978-966-416-374-0 (Вип. 7)

ISBN 978-966-416-434-1 (Вип. 8)

ISBN 978-966-416-489-1 (Вип. 9)

ISBN 978-966-416-489-1 (Вип. 10)

ISSN 2522-1590 (Online)

ISSN 2522-1582 (Print)

У збірнику містяться результати наукових досліджень у жанрі духової музики, в якому поєднані різні підходи дослідників до розкриття питань з історії виконавства на духових інструментах, створення духових оркестрів та перспективи їх розвитку, а також з методики викладання гри на музичних інструментах.

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких вищих навчальних закладів та широкого кола шанувальників духового інструментального та оркестрового мистецтва.





Цюлюпа С. Д.

Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне. Навчальний посібник. – Рівне: видавець О. Зень, 2012. – 240 с.

ISBN 978-617-601-038-8

Навчальне видання присвячене 40-річчю від дня заснування кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету.

Мета видання – висвітлення основних віх наукової, навчально-методичної та культурно-мистецької діяльності колективу кафедри.

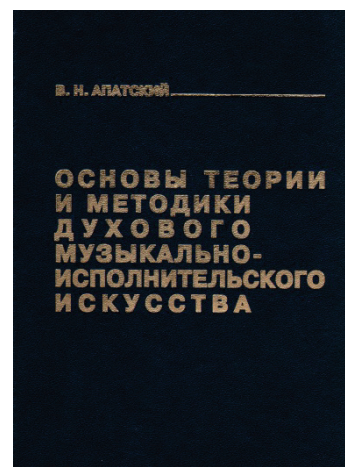
Видання містить важливі сторінки історії кафедри, цікаві й рідкісні світлини творчих особистостей та колективів, концертних афіш, конкурсів, наукових, навчально-методичних та нотних видань, компакт-дисків. Адресоване студентам, аспірантам, викладачам мистецьких навчальних закладів I-IV рівнів акредитації та широкому колу шанувальників духової музики.

Апатский В. Н.

Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: Учебное пособие / В. Н. Апатский. – К.: НМАУ им. П.И.Чайковского, 2006. – 432 с.

ISBN 966-7944-98-0

В книге исследуется широкий круг вопросов, связанных с теорией и методикой духового исполнительства. В первой части рассматриваются акустическая природа духовых инструментов и анатомо-физиологические основы игры на духовых инструментах. Вторая часть посвящена исполнительскому аппарату музыканта-духовика; третья – основному арсеналу его выразительных средств. В четвертой части исследуется исполнительское творчество музыканта-духовика. Пятая посвящена проблемам обучения и воспитания. Адресованная педагогам, учащимся и исполнителям-духовикам, книга способна вызвать интерес и у более широкого круга читателей.

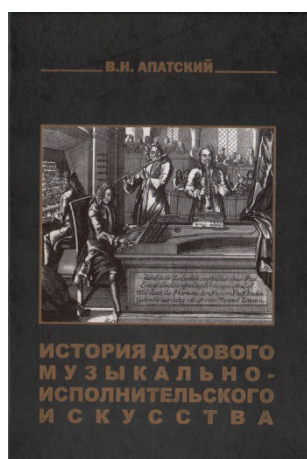


Апатский В. Н.

История духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. – К.: ТОВ "Задруга", 2010. – 320 с.

ISBN 978-966-432-067-9

Книга посвящена истории духового музыкально-исполнительского искусства от древнейших времен до XXI века. В ней исследуются основные этапы этой истории: первобытнообщинный строй, Древний Восток, Античный мир, Средневековье, эпоха Возрождения, XVII, XVIII и XIX век. Параллельно с западноевропейским освещаются основные вехи истории духового исполнительства Украины. Адресованная духовикам, книга способна заинтересовать и более широкий круг читателей – композиторов, дирижеров, всех тех, кто интересуется духовыми инструментами и историей музыкальной культуры.



Апатский В. Н.

История духового музыкально-исполнительского искусства.

Книга II / В. Н. Апатский. – К.: ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с.

Книга посвящена истории духового музыкально-исполнительского искусства в период середина XIX – начало XXI века. В ней исследуются особенности музыкальной культуры и эстетики этого времени, творческая деятельность инструментостроителей, исполнителей, педагогов, композиторов, обогащавших духовую музыкальную литературу. Параллельно с мировым в книге исследуется украинское духовое исполнительское искусство, его история, достижения, проблемы и перспективы. Книга адресуется музыкантам духовикам и более широкому кругу читателей.



Апатский В. Н.

Актуальные проблемы духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. – К.: ТОВ "Задруга", 2013. – 588 с.

В книге собраны избранные статьи, которые в разное время были написаны автором – украинским музыкантом-исполнителем (фаготистом), педагогом, ученым-исследователем. Круг рассматриваемых в книге вопросов отличается почти энциклопедической обширностью и многообразием. В своей совокупности материалы сборника содержат наиболее существенные сведения о классических духовых инструментах и искусству игры на них. Эти статьи, опубликованные в разные годы в различных сборниках трудов, в настоящее время почти исчезли из поля зрения читателей. Собрав разрозненные статьи в одном сборнике, автор надеется приблизить их к читателю и тем самым привлечь внимание к ним.



Апатский В. Н.

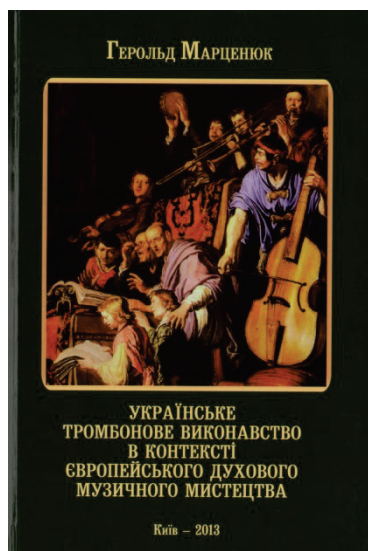
Фагот от А до Я / В. Н. Апатский. – К.: ТОВ "Лазурит-Поліграф", 2017. – 520 с.

ISBN 978-966-1543-54-5

Настоящая книга посвящена одному из классических духовых музыкальных инструментов, золотому голосу симфонического оркестра, фаготу. Работая над книгой, автор стремился охватить как можно более широкий круг вопросов, связанных с этим замечательным инструментом. Видное место в книге отведено истории фагота, его акустической природе и основам конструкции современного фагота. Не менее тщательно в ней исследуются исполнительский аппарат фаготиста, его строение, функционирование и методика постановки. Центральное место в монографии занимают выразительные возможности фагота и исполнительское мастерство фаготиста. Стремясь к энциклопедическому охвату тем, автор отводит весь заключительный раздел книги материалам справочного характера. Этот раздел содержит обширную таблицу аппликатур фагота, таблицу трелей, таблицу четвертьтонов, таблицу фаготных флажолетов, обширный указатель фаготной музыкальной литературы и список теоретических трудов, прямо или косвенно относящихся к фаготу.

Книга адресуется широкому кругу читателей: фаготистам, исполнителям на других духовых инструментах, композиторам, дирижерам, оркестровщикам, инструментоведам, теоретикам музыкального искусства.





Марценюк Г. П.

Українське тромбонне виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва / Герольд Марценюк. – К.: ДП "Інформ.-аналіт. Агентство", 2013. – 402 с.

ISBN 978-617-571-095-1

Монографія є першим дослідженням з історії розвитку та проблем становлення українського тромбонного виконавства. На основі систематизації фактичних даних простежено й узагальнено джерела формування і розвитку регіональних тромбонних шкіл, проаналізовано витoki і розвиток їх професійних методико-педагогічних традицій, подано творчі портрети видатних українських педагогів-тромбоністів та виконавців.

Монографія призначена для викладачів і студентів музичних навчальних закладів різного рівня акредитації, а також для усіх, хто цікавиться духовою музичною культурою України.

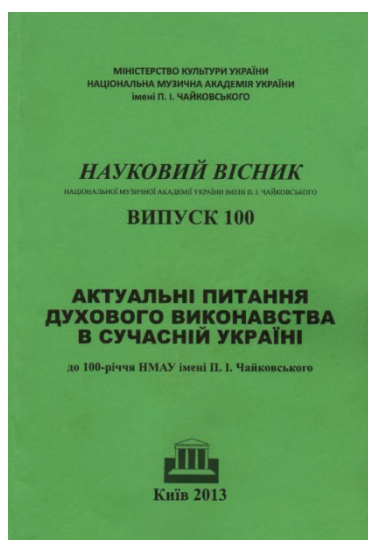
Круль П. Ф.

Духовий інструментарій в історії музичної культури України: підручник для вищих музичних закладів IV рівня акредитації / Петро Круль. – Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – 219 с.

ISBN 978-966-640-353-0

Навчальний підручник містить свідчення про духовий музичний інструментарій України, який є різноманітним за своїм складом і функціями й охоплює досить велику кількість різнозвучних за своїм характером інструментів, що виготовлялись як самим виконавцем, так і майстровим способом. Також подаються відомості про традиційний духовий інструментарій, який пов'язаний з історією, народними звичаями й обрядами того чи іншого етносу.

Підручник є першим в Україні з навчального курсу "Історія виконавського мистецтва на духових та ударних інструментах" і адресований вищим музичним навчальним закладам VI рівня акредитації, а також аспірантам, педагогам, виконавцям та історикам-музикознавцям.



Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні (до 100-річчя НМАУ імені П. І. Чайковського) / [упорядкування Р. А. Вовк та А. Я. Кушнір]. – К., 2013. – Вип. 100. – 208 с.

Матеріали, подані у даній збірці, є результатом науково-методичної діяльності провідних українських мистецтвознавців та адресовані фахівцям у галузі духового виконавства, дослідникам, широкому колу музикантів-практиків, педагогам та студентам вищих і середніх спеціальних навчальних закладів культури і мистецтва.



Плохотнюк О. С.

Професія – трубач. В. М. Лисенко (історичні нариси і методика організації щоденних самостійних занять трубача) / О. С. Плохотнюк, О. В. Бондаренко. – Луганськ : "Янтар", 2013. – 68 с. ISBN 978-966-678-459-2

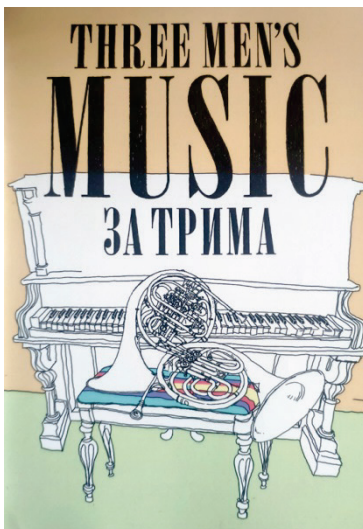
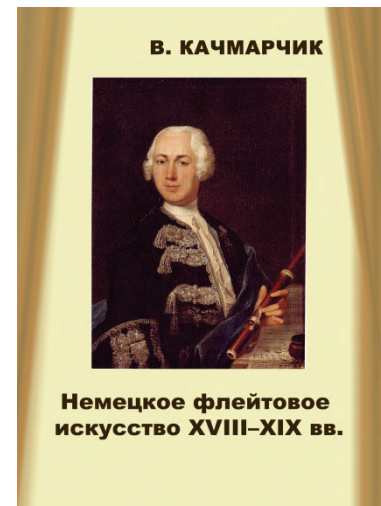
Володимир Миколайович Лисенко – талановитий музикант-педагог, трубач-віртуоз, виконавська творчість якого мала великий вплив на розвиток мистецтва гри на трубі не тільки в Луганську, але й далеко за його межами. Ознайомлення підростаючого покоління духовиків з творчістю В. М. Лисенка, аналіз його методичних розробок сприяють популяризації такого надзвичайного духового інструмента як труба, а також залученню молодих виконавців до мистецтва гри на трубі.

Книга адресована викладачам і студентам музичних навчальних закладів, музикознавцям, виконавцям на духових інструментах.

Качмарчик В. П.

Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. – Донецк: Юго-Восток, 2008. – 311 с., ил., нот. ISBN 978-966-7271-44-2

Монографія написана по матеріалам комплексного дослідження історії німецького флейтового мистецтва XVIII–XIX вв. В книзі вперше розглядаються основні етапи становлення і розвитку флейтового виконавства в Німеччині. Особливу увагу приділено творчості Й. Й. Кванца, Й. Г. Тромліца, Й. Б. Вендлінга, А. Б. Фюрстенау, Т. Бёма і їх визначальній ролі в історії німецького і західноєвропейського флейтового мистецтва.



Стоян Караиванов.

Музика за трима. Две валдхорни и пиано / Преработка, клавирна адаптация и интерпретационна редакция проф. Стоян Караиванов. – Пловдив: дигитална печатница "Летера", 2010. ISMN 979-0-707681-11-4

Клавирна партитура със солов щим (48 + 20 стр.).

Изданието е посветено на 65-годишнината на Националното училище за музикално и танцово изкуство "Добрин Петков".



Стоян Караиванов.

Валдхорновата романтика в XX век / съставителство, интерпретационна редакция и уводни бележки проф. Стоян Караиванов. – Пловдив: издателство "Екзакт 93", 2010.

ISMN 979-0-707681-12-1

Клавирна партитура със солов щим (92 + 20 стр.).

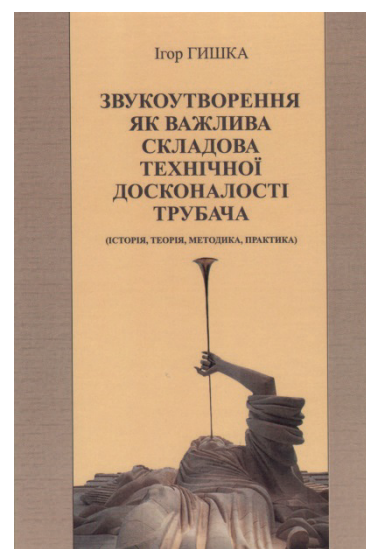
Изданието е предназначено за педагози, студенти и ученици от висшите и средни музикални училища и специализираните колежи по изкуствата.

Гишка І. С.

Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика): Монографія. – Львів: АСВ, 2010. – 183 с.

ISBN 978-966-486-069-4

У монографії розглядаються історичні, теоретичні, методологічні та естетичні питання трубного виконавства: з'ясовується роль труби в мистецько-культурних соціумах різних епох, аналізуються традиційні та сучасні підходи до проблем звуковидобування, експериментально досліджується ергономічний аспект базингу, вивчається його художньо-виразовий потенціал у композиторській і виконавській творчості, пропонується власна методика формування та вдосконалення амбушура трубача тощо.



Р. Вовк, О. Кочерженко, М. Гудима.

Інструментознавство. Навчальний посібник. – К.: "ДКС Центр", 2012. – 168 с.

ISBN 978-966-2339-45-1

У навчальному посібнику викладені загальні відомості про виникнення духових і ударних музичних інструментів, їх обрядові та побутові функції, шлях становлення та трансформації аж до появи перших ансамблів та оркестрів.

Розглянуто різні склади духових оркестрів, їхні групи, інструментарій, практичні і виконавські можливості кожного духового та ударного інструмента та їхнє місце у партитурі тощо.

Посібник розрахований на студентів спеціальних музичних закладів різних рівнів акредитації, керівників професійних та аматорських духових оркестрів, аранжувальників.

У навчальному посібнику використана спеціальна термінологія і основні поняття, які мають місце у професійній практиці музикантів-духовиків.

У посібнику подано словник необхідних музичних термінів виконавця на духових інструментах.





Посвалюк В. Т.

Методика овладения верхним регистром на трубе: учебное пособие / В. Т. Посвалюк. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковского, 2013. – 60 с.: іл.

ISBN M-707519-02-8

Пособие предназначено для изучения дисциплин "Специальность", "История исполнительства на специальном инструменте", "Методика преподавания игры на инструменте" в ВУЗах III-IV уровней аккредитации. Материалы пособия адресованы преподавателям и студентам-исполнителям на духовых инструментах (труба, валторна, тромбон), студентам композиторских и историко-теоретических факультетов высших музыкальных учебных заведений, а также профессиональным музыкантам.

Гишка І. С., Горман О. П.

Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача: Навчально-методичний посібник / І. С. Гишка, О. П. Горман. – Львів: АСВ, 2013. – 109 с.

ISBN 978-966-2699-24-1

У навчально-методичному посібнику розглядаються питання теорії і методики постановки виконавського апарату трубача, функцій і взаємодії його складових у процесі гри на трубі. На основі передових науково-теоретичних концепцій і практичних засад пропонуються нові методи формування та вдосконалення виконавського апарату трубача.

Посібник призначено для курсантів ВВНЗ, викладачів та студентів музичних академій і училищ, професійних виконавців та читачів, які цікавляться питаннями методики викладання гри на мідних духових інструментах.



Вовк Р. А. Портрети корифеїв. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2013. – 225 с.

У книзі представлено творчі портрети провідних педагогів кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ ім. П.І.Чайковського, які своєю діяльністю сприяли, сприяють і надалі сприятимуть подальшому розвитку та процвітанню духового інструментального мистецтва і вітчизняної музичної культури.

Книга адресована широкому загалу професійних музикантів, учням і студентам усіх ланок музичної освіти України та всім, хто цікавиться життям і творчістю видатних музикантів у царині духового мистецтва.



Богданов В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст. В 2-х томах. Т. 1. – Харків : ФО-П Сілічева С. О., 2013. – 384 с.

ISBN 978-966-8794-01-X (загальний)

ISBN 978-966-8794-00-1 (книга 1)

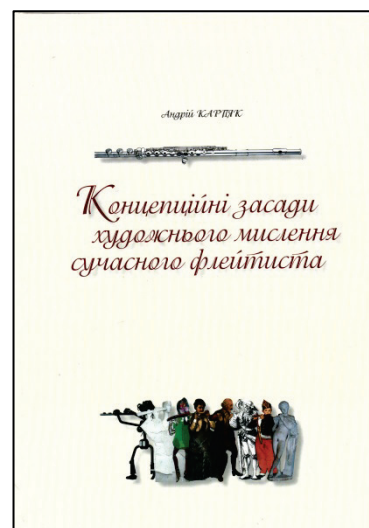
Запропоноване дослідження присвячено історії духового музичного мистецтва України від витоків до початку XX ст. На основі великого фактичного матеріалу послідовно висвітлено широкую панораму проблем, пов'язаних з процесом становлення, формування і розвитку в Україні духової виконавської культури.

Дослідження може стати корисним джерелом інформації для музикознавців, естетиків, істориків, викладачів, а також шанувальників духового музичного мистецтва.

Карп'як А.Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста. Монографія. – Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 2013. – 378 с.

ISBN 978-966-8868-31-3

В монографії вперше в українському музикознавстві наданий аргументований критичний аналіз ключовим питанням та проблемам розвитку сучасного флейтового мистецтва. Визначаючи первинні пріоритети у формуванні виконавської майстерності флейтиста, книга зосереджує увагу на прогресивних положеннях психофізіологічної методичної школи, впроваджуючи у флейтовий фах нове тлумачення явища артикуляції. У центрі уваги опиняється розвиток художнього мислення учнів, студентів, артистів та педагогів, набуття музикантами знань і вмінь пов'язувати яскраві асоціативні враження з інтонаційними явищами та процесами, опанування мистецтвом інтерпретації. Багатство фактологічного матеріалу висвітлює історію та причини виникнення, технологічні питання формування найважливіших жанрів флейтового мистецтва, вплив контактів композиторів, віртуозів і навколишніх умов праці митців на створення найяскравіших зразків репертуару флейтиста. Монографія розрахована на спеціалістів у галузі духового виконавського мистецтва, студентів вищих та середніх навчальних музичних закладів.

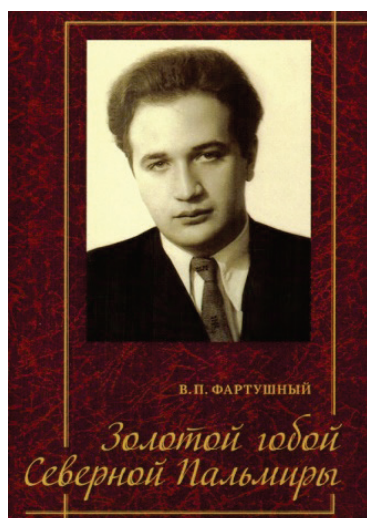


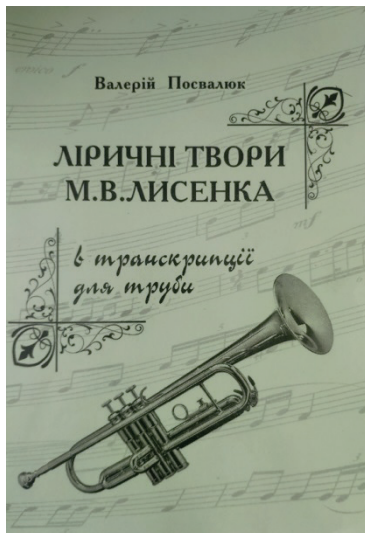
Фартушний В. П.

Золотой гобой Северной Пальмиры / В.П.Фартушный; Министерство культуры Российской Федерации, Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова. – Петрозаводск: Версо, 2014. – 246, [16] с.: цв. ил. – 50-летию Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова посвящается.

ISBN 978-5-91997-200-6

В монографии освещается творческий путь выдающегося гобоиста XX столетия, профессора Владимира Михайловича Курлина. Обобщены ключевые моменты биографии, исполнительского творчества, методики и педагогики В.М. Курлина. Адресуется преподавателям, учащимся и студентам средних и высших учебных заведений, профессиональным оркестровым музыкантам, концертирующим артистам.





Посвалюк В. Т.

Ліричні твори М.В. Лисенка в транскрипції для труби: навчально-методичний посібник / Валерій Посвалюк. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2015. – 64 с. + 16 с. дод.

ISMN – M-707519-04-2

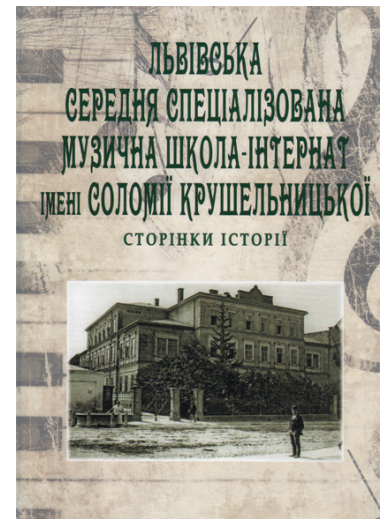
Посібник адресовано студентам музичних навчальних закладів, музикантам-професіоналам, поціновувачам духової музики.

Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені Соломії Крушельницької. Сторінки історії. – Львів: Камула, 2017. – 188 с. + 72 с. вкл.

ISBN 978-966-433-155-2

Збірка нарисів з історії Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені Соломії Крушельницької присвячена 75-річчю від дня заснування школи.

Сторінки історії виникнення та діяльності середнього професійного музичного закладу у Львові адресовані широкому колу музикантів – як професіоналам: музикантам-практикам, учителям шкіл естетичного виховання, педагогам та студентам ВНЗ, так і музикантам-аматорам та всім небайдужим до вітчизняної культури людям.



Марценюк Г. П.

Теорія і практика ансамблевого тромбонового виконавства: навчально-методичний посібник / Герольд Марценюк. – К.: ДП "Інформ.-аналіт. агентство", 2017. – 108 с.

ISBN 978-617-571-140-8

У навчально-методичному посібнику розглядаються питання історії, теорії і практики ансамблевого тромбонового виконавства, визначаються загальні проблеми, що виникають під час роботи в класі ансамблю; надаються методичні рекомендації щодо відпрацювання різних аспектів виконавського процесу.

Навчальний посібник рекомендовано викладачам і студентам вищих спеціальних навчальних закладів культури і мистецтв всіх рівнів акредитації.





Ничков Б. В.

Некоторые объективные факторы, влияющие на продолжительность жизни музыканта-духовика / Б. В. Ничков. – Минск : А. Н. Вараксин, 2018. – 120 с.
ISBN 978-985-7186-48-8

В исследовании впервые рассмотрены некоторые объективные факторы, влияющие на продолжительность жизни исполнителей на духовых инструментах, – выбор инструмента, получение почетного и ученого звания, присуждение ученой степени, игра в одном или нескольких оркестрах, средняя продолжительность жизни московских, ленинградских, киевских музыкантов, музыкантов-духовиков, которые не играли в оркестре, не занимались педагогической деятельностью и др.

Книга адресована оркестровым музыкантам, а также педагогам духовых классов и всем тем, кто интересуется исполнительством на духовых инструментах.

От репертоара на "Пловдивско Брас Трио" / авторски преработки, интерпретационни редакции и информационни текстове проф. Стоян Караиванов. – Пловдив, 2018.

ISMN 979-0-707681-54-1

Изданието е посвещава на юбилейната 75-та годишнина на Националното училище за музикално и танцово изкуство "Добрин Петков".



Щербанюк В. Ф.

Веселка в соль-мажорі : навчально-методичний посібник для учнів духових відділів МШ та ШМ / В.Ф. Щербанюк. – Чернівці : "Місто", 2018. – 248 с.

ISBN 978-617-652-234-8

"Веселка в соль-мажорі" – восьма книга Володимира Щербанюка, викладача-методиста, викладача вищої категорії, лауреата літературно-мистецької премії ім. С.Сабадаша. Книга призначається не тільки учням-трубачам молодших класів МШ та ШМ духового відділу, які вже добре освоїли гру гами соль-мажор у дві октави, але й може бути корисною музикантам різних фахів.

Запропонований навчально-методичний посібник – це розширений комплекс оригінально-композиційних вправ та різноманітних метроритмічних комбінацій, який містить в собі сім незалежних розділів, що умовно асоціюються з Веселкою, яка складається з 7 кольорів.

Кожен розділ – це, так би мовити, параграф – колір, в якому автор намагався найоб'єктивніше і найефективніше висвітлити проблему гри у дві октави при різноманітних варіантах (вісімки, тріолі, шістнадцяті, секстоли, секвенції та забавні і нетрадиційні ритмічні малюнки).



Щербанюк В. Ф.

Щоденні вправи трубача : навчально-методичний посібник / В.Ф. Щербанюк. – Чернівці : "Букрек", 2019. – 264 с.
ISBN 978-966-399-947-0

"Щоденні вправи трубача" – дев'ята книга Володимира Щербанюка, вчителя вищої категорії, викладача-методиста, лауреата літературно-мистецької премії ім. Степана Сабадаша, яку з Божою допомогою вдалося видати для учнів МШ, ШМ та студентів музичних училищ.

У новому навчально-методичному посібнику можна знайти різноманітні вправи та етюди, необхідні для щоденної розминки духовиків-інструменталістів. Видання містить педагогічний репертуар для учнів МШ, ШМ та музичних училищ (корнет, альт, тенор, баритон, саксофон, кларнет). Збірник укомплектований високоякісним матеріалом відомих духовиків-віртуозів, які є незмінним еталоном професіоналізму для майбутніх фахівців.

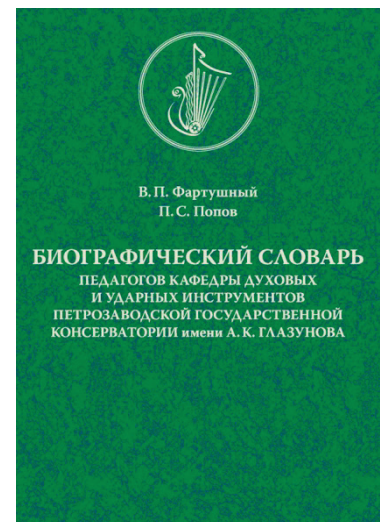
Весь нотний матеріал представлений у поступово-наростаючому порядку, щоб виконавець – від учня-початківця до студента – у процесі творчої роботи сміливо, чітко і досконало опановував майстерність гри на духовому інструменті.

Фартушний В. П.

Биографический словарь педагогов кафедры духовых и ударных инструментов Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова / В.П. Фартушный, П.С. Попов ; [науч. ред. В.А. Леонов]. – Петрозаводск : VP Print, 2019. – 132 с. : ил.

ISBN 798-5-906514-36-3

В словаре представлены биографии педагогов кафедры духовых и ударных инструментов Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова за истекшие 50 лет (1967–2017). Статьи построены по энциклопедическому принципу и освещают ключевые вехи жизненного пути педагогов, их исполнительское творчество, педагогические, методические и научные достижения. Включен перечень нотных изданий, видео- и аудиозаписей, опубликованных статей и докладов, книг и учебных пособий. Перечислены наиболее значимые рукописи, рецензии и отзывы (рукописные и печатные), имена известных выпускников.



Вовк Р. А.

Мелодія. П'єси для кларнета та фортепіано у перекладенні та редактуванні Романа Вовка: нотна збірка для фахової передвищої мистецької освіти. – К.: в-во "Агат Прінт", 2019. – 76 с.



Терлецький М. М.

Вправи для засвоєння основних позицій тромбона: навчально-методичний посібник. – Рівне, 2019. – 46 с.

ISBN 978-966-327-432-4

У посібнику розглядаються методичні питання та подаються практичні вправи щодо засвоєння основних позицій в процесі навчання учнів-тромбоністів.

Викладачі по класу тромбона отримають додатковий навчальний матеріал з цього питання.

Горбаль Я. М., Горбаль В. Я.

Методика репетиційної роботи диригента з військовим оркестром: Навчально-методичний посібник / Я.М. Горбаль, В.Я. Горбаль. – Львів – Дрогобич: Посвіт, 2020. – 128 с.

ISBN 978-617-7835-47-8

У навчально-методичному посібнику розроблені рекомендації щодо проведення репетиційної роботи з військовим духовим оркестром. Вони допоможуть майбутнім військовим диригентам у вивченні основ питань роботи з оркестром та тих проблем, які виникатимуть при роботі над музичним твором концертного та службово-стройового репертуару.

Навчально-методичний посібник призначений для військових диригентів, викладачів та курсантів кафедри музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, а також керівників духових оркестрів, які у своїй практичній діяльності проводять репетиційний процес з духовим оркестром.



Горбаль Я. М., Горбаль В. Я.

Характерні особливості сучасного духового ансамблевого виконавства: Навчально-методичний посібник / Я.М. Горбаль, В.Я. Горбаль. – Львів – Дрогобич: Посвіт, 2020. – 268 с.

ISBN 978-617-7835-48-5

У навчально-методичному посібнику розроблені рекомендації щодо проведення ансамблевого виконавства. Основною метою якого є допомогти майбутнім військовим диригентам та музикантам у вивченні основних питань роботи з ансамблями та розв'язання тих проблем, які виникатимуть при роботі над музичним твором

Навчально-методичний посібник призначений для військових диригентів, викладачів та курсантів кафедри музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, а також для керівників духових оркестрів, музикантів, які у своїй практичній діяльності проводять репетиційний процес з ансамблевої підготовки.



Наукове видання

**ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ
ДУХОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ТА ЗАРУБІЖЖЯ**

Збірник наукових праць

ВИПУСК 12

Редактор-упорядник
Степан Цюлюпа

Верстка
Віталій Власюк

Коректор
Любов Дейнека

Підписано до друку 5.05.2020 р. Формат 60x84 1/8. Папір офсет.
Гарнітура "Times". Друк цифровий. Ум. друк. арк. 21,16. Наклад 100 пр. Зам. 38.
Видавництво "Волинські обереги".
33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: (0362) 62-03-97;
e-mail: oberegi97@ukr.net
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта
видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000 р.
Надруковано в друкарні видавництва "Волинські обереги".