

**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. 14

**Rivne
2022**

**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 14

**м. Рівне
2022**

УДК 780.8 : 780.64

I – 90

Свідectво 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 № 4 від 28 квітня 2022 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;**Круль П.Ф.** – доктор мистецтвознавства, професор, м. Івано-Франківськ;**Громченко В.В.** – доктор мистецтвознавства, професор, м. Дніпро;**Сверлюк Я.В.** – доктор педагогічних наук, професор, м. Рівне;**Вовк Р.А.** – кандидат мистецтвознавства, професор, 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;**Закопєць Л.М.** – кандидат мистецтвознавства, професор, м. Львів.**Прокопович Т.Ю.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Рівне.**Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя.** Збірник наукових праць. Випуск 14 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2022. – 132 с.

ISSN 2522-1590 (Online)

ISSN 2522-1582 (Print)

DOI 10.35619 префікс

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 духових інструментах.

Наукові статті висвітлюють 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 780.8 : 780.64

**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)

DOI 10.35619 префікс

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2022

© Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ, 2022

© Видавництво "Волинські обереги", 2022

З М І С Т

Історія та теорія музичного мистецтва

Цюлюпа С.Д. Кандидатські та докторські дисертації духовиків України в освітньому процесі мистецьких закладів вищої освіти.....	6
Piotr Lato. Partita na obój, klarnet i fagot andrzeja krzanowskiego. Perspektywa interpretacyjno-wykonawcza ze szczególnym uwzględnieniem partii klarnetu.....	30
Палаженко О.П., Трачук Л.Д. Володимир Федорович Заремба – основоположник саксофонового та естрадно-оркестрового виконавства Тульчинського краю.....	34
Старко В.Г. Участь українських фаготистів у розмаїтих конкурсах і фестивалях.....	41
Гишка І.С. Культурно-історичні передумови відкриття дитячої музичної школи в Городенці та її перший директор Михайло Степанович Ніконенко.....	48
Василів І.С., Цюлюпа Н.Л., Ямелинець Ю.О. Відділ духових та ударних інструментів Львівського коледжу культури і мистецтв в музичній культурі України.....	54
Дебера О.М. Циклова комісія «Оркестрові духові та ударні інструменти» Чернівецького обласного фахового коледжу мистецтв імені С. Воробкевича та її творчі здобутки.....	60
Димченко С.С. Життєва партитура легенди диригентського мистецтва ХХ століття.....	71
Кавунник О.А. Постать трубача Тимофія Докшицера в музичній культурі України (до 100-річчя пам'яті митця).....	80

Педагогіка та методика духового виконавства

Карп'як А.Я. Стратегія і тактика професійної діяльності педагога-флейтиста в Україні (вступні іспити).....	83
Громченко В.В. Інструментальна вокальність як інтерпретаційна основа духової арії Е. Боцца.....	90
Сіончук О.В. Окремі аспекти оркестрової діяльності студента-духовика.....	94
Голобородов Д.Ю. Створення музичного супроводу для соліста в умовах дистанційної роботи музикантів.....	99
Димченко С.С. Інструменти ударної установки та їх класифікація.....	106
Фіськов Г.М. Особливості формування рефлексивних умінь студентів в ході оркестрового музикування.....	111
Столяр В.А. До питання еволюції виконавської школи гри на ударних інструментах в Україні.....	116
Відомості про авторів	119
Презентація сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань духовиками України та зарубіжжя (2011-2021 роки)	121

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА



УДК [780.8:780.64]:378.24(477)

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1555-0836>

Цюлюпа С.Д.,
м. Рівне

**КАНДИДАТСЬКІ ТА ДОКТОРСЬКІ ДИСЕРТАЦІЇ ДУХОВИКІВ УКРАЇНИ
В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

Анотація. Цюлюпа С.Д. Кандидатські та докторські дисертації духовиків України в освітньому процесі мистецьких закладів вищої освіти.

Дана стаття є продовженням наукових досліджень автора, які розкривають тематику та основний зміст кандидатських і докторських дисертацій викладачів кафедр духових та ударних інструментів мистецьких закладів вищої освіти України.

В статті систематизовано і лаконічно проаналізовано зміст захищених кандидатських і докторських дисертацій в галузі знань 01 "Освіта" спеціальності 011 "Науки про освіту" та галузі знань 02 "Культура і мистецтво" спеціальності 025 "Музичне мистецтво", за якими здійснюється освітній процес у закладах вищої мистецької освіти України для отримання здобувачами освітніх ступенів "бакалавр" та "магістр".

В статті висвітлено інформацію про авторів дисертаційних робіт, їх науковий ступінь та вчене і почесне звання, фаховий інструмент, місце творчої або педагогічної діяльності та подано назви підручників, монографій, навчальних посібників, нотних і довідкових праць, які видано авторами дисертацій.

Ключові слова: наука, дисертація, кандидатська, докторська, духовики, фаховий інструмент.

Annotation. S. Tsiuliupa. Candidate and doctoral dissertations of Ukrainian performers on wind instruments in the educational process of art institutions of higher education.

This article is a continuation of the author's research, which reveals the topics and main content of candidate and doctoral dissertations of teachers of wind and percussion instruments of art institutions of higher education in Ukraine.

It systematizes and succinctly analyzes the content of defended candidate and doctoral dissertations in the field of knowledge 01 "Education" specialty 011 "Science of Education" and field of knowledge 02 "Culture and Art" specialty 025 "Musical Arts", which carry out the educational process in higher art education establishments of Ukraine to obtain bachelor's and master's degrees.

The article also covers information about the authors of dissertations, their scientific degree and academic and honorary title, professional instrument, place of creative or pedagogical activity and presents the names of textbooks, monographs, textbooks, music and reference works published by dissertation authors.

Key words: science, dissertation, candidate dissertation, doctoral dissertation, performers on wind instruments, professional instrument.

В еволюційних процесах розвитку вищої музичної та педагогічної освіти в Україні важливого значення набуває проблема підвищення рівня професійної підготовки виконавців на духових і ударних інструментах та покращення рівня викладання фахових дисциплін у мистецьких закладах вищої освіти України усіх рівнів акредитації.

Прогресуюче відставання теорії від практики в галузі культури і мистецтва несе загрозу, яка може привести до негативних наслідків, тому більшість учасників освітнього процесу з числа виконавців і педагогів – духовиків добре усвідомлюють той факт, що необхідно доповнити свою творчу, педагогічну, методичну і практичну діяльність теоретичними науковими дослідженнями.

Достеменно відомо, що в період інтеграції України в Європейський простір наукова робота стає лейтмотивом діяльності кожного викладача вищого мистецького навчального закладу, за результатами якої оцінюється його наукова активність, рівень кваліфікації, призначається посада і терміни укладання контрактів на працевлаштування та визначаються посадові обов'язки і права працівника закладу вищої освіти в яких діє конкурсна система працевлаштування.

Беручи до уваги вимоги сьогодення та запровадження в галузь освіти і мистецтва України кредитно-трансферної системи навчання викладачами кафедр духових та ударних інструментів на початку ХХІ століття зроблено колосальний прорив в науковій роботі, тематика їх наукових досліджень охоплює питання історії становлення та перспектив розвитку духового мистецтва, теорії та

методики викладання фахових дисциплін, виховного процесу у закладах вищої освіти, запровадження інноваційних форм навчання. Необхідно усвідомити той факт, що в нашій творчій і педагогічній діяльності емпіризм уже вичерпав свої можливості.

Нині виконавство на духових та 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 сучасного суспільства.

Метою нашої статті є лаконічне розкриття змісту та тематики наукових досліджень викладачами кафедр духових та ударних інструментів України, систематизація хронології захисту кандидатських і докторських дисертацій, подання коротких відомостей про авторів дисертацій та їх науковий доробок. Стаття є доповненням до раніше опублікованого (в 2016 році, де зафіксовано 36 кандидатських і 8 докторських дисертацій) наукового дослідження з даної проблематики і містить в собі два розділи – кандидатські дисертації та докторські дисертації. Матеріал дослідження подається в послідовності, яка висвітлена в хронологічній таблиці.

**Хронологічна таблиця
захисту кандидатських і докторських дисертацій духовиками України
(1955 – 2021 роки)**

№ з/п	Прізвище, ініціали авторів дисертацій	фаховий інструмент	Рік захисту кандидатської дисертації	Рік захисту докторської дисертації
1	Карауловський М.І.	фагот	1955	
2	Семеніченко В.М.	фагот	1955	
3	Носирев Є.Р.	гобой	1959	
4	Апатський В.М.	фагот	1971	1993
5	Мюльберг К.Е.	кларнет	1978	
6	Абаджян Г.А.	фагот	1982	
7	Якустиді І.В.	валторна	1983	1993
8	Круль П.Ф.	валторна	1991	2001
9	Богданов В.О.	труба	1991	2008
10	Яремко Б.І.	кларнет	1994	
11	Качмарчик В.П.	флейта	1995	2009
12	Дзвінка Р.І.	саксофон	1996	
13	Рало О.М.	ударні інстр.	1996	
14	Горовий С.Г.	тромбон	1997	
15	Сверлюк Я.В.	труба	1999	2011
16	Рудчук Ю.А.	кларнет	2001	
17	Посвалюк В.Т.	труба	2001	2008
18	Карп'як А.Я.	флейта	2002	2014
19	Вовк Р.А.	кларнет	2004	
20	Цюлюпа С.Д.	труба	2004	
21	Буркацький З.П.	кларнет	2004	
22	Гишка І.С.	труба	2005	
23	Мочурад Б.І.	труба	2005	
24	Крижанівський Ф.П.	тромбон	2006	
25	Дзисюк В.Ю.	флейта	2006	
26	Крупей М.В.	саксофон	2006	
27	Громченко В.В.	кларнет	2007	2020
28	Палійчук І.С.	теоретик	2007	
29	Федорков О.В.	тромбон	2008	
30	Вакулюк П.В.	труба	2009	
31	Понькіна А.М.	саксофон	2009	
32	Вар'янюк О.І.	труба	2009	
33	Плохотнюк О.С.	труба	2009	
34	Шутко Ю.І.	флейта	2010	
35	Марценюк Г.П.	тромбон	2011	

36	Павленко О.Ф.	флейта	2012	
37	Мимрик М.Р.	саксофон	2013	
38	Денисенко Я.О.	гобой	2013	
39	Старко В.Г.	фагот	2014	
40	Садівський Я.П.	тромбон	2014	
41	Метлушко В.О.	кларнет	2014	
42	Палаженко О.П.	кларнет	2015	
43	Горбаль В.Я.	ударні інстр.	2015	
44	Олійник Д.Б.	ударні інстр.	2016	
45	Посвалюк К.В.	труба	2016	
46	Овчар О.П.	валторна	2017	
47	Максименко Д.П.	саксофон	2018	
48	Тимощенко Н.О.	фагот	2018	
49	Перцов М.О.	флейта	2018	
50	Ковальський Р.І.	тромбон	2018	
51	Слупський В.В.	труба	2019	
52	Максименко Л.В.	саксофон	2020	
53	Дубка О.С.	тромбон	2020	
54	Єрмак І.Ю.	флейта	2021	
55	Пастухов О.В.	фагот	2021	
56	Бойко П.А.	кларнет	2021	
57	Гданський С.В.	саксофон	2021	
58	Закопець Л.М.	гобой	2021	

Виклад основного матеріалу.

Кандидатські дисертації духовиків України.

1. Карауловський Микола Іванович (18.10.1925 – 1995) – **фагот**, кандидат педагогічних наук, професор кафедри оркестрових духових та ударних інструментів Одеської державної консерваторії імені А.В. Нежданової, м. Одеса. В кандидатській дисертації на тему "Выразительные возможности фагота", яка захищена в 1955 році автор розглядає цілий ряд питань, які мають практичне значення, в тому числі і акустичну природу тембру фагота, особливості конструкції фагота, завдяки якій тембр цього інструмента так багатий обертонами, пояснює, з позиції акустики, добре співзвуччя тембру фагота з тембром інших інструментів. Значну увагу в дисертації приділено підбору раціональних аплікатур і їх зв'язок зі змістом художнього твору, який виконується музикантом.

2. Семеніченко Володимир Миколайович (1928 – 1996) – **фагот**, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів Львівської державної консерваторії імені М.В. Лисенка, м. Львів. В кандидатській дисертації на тему "Духове виконавство", яка захищена в 1955 році автор розглядає питання історії та методики духового виконавства. Значну увагу автор приділяє художнім образам твору та питанням його інтерпретації, розглядає навчальний камерний ансамбль як важливий шлях до підготовки оркестрового музиканта професійного рівня, а також пропонує свою методику підготовки до практичної творчої і педагогічної діяльності музиканта-інструменталіста.

3. Носирєв Євгеній Романович (1919-1989) – **гобой**, кандидат мистецтвознавства, професор. В 1966 р. Носирєв Є. Р. запрошений очолювати кафедру духових та ударних інструментів Донецького музично-педагогічного інституту де працював до 1971 року. З 1971 р. завідувач кафедр духових та ударних інструментів Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського і веде клас гобою. В кандидатській дисертації "Історія та методика навчання гри на гобої", яка захищена в 1959 році автор розглядає питання історії становлення та перспектив розвитку виконавства на гобої, розкриває основні методичні принципи підготовки професійних виконавців на гобої. Професор Є.Р. Носирєв – автор чисельних наукових праць присвячених теорії, практиці, історії та педагогіці виконавства на гобої, а саме: "История исполнительства на гобое в России" 1957, "Методика обучения игре на гобое" 1971, "Гобой" 1974.

4. Апатський Володимир Миколайович (29.08.1928 – 27.09.2018) – **фагот**, народний артист України, академік, член-кореспондент академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ. В кандидатській дисертації на тему "Фактори тембру і динаміки фагота", яка захищена в 1971 році автор розглядає питання

спектрального складу усіх звуків фагота. В процесі дослідження професору В.М. Апатському вдалось висвітлити цілий ряд питань, які пов'язані з природою тамбру фагота: темброва специфіка регістрів і природа виникнення формант фагота, причину важкого звучання в нижнього регістру інструмента та недостатньої інтонаційної виразності його низьких звуків, причину збіднення спектрів високих звуків фагота. Досліджувалась темброва природа так званих *перехідних процесів* фагота. Електроакустичні дослідження показали, що тембр цього інструмента знаходиться у стані постійних змін, він живе, дихає, постійно видозмінюється. В цьому і визначається чарівність живого звучання фагота, який неможливо відобразити на електромузичних інструментах. Академік В.М. Апатський – автор навчальних посібників "Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства" 2006, "История духового музыкально-исполнительского искусства" 2010, "История духового музыкально-исполнительского искусства" Книга II, 2012, "Актуальные проблемы духового музыкально-исполнительского искусства" 2013, "Фагот від А до Я" 2017, та чисельних наукових статей у фахових виданнях України і за її межами. Професор В.М. Апатський за багаторічну працю та вагомий внесок у розвиток науки, культури і мистецтва України нагороджений орденами "За заслуги" II (2011) і III (2006) ступенів, "За мужність" (1999), медаллю "Захиснику Вітчизни" (1999), Золотою медаллю Академії мистецтв України (2008).

5. Мюльберг Каліо Евальдович (8.01.1928 – 8.10.2018) – **кларнет**, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, м. Одеса. В кандидатській дисертації на тему "Исследование некоторых компонентов техники кларнетиста", яка захищена в 1978 році автор розглядає особливості виконавського дихання кларнетиста при грі стоячи і сидячи, дослідив техніку повільного і швидкого вдиху, отримав цікаві правдиві дані про характер видиху при виконанні інструктивного і художнього музичного матеріалу, з'ясував можливості застосування в навчальному процесі пневмографа для володіння раціональним типом дихання. Професор К.Е. Мюльберг – автор навчально-методичних посібників з питань духового виконавства, а саме "Теоретичні основи навчання гри на кларнеті" 1975, "Записки кларнетиста" 1995, "О мастерстве кларнетиста" 2002, "Путь к совершенствованию игры на кларнете" 2003.

6. Абаджян Гарій Артушевич (1939 р.н.) – **фагот**, народний артист України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, м. Харків. В кандидатській дисертації на тему "Развитие средств художественной выразительности при игре на фоготе в свете современных научных исследований", яка захищена в 1982 році автор ставить перед собою завдання знайти нові шляхи підвищення ефективності навчання гри на фоготі за допомогою оригінального навчально-допоміжного пристрою. З цією метою професор Г.А. Абаджян спільно з колегами-науковцями сконструював електроакустичний пристрій, який назвав "Пристрій для контролю якості звучання музичного інструмента", та розробив методику запровадження його в навчальний процес. Значний розділ дисертації присвячений питанням розвитку основних елементів виконавської майстерності фоготиста на засадах яких автор створив власну методичну систему, яка здатна принести користь учням та студентам, які навчаються гри на духових інструментах. Професор Г.А. Абаджян – автор навчально-методичних видань "Нова методика викладання гри на духових інструментах". 1981, та "Нове в вібрато на фоготі" 1984.

7. Якустіді Іван Васильович (1926-1997) – **валторна**, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, м. Харків. В кандидатській дисертації на тему "К вопросу о формировании губного аппарата валторниста", яка захищена в 1983 році автор розглядає питання анатомії та фізіології губного апарату валторниста, його кровообіг, проблему витривалості губ. Автор вперше використав міограф для вивчення роботи м'язів губного апарату, розробляє типові постановки амбушура, враховуючи особливості будови зубів, щелепи і губ музиканта. Професор І.В. Якустіді є автором монографій "Методика навчання гри на валторні" 1977, та "Исследование спектральных характеристик звукоряда валторны и роль амбушура в формировании качественного звучания" 1992.

8. Круль Петро Франкович (1959 р. н.) – **валторна**, академік Академії наук вищої освіти України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ. В кандидатській дисертації на тему "Синтезоване виконавство – єдиний творчий процес", яка захищена в 1991 році. Лейтмотивом наукової роботи є дослідження процесу комплексного поєднання співу з грою на музичному інструменті, як умова ефективної підготовки студентів на музично-педагогічних факультетах у вищих гуманітарних та мистецьких закладах освіти України. Професор П.Ф. Круль є автором монографій "Національне виконавство на духових та ударних інструментах в

Україні" 2000, "Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки та функціонування" 2007, та підручника "Духовий інструментарій в історії музичної культури України" 2013.

9. Богданов Валерій Олександрович (1939 – 2017) – **труба**, Заслужений артист РРФСР, член національної спілки композиторів України, доктор мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових духових інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, м. Харків. Кандидатська дисертація на тему "Трактовка духових інструментів в симфоніях українських композиторів до Жовтневого періоду", захищена в 1991 році. Дисертація є першим дослідженням у вітчизняній історіографії духового музичного мистецтва України. Вона охоплює історію його розвитку від зародження до початку XX ст. і являє собою зведення матеріалів з даної теми. В роботі досліджується стародавній період історії України: стародавні духові інструменти і їх місце в житті людей дописемного періоду, духові інструменти давньогрецьких колоній Північного Причорномор'я, Київської Русі. Беручи до уваги оркестрову природу духових інструментів професор Богданов В.О. значну увагу приділяє українському оркестровому виконавству, аналізує діяльність кріпосних та рогових оркестрів, так званих музикантських цехів, які відіграли важливу роль у розвитку народної та професійної ансамблево-оркестрової культури, заклали підвалини організованої професійної підготовки виконавців на духових інструментах. В роботі розкриваються питання діяльності відділень Імператорського Російського музичного товариства у великих культурних центрах України – Києві (1863 р.), Харкові (1871 р.), Одесі (1884 р.), Полтаві (1889 р.), Катеринославі (1897 р.), Херсоні (1904 р.), Чернігові (1907 р.), Умані (1911 р.), діяльність яких мала великий вплив на всі сторони вітчизняного музичного життя, в тому числі на становлення й розвитку професійної музичної освіти. Автор особливе місце в дисертації приділяє дослідженню симфоній українських композиторів, а саме: Е. Ванжури "Українська симфонія" домажор, датована 1796 роком; "Симфонія соль-мінор невідомого автора"; М.В. Лисенко "Фантазія на дві українські народні теми" для флейти та фортепіано" написана 1872-1873 рр.; М. Калачевського "Українська симфонія" ля-мінор; В. Сокальського "Симфонія" соль-мінор. Питання становлення і розвитку духового музичного мистецтва в Україні видатного вченого В.О. Богданова розглядаються у контексті загальнокультурних процесів минулого, сучасного і майбутнього. Професор В.О. Богданов – автор монографій "Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст." 2000, друге видання доповнене в 2-х томах, співавтор Л.Д. Богданова, 2013.

10. Яремко Богдан Іванович (1943р.н.) – **кларнет**, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів, згодом кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне, нині професор кафедри гри на музичних інструментах та вокально-хорових дисциплін Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка, м. Кременець, Тернопільська область. В кандидатській дисертації на тему "Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття)", яка захищена в 1994 році автор досліджує ергологічні, етномузичні та виконавські традиції, що побутують на бойківсько-гуцульській території українських Карпат, вивчає народну технологію виготовлення традиційних одноцвіткових сопілок і виявляє на її основі систему конструювання в єдності з музичним виконавством, визначає реальну виконавську аплікатуру і обґрунтовує її зв'язок з музичною стилістикою і формоутворенням, розглядає пов'язані з техніко-виконавськими можливостями народних флейт засоби виразності (артикуляцію, динаміку, акцентування, техніку дихання), які в сукупності відображають індивідуальні й локальні стилі. Професор Б.І. Яремко є автором наукових видань, які присвячені українським народним духовим інструментам, а саме "Уторопські сопілкові імпровізації" 1997, "Бойківська сопілкова музика" 1998.

11. Качмарчик Володимир Петрович (1956 р.н.) – **флейта**, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової Донецької державної консерваторії імені С. Прокоф'єва, м. Донецьк, з 2015 року професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ. В кандидатській дисертації на тему "Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах (проблеми історії та фізіології)", яка захищена в 1995 році автор розглядає питання виникнення і розвитку перманентного видиху в історії східного, античного і західноєвропейського духового виконавства, а також його фізіологічні механізми. Автор акцентує увагу на те, що універсальність фізіологічного перманентного видиху дозволяє використовувати його, як при виникненню недостачі повітря, так і при утворенню надлишку повітря в процесі гри на духових інструментах.

Професор Качмарчик В.П. – автор фундаментальної монографії "Німецьке флейтове мистецтво XVIII – XIX ст." 2008, яка написана за матеріалами комплексного дослідження історії німецького флейтового мистецтва XVIII – XIX століть. В монографії вперше розглядаються етапи становлення і розвитку флейтового виконавства в Німеччині.

12. Дзвінка Роман Іванович (1960 р. н.) – **саксофон**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне. В кандидатській дисертації на тему "Естетичне виховання студентів педвузу засобами українського музичного фольклору", яка захищена в 1995 році, автор розглядає питання важливості процесу естетичного виховання, педагогічні умови підвищення його ефективності у жанрі українського музичного фольклору. Висвітлюються теоретичні та практичні основи естетичного виховання засобами українського музичного фольклору студентів педагогічних факультетів, діяльність яких направлена на підготовку вчителів початкових класів. Доцент Р.І. Дзвінка – автор першого енциклопедичного видання "Саксофоністи Рівненщини" 2014, (співавтор Тарас Дзвінка) в якому цілісно відтворено історію саксофонового виконавства на Рівненщині.

13. Рало Олексій Миколайович (1962 р.н.) – **ударні інструменти**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри оркестрових духових та ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової. Кандидатську дисертацію на тему "Деякі аспекти теорії виконавства на ударних інструментах", яку захищено в 1996 році, автор присвятив ретроспективному аналізу функцій ударних інструментів в європейській музиці і теоретичному обґрунтуванню процесів звуковидобування при грі на ударних інструментах. В роботі висвітлено етапи еволюції групи ударних інструментів в оперно-симфонічних оркестрах. Вперше в теорії виконавства на ударних інструментах розглянуто психофізіологічні механізми ігрових навиків, специфічні особливості звуковидобування, які впливають на виразність і характер звучання, типи виконавських постановок і їх значення при формуванні виконавської техніки. Це перша наукова праця, яка захищена виконавцем на ударних інструментах. Рало О.М. автор монографії "Теоретичні основи гри на звуковисотних ударних інструментах" 2002, та навчально-методичного посібника "Формування функцій ударних інструментів в оркестровій музиці", з грифом МОНУ, 2008 рік видання.

14. Горовий Сергій Гаврилович (1946 р.н.) – **тромбон**, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри оркестрових інструментів Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки, м. Дніпро. В кандидатській дисертації на тему "Общие закономерности управления звучанием тромбона", яка захищена в 1997 році автор досліджує механізм управління звуком тромбона. З метою отримання достовірних даних професор С.Г. Горовий проводить низку експериментальних досліджень функціонування губного апарата тромбоніста за допомогою прозорого мундштука, метода рентгенографічних досліджень і метода спектрального аналізу утворених на інструменті звуків.

15. Сверлюк Ярослав Васильович (09.02.1963 р.н.) – **туба**, доктор педагогічних наук, професор кафедри духових та ударних інструментів, директор Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. В кандидатській дисертації на тему "Формування готовності студентів вузів культури до роботи з дитячим духовим оркестром.", яка захищена в 1999 році автором теоретично обґрунтовано і експериментально перевірено методику формування готовності студентів вузів культури до музично-творчої діяльності з дитячим духовим оркестром. Розкрито сутність та особливості професії керівника дитячого духового оркестру, визначено педагогічні умови і виявлено напрямки вдосконалення професійної підготовки студентів. Визначено структуру "готовності". Встановлено, що в системі музично-виконавської підготовки студентів формування готовності до роботи з дитячим духовим оркестром є педагогічно керованим процесом на відміну від традиційного накопичення знань про закономірності колективного виконавства. Доведено, що за відповідних педагогічних умов, при спрямуванні психолого-педагогічних, методичних та спеціальних /музичних/ дисциплін на висвітлення специфічних особливостей роботи з дитячим колективом можна ефективно готувати фахівців такої кваліфікації.

Сверлюк Я.В. є автором двох монографій "Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика" 2007, та у співавторстві з професором Ільченко О.О. "Методологічні проблеми професійної музичної освіти" 2004, а також навчально-методичного посібника "Основи знань керівників дитячих музично-аматорських колективів" 2002, у співавторстві з Н.В. Слободяник, який рекомендовано міністерством освіти і науки України.

16. Рудчук Юрій Антонович (1945-2012) – **кларнет**, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів Національного університету культури і мистецтв, в останні роки працював на посаді професора кафедри теоретичної, практичної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв м. Київ. Кандидатська дисертація на тему "Духова музика України у XVIII – XIX століттях" захищена в 2001 році. У роботі досліджуються проблеми розвитку українського виконавства на духових інструментах XVIII-XIX століть, дається оцінка їх значення для музичної культури українського народу. За об'єкт дослідження дисертантом обрано виконавську діяльність українських оркестрів, духових ансамблів та окремих солістів – виконавців на духових інструментах. Саме в цьому аспекті висвітлено розвиток виконавства на

духових інструментах, котрий яскраво виявився в головних складових української культури: народному побуті, українській військовій музиці, музиці католицької церкви, діяльності музичних цехів, музичному побуті панських маєтків. Автором всебічно вивчено умови розвитку виконавства на духових інструментах зазначеного періоду; досліджено еволюцію духового інструментарію, розвиток його виробництва та шляхи вдосконалення; здійснено аналіз репертуару духового виконавства XVIII-XIX століть та дана оцінка його значення для розвитку мистецтва гри на духових інструментах; досліджено зв'язки українського духового мистецтва із західноєвропейським.

17. Посвалюк Валерій Терентійович (20.08.1947-17.08.2018) – **труба**, заслужений артист України, доктор мистецтвознавства, професор, декан оркестрового факультету, проректор з наукової роботи, завідувач кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ. В кандидатській дисертації на тему "Київська школа виконавства на трубі: історичні та методичні аспекти", яка захищена в 2001 році. В.Т. Посвалюк вперше в Україні дослідив витoki київської виконавської та педагогічної школи трубачів, детально проаналізував методичні принципи її засновників і послідовників, в хронологічному порядку висвітлив творчу та педагогічну діяльність представників цієї школи та їх біографічні дані. Посвалюк В.Т. – автор монографій "Мистецтво гри на трубі в Україні" 2006, "Вільгельм Мар'янович Яблонський (до 120 річчя від дня народження)" 2009, навчальних посібників з грифом Мінікультури та МОНУ "Ежедневные комплексные упражнения трубача" 2000, "Щоденні самостійні вправи трубача" 2002, "Труба пікколо у виконавській практиці трубача" 2008, "Методика оволадення верхнім регистром на трубе" 2013, та довідкових видань "Трубачі Києва: прошлое и настоящее" 1998, "Історія кафедри духових і ударних інструментів Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського у фотографіях" 2010, "Ліричні твори М.В. Лисенка в транскрипції для труби" 2015.

18. Карпак Андрій Ярославович (15.03.1974р.н.) – **флейта**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів. В кандидатській дисертації на тему "Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19-20 ст.)", яка захищена в 2002 році автором проаналізовано джерела львівської флейтової школи, її зв'язки з іншими регіональними та національними флейтовими школами. Досліджено розвиток флейтового виконавства Львова у всіх формах його вияву (оркестровому, ансамблевому, сольному-концертному). Охарактеризовано зв'язок львівської флейтової школи з творчістю композиторів (зроблено теоретичний та виконавський аналіз творів, розглянуто концертний репертуар флейтистів). Визначено характерні риси львівської флейтової школи. Висвітлено виконавську та педагогічну діяльність найвидатніших флейтистів Львова. Детально розглянуто історію Львівської державної музичної академії на фоні широкої палітри музичного життя міста протягом XIX – XX ст.

Професор А.Я. Карпак – автор монографії "Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста" 2013, у якій вперше в українському музикознавстві наданий аргументований критичний аналіз ключовим питанням та проблемам розвитку сучасного флейтового мистецтва. Дана праця рецензована провідними науковцями і музикантами Франції, Німеччини та України.

19. Вовк Роман Андрійович (13.05.1947р.н.) – **кларнет**, Заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ. В кандидатській дисертації на тему "Історія, акустична природа і виразні можливості кларнета", яка захищена в 2004 році автор розглядає питання, які присвячені всебічному дослідженню аплікатури кларнета. У першому розділі досліджуються питання пов'язані з історією кларнета: інструменти – попередники кларнета в країнах Стародавнього Сходу, Античного світу, Середньовічної Європи; шалюмо у XVII ст., кларнет Й. Деннера, головні етапи формування і розвитку аплікатури кларнетів французької та німецької систем, різновиди сучасних кларнетів, характерні тенденції подальшого розвитку кларнетової аплікатури. Другий розділ присвячений акустичній природі і конструктивним основам аплікатури кларнета. Кларнет – квінтуючий інструмент, тому його аплікатура принципово відрізняється від такої октавуючих духових інструментів. Досліджувались особливості конструкції та функціонування кожної з п'яти груп ігрових отворів, а також акустична самотутність кожного з п'яти регістрів кларнета. Два останніх розділи присвячені виразним можливостям аплікатури кларнета. Виразні можливості аплікатури в сфері традиційних засобів виразності кларнета досліджувались в третьому розділі дисертації, виразні можливості аплікатури у сфері нетрадиційних засобів виразності – у четвертому розділі. Професор Р.А. Вовк у своєму науковому дослідженні широко вживає методи точних вимірів за допомогою сучасної електро-акустичної апаратури. Результати стали основою для розробки багатьох методичних рекомендацій. Прикладена до дисертації таблиця аплікатур забезпечує всі вимоги, які постають перед кларнетистом у практичній творчій діяльності.

Професор Вовк Р.А. є автором навчальних підручників "Інструментознавство", "Методика роботи з оркестром", науково-популярного видання "Портрети корифеїв" 2013, виданого до 100-річчя від дня заснування НМАУ ім. П.І. Чайковського. В 2021 році видано твір Євгена Станковича "Весняна Рапсодія" для кларнета і фортепіано, який присвячено Роману Вовку.

20. Цюлюпа Степан Данилович (17.05.1959 р.н.) – **труба**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, відмінник освіти України, проректор з виховної роботи Рівненського державного інституту культури, з 2004-2019 артист оркестру Рівненського академічного музично-драматичного театру, з 2004 року завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. В кандидатській дисертації на тему "Педагогічні умови формування культури вільного часу студентів", яка захищена в 2004 році автор науково обґрунтовує соціально-педагогічні концепції вільного часу студентів та організаційно-методичної системи формування культури його використання. Обґрунтовано поняття: "педагогічний потенціал вільного часу студентів", "культура вільного часу студентів" визначено і експериментально перевірено педагогічні умови її формування: соціально-педагогічні, організаційно-педагогічні, психолого-педагогічні, а також організаційно-методична система їх реалізації. Основні результати дослідження знайшли практичне застосування в процесі виховної роботи вищих закладів освіти і мистецтва, діяльності мистецьких і культурно-освітніх закладів, що здійснюють організацію вільного часу студентів.

Цюлюпа С.Д. – автор навчальних посібників з грифом МОНУ "Хрестоматія з класу ансамблю (мідні духові інструменти)" 2001, "Інструментування для духового оркестру", співавтори Терлецький М.М., Полех Д.С., 2008, "Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне" 2012, а також є головою редакційної колегії та упорядник збірника наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя", який видається щорічно з 2006 року, свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації Серія КВ №19865-9665Р, наказ №240 від 17 квітня 2013 року, державної реєстраційної служби України. Збірник зареєстровано та індексується в міжнародних науково-метричних базах: Google Scholar, Academic Resource Index Research Bib.

21. Буркацький Зіновій Павлович (1962 р.н.) – **кларнет**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, член Вченої ради академії, завідувач кафедри оркестрових духових та ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової. В кандидатській дисертації на тему "Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста", яка захищена в 2004 році (науковий керівник професор, доктор мистецтвознавства К.Є. Мюльберг) автор розглядає питання, які присвячені удосконаленню майстерності кларнетової гри за допомогою системного та стильового направлення, організованого інструктивно-художнього матеріалу. Головною метою роботи стало створення концепції віртуозної кларнетової гри в співвідношенні з різними сферами інструментального та вокального виконавства. Виділена стилістична детермінованість віртуозної кларнетової техніки, історично неминуча, з стилістичними періодизаціями в інших видах творчості і мистецтва. Зібрані інструктивно-художні матеріали у виді трьох збірок етюдів експериментально апробовані та узагальнюють методичні принципи і досвід навчання віртуозній грі в одеській школі гри на кларнеті. У вітчизняній музикознавчій літературі вперше здійснений виконавський аналіз творів для кларнета Л. Шпора, К. Вебера, Дж. Россіні, Е. Денисова, Т. Олаха та ін. З.П. Буркацький автор навчального посібника "Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста", з грифом МОНУ, видавництво Друкарський дім, Одеса, 2010 – 166 с.

22. Гишка Ігор Семенович (1947 р.н.) – **труба**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка, згодом професор кафедри музичного мистецтва Національної Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів. В кандидатській дисертації на тему "Звукотворчий компонент трубного виконавства: традиції та базинг", яка захищена в 2005 році автором комплексно досліджено звуковий фактор як визначальний компонент трубного виконавства. На підставі всебічного аналізу доведено, що саме звук, його естетичні критерії є головним рушієм розвитку інструмента. Теоретично обґрунтовано оволодіння базингом як специфічним технічним засобом звуковидобування. Уперше у світовій практиці виконавства на мідних духових інструментах створено цілісну методику формування та вдосконалення амбушура трубача. Виявлено суттєві ергономічні переваги базингу за його застосування у грі. Вивчено художньо-виразовий потенціал базингу та його вплив на оновлення композиторської та виконавської творчості. Запропоновано поглиблене розуміння специфічних особливостей музичної акустики, зокрема, питань диференціації єдиної акустичної системи. Професор І.С. Гишка – автор монографії "Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості

трубача (історія, теорія, методика, практика) 2010, та навчально – методичного посібника "Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача" 2013, з грифом МОНУ.

23. Мочурад Богдан Іванович (1968 р.н.) – **труба**, народний артист України, кандидат мистецтвознавства, за сумісництвом доцент кафедри оркестрового диригування Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, головний диригент оркестру Львівського академічного музично-драматичного театру імені Марії Заньковецької, м. Львів. В кандидатській дисертації на тему "Концерт для труби в контексті жанрово-стильової еволюції", яка захищена в 2005 році автором здійснено комплексний аналіз високохудожньої концертної літератури з метою її актуалізації для труби як сольного інструменту з широкою амплітудою виразових можливостей. Уперше в українському музикознавстві висвітлено взаємозв'язок дослідженого жанру та основних етапів еволюції труби як оркестрового інструмента, вивчено формування виконавських джерел, а також вдосконалення моделей інструмента. Уперше запропоновано стильову типологію жанру в європейській музичній культурі, здійснено музикознавче дослідження 38-ми концертів, розглянуто проблеми їх інтерпретації.

24. Крижанівський Федір Петрович (1947 р.н.) – **тромбон**, заслужений артист України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ. В кандидатській дисертації на тему "Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру", яка захищена в 2005 році автором вивчено український концерт для тромбона в контексті загальноєвропейського процесу розвитку жанру. Розглянуто причини та фактори формування концерту для даного інструменту як самостійного жанру в середині XVII ст. Простежено особливості його еволюції у наступні історичні періоди, виявлено риси спадкоємності українського концерту з традиціями тромбонного концерту в західноєвропейській і російській музиці. Встановлено характерні жанрові ознаки українського концерту, обумовлені особливостями національного музичного мислення. Визначено основні жанрово-стильові тенденції розвитку українського концерту для тромбона, особливості його музичної мови, формоутворення, драматургії, сольних партій і каденцій. Запропоновано періодизацію розвитку концертного жанру для тромбона в європейській та українській музиці. Визначено жанрові різновиди українського концерту, досліджено взаємозв'язок жанру й етапів еволюції тромбона як сольного інструмента, формування виконавських шкіл.

25. Дзисюк Василь Юхимович (1951 р.н.) – **флейта**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри оркестрових духових та ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової. В кандидатській дисертації на тему "Гра на флейті як художній феномен", яка захищена в 2006 році автор розглядає питання, які присвячені феномену флейтового мистецтва як переважно виконавського типу діяльності в його обумовленості композиторською творчістю, тобто втіленням композиторського ставлення до флейти та осмисленням тембрових можливостей флейти в окремих творах. Запропонована історико-стильова парадигма вивчення флейтового мистецтва дозволяє поєднувати історіографічний джерелознавчий, естетико-культурологічний, жанрово-стильовий підходи в контексті музикознавчого метода. Методичне розширення виконавських питань в дисертації дозволяє знайти нові ракурси роздивляння історичних передумов та сучасного стану традиції флейтової гри, виокремити її специфічні якості. Визначаються головні історико – культурологічні та іманентні стильові чинники флейтової діяльності як єдності композиторської та виконавської творчості, зокрема взаємодія академічної та поза академічної настанов флейтового інструменталізму. Аналіз традиційного та інноваційного репертуару флейтисту сягає стилістично-текстологічного рівня та дозволяє вибудовувати концепцію "філософії флейти" як теоретично та практично значущої для сучасного флейтиста – виконавця та педагога. Підтверджується єдність музикознавчих та виконавських питань у річизі проблеми музичного мислення та відкриваються певні виконавські шляхи – з боку художньо-стильових засад флейтової гри – рішення даної проблеми.

26. Крупей Михайло Васильович (1955р.н.) – **саксофон**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри оркестрових духових та ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової. В кандидатській дисертації на тему "Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX – XX ст.) ", яка захищена в 2006 році автор розглядає питання, які присвячені вивченню розвитку виконавської майстерності саксофоніста як музичного явища у контексті музичної творчості XIX-XX століть, на основі концепційного підходу, який дозволяє виявити її теоретично-стильові основи. У роботі розглядаються передумови й досліджено генезис: винахід нового інструмента А. Саксом, становлення і шляхи розвитку в музичному мистецтві, а також простежуються особливості його еволюції у наступні історичні періоди. Визначені складові виконавського процесу та зроблена спроба узагальнити структуру сукупності "виконавець-саксофон", як цілісного функціонального системного утворення, вводячи термінологічну новачку "функціональної виконавсько-механічно-акустичної системи". Запропонована жанрово-

стилістична типологія змістовного синтезу формування творчої універсальної виконавської майстерності музиканта-духовика як загальної функціональної системи. Залучені й аргументовані інші нові терміни, що є супутними категорії "виконавська майстерність", в методичну літературу пропонується введення логічної низки понять: "творча виконавська майстерність", "звукотворення", "звукотворення", "звукотворення – звукотворення" та інше. Аналітичний матеріал роботи підтверджує те, що жанрово-стильова творча виконавська майстерність саксофоніста як прояви росту інструментальної експансії сучасності – системна технологічно-технічна та творча звукова виразно-енергетична сторона розвитку художньої образності в русі музичної композиції виконуваного твору в часі, що обумовлені особливостями національного, духовного і художнього музичного мислення, а також звукотворення, формотворення, драматургії, культури емоцій і почуттів виконавця. Крупей М.В. автор фундаментальної монографії "Теоретичні основи формування виконавської майстерності саксофоніста" з грифом МОНУ, видавництво "Астропринт", Одеса, 2014 – 496 с.

27. Громченко Валерій Васильович (1978 р.н.) – **кларнет**, проректор з наукової роботи, доктор мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових інструментів Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки, м. Дніпро. Кандидатську дисертацію "Кларнет у музичній культурі Європи XVIII століття", яка захищена в 2007 році автор присвячує дослідженню кларнетового виконавства в Європі XVIII століття. В роботі висвітлюється розвиток конструкції інструмента у першому сторіччі його існування, розкривається процес становлення кларнета як концертного (сольного), ансамблевого та оркестрового інструмента. Простежуються особливості формування художньої індивідуальності кларнета. Виділяються найбільш визначні події у музичному житті тогочасної Європи, які мали безпосередній вплив на повне утвердження кларнета в європейській музичній культурі XVIII століття. У дисертації вибудована чітка хронологічна лінія процесу розвитку кларнета як концертного (сольного), ансамблевого та оркестрового інструмента у першому сторіччі його функціонування в європейській музиці. У роботі здійснюється аналіз визначних, а також маловідомих творів для кларнета (творів за участю кларнета) написаних у XVIII столітті.

28. Палійчук Ірина Степанівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, з 2016 року – доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ. Дисертація на тему "Український концерт для мідних духових інструментів (1950-2000): формування, усталення, модефікації жанру" захищена у 2007 році в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ. В дисертації досліджено особливості становлення українського концерту для мідних духових інструментів у контексті загальноєвропейського розвитку жанру. Розглянуто історію його розвитку як багатоскладового, системного явища. Простежено особливості формування, встановлено жанрові ознаки вітчизняного концерту для мідних духових інструментів та визначено основні тенденції його розвитку. Запропоновано періодизацію розвитку українського концерту за участі сольних духових інструментів протягом 1950 – 2000 рр. Розглянуто концерти для валторни та туби та нові концерти для інших мідних духових інструментів, створені українськими композиторами у другій половині XX ст. (Б.Синчаловим, Д.Киценком, Л.Колодубом, О.Костіним). Висвітлено основні тенденції та прояви жанрово-стильового оновлення, характерні для розвитку вітчизняного концерту для мідних духових інструментів протягом 1980 – 1990-х рр.

29. Федорков Олег Вікторович (1952р.н.) – **тромбон**, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. В кандидатській дисертації на тему "Український ансамбль тромбоністів у контексті світового музичного мистецтва", яка захищена в 2008 році автор розглядає питання вивчення специфіки історичного розвитку українського ансамблю тромбонів у контексті світового тромбонного мистецтва. Вперше в вітчизняному музикознавстві етапи 500-річної історії ансамблю тромбонів як виконавського складу та явища композиторської творчості розглянуто у єдності, як своєрідну жанрову систему. Обґрунтовується застосування принципу історизму до вивчення тромбонного ансамблю з урахуванням специфіки інструменту та жанрово-стильового контексту. Виокремлено жанр меморія – як різновид музики для ансамблю тромбонів другої половини XX ст. Опрацьовано понад 100 творів зарубіжних і 23 твори українських композиторів, призначених для ансамблево-тромбонного складу. Охарактеризовані мовні, композиційно-драматургічні та жанрово-стильові закономірності, притаманні творам українських композиторів для ансамблю тромбонів.

30. Вакулук Петро Васильович (1962 р.н.) – **труба**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії та історії виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ. В кандидатській

дисертації на тему "Труба в симфонічній творчості С. Людкевича і Б. Лятошинського", яка захищена в 2009 році автор розглядає питання, в яких простежується образно-сміслова специфіка використання тембру труби в симфонічних партитурах Б. Лятошинського та С. Людкевича. Визначаються передумови символіки тембру труби у названих українських композиторів на підставі розгляду трактування інструменту у фольклорних традиціях та у творчості митців XVIII – XIX ст. Труба отримує в симфоніях, симфонічних поемах, увертюрах, сюїтах Б. Лятошинського і С. Людкевича розмаїте тлумачення, відповідне до індивідуальних образних концепцій кожного твору та позначене індивідуальними рисами стилю кожного з композиторів. Простежуючи своєрідність перевтілення тембру труби у творчості Б. Лятошинського та С. Людкевича, відзначено помітні розбіжності у їх трактуванні. Якщо для Б. Лятошинського переважаюча експресивна образність, тяжіння до втілення колосальної напруги конфліктів вимагала майстерного тембрового висвітлення, динамізації розвитку за допомогою посилення ролі мідних духових інструментів, введення їх навіть на початкових етапах розвитку тем, особливо активних, непростих головних партій, то у С. Людкевича, незважаючи на пізньоромантичний орієнтир його стильової домінанти, спостерігаємо обережніше, спокійніше використання мідної групи, "приберігання" її сильної яскравої звучності передусім для кульмінаційних зон розвитку.

31. Понькіна Антоніна Михайлівна – саксофон, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри оркестрових духових інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, м. Харків. В кандидатській дисертації на тему "Саксофон у музичній культурі XX століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів)", яка захищена в 2009 році автором присвячено обґрунтуванню специфіки саксофона, його технічних та виразових можливостей в музичній творчості XX ст. Розглянуто задіяність саксофона в творах сонатного жанру. Запропоновано періодизацію розвитку жанру сонати для саксофона, на підставі чого виявлено: 1) характерні тенденції формування та подальшої еволюції жанру; 2) індивідуальні риси кожного із визначених періодів; 3) характеристику технічних і виразових можливостей інструмента. У дослідженні осмислюються процеси жанрово-стильової модифікації сонати для саксофона в контексті композиторської практики XX ст. У зв'язку з цим виділяються різновиди сонати для саксофона. За типом *музичної семантики* виокремлено шість "гілок" сонатного "древа": необарокова, неокласицистична, неоромантична, фольклорна, соната в джазовому стилі й авангардна соната. За критеріями виконавського складу вирізняються такі різновиди, як соната-соло, ансамблева соната (саксофон і фортепіано; саксофон, віолончель і фортепіано; саксофон і банджо), соната у супроводі симфонічного оркестру та різноманітних складів камерного ансамблю (в тому числі, й естрадного). У контексті цілісної жанрової системи сонатної творчості визначено наступні типи співвідношення партій саксофона і фортепіано: "паритетний"; "акомпанементний"; "персоніфікація" (в поодиноких випадках – переважає тематизм фортепіано); непередбачуване співвідношення (партії інструментів не виписані в нотному тексті, а залежать від волі виконавця). У світлі загальних тенденцій музичної культури XX ст. виявлено індивідуалізацію сольної партії в сонатах для саксофона, для якої притаманними стають каденція і нетрадиційних виконавських прийомів гри на інструменті: одні з яких були принципово новими, інші – переосмислені з огляду на виконавську практику.

32. Варянюк Олег Іванович (1978 р.н.) – труба, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів. Кандидатську дисертацію на тему "Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство", яка захищена в 2009 році, автором присвячено еволюційним етапам становлення жанру сонати для труби від XVII до першої половини XX століття. Жанр досліджується системно з увиразненням еволюційно-стильових та виконавсько-інтерпретаційних аспектів. Аналітичний матеріал поділяється на два блоки: XVII – початок XVIII-го та XX століття. У першому блоці увага зосереджується на історико – соціальному тлі та шляхах формування провідних інструментальних жанрів на прикладі камерно-ансамблевої сонати за участю труби. Докладно розглядаються визначні зразки даного жанру у творчості представників італійської, німецької, австрійської, чеської та англійської композиторських шкіл. Окремо досліджується процес розбудови барокового інструментарію та специфіка виконавського мистецтва. У другому блоці корпус камерно-ансамблевих сонат для труби і фортепіано XX століття поділяється на дві типологічні групи: монументальні сонати концертного спрямування та камерно-ансамблеві сонати – мініатюри. Концептуальний та стилістичний спектр окреслених типологічних груп охоплює елементи неокласицизму, імпресіонізму, неоромантизму, неофольклоризму, конструктивізму.

33. Плохотнюк Олександр Сергійович (1979 р.н.) – труба, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Луганського національного

університету імені Тараса Шевченка, м. Луганськ, з 2015 року доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності Київського педагогічного університету імені Бориса Грінченка, м. Київ. Кандидатську дисертацію на тему "Формування професійно ціннісних орієнтацій студентів мистецько-педагогічних спеціальностей у процесі музично-виконавської діяльності", яка захищена в 2009 році автор присвячує проблемі підвищення ефективності формування професійно ціннісних орієнтацій студентів мистецько-педагогічних спеціальностей у процесі музично-виконавської діяльності. У дослідженні визначено сутність та структуру професійно ціннісних орієнтацій майбутніх педагогів-музикантів, а також чинники, що впливають на формування зазначеної якості в студентів. Обґрунтовано педагогічні умови, за яких забезпечується ефективне формування професійно ціннісних орієнтацій студентів мистецько-педагогічних спеціальностей. Розроблено зміст програмного матеріалу курсів "Основний музичний інструмент", "Ансамбль духових та ударних інструментів", спецкурс "Історія становлення, розвиток та основи джазового виконавства", спрямованого на професійно ціннісні орієнтації, ціннісно-сміслові навчальні ситуації, що забезпечують аксіологічну складову навчально-виховного процесу підготовки студентів музично-педагогічних спеціальностей, методичні рекомендації щодо організації самостійної роботи в класі основного інструмента, організації самостійної роботи в класі ансамблю духових та ударних інструментів, розробки та використання ігрових ситуацій, концертів-лекцій, тематичних заходів. Експериментально доведено, що запропоновані педагогічні умови формування професійно ціннісних орієнтацій досягають своєї максимальної ефективності лише при комплексному застосуванні.

34. Шутко Юрій Іванович (15.08.1968 р.н.) – флейта, заслужений артист України, кандидат мистецтвознавства, доцент, з 2005 року доцент класу флейти на кафедрі інструментального та оркестрового виконавства Інституту мистецтв НПУ імені М. П. Драгоманова. Кандидатську дисертацію на тему: "Флейтове мистецтво ХХ століття в контексті української культури" захищено в червні 2010 році. В дослідженні вперше в українському музикознавстві на основі ознайомлення в повному обсязі з історією становлення та розвитку вітчизняного мистецтва гри на флейті обґрунтовано твердження про існування в Україні ХХ ст. самобутньої флейтової школи з непересічними виконавцями світового рівня. Виявлено глибокі традиції та значні досягнення вітчизняного флейтового мистецтва, зібрано розрізнені дані про засновників флейтового виконавства в Україні. Доведено спадковість поколінь національної флейтової школи. Зроблено порівняльний аналіз характерних рис концертно-виконавського життя вітчизняних флейтистів і виконуваного ними репертуару в різні історичні періоди. Проведено паралелі з їх творчістю за умов незалежної України. Вдосконалено вітчизняне флейтове мистецтво та заохочено молоде покоління до самовдосконалення шляхом пізнання глибоких традицій флейтового виконавства в Україні та знайомства з унікальним доробком його фундаторів.

35. Марценюк Герольд Петрович (1941 р.н.) – тромбон, кандидат мистецтвознавства, доктор філософії (Ph. D.Art). (мистецтво), професор кафедри музичного мистецтва Національного університету культури і мистецтв, м. Київ. Кандидатську дисертацію професора Г.П. Марценюка "Етапи становлення та проблеми розвитку українського тромбонового виконавства (кінець ХІХ – ХХ століття). Історичні та методичні аспекти." захищено в 2011 році. Дисертацію присвячено дослідженню історії розвитку українського тромбонового виконавства, дослідженню етапів становлення та розвитку української школи тромбона з урахуванням виконавських особливостей в різних регіонах України. Уперше цілісно досліджено і проаналізовано становлення української школи тромбона, визначено вплив інших виконавських духових шкіл (зокрема німецької, чеської та російської) на розвиток українського тромбонового виконавства. Охарактеризовано діяльність вищих музичних навчальних закладів України від часу їх заснування, виявлено шляхи формування професійних виконавських і педагогічних традицій регіональних шкіл тромбона, відповідно, охарактеризовано ряд яскравих представників української школи тромбона від фундаторів до музикантів-педагогів наступних поколінь (А. Машек, Г. Лоеццо, М. Подгорбунський, Д. Катанський, П. Фассгауер, О. Ланге, О. Добросердов, В. Гарань, Б. Манжора, О. Федорков, С. Горовой, В. Готчев, С. Ганич, Ф. Крижанівський, Г. Лагдишук, Г. Марценюк та ін.). У дослідженні об'єктивно розглянуто внесок українських педагогів і виконавців у становлення та розвиток методичних засад тромбонового виконавства, здійснено порівняльний аналіз сучасного стану українського і зарубіжного виконавства та педагогіки в цій галузі музичного мистецтва.

Професор Г.П. Марценюк – автор навчально-методичних посібників з питань духового виконавства, а саме: "Методика викладання гри на духових інструментах (становлення і розвиток національних виконавських шкіл)" ч.1, 2006; "Тромбон: історія і сьогодення" 2006; "Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні" 2007; "Грані таланту (творчі портрети видатних митців. В.Т. Посвалюк.)" 2008; та фундаментальної монографії "Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва" 2013.

36. Павленко Олена Федорівна – флейта, кандидат мистецтвознавства, доцент відділу духових та ударних інструментів Львівського державного музичного ліцею імені Соломії Крушельницької. Кандидатська дисертація захищена в 2012 році у Львівській національній музичній академії імені М.В. Лисенка. В дисертації розглянуто жанрово-семантичні особливості українського флейтового концерту в контексті еволюції європейського флейтового мистецтва та традицій національної композиторської школи. Приділено увагу творам В. Бібіка, В. Губаренка, В. Рунчака, Г. Саська, Р. Сімовича та ін. Досліджено поліжанровість як знакову прикмету сучасної музичної культури, що виявляється у стремлінні інтегрувати декілька жанрових координат у єдину макро-структуру. Виявлено, що найбільш плідним є синтез жанрів, які утворюють опозиційну пару – концерт та симфонія. Досліджено, що у загальній парадигмі розвитку українського флейтового концерту переважає постмодерністське втілення ідеї безперервного монологу, що призводить до активної реалізації концепції концертів як психологічної драми. Виявлено, що спільним для більшості аналізованих творів є принцип солювання, який пов'язаний з монологічністю як новою невід'ємною компонентою специфіки жанру. За результатами дослідження зроблено висновок, що завдяки гнучкості та мінливості семантичних характеристик флейти, її роль у процесі розвитку драматичних подій інтенсивно переосмислюється. Виявлено, що характерною рисою українських флейтових концертів стало доволі парадоксальне поєднання консервативності та модерності: за умов стабільності типологічних ознак жанр флейтового концерту виявляє дивовижну відкритість до інновацій.

37. Мимрик Михайло Романович (1977 р.н.) – саксофон, заслужений артист України, кандидат мистецтвознавства, проректор з виховної, творчої роботи та міжнародних зв'язків, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ. В кандидатській дисертації на тему "Саксофон в українській камерній музиці кінця XX – початку XXI століття: композиторська творчість і виконавська практика", яка захищена в 2013 році автор розглядає питання, які присвячено дослідженню сучасної української камерно-інструментальної музики кінця XX – початку XXI ст. у контексті новітніх виконавсько-виражальних засобів та прийомів гри на саксофоні. Бурхливий розвиток саксофонного виконавства в другій половині XX – XXI ст. виявляється не тільки в удосконаленні традиційних способів гри, а й розширенні сфери виражальних можливостей саксофона за рахунок виникнення нових виконавських прийомів і засобів. Нетрадиційні засоби виразності є актуальною темою сучасного українського саксофонного виконавства. Широкий музично-виражальний спектр української камерно-інструментальної музики з участю саксофона кінця 1990-х – початку XXI ст., лівову частку музичних творів якого вперше внесено до аналітичних розвідок, дає можливість оцінити на практиці глибину філософсько-образних концепцій, які втілюють сучасні українські композитори. Яскравим прикладом такого роду конотацій стали творчі пошуки В. Рунчака, а саме залучення несподіваних рішень як композиційних структур, так і новітніх способів та прийомів гри на саксофоні. Виконання академічної музики саксофонним квінтетом стає значним явищем другої половини XX ст. Окреслено основні положення щодо специфіки формування творчих настанов у виконавській діяльності квінтету. Зазначмо, що художньо-стильова особливість гри саксофонного квінтету ґрунтується на глибокому усвідомленні нерозривності технічних та мисленнєво-образних умотивованих дій, які дають змогу досягти максимального творчого результату у виконавській діяльності.

38. Денисенко Ярина Олександрівна – гобой, кандидат мистецтвознавства. Наукова праця на тему "Гобойне мистецтво України в контексті європейських традицій" захищена у 2013 році в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України м. Київ. В дисертації проаналізовано історичний і теоретичний досвід європейської гобойної школи, зокрема, як основи становлення національних гобойних шкіл. Виявлено художні та технічні засади гобойного виконавства (виконавські традиції). Розглянуто сучасні методи інтерпретування виражальних засобів гобойного виконавства композиторами XX ст. Визначено фактори синтезу європейських інструментальних традицій, які вплинули на розвиток української гобойної школи та виконавського репертуару. Розглянуто вплив фольклорного виконавства, роль методичних засад французької німецької виконавських гобойних шкіл, поширеність явища відновлення традиційних форм виконавства. Досліджено жанрово-стильовий синтез у творах для гобоя сучасних європейських композиторів. Обґрунтовано, що національне духове виконавство, де традиції виступають сталими ознаками національної виконавської школи, розвивається під впливом культурних взаємодій, інтегративних процесів у світовій музичній культурі.

39. Старко Володимир Григорович (1969 р.н.) – фагот, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. В кандидатській дисертації на тему "Фаготове мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку", яка захищена в 2014 році автором досліджується генеза, сучасний стан і

шляхи розвитку фагового мистецтва в Україні, його розвиток в контексті потужних іонаціональних впливів, синтезу тенденцій, відмінностей і взаємодії західноукраїнської і східноукраїнської складових. Осмислюються динаміка, механізми і фактори його становлення: від виконавського емпіризму – до теоретичного узагальнення, від аматорського – до професійного статусу, окреслюються шляхи вдосконалення виразових можливостей і функцій інструмента в оркестровому, камерному і сольному виконавстві, висвітлюються естетичні, педагогічні і виконавські погляди визначних фаготистів, провідні методичні принципи української фагової педагогіки. Динаміка збагачення і оновлення репертуару для фагота, високопрофесійна виконавська практика, висока конкурентоспроможність, взаємодія творчості і навчання, традицій і досвіду духової виконавської школи із новітніми техніками, розгорнута науково-теоретична і практично-методологічна база і послідовна система наукових розробок не лише довели самодостатність, життєздатність і перспективність поступу фагового мистецтва в Україні, але й стали незаперечним свідченням формування національної виконавської школи та її успішного функціонування у світовому контексті.

40. Садівський Ярема Петрович – тромбон, кандидат мистецтвознавства, викладач Київської державної музичної школи № 1 імені Я. Степового. Дисертацію захищено у 2014 році в Національній музичній академії України імені П.І. Чайковського. В науковій праці на тему "Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару" наведено відомості про інструментальну музику українських композиторів для тромбона, зокрема – камерні твори за участю тромбона, результати їх аналізу в контексті становлення українського тромбонного репертуару. Висвітлено еволюцію тромбона в європейському музичному мистецтві, основні етапи розвитку й професіоналізації українського сольного і камерно-інструментального тромбонного виконавства. Охарактеризовано професійну підготовку виконавців в українських музичних навчальних закладах з класами тромбона, педагогічні й методичні аспекти підготовки виконавців-тромбоністів, а також виконавські конкурси як чинник творчого зростання музиканта. Простежено становлення тромбонного репертуару в українському музичному мистецтві, проведено жанрово-стилістичний аналіз українського сольного і камерно-ансамблевого репертуару для тромбона (Б. Манжори, Й. Ельгісера, Л. Колодуба, І. Хуторянского, Л. Левітової, В. Таловирі, С. Зажитька, В. Польової, О. Щетинського, О. Козаренка).

41. Метлушко Володимир Олександрович – кларнет, кандидат мистецтвознавства. Дисертацію захищено у 2014 році в Харківському національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського. В науковій праці на тему "Кларнет як сольний-ансамблевий інструмент в творчості композиторів ХХ століття" осмислено конструктивні новації та композиторську практику минулого в аспекті перспектив подальшого розвитку. Вперше розкрито особливості творів за участю кларнета, що утвердились у виконавському репертуарі, з точки зору музичної мови, образності, тематизму, композиційно-драматургічних властивостей, трактування техніко-виразових можливостей дерев'яного духового інструмента у складі різноманітного ансамблю та в дуєті з фортепіано. Вперше у вітчизняній музичній науці представлено спостереження над специфічними рисами сонати для кларнета та фортепіано у творчості французьких композиторів й інших представників європейської культури. Вперше у вітчизняному музикознавстві розглянуто п'єси та сонати для кларнета solo в сукупності композиційних та інноваційних прийомів. Вперше введено до наукового та виконавського обігу нові імена композиторів і музичні зразки, пов'язані з розвитком кларнетового мистецтва останніх десятиліть.

42. Палаженко Олег Петрович (02.12.1985 р.н.) – кларнет, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. В кандидатській дисертації на тему "Методика формування виконавських умінь підлітків у процесі навчання гри на духових інструментах", яка захищена в 2015 році молодий, перспективний рівненський вчений присвячує актуальній проблемі формування виконавських умінь підлітків у процесі навчання гри на духових інструментах. Розроблено та експериментально перевірено процес формування виконавських умінь учнів-духовиків в умовах позашкільної спеціалізованої освіти. Визначено ефективні форми, методи і засоби формування виконавських умінь підлітків у процесі навчання гри на духових інструментах. У дослідженні виділені структурні компоненти сформованості виконавських умінь учнів-духовиків, а саме: мотиваційно-вольовий, когнітивно-комунікативний, емоційно-ціннісний та особистісно-творчий. Доведено, що ефективність набуття виконавських умінь залежить від забезпечення відповідних принципів, педагогічних умов, методів та форм навчання. Розроблено, теоретично обґрунтовано і експериментально перевірено методичну модель, яка впроваджувалася на трьох етапах дослідження: підготовчо-кумулятивному, змістовно-рефлексивному та творчо-самостійному. Встановлено, що розроблена нами методична модель є

оптимальною для формування виконавських умінь учнів у процесі навчання гри на духових інструментах в спеціалізованих позашкільних навчальних закладах.

Палаженко О.П. автор навчального посібника "Інструментознавство" для студентів галузі знань 02 "Культура і мистецтво" – Рівне : РДГУ, 2017. – 52 с.

43. Горбаль Вадим Ярославович (1986 р.н.) – **ударні інструменти**, майор, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів. Кандидатська дисертація на тему "Німецький оркестр доби бароко і раннього класицизму" на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – "Музичне мистецтво" захищена в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського в 2015 році. Дисертація присвячена комплексному дослідженню історії німецького оркестрового мистецтва XVIII століття. Розкриваються основні етапи розвитку оркестрової культури ключових музичних центрів – Дрездена, Берліна, Мангейма і Ляйпцига. Здійснюється компаративний аналіз придворних капел і оркестрів Саксонії, Пруссії та Пфальца; розробляється їх типологія за показниками кількісного складу інструменталістів, жанрової специфіки репертуару та стильових особливостей виконавської манери. На основі вивчення рукописів партитур, архівних документів та іконографічних матеріалів визначається структура інструментальних складів різнотипних оркестрів, здійснюється персоніфікація виконавців та характеризуються їх творчі здобутки в площині оркестрового мистецтва. Висвітлюється роль Й. С. Баха та видатних капельмейстерів (Й. А. Хассе, К. Г. Граун) і концертмейстерів (Ж.-Б. Волюм'є, Й.Г. Пізендель, Я. Стамиць, Й. К. Каннабіх) в розвитку німецького оркестрового мистецтва. Розкриваються основні аспекти теорії і практики колективного музикування, сформульовані Й.Й. Кванцем в трактаті "Досвід настанов з гри на поперечній флейті". Здійснюється аналіз оперних, кантатно-ораторіальних, симфонічних творів та інструментальних концертів Й. С. Баха, Й. А. Хассе, А. Лотті, Й. Г. Пізенделя, Й. Й. Кванца, Я. Стамиця та інших композиторів. Показані еволюційні процеси жанрової системи німецької оркестрової музики, котрі пов'язані з інтенсивним розвитком сольного виконавства та зростанням ролі індивідуальної майстерності музикантів-інструменталістів. Горбалем В.Я. у співавторстві з Горбалем Я.М., видано навчально-методичні посібники "Методика проведення індивідуальних занять з гри на духових та ударних інструментах" 2019, "Характерні особливості сучасного духового ансамблевого виконавства" 2020, та нотне видання "Репертуарний збірник концертних творів" 2021.

44. Олійник Дмитро Борисович (1965 р. н.) – **ударні інструменти**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. Кандидатську дисертацію на тему "Ксилофон у просторі музичної культури Європи (VIII ст. до н.е.-початок XXI ст.)", яка захищена в 2016 році автор присвячує дослідженню історії розвитку ксилофона в Європі, що розглядається в контексті однотипних ідіофонів різних народів світу. Проаналізовано стан вивчення інструмента. Обґрунтовано автохтонне походження європейського ксилофона, вивчено основні його типи від античності до початку XXI століття (одно-, дво-, три- та чотирирядні системи). Розглянуто умови функціонування ксилофона в європейській музичній культурі XIV – поч. XX ст. Висвітлено діяльність клезмерів-ксилофоністів, їх вплив на розвиток сольного виконавства і створення концертного репертуару. Впроваджено забуті імена європейських ксилофоністів, ксилофонів педагогічний і концертний репертуар. Висвітлено зародження європейського виконавства на дворянському американському ксилофоні.

45. Посвалюк Костянтин Валерійович – **труба**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, артист оркестру Національної опери України імені Т.Г. Шевченка. Кандидатську дисертацію захистив в 2016 році на тему "Творча діяльність Миколи Бердієва у контексті розвитку виконавства на трубі в Україні (1940 – 1980-ті роки)". Наукову роботу присвячено творчій діяльності видатного представника української школи гри на трубі, заслуженого артиста УРСР, професора Миколи Бердієва. Дисертацію присвячено творчій діяльності видатного представника української школи гри на трубі, заслуженого артиста УРСР, професора М. Бердієва. Вперше розглянуто творчість видатного майстра у поєднанні трьох її складових – виконавської, педагогічної, композиторської. Визначено характерні ознаки стилю М. Бердієва у контексті становлення та розвитку виконавської школи кафедри духових та ударних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І Чайковського. Здійснено періодизацію етапів життєвого та творчого шляху видатного музиканта. Розглянуто й охарактеризовано особливості кожної зі сфер діяльності М. Бердієва – виконавця, педагога-методиста, композитора. Вперше в українському музикознавстві проаналізовано його твори різних жанрів. Відзначено, що творчість митця в усіх її складових є вагомим внеском у розвиток українського та світового виконавства на трубі другої половини XX ст., а її вивчення та практичне застосування є одним з актуальних завдань сучасного українського музикознавства, педагогіки і виконавства.

46. Овчар Олександр Павлович – валторна, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, солістом академічного симфонічного оркестру Харківської філармонії. Кандидатська дисертація на тему "Духове виконавство у Харкові XVIII – початку XX століття: етапи еволюції", захищена в 2017 році, науковий керівник доктор мистецтвознавства, професор В. О. Богданов. Завдяки системному узагальненню та ціннісному обґрунтуванню специфіки і наслідків історичного процесу академізації виконавського духового мистецтва у Харкові XVIII–початку XX століття в дисертації вперше: • розроблено історіографію виконавства на духових інструментах у Харкові XVIII – початку XX століття; • обґрунтовано класифікацію етапів еволюції виконавства на духових інструментах у Харкові як системний процес його професіоналізації й академізації; • проведено аналіз нормативно-правових актів ІРМТ в контексті професіоналізації музичної освіти і формування музично-просвітницької інфраструктури; • визначено роль Харківського відділення ІРМТ у професіоналізації виконавства на духових інструментах; • визначено динаміку формування учнівського контингенту класів духових інструментів Харківського музичного училища; • проаналізовано фінансово-економічні засади діяльності Харківського відділення ІРМТ і музичного училища; • визначено основні педагогічні основи харківської школи виконавства на духових інструментах на прикладі творчої діяльності видатних викладачів та виконавців; • розкрито сутність харківської інтернаціональної школи виконавства на духових інструментах; • запропоновано оцінку з позицій історизму виконавства на духових інструментах у Харкові в аспекті традицій і новаторства.

47. Максименко Дмитро Петрович (31.08.1988 р.н.) – саксофон, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, Кандидатська дисертація на тему "Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації" захищена в 2018 році і присвячена дослідженню процесу становлення та розвитку жанру саксофонного концерту XX ст. у світлі феномену виконавської інспірації репертуару. Цей процес конкретизовано на базі розгляду низки показових творів – концертів та концертино для саксофона, створених у період 30–80-х рр. XX ст. Визначено основні тенденції розвитку саксофона в контексті європейської академічної інструментальної традиції. Відзначено прогресивні досягнення у сфері виконавства на саксофоні та особливості виконання проаналізованих саксофонних концертів. У межах дослідження окреслено історичні етапи розвитку саксофонного репертуару у XIX–XX ст., виділено основні центри саксофонного виконавства у Європі. Відзначено важливі фактори, що сприяли закріпленню інструмента у музичній практиці. Прослідковано еволюцію концертного жанру від часу його виникнення до 80-х років XX ст., а також виділено поняття концерту й концертності в музикознавчій думці.

48. Тимошенко Наталія Олександрівна – фагот, кандидат мистецтвознавства, артистка вищої категорії естрадно-симфонічного оркестру України. Кандидатська дисертація на тему "Фагот в українській камерній музиці XX – початку XXI століття: виконавські школи та композиторська творчість" захищена 30 травня 2018 року в НМАУ імені П.І. Чайковського, м. Київ. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що *вперше*: концептуально представлено феномен фагота у контексті розвитку української фаготної школи і композиторської творчості кінця XX – початку XXI століття; розглянуто українську фаготну школу як цілісне культурно-мистецьке явище в аспектах розвитку фаготних виконавських шкіл України за принципом взаємодоповнення; здійснено музикознавчий аналіз фаготових творів М. Г. Денисенко, В. П. Рунчака, Л. М. Колодуба, визначено їхню жанрово-стилістичну специфіку й можливості інтерпретативного прочитання в інструментальній виконавській практиці; виокремлено характерні особливості індивідуальних композиторських стилів у композиціях за участю фагота, виявлено рівні їх співвіднесення з мистецькими принципами естетики постмодерну; визначено, що камерна творчість для фагота вирізняється новаторською образно-сисловою якістю, їй притаманні елементи гротескності, метафоричності, театральності; розкрито специфіку звуковиразальних можливостей фагота у єдності музикознавчого й виконавського аспектів, особливого значення набула темброво-кolorистична специфіка; висвітлено особливості музичної мови та образно-сислового наповнення фаготових творів.

Н.О. Тимошенко автор численних наукових публікацій, веде активну концертну діяльність сольо та у складі оркестру як в Україні так і за її межами. Відвідала такі країни з гастрольними турами: Нідерланди, Італія, Іспанія, Польща, Німеччина, Китай, ОАЕ, Туніс, Росія, Фінляндія. Виконувала твори під керівництвом відомих диригентів та у найкращих концертних залах світу.

49. Перцов Микита Олегович – флейта, кандидат мистецтвознавства. Кандидатська дисертація на тему "Флейтова музика України: витоки, історична еволюція та сучасні тенденції" захищена 28 вересня 2018 року в КНУКіМ, науковий керівник доктор мистецтвознавства, професор В.Т. Посвалюк. Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві: – виявлено зміну тлумачення флейти в українській музичній культурі новітньої доби; – розкрито основні шляхи конструктивних трансформацій інструмента, що є результатом його історичної еволюції; – здійснено аналіз флейтової музики сучасних українських композиторів, який виявляє основні тенденції розвитку музичної культури сьогодення – зацікавленість експериментальною флейтою, залучення новітніх прийомів звуковидобування, використання флейти як інструмента, що здатний грати не лише мелодичну лінію, а й видобувати інтервали та акорди, тлумачення його як ударного інструмента. Уточнено: – відомості про становлення флейтової музики, специфіки виконавства в Україні, що пов'язане з розвитком національних шкіл. Набули подальшого розвитку: – теоретичні положення про основні етапи застосування флейти в естрадній музичній культурі, у джазі та World Music; – уявлення про перспективи розвитку флейти в подальшій музичній практиці.

50. Ковальський Роман Іванович – тромбон, баритон, кандидат педагогічних наук, доцент. Кандидатська дисертація на тему "Формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до організаційно-педагогічної роботи в учнівському інструментальному колективі" захищена в 2018 році. У дисертації досліджено проблему формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до організаційно-педагогічної діяльності в учнівському інструментальному колективі. На основі антропологічного, культурологічного, аксіологічного й індивідуально-творчого підходів сформульовано дефініцію поняття "готовність майбутнього вчителя музичного мистецтва", уточнено його структуру, яка складається із трьох компонентів: мотиваційно-емоційного, когнітивно-змістового та виконавсько-педагогічного. Розкрито сутність готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до керування учнівським інструментальним колективом, яка відображає якість педагогічної підготовки фахівця у мистецькому закладі та визначає відповідність випускника до вимог майбутньої професійної діяльності. Виявлено й обґрунтовано критерії та показники сформованості готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до організаційно-педагогічної роботи в учнівському інструментальному колективі (мотиваційний, когнітивний, діяльнісно-практичний критерії), формування готовності яких відбувається на чотирьох рівнях (високий, достатній, середній і низький). У ході дослідження встановлено, що основою запропонованої методики слугує оновлений зміст підготовки студентів музично-педагогічного спрямування, ефективне стимулювання професійної мотивації студентів і врахування у навчальному процесі специфіки майбутньої професійної діяльності.

51. Слупський Віктор Володимирович – туба, кандидат мистецтвознавства, доцент Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, голова Асоціації виконавців на духових та ударних інструментах Національної всеукраїнської музичної спілки. Дисертація на тему "Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття" на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 "Музичне мистецтво". – Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Харків. Захищена 24 січня 2019 року, науковий керівник Посвалюк В.Т. Праця присвячена дослідженню історії ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах від витоків до кінця XVII століття. Розглядаються основні етапи процесу розвитку мідних ансамблів у Стародавньому світі, в епохи середньовіччя, Відродження і раннього бароко. Ансамблі мідних інструментів, як одна із форм музикування, починають розвиватись в окремих жанрах музичної культури античної Греції і Давнього Риму. Більшого динамізму ансамблеве виконавство набуває в епохи пізнього середньовіччя та Відродження, чому в значній мірі сприяв процес становлення гільдій і братств музикантів-інструменталістів в Італії, Австрії, Німеччині та інших західноєвропейських країнах. Аналіз ансамблевого репертуару для мідних складів духових інструментів доби пізнього Відродження і раннього бароко показує, що процес його формування найбільш активно розвивався в Італії та Німеччині. Весь процес становлення і розвитку ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах від його зародження до ранньобарокової доби свідчить про тісний взаємозв'язок історичних, соціально-економічних, культурних процесів з еволюцією інструментарію, виконавською практикою, музично-естетичними поглядами та композиторською творчістю, характерними для кожної епохи і відповідного часового періоду.

52. Максименко Лілія Василівна (23.08.1985 р.н.) – саксофон, кандидат мистецтвознавства, викладач відділу духових інструментів Львівського музичного фахового коледжу імені С.П. Людкевича. Кандидатська дисертація на тему "Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України" захищена в 2020 році (науковий керівник доцент Беркій О.В.) в Львівській національній музичній академії імені М.В. Лисенка. Мета роботи – обґрунтувати генезу, тенденції розвитку та

сучасний стан українського академічного саксофонного мистецтва з урахуванням його регіональної специфіки та в контексті світових процесів. До предметного кола дослідження увійшли жанрові, стильові, соціоісторичні, семантичні, дидактичні, художньо-виразові характеристики саксофонного доробку українських композиторів, виконавців, педагогів кількох поколінь. У дослідженні зосереджено увагу на знакових виконавцях та педагогах, особисті здобутки яких у сфері концертної, науково-дослідницької та музичногромадської діяльності мали суттєвий вплив на формування як регіональних осередків виконавства і навчання гри на інструменті, так і національного саксофонного мистецтва загалом; на провідних концертних та освітніх інституціях в регіонах, де плекаються питомі традиції, здійснюється підготовка фахівців та проводяться відповідні мистецькі акції за участі саксофона; на музичних творах для саксофона / з використанням саксофона в камерноінструментальних чи симфонічних партитурах, що були написані відомими митцями сучасності в київській львівській та одеській регіональних композиторських школах протягом другої половини XX – перших десятиліть XXI сторіччя.

53. Дубка Олександр Сергійович – тромбон, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Наукова праця на тему "Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів XX – початку XXI століть" захищена в 2020 році. Дисертацію присвячено обґрунтуванню специфіки втілення жанру сонати для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів XX – початку XXI століть. У ній вперше в українському музикознавстві представлена комплексна розробка даного феномену в світлі органології інструменту і специфіки відтворюваного жанру у контексті поняття "камерно-інструментальний ансамбль". В результаті розгляду трьох складових цього феномену в дослідженні здійснена екстраполяція його естетико-комунікативних властивостей на стиль тромбона, котрий визначається як сукупність органологічних якостей інструмента, який опановував в процесі еволюції різні тембровосемантичні амплуа у єдності трьох складових: 1) композиторської практики, зумовленої музично-естетичними запитами певної епохи; 2) виконавської практики, яка поступово виокремлювалась в самостійний вид музикування (мистецтво гри на тромбоні); 3) діяльності майстрів виготовників по вдосконаленню інструмента. В роботі досліджено генезу та основні лінії у становленні жанру тромбонОВОЇ сонати, на основі чого зроблено висновок про існування двох її структурно-семантичних родів: 1) твори класичного зразку, які відображають типові ознаки сонатності в жанрових формах циклу чи одночастинної композиції 2) сонати с фабульно-сюжетною основою, де представлені нетипові, індивідуально урізноманітнені трактування жанру. 3) Зазначено, що джерелом формування сонатного мислення в музиці за участі тромбона був змішаний вокально-інструментальний стиль Венеціанської школи другої половини XVI – початку XVII століть (А. і Дж. Габріелі). Соната моделі *da chiesa* увібрала в себе риси світської сонати-сюїти *da camera*, де тромбон міг використовуватися і як солюючий інструмент, і як генерал-бас (зразки – сонати К. Монтеверді і А. Кореллі). Підкреслено, що формуванню тромбонОВОЇ сонати сприяла і "баштова музика" (*tower music*), що призвело в результаті спочатку до розквіту, а згодом і до тривалої історичної паузи у розвитку жанру. Лише в XX столітті склалися різноманітні види тромбонОВИХ сонат, що класифікуються у даній дисертації за такими чинниками, як: 1) концептуальність (тема та ідея твору); 2) співвідношення камерності і концертності; 3) індивідуальні композиторські рішення; 4) способи виконання; 5) композиційні структури; 6) музично-мовна стилістика. У роботі виділено та проаналізовано два найзагальніших за семантикою типи тромбонОВИХ сонат зарубіжних авторів: 1) концептуально-концертний з внутрішнім розподілом на тромбонОВОфортепіанний дует (Соната для тромбона і фортепіано ор. 41 П. Хіндемита) і ансамбль з більшою кількістю учасників (Соната для тромбона, 12-ти струнних і фортепіано Й. Матея); 2) камерний у двох варіантах – тромбонОВО-фортепіанному (Сонатина для тромбона і фортепіано К. Сероцького) і сольо-тромбонОВОМУ (Соната для тромбона *solo* Б. Чайлдса).

54. Єрмак Ігор Юрійович (08.02.1990 р.н.) – флейта, кандидат мистецтвознавства, артист Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України. Кандидатська дисертація на тему "Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар" захищена 27 січня 2021 року в НМАУ імені П.І. Чайковського, м. Київ. У дисертації вперше: – систематизовано правила імпровізації прелюдій, каденцій та затримань *ad libitum* з європейських флейтових трактатів XVIII ст.: Ж.М. Оттєтера, М. Корретта, Т. Борде, Й.Й. Кванца, Л. Гренома, Й.Г. Тромліца, А. Вандерхагена, Ф. Дев'єна, Я. Врагга; – зібрано і систематизовано правила і різні історичні методи визначення темпу у флейтових творах XVIII ст. та подані узагальнені рекомендації для сучасних музикантів (на основі трактатів Г. Персела, С. де Броссара, Ж.-М. Оттєтера, М. Корретта, Т. Борде, П.Ф. Тозі, Д.Г. Тюрка, Й.Г. Вальтера, Л. Моцарта, К.Ф.Е. Баха, Й.Й. Кванца, Й.Г. Тромліца, А. Вандерхагена); – представлено виконавську редакцію

Adagio і Allegro ma poco із сонати №1 (op.2) Ж.-М. Леклера. В українському музикознавстві вперше: – досліджено і уведено у вітчизняний науковий обіг трактати: "L'Art de préluder" ("Мистецтво прелюдуювання") Ж.-М. Оттета, "The modern MusicMaster or universal musitian" ("Сучасний майстер музики або універсальний музикант") П. Преллера, "Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la Flûte Traversiere" ("Рациональна метода легкого навчання гри на поперечній флейті") М. Корретта, "Nouvelle méthode pour apprendre en peu de temps a jouer la flute traversiere" ("Нова метода навчання гри на флейті за короткий термін") А. Мао, "L'art de la flute traversiere" ("Мистецтво поперечної флейти") Ш. де Люсса, "Plain and easy instructions for playing on the german flute" ("Зрозумілі та прості інструкції для гри на німецькій флейті") Л. Гренома, "Méthode De Flute" ("Метода для флейти") А. Вандерхагена, "The Flute Preceptor" ("Флейтовий наставник") Я. Врэгга, "Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte" ("Новітня теоретична і практична метода для флейти") 4 Ф. Дев'єна, "The Art of Playing the German-Flute" ("Мистецтво гри на німецькій флейті") Дж. Ганна; – у контексті історії становлення поперечної флейти (від часу проникнення на територію Європи і до кінця XVII ст.) розглянуто перші інструментознавчі трактати та посібники з виконавства (С. Вірдунга, М. Агріколи, М. Преторіуса, Ф. Жамба де Фера, М. Мерсенна, С. Ганассі, Р. Роньоні, Дж. Далла Каси, Фр. Роньоні Таеджо); – проаналізовано і систематизовано творчий доробок композиторів Франції, Італії, Німеччини, Австрії та Англії XVIII ст. для поперечної флейти та надано загальну характеристику репертуару, як важливого фактору розуміння художньо-естетичної цілісності західноєвропейського флейтового мистецтва XVIII ст.; – систематизовано основні правила застосування динаміки у флейтовій музиці XVIII ст. (на основі трактатів Й.Й. Кванца, К.Ф.Е. Баха, Л. Гренома, Й.Г. Тромліца, Е. Міллера); – систематизовано інформацію щодо принципів застосування ритмічної альтерації у флейтовій виконавській практиці XVIII ст. (на основі трактатів Ж.-М. Оттета, М. Корретта, Й.Й. Кванца, К.Ф.Е. Баха, Т. Борде, Й.Г. Тромліца); – на основі оригінальних джерел епохи досліджено комплекс особливостей західноєвропейського флейтового виконавського мистецтва XVIII ст., як цілісне явище, а також систематизовано правила і рекомендації з трактатів даного періоду; – розроблено методику виконавського опрацювання та педагогічної роботи з флейтовими творами XVIII ст.

55. Пастухов Олександр Валерійович – фагот, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, соліст академічного симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії. Дисертація на тему "Сольне виконавство на фаготі: історична генеза та сучасні трансформації", науковий керівник доцент, кандидат мистецтвознавства Цурканенко І.В. Наукова робота захищена в 2021 році. У музикознавстві вперше: – окреслено пріоритетні напрямки дослідження специфіки фаготного мистецтва (семантичний, функціонально-структурний, жанровий); – висвітлено діяльність яскравих представників фаготного виконавського мистецтва в різних аспектах (просвітницькому, педагогічному, виконавському, науковому); – визначено провідну роль видатних фаготистів В. Уотерхауса, М. Алларда, В. Апатського, у процесах становлення індивідуального стилю і вдосконалення репертуару; – надано історичну оцінку вкладу композиторів, які створили репертуар для фагота solo (на матеріалі маловивчених оригінальних творів для фагота Ж. Д. Брауна, Й. С. Баха, М. Алларда, М. Арнольда, Г. Джакоба, Ф. Міньона, Л. Беріо С. Арзуманова, М. Алексєєва, Д. Аббасова, В. Левіта, Д. Капіріна, Ю. Каспарова, Е. Денисова, О. Щетинського, М. Войнової). – розглянуто основні явища концертної та конкурсної практики фаготного виконавства в контексті сучасної ситуації в світовій музичній культурі; – введено в науковий обіг близько 130 нових наукових джерел, які збагачують уявлення про основні тенденції та проблематику виконавства на фаготі (періодичні наукові видання Міжнародної асоціації подвійної тростини) – представлено унікальну (для вітчизняного музикознавства) інформацію про діяльність асоціацій та спільнот в історичному просторі останньої третини XX – XXI століть. Висвітлено їх наукові та виконавські досягнення.

56. Бойко Павло Андрійович – кларнет, доктор філософії, артист (регулятор групи кларнетів) Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України. Дисертація на тему "Кларнет в оркестровому мисленні Дмитра Шостаковича" захищена 31 травня 2021 року в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, науковий керівник доктор мистецтвознавства, професор В.П. Качмарчик. Дисертацію присвячено вивченню ролі кларнета в оркестровій музиці Д. Шостаковича. У роботі здійснено огляд наукових праць, які торкаються відповідної проблематики. На основі комплексного аналізу партії кларнета в партитурах різножанрових творів доведено визначальну роль тембру кларнета у виявленні принципів оркестрового мислення Д. Шостаковича. Крізь тембровий вектор зазначено деякі базові настанови та досліджено напрямки його еволюції. Наукова новизна дослідження полягає у тому, що в дисертації вперше детально проаналізовано усі

кларнетові партії оперних та симфонічних творів Д. Шостаковича. Крізь багатомірність трактовки зазначеного тембру здійснено розгляд принципів оркестрового мислення Д. Шостаковича у різні періоди творчості. В еволюційній тягlosti з'ясовані роль та місце кларнета у формотворенні, у виразно-художніх аспектах симфоній та ранньої опери. Зазначена роль цього дерев'яного духового інструмента в процесах симфонізації та тембрової драматургії другої опери. Також вперше систематизовано оркестрові труднощі в оперних партитурах Д. Шостаковича за участі кларнета.

57. Гданський Сергій Володимирович – саксофон, заслужений артист України, кандидат мистецтвознавства, артист оркестру Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, артисту ансамблю (квартет саксофоністів) Національної філармонії України, м. Київ. Кандидатська дисертація на тему "Імпровізаційні засади кларнетового виконавства другої половини XVIII-початку XXI ст.: інструментальна специфіка, тенденції історичного розвитку" захищена 13 травня 2021 році, науковий керівник Кушнірук Ольга Панасівна, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України).

58. Закопець Лев Миронович (27.02.1961 р.н.) – гобой, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, директор Львівського державного музичного ліцею імені Соломії Крушельницької, м. Львів, за сумісництвом професор кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, м. Рівне. Кандидатська дисертація на тему "Львівська гобойна школа: генеза, виконавсько-педагогічні принципи, культурні зв'язки", науковий керівник доцент Тракало Олександра Михайлівна, захищена 17 вересня 2021 році в Львівській національній музичній академії імені М.В. Лисенка. Наукова новизна здійсненого дослідження полягає у тому, що *вперше* в українській музикознавчій думці львівська гобойна традиція, зосереджена довкола видатних персоналій, розглядається як виконавська школа, відзначена безперервністю традицій, єдністю ментальних та дидактичних принципів, а також виконавських підходів. *Вперше* охарактеризовано фахову діяльність видатних педагогів і виконавців цієї школи; систематизовано найважливіші методичні принципи львівської гобойної педагогіки; досліджено роль різнонаціональних культурних впливів (німецьких, французьких, російських тощо) у формуванні львівської гобойної школи; визначено характерні риси львівського гобойного виконавства. Для львівської гобойної школи притаманно:

- професійна багатопрофільність діяльності (педагог – виконавець – композитор – майстер – науковець), що свідчить про гнучку систему особистих мотивацій;
- відносна свобода і незалежність учнів від учителів та широке коло опосередкованих зв'язків, що забезпечує якісну динаміку саморозвитку школи;
- присутність академічної лінії в більшості проявів діяльності школи;
- педагогічно-виконавський та мистецько-стильовий плюралізм (індивідуальні методики, виконавські склади тощо);
- високий рівень комунікативності та охоплення широкого кола зовнішніх традицій.

Все це характеризує львівську виконавську гобойну школу як продуктивну.

Професор Закопець Л.М. є автором збірки нарисів "Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені Соломії Крушельницької. Сторінки історії.- Львів: Камула, 2017. – 188 с. + 72 с. вкл., та навчально-методичних посібників "Гобойні награвання" 2019, і "Етюди в характерах і настроениях" 2019 рік видання.

Докторські дисертації духовиків України.

1. Апатський Володимир Миколайович (29.08.1928 м. Мінськ – 27.09.2018 м. Київ) – фагот, народний артист України, академік, член-кореспондент академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. В докторській дисертації на тему "**Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота)**", яка захищена в 1993 році автор розглядає питання акустичної природи інструмента і специфіки звукоутворення на ньому, будови і функціонування виконавського апарату й методи його формування, основних засобів виразності фаготиста й методи розвитку виконавської майстерності. Кінцевою метою дослідження є розробка теоретичних основ духового виконавства на прикладі фагота. З метою одержання об'єктивних науково – достовірних даних професор В.М. Апатський у своїх дослідженнях широко застосував методи точних лабораторних спостережень і вимірів за допомогою таких приладів, як стробоскоп, шлейфовий осцилограф, рентгеноскоп, автоматичний аналізатор спектру, вимірювач рівня звукового тиску, пневмограф, тензостанцію з тензодатчиками, ротевий манометр та ін. Авторіві належить пріоритет у розробці методології тензометричних, пневмографічних та манометричних досліджень для вивчення найскладніших акустичних та фізіологічних процесів, що відбуваються під час гри на духових інструментах. В дисертації вперше здійснено спробу розробити теоретичні основи

гри на одному з класичних духових інструментів – фаготі. У процесі дослідження академік В.М. Апатський створює новий напрям у вивченні духового виконавства, який базується на точних лабораторних вимірах, тим самим заслужив визнання теоретиків і практиків духового виконавства, має послідовників як в Україні, так і за її межами. Найавторитетніший і титулований вчений, педагог, музикант України, Академік В.М. Апатський – автор навчальних посібників "Основы теории и методики духового музикально-исполнительского искусства" 2006, "История духового музикально-исполнительского искусства" 2010, "История духового музикально-исполнительского искусства" Книга II, 2012, "Актуальные проблемы духового музикально-исполнительского искусства" 2013, "Фагот від А до Я" 2017, та чисельних наукових статей у фахових виданнях України і за її межами. Професор В.М. Апатський за багаторічну працю та вагомий внесок у розвиток науки, культури і мистецтва України нагороджений орденами "За заслуги" II (2011) і III (2006) ступенів, "За мужність" (1999), медаллю "Захиснику Вітчизни" (1999), Золотою медаллю Академії мистецтв України (2008).

2. Якустіді Іван Васильович (1926-1997) – **валторна**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових духових інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, м. Харків. В докторській дисертації "**Значення тембру валторни у процесі навчання**", яка захищена в 1993 році автор дослідив роботу звукоутворюючого апарату валторніста методом чисельних лабораторних замірів. Поряд з експериментальними дослідженнями в дисертації розглядаються питання історії, теорії і практики виконавства, методики навчання гри на валторні,

Професор І.В. Якустіді – автор монографій "Методика навчання гри на валторні" 1977, та "Исследование спектральных характеристик звукояда валторны и роль амбушюра в формировании качественного звучания" 1992.

3. Круль Петро Франкович (1959 р.н.) – **валторна**, академік Академії наук вищої освіти України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ. В докторській дисертації "**Генезис духового та ударного інструментального виконавства України**", яка захищена в 2001 році професором П.Ф. Крулем простежено генезу духового та ударного музичного мистецтва в Україні та узагальнено різноманітні фактологічні дані з рукописних і друкованих першоджерел, мемуарної літератури, досліджень і публікацій з історії побуту та культури українського народу, архівних документів, що поєднують велику кількість раніше невідомих фактів. Розглянуто етапи історичного становлення та розвитку духових та ударних інструментів. Опрацьовано світовий фонд духового інструментарію. Запропоновано методику археографічного опрацювання пам'яток.

Професор П.Ф. Круль є автором монографій "Національне виконавство на духових та ударних інструментах в Україні" 2000, "Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки та функціонування" 2007, та підручника "Духовий інструментарій в історії музичної культури України" 2013.

4. Посвалюк Валерій Терентійович (20.08.1947 – 17.08.2018) – **труба**, заслужений артист України, доктор мистецтвознавства, професор, декан оркестрового факультету, проректор з наукової роботи, завідувач кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, президент Гільдії трубачів-професіоналів України. В 2008 році захищена докторська дисертація на тему "**Шляхи становлення і проблеми розвитку Української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико – методичний аспекти**". Наукова новизна дослідження професора В.Т. Посвалюка полягає в тому, що в дисертації вперше: розкрито своєрідність історичного шляху становлення й розвитку національної школи мистецтва гри на трубі в цілому та її регіональні особливості; послідовно простежено й узагальнено конкретні соціально-історичні умови і фактори формування даних шкіл з урахуванням показників еволюції інструментів; з максимальною повнотою висвітлено мистецький внесок визначних українських трубачів-виконавців і педагогів, починаючи з середини XIX ст. до сучасності; шляхом порівняння виявлено спільні й відмінні риси виконавських шкіл (методика викладання) вітчизняних і зарубіжних педагогів, розроблено актуальні питання; здійснено виконавський аналіз основних творів концертного та педагогічного репертуару для труби (звертається увага на відсутність оригінальних творів епохи бароко в репертуарі трубачів кінця XIX – першої половини XX ст.), запропоновано відповідні методичні рекомендації; відзначено якісні відмінності між оркестровим та сольо-ансамблевим стилями виконавства; розглянуто динаміку розвитку аудіо- й відеозапису українських трубачів та інші засоби пропаганди їхнього мистецтва; досягнення і проблеми українських регіональних шкіл трубного виконавства розкрито й оцінено з точки зору сучасної світової практики і в контексті безпосередніх міжнародних творчо-організаційних зв'язків.

Професор Посвалюк В.Т. – автор монографій "Мистецтво гри на трубі в Україні" 2006, "Вільгельм Мар'янович Яблонський (до 120 річчя від дня народження)" 2009, навчальних посібників з грифом Мінкультури та МОНУ "Ежедневные комплексные упражнения трубача" 2000, "Щоденні самостійні вправи трубача" 2002, "Труба пікколо у виконавській практиці трубача" 2008, "Методика оволадення верхнім регистром на трубе" 2013, та довідкових видань "Трубачі Києва: прошлое и настоящее" 1998, "Історія кафедри духових і ударних інструментів Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського у фотографіях" 2010, "Ліричні твори М.В. Лисенка в транскрипції для труби" 2015.

5. Богданов Валерій Олександрович (1939 – 2017) – **труба**, заслужений артист РРФСР, член національної спілки композиторів України, доктор мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових духових інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, м. Харків. Докторську дисертацію **"Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ ст.)"**, яка захищена в 2008 році професор В.О. Богданов присвячує дослідженню духового музичного мистецтва України. На основі систематизації фактичних даних висвітлюються основні напрямки його еволюції. Професор Богданов В.О. розглядає еволюцію духового музичного мистецтва України як історичний процес, пов'язаний з інструментарієм і концертною практикою. Крім того, простежується взаємодія двох факторів, що стимулювали розвиток української духової музичної культури (крім загальнодержавних заходів): а) становлення музичної освіти; б) активізація громадського життя, зокрема музичного. У дисертації доводиться, що вивчення генезису і шляхів розвитку духового мистецтва, зокрема виконавства, що в Україні, як і у всьому світі тривалий час було "колискою" всієї інструментальної музики, дозволяє екстраполювати висновки роботи на дослідження інших гілок музично-виконавської культури.

Професор В.О. Богданов – автор фундаментальної монографії "Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст." 2000, друге видання доповнене в 2-х томах, співавтор Л.Д. Богданова, 2013.

6. Качмарчик Володимир Петрович (1956 р. н.) – **флейта**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, м. Київ. Докторську дисертацію на тему **"Німецьке флейтове мистецтво XVIII – XIX ст."**, професором В.П. Качмарчиком захищено в 2009 році. Пріоритетними напрямками дисертаційного дослідження стали створення історичної періодизації німецького флейтового мистецтва XVIII–XIX ст. і визначення ролі Й.Й. Кванца, Й.Г. Тромліца, А.Б. Фюрстенау та Т. Бьома у формуванні німецької флейтової школи. Ключові фігури історії флейтового мистецтва Німеччини показано в контексті тісного взаємозв'язку процесів удосконалення інструмента, розвитку флейтової технології та методики навчання гри. Широкий загальний питань теорії і практики флейтового виконавства розкривається в дослідженні творчих здобутків засновника німецької флейтової школи Й.Й. Кванца, послідовного реформатора конструкції інструмента Й. Г. Тромліца, віртуозів епохи класицизму Й.Б. Вендлінга та романтизму – А.Б. Фюрстенау. Важливе місце відведено дослідженню інструментальної реформи Т. Бьома. В хронологічній послідовності розкривається пріоритетність досягнень Т. Бьома у вдосконаленні механіко-акустичної системи флейти. Детальне вивчення флейтових трактатів та "шкіл" XVIII–XIX ст. дозволило всебічно дослідити технологію виконавського процесу на флейті в означений період і виділити основні етапи її розвитку.

Професор Качмарчик В.П. – автор фундаментальної монографії "Німецьке флейтове мистецтво XVIII – XIX ст." 2008, яка написана за матеріалами комплексного дослідження історії німецького флейтового мистецтва XVIII – XIX століть. В монографії вперше розглядаються етапи становлення і розвитку флейтового виконавства в Німеччині.

7. Сверлюк Ярослав Васильович (09.02.1963 р.н.) – **туба**, доктор педагогічних наук, професор кафедри духових та ударних інструментів, директор Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне. В докторській дисертації **"Теоретико-методичні основи професійної підготовки диригента оркестрового колективу у вищих мистецьких навчальних закладах"**, яка захищена в 2011 році автором досліджено методологічні, теоретичні й методичні основи професійної підготовки диригента оркестрового колективу з урахуванням специфіки майбутньої професійної діяльності. Висвітлено генезис та еволюцію поняття "диригент оркестру" як педагогічного та музикознавчого феномена, який сприяв обґрунтуванню проблеми сучасної диригентсько-оркестрової освіти. У широкому міждисциплінарному контексті сформульовано зміст поняття "професійна підготовка диригента оркестрового колективу", розкрито його суспільне значення в музично-естетичному вихованні підрастаючого покоління. Доведено доцільність упровадження в практику розроблених дисертантом сучасних методичних підходів до розв'язання проблеми професійної

диригентсько-оркестрової освіти. Експериментально перевірено ефективність педагогічної технології та методики, створених на основі гуманістичних принципів професійного розвитку студентів. За результатами експериментального дослідження на завершальному етапі підтверджено обґрунтованість досліджуваних теоретико-методичних засад і ефективність розробленої на їхній основі педагогічної технології, яку було впроваджено в систему професійної підготовки майбутніх диригентів у вищих мистецьких навчальних закладах.

Професор Сверлюк Я.В. є автором двох монографій "Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика" 2007, та у співавторстві з професором Ільченко О.О. "Методологічні проблеми професійної музичної освіти" 2004р., а також навчально-методичного посібника "Основи знань керівників дитячих музично-аматорських колективів" 2002, у співавторстві з Н.В. Слободяник, який рекомендовано міністерством освіти і науки України.

8. Карпак Андрій Ярославович (15.03.1974 р.н.) – **флейта**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів. В докторській дисертації "**Мистецький тезаурус флейтиста як основа виконавської майстерності**", яка захищена в 2014 році професором А.Я. Карпакком вперше в українському музикознавстві наданий аргументований критичний аналіз ключовим питанням та проблемам розвитку сучасного флейтового мистецтва. Визначаючи первинні пріоритети у формуванні виконавської майстерності флейтиста, дослідження опирається на прогресивні положення психофізіологічної методичної школи, впроваджуючи у флейтовий фах нове тлумачення явища артикуляції (надається фундаментального значення змістовній, сенсовій та структурній класифікації явища). Актуальність праці зумовлена завданнями розвитку художнього мислення учнів, студентів, артистів та педагогів, набуття музикантами знань і вмінь пов'язувати яскраві асоціативні враження з інтонаційними явищами та процесами, опанування мистецтва інтерпретації. Обґрунтовуються та пояснюються методи організації апаратів дихання, амбушюра, слуху, віртуозного володіння аплікатурою, психологічних налаштувань виконавця, обумовлюються межі питання індивідуалізації, демократизації, долання поширених уніфікуючих догм на догоду гнучкому підпорядкуванню техніки музиканта загальній меті – досягнення глибини змістовності виконуваного. На багатому фактологічному матеріалі висвітлено 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. Залучаючи до асоціативних процесів аналіз зразків зі споріднених мистецьких сфер, вибудовуються мистецькі арки та виразні алюзії, що дозволяє творити зручні та доречні осередки фахової інформації, які спрямовують працю артиста до пошуків ідеї образності композиції та формування концепцій інтерпретації.

Професор А.Я. Карпак – автор фундаментальної монографії "Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста" 2013, у якій подано науковий, теоретично-методичний та аргументований критичний аналіз ключовим питанням і проблемам розвитку сучасного флейтового виконавського мистецтва. Ця робота отримала схвальні рецензії провідними науковцями і музикантами Франції, Німеччини та України.

9. Громченко Валерій Васильович – **кларнет**, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи, професор кафедри оркестрових інструментів Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки. Докторська дисертація на тему "**Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика)**", захищена 27 серпня 2020 року в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Науковий консультант Немкович Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства, завідувач відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України). Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в дисертації вперше: – цілісно розглянуто духове соло в європейській академічній композиторській і виконавській творчості XX – початку XXI ст.; – визначено провідні тенденції розвитку сценічно-одноосібної духової практики в європейському академічному композиторському і виконавському мистецтві від архаїчних періодів до сучасності включно; – створено жанрову й стильову систематику опублікованих, задіяних у сучасній виконавській практиці та проаналізованих у цій праці творів духового соло; – духове соло XX – початку XXI ст. осмислено в контексті музичної та загалом художньої культури вказаного періоду; – здійснено спробу підсумовування деяких даних щодо психофізіологічного аспекту одноосібної академічної духової виконавської практики на основі систематизації розрізнених спостережень, наявних у науковій і навчально-методичній літературі, рефлексії над власним виконавським процесом, практичною педагогічною діяльністю автора та інших викладачів музичних вузів; – сформовано реєстр основних духових композицій соло, написаних упродовж XVIII – початку XXI століть;

– проведено цілісний виконавський аналіз творів духового соло: Партити a-moll для флейти соло Й.-С. Баха, "Сірінкс" для флейти соло К. Дебюссі, Трьох п'єс для кларнета соло І. Стравінського, Поєми для флейти соло Л. Дичко, "Homo ludens I для..." флейти (або кларнета чи саксофона) соло В. Рунчака, сюїти "Шість метаморфоз за Овідієм" для гобоя соло Б. Бріттена, п'єси Українські витинанки" для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба, Сонати для кларнета соло Е. Денисова, п'єси "Інтерв'ю на задану тему" для кларнета соло В. Мартинюк, Трьох імпровізацій для саксофона-альта соло Р. Ноди, п'єси "Каскади" для труби соло А. Візутті, циклу "З подорожніх вражень" для валторни соло В. Буяновського, Концертної фантазії для труби соло М. Арнольда, Капричіо для труби соло К. Пендерецького та ін.

Професор В.В. Громченко є автором фундаментальної монографії "Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика)", видання Київ – Дніпро: Ліра, 2020. – 304 с., та редактором-упорядником збірника наукових праць "Музикознавча думка Дніпропетровщини" – видання, присвячене актуальним проблемам сучасного академічного музичного мистецтва.

Висновки. Безумовно усі ці наукові праці мають практичне значення в забезпеченні освітнього процесу в мистецьких закладах вищої освіти сучасними поглядами на історичні процеси становлення і розвитку жанру духової музики. В статті широко висвітлені теоретичні засади впровадження новітніх прогресивних авторських методик викладання фахових дисциплін основного і вибіркового циклу, дано перелік новітніх навчальних та навчально-методичних посібників, монографій та нотних видань авторів дисертацій, що позитивно вплине на покращення якості підготовки сучасного здобувача вищої мистецької освіти.

За період дослідження наукових здобутків духовиків України в 1955-2021 роках захищено 67 робіт, із них 58 – кандидатських та 9 докторських дисертацій, пальму першості посідають науковці:

- м. **Києва**, захищено 22 роботи, із них 3 докторських і 19 кандидатських дисертацій;
- м. **Львова** – 13 робіт, із них 1 докторська і 12 кандидатських дисертацій;
- м. **Харкова** – 11 робіт, із них 2 докторських і 9 кандидатських дисертацій;
- м. **Рівне** – 6 робіт, із них 1 докторська і 5 кандидатських дисертацій;
- м. **Одеси** – 6 кандидатських дисертацій;
- м. **Івано-Франківська** – 4 роботи, із них 1 докторська і 3 кандидатських дисертацій;
- м. **Дніпро** – 3 роботи, із них 1 докторська, 2 кандидатських дисертацій;
- м. **Кам'янець-Подільський** – 1 кандидатська дисертація.
- м. **Луганськ** – 1 кандидатська дисертація.

Серед виконавців на духових інструментах України флагманами науково-дослідної роботи є:
трубачі – захищено 11 робіт, із них 9 кандидатських та 2 докторських дисертацій;
кларнетисти – 10 робіт, із них 9 кандидатських та 1 докторська дисертацій;
флейтисти – 9 робіт, із них 7 кандидатських та 2 докторських дисертацій;
фаготисти – захищено 8 робіт, із них 7 кандидатських та 1 докторська дисертацій;
тромбоністи – 7 кандидатських дисертацій;
саксофоністи – 7 кандидатських дисертацій;
валторністи – захищено 5 робіт, із них 3 кандидатських та 2 докторських дисертацій;
тубісти – захищено 3 роботи, із них 2- кандидатських, 1 – докторська дисертацій;
гобоїсти – 3 кандидатських дисертацій;
виконавці на ударних інструментах – 3 кандидатських дисертацій;

Автор статті не претендує на повне розкриття даного питання, (можливо є невраховані праці) розуміючи, що ідеального і в природі не буває, тому плекає надію на подальші наукові дослідження нових авторів кандидатських та докторських дисертацій, а також піднесення престижу наукової роботи у закладах вищої музичної освіти України, появи прогресивних підходів до педагогічної діяльності з перспективою впровадження технічних засобів навчання в освітньому процесі у класах духових та ударних інструментів, розширення числа прихильників жанру духової музики в Україні та за її межами.

Використані джерела:

1. Апатський В.М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Книга II. / В.М. Апатський. – К. : ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с.

2. Богданов В.О., Богданова Л.Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст.: В 2-х томах.- Т. 1.-Х.: ФО-П Сілічева С.О., 2013.- 384 с.
3. Вовк Р.А. Портрети корифеїв.-К.:НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013.-225 с.
4. Посвалюк В.Т.,Посвалюк К.В. Історія кафедри духових і ударних інструментів НМАУ ім. П.І. Чайковського у фотографіях. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010.- 224 с. : іл.
5. Цюлюпа С.Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне./С.Д. Цюлюпа. Навчальний посібник.-Рівне: видавець О. Зень, 2012.-240 с.
6. Цюлюпа С.Д. Збірник наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". Випуск № 8 /Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2016.-188 с.
7. Автореферати кандидатських та докторських дисертацій духовиків України з фондів власної бібліотеки Цюлюпи С.Д.



УДК 78.03(438):[780.8:780.64]

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-6824-2079>

Piotr Lato,
m. Krakow

PARTITA NA OBÓJ, KLARNET I FAGOT ANDRZEJA KRZANOWSKIEGO. PERSPEKTYWA INTERPRETACYJNO-WYKONAWCZA ZE SZCZEGÓLNYM UWZGLĘDNIENIEM PARTII KLARNETU

Wstęp

Andrzej Krzanowski to postać w XX-wiecznym, polskim świecie muzycznym wyjątkowa. Żyjący zaledwie 39 lat kompozytor zdołał wywołać niespotykany rezonans pod względem pisanych na temat jego muzyki prac i czasopism. Przysłużył się też nieprawdopodobnie światowi akordeonowemu – około połowy jego twórczości to kompozycje właśnie na ten instrument. Druga połowa jest różnorodna do tego stopnia, że pewne jej obszary do tej pory, czyli od ponad 30 lat po śmierci kompozytora, nie zostały jeszcze do końca odkryte i opisane. Dowód tego stanowi przedmiot niniejszego referatu – *Partita* na obój, klarnet i fagot. Utwór ten nie należy do trzonowych kompozycji A. Krzanowskiego i w mojej ocenie warto go odkryć na nowo – szczególnie biorąc pod uwagę renomę i różnorodność twórczości omawianego kompozytora, również w kwestii instrumentów dętych drewnianych.

Słowo o kompozytorze

Krzanowski urodził się w 1951 roku w Bielsku-Białej. Rok urodzin nie jest tutaj przypadkowy, bowiem związał go z dwoma innymi kompozytorami, będącymi jego rówieśnikami – mowa o Eugeniuszu Knapiku i Aleksandrze Lasoniu. Wszystkich trzech osadza się do dziś w tzw. "Pokoleniu Stalowowskim", tudzież "nowym romantyzmie" w muzyce. Knapik, Lason i właśnie Krzanowski, stanęli w opozycji wobec ideałów reprezentowanych przez kompozytorów awangardowych, jednocześnie nie odżegnując się od technicznych "zdobyczy" muzyki nowoczesnej – różnica polegała na odwołaniu się do piękna brzmienia oraz emocjonalności, mającej wpływać na słuchacza.

Twórczość Krzanowskiego jest różnorodna, obejmuje bowiem utwory instrumentalne, wokalne, wokально-instrumentalne, kompozycje z recytatorem, elektroakustyczne, czy też dla dzieci. Do najważniejszych dzieł kompozytora można zaliczyć: sześć *Audycji* (w których silnie odznacza się łączenie ze sobą różnych form sztuki, tj. poezji, muzyki czy obrazu), kwartety smyczkowe, cykl dziewięciu *Reliefów*, *Salve Regina*, cykl pięciu *Studiów*, czy dwie symfonie. Miał okazję prezentować je szczególnie na takich wydarzeniach jak Festiwal "Młodzi Muzycy Młodemu Miastu" w Stalowej Woli (w latach 1975-80), czy też Spotkania Muzyczne w Baranowie Sandomierskim (w latach 1976-1981) – właśnie dzięki nim zyskał w świecie polskiej muzyki szczególną popularność. Świetnie rozwijająca się karierę kompozytorską przerwała nagła śmierć w 1990 roku na zawał serca.

O renomie Krzanowskiego, zarówno jako akordeonisty jak i kompozytora, świadczy szereg nagród zdobytych przez niego za życia na wielu konkursach kompozytorskich (np. w Krakowie, Warszawie, Stalowej Woli, a także za granicą – w Holandii czy Digne-les-Bains), oraz organizowany w Czechowicach-Dziedzicach Jesienny Festiwal Muzyczny *Alkagran*, podczas którego odbywa się międzynarodowy Konkurs Akordeonowy.

Wyjątkowo pozytywnie wyrażały się o Krzanowskim następujące osoby: wybitny felietonista i krytyk muzyczny – Andrzej Chłopecki, kompozytorzy: Paweł Szymański, Marcin Bortnowski, Ryszard Gabryś, Stanisław Krupowicz, czy Marek Andrysek – akordeonista. Wszyscy wspominają o silnym piętnie, jakie wycisnęła na nich muzyka Krzanowskiego, a Chłopecki pokusił się wręcz o nazwanie go "Chopinem akordeonu" [1, brak strony].

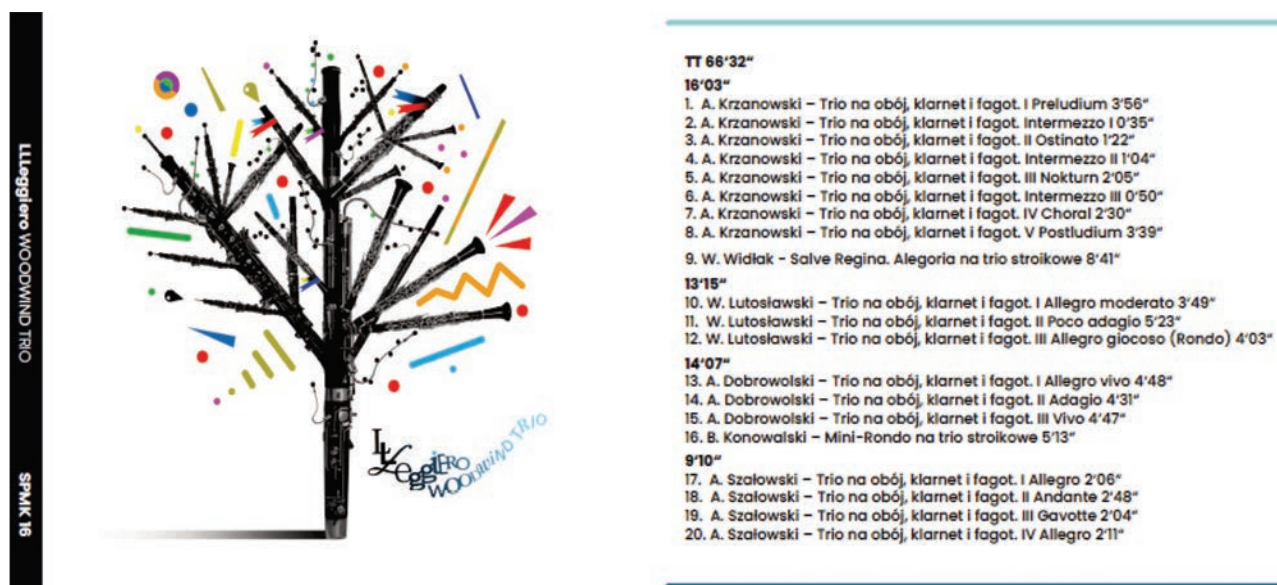
Dziedzictwo kompozytora jest pod opieką Fundacji im. Andrzeja Krzanowskiego, w tym jego żyjących członków rodziny, szczególnie Grażyny Krzanowskiej – wdowy po kompozytorze. W 2021 roku powstała także strona andrzejkrzanowski.pl, która w detaliczny sposób zbiera informację na temat twórczości Krzanowskiego.

Stan badań. Stan badań naukowych najdalej posunięty jest w kontekście "Pokolenia Stalowowskiego" i "nowego romantyzmu", ogólnego i tematycznego katalogowania dzieł oraz twórczości akordeonowej. Najbliższa tematowi niniejszego referatu jest jedna praca dyplomowa dotycząca oboju w twórczości Krzanowskiego¹. Klarinet w tym kontekście nie został jeszcze zatem zbadany, a niniejszy referat mam nadzieję przyczyni się do przybliżenia twórczości z udziałem klarnetu.

Omówienie *Partity* od strony materiałowej

1. *Partita* na obój, klarinet i fagot powstała już w roku 1973, jednak kształt ostateczny przybrała dopiero dwa lata później. Krzanowski zadedykował kompozycję III Festiwalowi Młodzi Muzycy Młodemu Miastu w Stalowej Woli, a jej prawykonanie, właśnie tam, odbyło się 14 maja 1977 roku [2, sekcja "twórczość"]. Zagrali wówczas członkowie Tria Stroikowego Filharmonii Śląskiej: Jan Banaś na oboju, Antoni Kasperek na klarncie i Antoni Mickiewicz na fagocie.

W pierwszym w historii nagraniu płytowym utworu, w ramach działalności z LLLeggiero Woodwind Trio, razem z Maksymilianem Lipieniem na oboju i Damianem Lipieniem na fagocie, miałem okazję i przyjemność grać partię klarnetu. Zostało ono wydane w 2021 roku przez wytwórnię SMPK. Oprócz *Partity* Krzanowskiego na wydawnictwie znalazły się kompozycje na trio stroikowe Witolda Lutosławskiego, Antoniego Szalowskiego, Andrzeja Dobrowolskiego, Benedykta Konowalskiego i Wojciecha Widłaka.



Przykład nr 1 – przód i tył okładki płyty LLLeggiero Woodwind Trio

Partita w ostatecznej wersji składa się z 8 segmentów dzielących się na 5 części i 3 intermezza. Układ prezentuje się następująco: *Preludium*, *Intermezzo I*, *Ostinato*, *Intermezzo II*, *Nokturn*, *Intermezzo III*, *Choral* i *Postludium*. W wersji wcześniejszej *Ostinato* i *Nokturn* zamienione były miejscami, nie istniały intermezza, a sam utwór miał dodatkową część zatytułowaną *Fughetta*.

¹ Sebastian Wizner – *Kompozycje z udziałem oboju w twórczości Andrzeja Krzanowskiego – specyfika języka*, praca dyplomowa napisana pod kierunkiem adt. dr. Piotra Pyca, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice (2011)

Preludium ma charakter figuracyjny i pozbawione jest tradycyjnego podziału metrycznego. Mimo obecności konkretnego tempa (ćwierćnuta równa 60 uderzeń na minutę), dominuje nieregularność rytmu między wszystkimi trzema instrumentami. Dopiero w ostatnich 4 taktach (nr 6 w partyturze) pojawia się metrum i faktura *nota contra notam*. W całości *Preludium* da się odczuć myślenie o ekspresji poprzez zmiany rytmiczne wpływające na odbiór agogiki, a także zróżnicowaną dynamikę i rejestry.

Intermezzo I gra w całości fagot.

Tytułowe ostinato kolejnej części zaprezentowane zostaje w pierwszych trzech taktach, zawierających kolejno trzy, trzy oraz cztery ćwierćnuty (patrz przykład nr 2). Przechodzi ono na zasadzie punktualistycznej przez różne instrumenty – kolejno fagot, obój, klarnet, ponownie obój i na koniec w trzecim takcie fagot. Ostinato powtarza się i jest przeplatane przez wstawki, z reguły długonutowe, instrumentów, które w danym momencie nie grają ostinata.



Przykład nr 2 – nr 5 w partyturze, pierwsze 3 takty *Ostinata*, zawierające tytułowe ostinato¹

Intermezzo II gra w całości wyłącznie klarnet a trudności techniczne w nim zawarte przedstawię za moment.

Nokturn płynie swobodnie, podobnie jak w przypadku większości *Preludium* brakuje tu wyraźnego pulsu i metrum, jednak jego charakter stanowczo się od niego różni. Skrajne części *Nokturnu* oparte są w większości na długonutowych pasmach, czasem dobarwia je powolne *vibrato* ćwierćtonowe. Kontrastuje z tym środkowe *agitato*, nawiązujące nieco fakturalnie do *Preludium*.

Ostatnie *intermezzo* (*Intermezzo III*) gra w całości wyłącznie obój.

Przebieg *Chorału* opiera się na fakturze *nota contra notam*, która została delikatnie zapowiedziana na koniec *Preludium*. Cała część ma jednostajny przebieg oraz wiele powtórzeń nut. W *Postludium* kontrastują segmentowo dwa pomysły – oktawy trzech instrumentów oraz wykonawstwo *ad libitum*, w którym w pewnym momencie poszczególne frazy Krzanowski powtarza za pomocą repetycji i linii ciągłej, niczym w aleatoryzmie kontrolowanym z twórczości Witolda Lutosławskiego. Końcowe subtelne nawiązanie fakturalne do części I stanowi klamrę kompozycyjną całej *Partity*.

Partita od strony interpretacyjno-wykonawczej ze szczególnym uwzględnieniem partii klarnetu

Ważną cechą utworu jest jego kadencyjność – każdy instrument Krzanowski traktuje często solowo. Nie oznacza to jednak braku fragmentów typowo zespołowych, by przywołać tu wspomniany już *Choral* czy *Postludium*. W wielu miejscach pojawiają się staccatowe przebiegi, spore skoki interwałowe, czy niewygodne legatury. Dominuje użycie skali chromatycznej, choć w wybranych momentach pojawia się mikrotonowość – mowa o wibratach w *Nokturnie* oraz fragmentarycznie *Preludium*. Zmienne rejestry i dynamika wymagają od muzyków ciągłego dostosowania aparatu gry do muzycznej narracji. Kontekst wykonawstwa kameralnego dodatkowo wymusza na instrumentalistach ścisłą współpracę, szczególnie w momentach pozbawionych tradycyjnych przebiegów rytmicznych.

Wspomniana kadencyjność szczególnie uwidacznia się w *Preludium*, gdzie całość rozpoczyna zróżnicowana pod względem dynamicznym kadencja, która jest kolejno przeplatana wejściami oboju z fagotem. Trudnym momentem klarnetowym w *Preludium* jest tremolando na dźwiękach cis3 i g2 (numer 2 w partyturze) – należy na nie zwrócić uwagę pracując nad utworem.

¹ Wszystkie przykłady nutowe są opracowane bezpośrednio z rękopisu przez autora referatu.



Przykład nr 3 – 5. system 1. strony partytury, *Preludium*, linijka z niewygodnym tremolando cis3-g2

Istotnym czynnikiem w *Ostinato* jest odpowiedni rytm – należy zadbać o odpowiednie wyliczenie wszystkich wartości, by zgodziły się za każdym razem pionowe interwały, które występują w kolejnych pokazach tytułowego ostinata. Balans brzmieniowy jest o tyle trudniejszy do uzyskania, że przy dużych interwałach należy szczególnie uważać na zadęcie, by zagrać dźwięki na odpowiedniej wysokości i we właściwej dynamice. Dla odpowiedniego efektu muszą o to zadbać wszyscy muzycy.

W *Intermezzo II* klarnet ma rozbudowaną partię, którą charakteryzuje duży ambitus, szybkie przebiegi zarówno z repetycjami jak i większymi skokami, oraz częste zmiany dynamiczne (najniższa dynamika to *pianissimo*, najwyższa – *fortissimo*).

Nokturn najtrudniejszy jest prawdopodobnie dla fagotu, ze względu na wyjątkowo wysoki jak na ten instrument rejestr. Wystarczy zagrać tę partię raz, a instrumentalista może być wyczerpany. Jest to tym trudniejsze, że owa partia ma duże znaczenie w odbiorze całości, bowiem często słyszalne są w tym momencie trójdźwięki i klasteropodobne brzmienia – nieobecność lub nieskuteczność jednego z instrumentów może zepsuć cały efekt, co dotyczy również oboju i klarnetu. W numerze 15. pojawiają się trzydziestodwójki, w podobnym stylu co w *Preludium*, a więc nieregularnie, bez metrum. Wymaga to szczególnego pilnowania schodzenia i rozchodzenia się partii w odpowiednim momencie. Problem może sprawiać także kwestia intonacji, pogłębiona dodatkowo przez ćwierćtonowe vibrato i obecność wspomnianych wcześniej długich pasm dźwiękowych.

Problemy intonacyjne obecne w *Nokturnie* są również aktualne w *Chorale*. Faktura *nota contra notam* wymaga również rozpoczynania i zakańczania gry w odpowiednim momencie – innymi słowy nie można sobie pozwolić na nawet najdrobniejsze odstępstwa rytmiczne.

W *Postludium* fragmenty oktawowowe są wyjątkowo trudne do wzajemnego zgrania, przez zmienne metrum i szybkie tempo. Odcinki *ad libitum* ponownie przywołują nieregularność rytmiczną, skoki i zmiany dynamiczne znane z poprzednich części, więc podejście do problematyki wykonawczej będzie w tym przypadku podobne do wcześniejszego. W szybkich odcinkach oktawowych w średnicy pojawiają się szczególnie niewygodne do wykonania sekwencje dźwięków.

Podsumowanie i perspektywa dalszych badań

Partita na obój, klarnet i fagot to nie jedyny kameralny utwór Andrzeja Krzanowskiego z udziałem klarnetu. Zaglądając w wykaz twórczości kompozytora można znaleźć takie kompozycje z udziałem klarnetu (również basowego) jak: *Szkice* na klarnet solo (1972), *Monolog* na baryton recytujący, klarnet i wiolonczelę (1972), *Reminiscenza* (wersja A) na akordeon, klarnet, skrzypce i wiolonczelę (1983), *Trifle* na akordeon i klarnet basowy (1983), *Impresje lata* na flet, klarnet i akordeon (1984) czy *Gdzie kończy się tęcza* na perkusję i klarnet basowy (1985). Kilka z tych utworów do tej pory nie zostało nagranych płytowo, a odnośnie badań naukowych, brakuje pracy syntetycznie zbierającej i analizującej twórczość klarnetową Krzanowskiego. Istotnym polem działania mogłoby okazać się też sprawdzenie i opisanie partii klarnetu oraz jej roli w wybranych utworach orkiestrowych kompozytora.

Biorąc pod uwagę bogactwo muzyczne *Partity* można spodziewać się, że w wymienionych wyżej dziełach znajdzie się wiele ciekawych kwestii wykonawczych i interpretacyjnych do omówienia. Za wyjątkiem akordeonowej twórczości, która z racji jej wolumenu i znaczenia była już opisywana, powyższe dotyczy też innych instrumentów dętych.

Niezależnie jednak od wybranego instrumentu, składu czy podejścia (praktyczne kontra teoretyczne), pewne jest jedno – twórczość Andrzeja Krzanowskiego w dalszym ciągu ma bardzo wiele do zaoferowania całemu światowi muzycznemu. Pozostaje jedynie to odkrywać.

Literatura

1. Chłopecki Andrzej, *Andrzej Krzanowski – Chopin akordeonu*, <https://wyborcza.pl/7,76842,8519075,andrzej-krzanowski-chopin-akordeonu.html> (czas dostępu: 10.04.2022).
2. Fundacja im. Andrzeja Krzanowskiego – *Strona internetowa* www.andrzejkrzanowski.pl (czas dostępu: 10.04.2022), autorzy tekstów: Grażyna Krzanowska, Jagna Krzanowska.
3. Lato Piotr, Lipień Maksymilian, Lipień Damian – wydawnictwo płytowe *LLLeggiero Woodwind Trio*.

УДК 788.147:477.44

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-6992-8929>ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-0525-8436>

Палаженко О.П.,

м. Рівне

Трачук Л.Д.,

м. Тульчин

ВОЛОДИМИР ФЕДОРОВИЧ ЗАРЕМБА – ОСНОВОПОЛОЖНИК САКСОФОНОВОГО ТА ЕСТРАДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА ТУЛЬЧИНСЬКОГО КРАЮ

Анотація. У представленій публікації досліджено життєвий та творчий шлях кларнетиста, саксофоніста, спеціаліста вищої категорії, викладача-методиста, керівника народного аматорського естрадного оркестру Тульчинського фахового коледжу культури, засновника класу саксофону на Тульчинщині, Заслуженого працівника культури України – Володимира Федоровича Заремби.

Важливою подією не тільки для Тульчинського культурно-освітнього училища, але й для всього Подільського краю стає відкриття Володимиром Федоровичем Зарембою класу саксофону у 1980 році. З приходом на викладацьку роботу Володимира Федоровича в Тульчинському культурно-освітньому училищі починає бурхливо розвиватися естрадний напрям. Історія естрадного оркестру в цьому навчальному закладі розпочалась у 1977 році. Його засновником та першим керівником став Володимир Федорович Заремба. В 1997 році аматорському естрадному оркестру Тульчинського культурно-освітнього училища під керівництвом В. Ф. Заремби було присвоєно звання "Народний", що свідчить про високий рівень виконавської майстерності колективу та про професіоналізм його керівника. Згодом результатом багаторічної плідної праці Володимира Федоровича стає присвоєння йому звання "Заслужений працівник культури України" (2009 р.).

Ключові слова: Володимир Федорович Заремба, керівник, виконавець, педагог.

Abstract. This publication explores the life and career of clarinetist, saxophonist, specialist of the highest category, teacher-methodologist, leader of the People's Amateur Variety Orchestra of Tulchyn Vocational College of Culture, founder of the saxophone class in Tulchyn, Honored Worker of Culture of Ukraine – Volodymyr Fedorovych. An important event not only for the Tulchyn Cultural and Educational School, but also for the whole Podolsk region was the opening of the saxophone class by Volodymyr Fedorovych Zarembo in 1980. With the arrival of Vladimir Fedorovych to teach, the Tulchyn Cultural and Educational School began to develop rapidly in the field of pop. The history of the variety orchestra of the Tulchyn Cultural and Educational School began in 1977. Vladimir Fedorovych Zarembo became its founder and first leader. In 1997, the amateur pop orchestra of the Tulchyn Cultural and Educational School under the direction of V.F. Zarembo was awarded the title of "People's", which indicates a high level of performing skills of the team and the professionalism of its leader. As a result of many years of fruitful work, in 2009, Volodymyr Fedorovych Zarembo was awarded the title of "Honored Worker of Culture of Ukraine".

Key words: Vladimir Fedorovych Zarembo, leader, performer, teacher.

Заремба Володимир Федорович – кларнетист, саксофоніст (альт, тенор), спеціаліст вищої категорії, викладач-методист, керівник народного аматорського естрадного оркестру Тульчинського фахового коледжу культури (1977 – 2017 рр.), засновник класу саксофону на Тульчинщині (1980 р.), Заслужений працівник культури України (1999 р.).

Народився 21.09.1949 року в селі Коричинці Дерезнянського району Хмельницької області.

В 1956-1964 рр. навчався в Кориченській восьмирічній школі. В 1964 р. вступив до 9-го класу Вовковинецької середньої школи, яку закінчив в 1966 році [4].

Батько, Федір Нестерович, після війни грав в сільському оркестрі на кларнеті, в 43 роки помер. Він був інвалідом війни та працював завідувачем сільського клубу. Після його смерті залишився кларнет. У 5 класі Володимир Федорович знайшов інструмент, зацікавився і почав самотужки грати. Мати, Лідія Сергіївна, побачивши його захоплення, попросила керівника сільського оркестру сусіднього села, щоб той показав йому ноти. Щосуботи на велосипеді він їздив до Ліхнівського І. Є. (у сусіднє село за 6 км) і той його навчав нотній грамоті та основам оркестрового музикування. Ось так Володимир Федорович здобував початкову музичну освіту [1].

У 1969 році закінчив Кам'янець-Подільське культурно-освітнє училище по класу кларнета у викладача І. І. Солов'я.

В 1969 р. був призваний до лав радянської армії. З 1969 по 1971 рр. Володимир Федорович працює музикантом військового духового оркестру Кам'янець-Подільського вищого військово-інженерного командного училища під керівництвом Ювеналія Бубнова та Гарія Відомського [5].



На фото В. Ф. Заремба з альт-саксофоном

З 1971 по 1972 роки працює викладачем духових інструментів в ДМШ с. Стара Синява Хмельницької обл.

В 1972 році вступає на Рівненський факультет Київського державного інституту культури імені О. Корнійчука, де займається по класу кларнета впродовж 1972 – 1974 рр. у викладача Б. І. Яремка, та класу саксофона (1974 – 1976 рр.) у викладача М. Д. Бобова. Можна відзначити той факт, що Михайло Бобов був першим викладачем класу саксофона на Рівненському факультеті Київського державного інституту культури імені О. Корнійчука [7].

Зі свідчень видатного музикознавця, етнографа та фольклориста, кандидата педагогічних наук, доцента Р. І. Дзвінки, клас саксофона, який відкрив та вів М. Д. Бобов, був першим не тільки у Рівному та на території Західної України, але й існує версія його першості в Україні. З даного твердження ми можемо зробити висновок про те, що В. Ф. Заремба був першим випускником класу саксофона на території сучасної України.

1972 – 1973 рр. – учасник (альт-саксофон) естрадного оркестру Рівненського МБК "Полісся".

1973 – 1976 рр. – учасник естрадного ансамблю Рівненського БК будівельників та джаз-оркестру РДІК, художній керівник О. Д. Гайдабура [1, с. 44 – 45].



Естрадний ансамбль Рівненського БК будівельників. В. Ф. Заремба – сакс-тенор, третій з права

1974 – 1976 рр. – методист з творчої роботи Хмельницького обласного музичного товариства.

1977 р. – соліст-інструменталіст (сопілка, саксофон-тенор) ВІА "Зорі над Бугом" Вінницької обласної філармонії, художній керівник В. Нітченко. У цьому ж році розпочинає педагогічну діяльність у Тульчинському культурно-освітньому училищі як викладач класу дерев'яних духових інструментів [1, с. 44 – 45].

Важливою подією не тільки для Тульчинського культурно-освітнього училища, але й для всього Подільського краю стає відкриття Володимиром Федоровичем Зарембою класу саксофона у 1980 році. Дана подія та ряд інших започаткувань класів саксофона в Україні послугували бурхливому розвитку виконавської майстерності саксофонового виконавства і в подальшому спричинили, як зазначає заслужений артист України, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, лауреат премії імені М.В. Лисенка, засновник і керівник Київського квартету саксофоністів, соліст оркестру Національної опери України імені Т. Г. Шевченка Василевич Юрій Володимирович, всеосяжну "саксофонізацію України".

З приходом на викладацьку роботу Володимира Федоровича в Тульчинському культурно-освітньому училищі починає бурхливо розвиватися естрадний напрямок.

Історія естрадного оркестру Тульчинського культурно-освітнього училища розпочалась у 1977 році. Його засновником та першим керівником став Володимир Федорович Заремба.

Спочатку це був вокально-інструментальний ансамбль "Зорі над Бугом", учасниками якого були студенти духового, народного та хорового відділів.

Пізніше даний колектив доповнився новими музикантами і став естрадно-духовим оркестром, який складався з 5-ти саксофонів (2 альти, 2 тенори, 1 баритон), 4-ох труб, 2-ох тромбонів і ритм групи (бас-гітара, ритм-гітара та ударні) [1, с. 44 – 45].

Репертуар естрадного оркестру складався з кращих зразків вітчизняної та зарубіжної естрадної класики.

Естрадний оркестр на чолі з Володимиром Федоровичем Зарембою виступав на концерті, присвяченому другій річниці УМВС, у великому залі Національної Академії музики у м. Києві, у телепередачі "Сонячні кларнети", був учасником і дипломантом Всеукраїнського конкурсу естрадної музики, постійно гастролював по селах і містах Вінницької області та Подільського краю з метою популяризації духового естрадного виконавства та естетичного виховання населення [3].

В 1997 р. аматорському естрадному оркестру Тульчинського культурно-освітнього училища під керівництвом В. Ф. Заремби було присвоєно звання "Народний", що свідчить про високий рівень виконавської майстерності колективу та про професіоналізм його керівника.



В. Ф. Заремба з естрадним оркестром Тульчинського фахового коледжу культури, 2014 р.

В. Ф. Заремба нагороджений нагрудним знаком Міністерства культури СРСР "За відмінну працю" (1990 р.), почесною відзнакою Міністерства культури і мистецтва України "За багаторічну плідну працю в галузі культури" (2005 р.), подяками та грамотами Вінницької обласної державної адміністрації, обласної ради, управління культури і туризму, Тульчинської райдержадміністрації, районної ради, міської ради, дирекцією навчального закладу [5].

Як результат багаторічної плідної праці у 2009 році Володимир Федорович Зарембі було присвоєно почесне звання "Заслужений працівник культури України".

За 48 років своєї педагогічної діяльності В. Ф. Заремба виховав не одне покоління талановитих музикантів, педагогів, виконавців та науковців, серед них: Л. Гогота, С. Середя, О. Патлатюк, В. Зоря, Р. Ткач, О. Палаженко, В. Олійник, С. Попенко, О. Бідюк, О. Кобзар, С. Недбало, В. Мазур та багато інших.



Зі спогадів учнів та колег:

Пересунько Валерій Михайлович – викладач вищої категорії, методист, голова циклової комісії народно-інструментального мистецтва (духові та естрадні інструменти) Тульчинського фахового коледжу культури.

Працюючи в Вінницькій обласній філармонії солістом-інструменталістом ВІА "Зорі над Бугом", Володимир Федорович з'явився в Тульчині в 1977 році з концертною програмою. Тут його помітили і запропонували працювати викладачем духових інструментів в Тульчинському культурно-освітньому училищі. Дерев'яні інструменти, а саме кларнет, тоді викладав тільки Кобзар А. Є., класу саксофона та флейти не було взагалі.

Приступивши до роботи, Заремба В. Ф. активно почав впроваджувати нові методики навчання гри, осучаснив репертуар, використовуючи не тільки класичні твори, а й твори естрадного напрямку. Враховуючи тодішні тенденції, Володимир Федорович створює новий на той час вид колективу – вокально-інструментальний ансамбль. Цей жанр мистецтва як синтез вокальної та інструментальної музики ставав дедалі популярнішим у всьому світі і в Україні зокрема. Вся молодь з захопленням слухала, крім зарубіжних колективів, наші гурти "Смерічка", "Кобза", "Арніка" та інші. І не дивно, що ВІА, який створив Заремба В.Ф., став досить популярним і всі студенти хотіли в ньому грати. Поступово колектив розширювався і доріс до повноцінного естрадного оркестру.

Слід зазначити, що тоді на духовому відділі на кожному курсі навчалось близько 30 студентів, всього – більше 100 студентів. Існували курсові духові оркестри, а також зведений духовий оркестр. В той же час естрадний оркестр був один. Брали участь в ньому, як правило, найкращі студенти. Оркестр став досить популярним, його запрошують виступати в містах і селах Вінницької області, а також за її межами. Оркестр приваблював цікавим репертуаром та виконавською майстерністю.

Не менше уваги Володимир Федорович надавав проведенню індивідуальних занять зі студентами по класу кларнета, саксофона та флейти. Якість гри студентів класу Заремби В.Ф. виділялась на тлі гри інших студентів високим рівнем виконавства. Особливу увагу він приділяв технічній стороні виконавської майстерності: гри гам, арпеджіо та етюдів – фундаменту для виконання художніх творів. В роботі зі студентами Володимир Федорович уникав дріб'язкового опікунства, всіляко заохочуючи їх творчу ініціативу. Був вимогливим, дещо суворим, але справедливим.

Тривалий час Заремба В. Ф. був головою циклової комісії духових інструментів. Дисципліна викладачів та студентів, рівень виконавської майстерності – це було головним в його роботі на посаді голови ц/к. Вів засідання завжди принципово, іноді гостро, не дивлячись на особистості. Свою думку висловлював відкрито і прямо.

Він був вольовою людиною з твердим характером, дисциплінованим, організованим і ставив такі ж вимоги до інших. В той же час він був людиною доброзичливою, готовим надати пораду, підтримку та допомогу іншим.

Володимир Федорович завжди був взірцем педагога, музиканта та керівника. Прикладом надзвичайно доброї та щирої людини.

Цюлюпа Степан Данилович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, голова Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

В моєму житті завжди є місце для дружби і творчої співпраці з добрими і порядними людьми, до яких я відношу і Володимира Федоровича Зарембу. Ще в студентські роки (а це 80 роки 20 сторіччя) на кафедрі часто згадували це прізвище і завідувач кафедри, заслужений працівник культури України, доцент В'ячеслав Миколайович Старченко гордився, що викладачі кафедри виховали і підготували до практичної діяльності у жанрі духової музики чудового музиканта, педагога, керівника творчого колективу, професіонала – Володимира Зарембу. В енциклопедичному довіднику "Саксофоністи Рівненщини" Роман Дзвінка зазначає, що першим випускником у класі саксофона викладача Михайла Бобова на кафедрі духових та ударних інструментів Рівненського факультету Київського державного інституту культури в 1976 році був саме Володимир Заремба. І нині кафедра у всіх наукових публікаціях та профорієнтаційних буклетах завжди згадує про цю непересічну особистість, яка зробила вагомий внесок у розвиток духової музики в Україні.

Будучи часто головою державної екзаменаційної комісії в Тульчинському фаховому коледжі культури мав можливість ближче познайомитись і подружитись з Володимиром Федоровичем. Завжди мене дивував той факт, як за короткий навчальний період роботи з студентським естрадним оркестром (в якому половина учасників інколи не мала початкової музичної освіти) виконувалась достатньо складна творча програма, як на випускних іспитах так і на концертних площадках області. Це є ярким свідченням професійної компетентності і наполегливої методичної роботи з оркестром Володимира Федоровича.

В житті він завжди був простим, ввічливим у спілкуванні, відчувалась його висока внутрішня культура та доброта душі. Вдячний долі, що надала мені можливість бути поряд з цією прекрасною людиною і педагогом за покликанням.

З повагою і шаную пам'яті, Степан Цюлюпа.

Глущенко Світлана Федорівна – сестра В. Ф. Заремби.

Коли я приходила зі школи, то перед тим, як піти гуляти, він зачиняв двері на ключ і говорив: "Я буду грати, а ти співай!". От я і співала своїм дитячим голосом всякі там арії з батькового альбома, на кшталт, "Зоряка золотая светит над рекой", або "Дивлюсь я на небо". І допоки не проспівав певний час, гуляти не відпускав. Отакий дуєт був сімейний. А коли мама сварила, що спокою немає від тієї музики, то він грав у погребі. Нас було 3 в сім'ї, і мама давала завдання: обірвати яблуню, грушу, малину і засипати сушню, потім сушили і мама продавала, так ми виживали, і він завжди душив мене тим, що зібрав більше відер, я нервувалася, а він потім тихенько підсипав в моє відро, щоб мені допомогти, думав, що я не бачу. Завдання від матері не можна було ігнорувати, ми розуміли, як їй важко. Старший брат закінчив Одеську "мореходку", а потім Одеський медичний інститут, я – медичне училище, загалом мати сама навчала нас 22 роки поспіль. Ми також намагалися працювали під час навчання, щоб їй допомогти. Володя навіть спав під музику, транзистор включав, музика грала і він спав, а коли я підкрадалася і вимикала, то він одразу ж просинався. Жив тільки музикою, любив джазову музику. Дуже поважав матір, бабусю, мої діти його дуже любили і поважали. Своїх дітей не було, виховав прийомну доньку.

Перед смертю батько попросив районного комісара, щоб той записав Володю в Суворівське училище, мотивуючи тим, що матері буде легше, бо там державне забезпечення. І от коли прийшов виклик в училище, Володя його сховав, а сам сховався в кукурудзу на городі, щоб мати не відправила його на навчання, а я йому носила їжу. Ми отримали від матері, але час набору уже пройшов.

Він був надто добрим, завжди спокійним, розумів студентів, особливо допомагав обдарованим, тим, у кого не було грошей на їжу. Особисто я ні разу не чула від нього жодного поганого слова ні про кого, як би його не образили. Завжди підтримував словом, матеріально, я знала, у мене є брат, в будь-якій ситуації підтримка.

Я дуже вам вдячна за пам'ять про нього. Адже доки жива пам'ять – він для мене живий. Я вірю, що і там десь він все бачить і знає.

Палаженко Олег Петрович – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, артист оркестру Рівненського академічного українського музично-драматичного театру, член Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Всеукраїнської національної музичної спілки.

Маєстро Володимир Федорович Заремба – висококваліфікований фахівець, диригент, виконавець, педагог, методист, автор численних методичних праць та інструментовок для естрадного оркестру.

Насамперед для мене В. Ф. Заремба був товаришем нашої сім'ї. Мій батько, Палаженко Петро Іванович, також був викладачем Тульчинського культурно-освітнього училища і тісно приятелював із

Володимиром Федоровичем, про це свідчить той факт, що на весіллі моїх батьків, Палаженка Петра Івановича та Палаженко Світлани Миколаївни, В. Ф. Заремба був старшим дружбою.

Вступивши до Тульчинського училища культури у 2001 році, я був зарахований до класу Володимира Федоровича. Саме йому я завдячую початковою постановкою виконавського апарату, виконавського дихання та психофізіологічній налаштованості на виконавську діяльність.

У своїй педагогічній роботі з студентами та зі мною Володимир Федорович був суворий, але й справедливий, гостро реагував на всі виконавські неточності та завжди допомагав у їх вирішенні.

На 4-му курсі мого навчання в училищі, я разом з моїм одногрупником, концертмейстером та Володимиром Федоровичем поїхали на I Всеукраїнський відкритий конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових інструментах ім. В. Старченка у місто Рівне. Пам'ятаю ті виснажливі репетиції у залі камерної та органної музики о 6-тій годині ранку, на необхідності яких наголошував Володимир Федорович. І він, безумовно, мав рацію, адже ми здобули на конкурсі призові місця.

У 2009 році я навчався на 4-му курсі кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. На запрошення В. Ф. Заремби я приїхав до нього на шестидесятирічний ювілей, в рамках якого відбувся концерт. Там я виконав твір Дж. Верді – Л. Бассі "Концертна фантазія" на теми із опери "Ріголетто". Володимир Федорович, хоч і був присутній на одній із репетицій, все ж таки було видно – хвилювався за мій виступ.

Після виступу, пам'ятаю, як він підійшов до мене, потиснув руку, обійняв, подякував і похвалив за прекрасне виконання. Мені було дуже приємно отримати похвалу саме з його уст...

Упродовж 2005 – 2016 років я часто зустрічався з В. Ф. Зарембою у стінах рідного училища. Ми довгі години вели бесіди про оркестри, про навчання, про сучасне виконавство на духових інструментах, про життя...

Я щасливий, що доля звела мене з такою людиною, як Володимир Федорович Заремба, адже він завжди залишиться для мене першим "духовим" учителем.

Козак Радислав Віталійович – викладач вищої категорії циклової комісії народно-інструментального мистецтва (духові та естрадні інструменти), керівник народного аматорського естрадного оркестру Тульчинського фахового коледжу культури.

Сьогодні я згадую Зарембу Володимира Федоровича, як прекрасного викладача та мудрого наставника. Володимир Федорович був порядною, щирою людиною, справжнім інтелігентом, талановитим музикантом-кларнетистом, саксофоністом, чудовим керівником естрадного оркестру, засновником класу саксофона в Тульчинському фаховому коледжі культури. З його приходом до коледжу в 70-х роках стрімко розвивається естрадний напрям.

Володимир Федорович був визнаний на державному рівні, відзначений високими званнями та відзнаками.

У 1999 році я вступив до Тульчинського фахового коледжу культури на спеціальність "Народне інструментальне мистецтво" (духові та естрадні інструменти) і Володимир Федорович був у мене викладачем "Диригування та читання партитур", "Естрадного оркестру". Це був не просто викладач, а справжній наставник, порадник, навіть друг, який завжди був готовий прийти на допомогу.

Я завжди буду його пам'ятати як професійного керівника, талановитого музиканта, який відкрив мені світ музики та диригування. Пам'ятаю, що не всі студенти спеціальності ставали учасниками його оркестру, він вибирав найкращих, найталановитіших.

З 1999 по 2014 рр. я неодноразово виконував партію "першої труби", якось він мені сказав: "ви камертон оркестру", для мене це була найбільша похвала від такої талановитої людини.

У 2002 році я отримав роботу в коледжі та за рекомендаціями Володимира Федоровича вступив і закінчив Миколаївську філію КНУКіМ, де навчався на естрадному відділі. Також завдяки його рекомендаціям у 2009 році я почав викладати "Оркестровий клас", Володимир Федорович часто допомагав та підтримував, давав професійні поради щодо роботи з колективом.

У 2014 році за станом здоров'я Володимир Федорович відмовився від керівництва оркестром, та передав мені цю відповідальну місію.

Завдяки його професійності, таланту оркестр здобув визнання серед кращих оркестрів такого роду. Я щиро завдячую йому за те, що маю змогу долучитися до його доробку та продовжувати його славу справу.

Заремба Володимир Федорович за своє життя виховав не одне покоління талановитих студентів, які стали професійними музикантами, диригентами, вони завжди будуть його пам'ятати та дякувати за неоціненні знання і досвід.

Михальченко Андрій Олександрович – викладач вищої категорії циклової комісії народно-інструментального мистецтва (духові та естрадні інструменти), керівник народного аматорського духового оркестру Тульчинського фахового коледжу культури.

Поміж усіх своїх колег неможливо не згадати колишнього викладача, наставника, заслуженого працівника культури України, диригента народного аматорського естрадного оркестру – Зарембу Володимира Федоровича. Досить сурового з першого погляду, але дуже доброї та чуйної в душі людини. Напевне доля звела мене з ним не випадково, в далекому 2001 році. Пам'ятаю, ще будучи студентом-першокурсником, я якось проходив повз оркестровий клас, де відбувалась репетиція. Зачарований приємною мелодією, я зупинивсь біля дверей, щоб послухати. Але раптом відчинились двері і перед мною стояв Володимир Федорович. Так відбулось наше перше знайомство. Хто б міг подумати, що ця зустріч так кардинально вплине на моє формування як спеціаліста.

Я, як і решта учасників естрадного оркестру, з нетерпінням очікували наступного заняття, адже прищепити любов до естрадної музики, розтлумачити методику виконання зможе не кожний. Особливої уваги заслуговує те, що кожне заняття проходило творчо та цікаво. Кінцевим результатом проведеної роботи були концертні виступи, які завжди збирали повні зали людей різної вікової категорії та шквал глядацьких аплодисментів.

За свій творчий шлях Заремба В. Ф. виховав не одне покоління особистостей, які стали професійними музикантами, керівниками творчих колективів області та України. Уся його робота була спрямована на виховання студентської молоді на зразках української та світової музики.

Кирилишен Григорій Володимирович – викладач другої категорії циклової комісії народно-інструментального мистецтва (духові та естрадні інструменти) Тульчинського фахового коледжу культури.

Приємно згадати свої студентські роки, які проходили у Тульчинському фаховому коледжі культури. Навчаючись на 2 курсі, я почав грати в естрадному оркестрі під керівництвом В. Ф. Заремби, спочатку на перкусії, а згодом на ударній установці. На репетиціях оркестру відчував, як багато цінного здобуваю, тому що естрадний оркестр – це колектив, який має гарну історію та кращих виконавців.

Володимир Федорович був небагатослівним, але кожне його слово мало свою мету і давало великі результати, які особливо яскраво виявлялись у момент завершення роботи над твором. Ставлення до студентів було надзвичайно доброзичливим і водночас вимогливим. Ми бачили в ньому не тільки музиканта та викладача, а й авторитетного натхненника. Велике значення у вихованні та формуванні особистості студентів приділяв репертуару. Це були популярні п'єси та твори власного аранжування, які були стилістично різноманітними. Дібраний репертуар позитивно впливав як на студентів, так і на аудиторію, перед якою виступав колектив.

Згодом ми стали колегами. Приємно було спілкуватись із Володимиром Федоровичем. Особливо цінними були його розповіді про виступи в різних колективах та рівень виконавства музикантів, з якими він грав. І ще більша повага з'являється, коли зустрічаю його випускників, які згадують гарним словом В. Ф. Зарембу та запитують про нього. Він працював для людей, відкриваючи світу таємницю музики...

Помер маестро 27 листопада 2021 року. Світлий, добрий спомин про Володимира Федоровича та його внесок у розвиток духового естрадно-оркестрового та індивідуального виконавства житиме в серцях колег, випускників, усіх, хто його знав, любив і поважав.

Список використаних джерел

1. Дзвінка Р. І. (2014). Саксофоністи Рівненщини. Рівне: Овід. 164 с.
2. Палаженко О. П. (2008). Духові оркестри Поділля. Рівне: Волинські береги. С. 73 – 76.
3. Сауляк С. М. (2000). На крилах надій. Тульчин: Тульчинська друкарня. 180 с.
4. Святелик В. А. (1990). Історія хорової капели імені М. Д. Леонтовича. Тульчин: Районна друкарня. 20 с.
5. Трачук Л. Д. (2015). Тульчинському училищу культури – 85. Рівне: Волинські береги. 200 с.
6. Циганюк В. Ф. (1991). Нещасні щасливі : Маловідомі сторінки з минулого життя Тульчинського двору. Вінниця: Ред.-вид. відділ облуправління по пресі. 28 с.
7. Цюлюпа С. Д. (2012). Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне. Рівне: О. Зень. 240 с.



УДК [780.8:780.644.2.](477)

ORSID <https://orcid.org/0000-0001-5408-4033>**Старко В.Г.,
м. Львів**

УЧАСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ФАГОТИСТІВ У РОЗМАЇТИХ КОНКУРСАХ І ФЕСТИВАЛЯХ

Анотація: Стаття висвітлює невеликий історичний екскурс у царину конкурсної діяльності фаготистів у певному часовому просторі. Згадуються конкурси та фестивалі як за кордоном, так і у різних містах колишнього союзу та незалежної України, імена фаготистів – лауреатів та програми конкурсних творів. Дана стаття демонструє історичний аспект розвитку конкурсної діяльності українських виконавців, на жаль спочатку нерозривно пов'язаної з радянською дійсністю. Наприкінці статті подається неповний список фаготистів, які долучилися до конкурсної діяльності.

Ключові слова: фаготисти, конкурси, духовики-лауреати, конкурсні твори, професійна майстерність, фаготова школа.

Abstract: The article covers a short historical overview of the field of competitive activity of bassoonists in a certain time space. Competitions and festivals both abroad and in various cities of the former Soviet Union and independent Ukraine as well as the names of bassoonists – winners and programs of competition works are mentioned. This article demonstrates the historical aspect of the development of the competitive activities of Ukrainian performers, unfortunately initially inextricably linked with the Soviet reality. At the end of the article is an incomplete list of bassoonists who joined the competition.

Key words: bassoonists, competitions, wind instruments-laureates, competition works, professional skills, bassoon school.

Важливим показником стану фаготової школи України та її подальших перспектив є участь молодих виконавців у фестивалях та конкурсах – формі музичного життя, що дісталась нам у спадок від радянської доби. Д. Д.Шостакович зазначав "Музичні конкурси отримали в наш час виключно широке розповсюдження. Вони становлять не лише чудовий трамплін для просування талановитої молоді, але й сприяють розвитку мистецтва, сприяють справі укріплення дружби та культурних зв'язків між народами" [2, с. 5]. У всесоюзних конкурсах виконавці-духовики почали брати участь від 1935 року, коли у Ленінграді проводився Другий Всесоюзний конкурс музикантів-виконавців. Про значимість участі у конкурсі духовиків зауважував тоді один з членів журі, професор А. Б. Гольденвейзер: "Вперше представлена на конкурсній групі виконавців на духових інструментах висунула кілька блискучих артистів... Відродження мистецтва сольної гри на духових інструментах – явище дуже втішне" [2, с. 65]. Другу та третю премії на конкурсній групі отримали московські фаготисти П. Караулов та А. Галустьян.

Перший Всесоюзний конкурс виключно для виконавців на духових інструментах відбувся у 1941 році, проходив у три етапи, охопив понад 100 учасників та засвідчив прогрес духового виконавського мистецтва, високий професійний рівень духовиків-лауреатів. Третю премію отримав ленінградський фаготист Д. Єрьомін, четверту – московський М. Халілеєв.

У період Великої Вітчизняної війни та перші роки післявоєнної відбудови традицію проведення конкурсів було перервано. Наступною значною подією у духовому виконавстві став Всесоюзний конкурс музикантів-виконавців на оркестрових інструментах у Ленінграді 1963 року. На першому турі конкурсу обов'язковими творами для фаготистів були концерт В. Моцарта (перша і друга частини) та Скерцо О. Мірошнікова, на третьому турі – Концерт для фаготу F-dur К. М. Вебера. "Конкурс підсумував розвиток виконавства на духових інструментах і педагогіки в період з кінця 40-х – до початку 60-х років та став творчим оглядом нового покоління музикантів-духовиків" [5, с. 212].

Згодом, через зростаючу постійно кількість учасників відбулась диференціація конкурсу по групах – окремо дерев'яних та мідних духових інструментів. Змагання виконавців на дерев'яних духових проводились у Мінську в 1979 році, в Одесі в 1983 р.

З 1947 року радянські духовики брали участь в Міжнародних конкурсах, отримували переконливі перемоги на Всесвітніх фестивалях молоді і студентів у Празі (1947), Будапешті (1949 р., фаготисти Ю. Неклюдов – 2-ге місце, А. Абаджян – 3-тє місце), Берліні (1951 р., фаготисти А. Абаджян – 1-ше місце, Л. Богданов- 2-ге місце), у Бухаресті (1953), Варшаві (1955), Москві (1957), Відні (1959), Гельсінкі (1962).

З 1953 року духовики-виконавці брали участь у щорічному міжнародному музичному конкурсі "Празька весна", з 1966 року – в Мюнхенському конкурсі. Лауреатами другої премії на конкурсній групі "Празька весна" 1959 року стали фаготисти В. Власенко та С. Красавін. Останньому, як одному з

наймолодших учасників оргкомітет презентував інструмент чеського виробництва. Плідним виявився конкурс у Будапешті 1965 року, де змагались флейтисти, кларнетисти та фаготисти, а також квінети духових інструментів.

Конкурси не лише привертають суспільну увагу до духової музики, сольного виконавства, але є важливою складовою творчого життя музикантів, міцним плацдармом для творчої самореалізації виконавців та подальшого підвищення їх професійного рівня. "Результати виступів на конкурсах суттєво впливають на виконавську долю музиканта, адже підготовка та участь у творчих змаганнях завжди стимулюють художній потенціал виконавця, збагачують репертуар, розвивають артистизм, відчуття відповідальності" [3, с. 54]. Важливими є питання формування конкурсних програм, критеріїв добору учасників, принципів оцінювання.

Однак, участь українських фаготистів та інших виконавців-духовиків у міжнародних конкурсах майже до кінця XX століття супроводжувалась проблемами, свідомим блокуванням зі сторони російських колег з метою зменшення кількості конкурентів. Як зазначає В. Посвалюк "Рішення про учасників міжнародних конкурсів приймалися у Москві, і саме цією обставиною пояснюється такий мізерний відсоток участі наших музикантів у змаганнях такого рівня... російські колеги цілком свідомо надсилали умови та програми майбутніх конкурсів за місяць, а то й за два-три тижні до їх початку, що, звісно, не дозволяло гідно підготуватись і вдало виступити" [3, с. 56-57]. Відтак, на конкурсах має місце і певна міра необ'єктивності в оцінюванні учасників. Журі Першого конкурсу музикантів-духовиків ім. М. А. Римського-Корсакова у Санкт-Петербурзі в 2005 році усі призові місця за спеціальністю "фагот" присудило лише російським виконавцям (Москва – одне місце, Санкт-Петербург – чотири, включаючи дипломи. Парадоксальним чином виконавці широко відомої київської школи фаготистів залишилися невідзначеними зовсім, хоча змагались лише зі студентами російських консерваторій. Це є безсумнівним свідченням імперських амбіцій та свавілля росіян у всіх аспектах ставлення до українців.

За час від проголошення Незалежності України умови організації та проведення конкурсів значно змінилися. Визнаних українських духовиків часто запрошують до роботи в журі міжнародних конкурсів (В. Апатський). Конкурси проводяться частіше, однак організатори все більше стикаються з проблемою дефіциту коштів, пошуку спонсорів, вдаються до поширеного серед західних виконавців способу фінансування: зазначають в умовах конкурсу вартість участі у конкурсному прослуховуванні.

На сьогоднішній день в Україні щороку проводяться кілька конкурсів музикантів-виконавців на всіх духових та ударних інструментах у Києві, Ворзелі, Полтаві, Львові, Івано-Франківську, Ужгороді, Сімферополі, Чернівцях, а також конкурси для окремих спеціальностей інструменталістів.

У 1986 році в Дніпропетровську відбувся **Республіканський конкурс виконавців на дерев'яних духових інструментах**. Конкурс складався з трьох турів, в яких програма для фаготистів передбачала наступні твори:

I Тур

1. Ф. Данці. Концерт фа мажор (II і III частини).
2. В. Артемов. Воскресна соната.

II Тур

1. А. Вівальді. Концерт мі-бемоль мажор по каталогу Фанна №27.
2. Віртуозна п'єса композиторів XX століття, одна із наступних на вибір виконавця.
 - Р. Бутрі. Інтерференція;
 - А. Жоліве. Концерт (I частина);
 - А. Томазі. Концерт (I або II і III частини).
3. Обов'язковий твір українського радянського композитора, написаний не раніше 1980 року, який оголошується за три місяці до конкурсу.

III Тур

1. В. А. Моцарт. Концерт із каденцією на вибір виконавця.
2. О. Чайковський. Концерт (II, III частини).

Відтак, основу конкурсної репертуари становили твори зарубіжних композиторів. Учасників-фаготистів на конкурс прибуло дев'ятеро. Представлені були всі осередки фаготових шкіл України окрім Одеси: три учасники з Києва, по двоє зі Львова та Дніпропетровська та по одному з Харкова та Донецька. Вікова шкала учасників охопила від 17 до 26 років.

Кількість учасників *Республіканського конкурсу виконавців на дерев'яних духових інструментах у Рівному в 1990 році* зросла майже вдвічі.

Програма трьох турів включала наступні твори:

I Тур

1. А. Вівальді – Концерт фа-мажор (F VIII №20).
2. О. Наседкін – Речитатив і Арія для фаготу та фортепіано.

II Тур

1. К. Сен-Санс – Соната.
2. Один із творів зарубіжного композитора із наступних:
 - О. Нуссіо – Варіації на тему Перголезі,
 - Є. Такач – Соната,
 - Ж. Цбінден – Балада.
3. Твір, написаний спеціально до конкурсу.

III Тур

1. В. А. Моцарт – Концерт сі-бемоль мажор.
2. Е. Денісов – Соната.

Склад учасників-фаготистів конкурсу в Рівному виявився більш однорідним, порівняно з Дніпропетровськом. Його основу утворили студенти II-V курсів музичних ВНЗ України (12 з 16-ти учасників).

Порівняння двох Всеукраїнських конкурсів у Дніпропетровську (1986 р.) та Рівному (1990 р.) увиразнило панораму прогресивних зрушень в ході розвитку фаготового мистецтва України. Впевнено заявила про себе нова потужна плеяда фахових виконавців-фаготистів, серед яких засяяли жіночі імена (Добрової О. та Нікітіної Т.).

Звичайно, за кожним підготовленим до конкурсу студентом стоїть копітка методична робота його викладача. Безперечним взірцем для педагогів-фаготистів залишається приклад фундатора української фаготової школи В. Апатського. Він шліфує майстерність своїх учнів регулярно та високопрофесійно, на найвищому аналітичному рівні, шляхом копіткої роботи, спрямованої на всебічний розвиток особистості, її неперервне вдосконалення. "Виконавські вершини, підкорені В. Апатським, природна допитливість не могли не трансформуватись у цікаві педагогічні результати, які сміливо можна вважати унікальними" – зазначає Р. Вовк [1, с. 87]. Визнання його педагогічних звершень розпочалось після Всеоюзного конкурсу виконавців на духових і ударних інструментах у Мінську в 1979 року, коли два студенти Апатського здобули першу і другу лауреатські премії. "Не можна не казати про справжню ціну тих перемог, адже на той час виграти всесоюзний конкурс було значно важче, ніж будь-який міжнародний, бо не є таємницею, що тоді переможцями на всесоюзних конкурсах були переважно вихованці Московської та Ленінградської консерваторій. Щоб одночасно два молодих музиканта з України вибороли дві перші премії, їм необхідно було виконати конкурсні програми на порядок краще за конкурентів. Володимир Миколайович сотворив справжнє диво!" – писав Р. Вовк.

Про методичні досягнення Апатського-Вчителя свідчить кількість студентів його класу, що стали лауреатами конкурсів (усього понад 50!).

Особливе місце в поступі духового мистецтва України посіло систематичне проведення у Львові Міжнародних конкурсів молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах імені Дмитра Біді.

Перший міжнародний конкурс виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. Д.Біді.

Львів – 1996 р. Проводиться по двох вікових групах : молодша охоплює дітей віком до 14 років, старша – віком до 18 років.

Молодша група

I тур (заочний, прослуховування запису)

1. А. Вівальді – Соната мі-мінор II ч.

II Тур

1. А. Вівальді – Соната мі-мінор II ч.
2. М. Лисенко – Елегія

III Тур

1. В. А. Моцарт – Соната №4, I ч. мі-мінор
2. Б. Лятошинський – Мелодія

Старша група**I Тур**

1. А. Вівальді – Концерт до-мажор II-III ч.

II тур

1. А. Вівальді – Концерт до-мажор II – III ч.
2. Коломієць – Скерцо

III тур

1. І. Пауер – Концерт II – III ч.
2. М. Лисенко – Серенада

2000 р. **Міжнародний конкурс виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. Д.Біди. Львів –**

Молодша група**I – Тур(запис)**

1. Один з творів:
 - а) А. Вівальді – Соната мі-мінор
 - б) Бен. Марчелло – Соната мі-мінор
2. Твір малої форми за вибором конкурсанта

II – Тур

1. Виконання двох творів з I туру, записаних на плівку.
2. Твір малої форми українського композитора.

III – Тур

1. Один з творів В. А. Моцарта:
 - а) Соната №1 I ч. ля-мажор.
 - б) Соната №4 I ч. мі-мінор (пер. Р.Терьохіна)
2. Твір малої форми за вибором конкурсанта (крім творів, виконаних конкурсантом у 1 і 2 турах).

Середня група**I Тур (касета)**

1. Один з творів:
 - а) А. Вівальді – Концерт до-мажор або мі-мінор.
 - б) Твір малої форми на вибір учасника.

II Тур

1. Виконання двох творів з I туру (записаних плівку) обов'язково.
2. Твір українського композитора за вибором конкурсанта.

III Тур

1. Один з творів:
 - а) Ф. Данці – Концерт F dur (II і III ч.)
 - б) Л. Мільде – Концерт I або II і III частини.
2. Твір віртуозного характеру, за вибором конкурсанта.

Старша група**I Тур**

1. Один з творів:
 - а) Ф. Дев'єн – Соната сі-b-мажор
 - б) К. Сен-Санс – Соната
2. Твір віртуозного характеру за вибором конкурсанта.

II Тур

1. Виконання двох творів з I туру.
2. Один з творів:
 - а) В. Рунчак Песа для фагота в 4-х частинах
 - б) А. Жилінський "Фаготіна".

III Тур

1. Один з творів

а) В. А. Моцарт – Концерт сі-бемоль мажор з каденцією.

б) К. М. Вебер – Концерт фа-мажор.

2. Твір віртуозного характеру за вибором конкурсанта (можливе повторення твору I або II туру).

Активна участь українських фаготистів у всеукраїнських та міжнародних конкурсах та фестивалях та кількість виборених перемог слугує яскравим показником здобутків нашої виконавської школи, утверджує її значимість у світовому культурному просторі, а також сприяє її подальшому розвитку та зростанню творчого взаємобміну. "Проведення ряду всеукраїнських конкурсів музикантів-духовиків (Львів, Тернопіль, Рівне) є важливим кроком у справі розвитку українського мистецтва гри на духових інструментах. Ці заходи підтверджують зростання інтересу до здобуття професії музиканта, підвищення престижності діяльності у музичній сфері", – зазначає В. Посвалюк [4, с. 127].

Відомості про учасників, лауреатів та переможців конкурсів:

У 1986 році в Дніпропетровську на *Республіканському конкурсі виконавців на дерев'яних духових інструментах* на одній сцені змагались *студенти консерваторій* :

1. Войтов Олександр Олександрович (нар. 1963 р.) – студент IV курсу Харківського інституту мистецтв ім. І.П.Котляревського, клас доцента, кандидата мистецтвознавства Г.А.Абаджяна.

2. Гурняк Андрій Богданович (нар. 1964 р.) – студент II курсу Львівської державної консерваторії ім. М.В.Лисенка, клас в. о. професора, кандидата мистецтвознавства В.М.Семеніченка.

3. Пантелейчук Георгій Іванович (нар.1961 р.) – студент IV курсу Київської державної консерваторії ім. П.І.Чайковського, клас в. о. професора, кандидата мистецтвознавства В.М. Апатського.
викладачі та артисти філармоній (4):

4. Гурін Олексій Іванович (нар. 1960 р.) Закінчив у 1984 році Московську державну консерваторію ім. П.І.Чайковського. Викладач Дніпропетровського державного училища ім. М.І.Глінки.

5. Кях Сергій Миколайович (нар. 1961 р.) – закінчив у 1985 році Харківський інститут мистецтв ім. І.П.Котляревського по класу Г.А.Абаджяна. Артист симфонічного оркестру Дніпропетровської філармонії.

6. Петров Олександр Георгійович (нар. 1960 р.) – закінчив у 1984 році Київську державну консерваторію ім. П.І.Чайковського по класу в. о. професора, кандидата мистецтвознавства В.М.Апатського. Артист оркестру Державного дитячого музичного театру.

7. Пшеничний Микола Миколайович (нар. 1960 р.) – закінчив у 1984 році Донецький державний музично-педагогічний інститут по класу заслуженого артиста УРСР, доцента Г.І. Костринського. Артист симфонічного оркестру Донецької обласної філармонії.

Учні музичних шкіл-інтернатів – наймолодші учасники (2):

8. Старко Володимир Григорович (нар. 1969 р.) нар. – учень 10 класу Львівської середньої спеціальної музичної школи-інтернату ім. С.А.Крушельницької, клас в. о. професора, кандидата мистецтвознавства В.М.Семеніченка.

9. Ткачук Олексій Петрович (нар. 1969 р.) – учень 10 класу Київської середньої спеціальної музичної школи-інтернату ім. М.В.Лисенка (клас викладача Ю.М.Дондакова).

Учасники Республіканського конкурсу виконавців**на дерев'яних духових інструментах у м Рівному в 1990 р.**

П'ять студентів *Київської державної консерваторії ім.П.І.Чайковського*, клас заслуженого артиста УРСР, кандидата мистецтвознавства, професора В. Апатського:

1. Цюцюра Вадим Дмитрович (нар. 1971 р.) – студент II курсу;

2. Авраменко Олексій Валерійович (нар. 1968 р.) – студент III курсу;

3. Конрад Юрій Георгійович (нар. 1965 р.) – студент V курсу;

4. Медведєв Олег Едуардович (нар. 1965 р.) – студент V курсу. У складі ансамблю став лауреатом II республіканського конкурсу камерних колективів та виконавців (м.Київ, 1987р.); лауреат Республіканського радіо конкурсу "Нові імена" (1990р.).

5. Шамін Геннадій Миколайович (нар. 1965 р.) – студент V курсу.

Чотири студенти *Донецького державного музично-педагогічного інституту ім. С.С.Прокоф'єва*, клас заслуженого артиста УРСР, доцента Г.І.Костринського:

6. Гриневич Ігор Михайлович (нар. 1969 р.)- студент III курсу;

7. Купрійчук Анатолій Євгенович (нар. 1968 р.) – студент III курсу.

8. Нікітіна Тетяна Станіславівна (нар. 1967 р.) – студентка IV курсу;

9. Доброва Ольга Миколаївна (нар. 1967 р.) – студентка V курсу.

Два студенти *Харківського інституту мистецтв ім. І.П.Котляревського*, клас кандидата мистецтвознавства, доцента Г.А.Абаджяна:

10. Тягноренко Андрій Владиславович (нар. 1970 р.) – студент III курсу;

11. Сиромолот Едуард Анатолійович (нар. 1966 р.) – студент V курсу.

Студент *Львівської державної консерваторії ім. М.В.Лисенка*, клас кандидата мистецтвознавства, в. о. професора Семеніченка –

12. Старко Володимир Григорович (нар. 1969 р.) – студент III курсу.

Артист філармонії і найстарший учасник:

13. Халілаєв Юсуф Ремзійович (нар. 1962 р.). У 1986 р. закінчив Одеську державну консерваторію ім. А. В. Нежданової по класу викладача В.В.Янчука. Артист камерного оркестру Херсонської обласної філармонії.

Учні шкіл-інтернатів та музичного училища.

14. Кукса Олександр Володимирович (нар. 1973 р.) – учень 11 класу Київської середньої музичної школи-інтернату ім. М.В.Лисенка, клас викладача Ю.М.Дондакова.

15. Шопша Олексій Миколайович (нар. 1973 р.) – випускник 1990 року Київської середньої спеціальної музичної школи-інтернату ім. М.В.Лисенка, клас викладача Ю.М.Дондакова.

16. Якунін Ігор Іванович (нар. 1969 р.) -учень III курсу Чернігівського державного музичного училища ім. Л.М.Ревуцького, клас викладача М.Г.Гришака.

Студенти класу В. Апатського що стали лауреатами конкурсів –

Лауреати Всесоюзних конкурсів:

Перша премія

1979 р. м. Мінськ – Клечевський Олександр.

1983 р. м. Одеса – Осадчий Тарас + Гранпрі

1987 р. м. Хмельницький –Петров О.

1991 р. м. Тамбов – Авраменко Олексій

Друга премія

1983 р. м. Одеса – Цюбко Сергій

Третя премія.

1987 р. м. Хмельницький – Пантелейчук Григорій

Лауреати Всеукраїнських і міжнародних конкурсів

1979 р. м. Київ

Перша премія – Дондаков Юрій, Клечевський Олександр

Третя премія – Костюк Микола

1980 р Третій Республіканський конкурс.

Друга премія – Осадчий Тарас

1988 р. м.Тулун (Франція) Міжнародний конкурс

Четверта премія – Осадчий Тарас

1990 р. м. Рівне Респубіканський конкурс

Перша премія – Авраменко Олексій, Медведєв Олег.

1990 р. м. Маркнойкірхен (Німеччина) Міжнародний конкурс

Третя премія – Ткачук Олексій

1994 р. м. Мінськ Міжнародний конкурс

Перша премія – Ткачук Олексій

1997 р. . м.Київ конкурс на стипендію фірми "Ямаха".

Перше місце – Герасимов Володимир

2000 р. м.Львів Міжнародний конкурс ім. Д. Біди

Перша премія – Сербінов М, Саєнко О., Малиновський М.

2001 р м.Київ конкурс "Нові імена України"

Перша премія – Малиновський Максим – I премія

2002 р. Лодзь (Польща) Міжнародний конкурс

Третя премія – Мосюк Анатолій

2003 р. м.Львів Міжнародний конкурс ім. Д. Біди

Перша премія – Руснак Станіслав, Саєнко Олександр

Друга премія – Костін Дмитро

2006 р. м. Рівне Всеукраїнський конкурс ім. В. Старченка

Гранпрі Руснак Станіслав

Перша премія Антонович Антон та Ткачук Андрій

Друга премія Васеєв Юрій

2006 р. м. Львів Міжнародний конкурс ім. Д. Біди

Перша премія Антонович А., Крещенський М.

Друга премія Антошин Володимир

2008 р. м. Київ конкурс "Класичний меридіан"

Гранпрі Крещенський Марк

2009 р. м. Львів Міжнародний конкурс ім. Д. Біди

Перша премія Мацкевич Павло,

Друга премія Вітрук Владислав,

Третя премія Олійник Тарас

м. Ворзель Міжнародний конкурс молодих виконавців**"Мистецтво ХХІ століття"****Internationale competition of young performers "21st century Art"**

2002 р. Гранпрі Антонович Антон

2002 р. Гранпрі Мосюк Анатолій

2003 р. Гранпрі Руснак Станіслав

2004 р. Гранпрі Мосюк Анатолій

2005 р. Гранпрі Антонович Антон

2005 р. Перша премія Васеєв Юрій

2005 р. Друга премія Малиновський Максим

2008 р. Гранпрі Крещенський Марк

2008 р. Перша премія Вітрук Владислав

м. Чернівці Конкурс виконавців на дерев'яних духових інструментах

2000 р. Перша премія Малиновський Максим

2007 р. Перша премія Кусяк Юрій

2007 р. Друга премія Фізер Віталій

2004 р. Перша премія Костін Дмитро.

Студенти класу Старка В.Г. – лауреати міжнародних та всеукраїнських конкурсів:

Ткачук А. – лауреат другої премії Другого Всеукраїнського відкритого конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В. Старченка. Рівне, 12-16 квітня 2006 р.

Мелета І. – диплом 1-го ступеня Шостого Міжнародного конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на дерев'яних духових інструментах ім. В'ячеслава Старченка. Рівне, 18-21 квітня 2013 р.

Мелета І. – диплом лауреата 3-ї премії Шостого Міжнародного конкурсу молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. Д. Біди. Львів, 24 – 28 листопада 2013 р.

- Перший Міжнародний конкурс виконавців на духових інструментах ім. В. Антонова та М. Закопця, 17-21 квітня 2018 р. Лауреат 3-ї премії Віков Кріштов;

- Міжнародний конкурс "Spring Symfony 2021" Чеська республіка, м. Прага. Лауреат 1-ї премії Курілець Владислав 2021 р., квітень;

- Міжнародний конкурс "Racconto di primaveua" Італія, місто Равенна. Лауреат 1-ї премії Курілець Владислав. 2021 р., квітень;

- Другий Всеукраїнський конкурс камерних ансамблів духових та ударних інструментів імені Франца та Карла Доплерів, м. Львів, 8-10 листопада 2018 р.

Лауреати 3-ї премії – Яструбецька Валерія, Гамар Тарас та Віков Кріштов (фагот);

- 18-й Всеукраїнський конкурс-фестиваль "Весняний зорепад" м. Черкаси. Лауреат 1-ї премії Курілець Владислав. 6 березня 2021 р.;

- IX-й Всеукраїнський конкурс виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В. Старченка. Лауреат 2-ї премії Курілець В. 23-25 квітня 2021 р., м. Рівне.

У підсумку слід сказати, що не зважаючи на різні труднощі та проблеми з інструментарієм, тростинами, нотним матеріалом, фінансовим забезпеченням та утисками російських членів журі, українські фаготисти достойно вийшли переможцями у цих конкурсних баталіях і довели право на існування та життєздатність національної фаготової школи України.

Список використаних джерел

1. Вовк Р. Володимир Апатський – фундатор сучасної київської фаготної школи: виконавець, педагог, науковець / Роман Вовк // Виконавське музикознавство. Науковий вісник. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – Вип. 47. – Книга 11. – С. 82 – 90.
2. Гольденвейзер А. Итоги Второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей / А. Гольденвейзер // Советская музыка. – 1935. – № 4. – с. 64-66.
3. Посвалюк В. Т. Участь українських музикантів-духовиків у виконавських конкурсах / В. Посвалюк // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – 2009 –№1 (2) – С. 54 – 63.
4. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні: монографія / Валерій Посвалюк. – Київ: КНУКіМ, 2006. – 400 с.
5. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство: справочник / А. Черных. – М.: Советский композитор, 1989. – 320 с.



УДК 785.136.:788

ORSID 0000 0002 8388 5224

Гишка І.С.,
м. Львів

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВІДКРИТТЯ ДИТЯЧОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ В ГОРОДЕНЦІ ТА ЇЇ ПЕРШИЙ ДИРЕКТОР МИХАЙЛО СТЕПАНОВИЧ НІКОНЕНКО

Анотація: У статті розглядаються питання, пов'язані із соціально-культурними передумовами відкриття у місті Городенка, що на Івано-Франківщині дитячої музичної школи та ролі у цьому процесі її першого директора Михайла Степановича Ніконенка.

Ключові слова: Городенківська музична школа, покутянський край, директор Михайло Степанович Ніконенко.

Annotation: The article considers issues related to the socio-cultural preconditions for the opening of a children's music school in the city of Horodenka, Ivano-Frankivsk region, and the role of its first director Mykhailo Stepanovych Nikonenko in this process.

Keywords: Horodenka Music School, Pokutia Region, director Mykhailo Stepanovych Nikonenko.

Передумови відкриття у місті Городенка, що на Івано-Франківщині дитячої музичної школи називали давно. Містечко, засноване ще у 1195 році свого часу мало 12 дерев'яних церков, 2 кам'яні храми, вірменський костел, синагогу і 2 монастирі. Ще 1668 року Городенка отримала Магдебурзьке право. Це саме тут в середині 18 ст. жив і творив сьогодні всесвітньо відомий скульптор Йоган Георг Пінзель, а граф Микола Потоцький планував перетворити місто у своєрідну магнацьку столицю України. Тож, духовний рівень цього покутянського краю був досить високим віддавна.



Місто Городенка

Так, за часів Австро-Угорщини а відтак і Польщі у цьому старовинному з великою етно-культурою містечку діяли різні аматорські колективи, в тому числі й музичні.

Перед другою світовою війною на всю округу славився духовий оркестр Городенківської цукроварні, в якому мешканці міста та його околиць залюбки брали у ньому участь і навчали своїх дітей музики.



Духовий оркестр Городенківської цукроварні 1934 року

Усі оркестранти були забезпечені одностроями.



Концертна форма музиканта духового оркестру Городенківської цукроварні

Відтак, у післявоєнні роки створювалися різноманітні самодіяльні інструментальні, вокальні колективи та драматичні гуртки, які обслуговували різноманітні культурно-мистецькі заходи.

У містечку процвітало мистецтво хорового співу. Мешканки Городенки і навколишніх сіл охоче відвідували міську жіночу хорову капелу. (Див. фото, що нижче.)

Великий авторитет на той час у райцентрі мали музиканти-самородки: скрипаль Сидір Михайлович Сімко, та трубач і акордеоніст Семен Павлович Гишка та багато інших талановитих самородків (останній свого часу був учасником вищезгаданого духового колективу).



Жіночий хор міста Городенки 1939 року.

Не був втрачений культурний потенціал цієї "Покутянської столиці" й під час та після другої світової війни.

Чимало здібної молоді міста і району завдяки своєму таланту навіть не маючи початкової музичної освіти у ті нелегкі повоєнні роки поступали і закінчували різноманітні професійні середні та навіть вищі навчальні музичні заклади, як наприклад: уродженець села Семаківці сьогодні Народний артист України, диригент, професор Львівської Національної музичної академії імені М. В. Лисенка професор Іван Семенович Юзюк, чи виходець з села Городниця трубач, донедавна викладач Львівського культурно-освітнього училища Дмитро Фенюк, уродженка міста Городенка сьогодні Викладач-методист відділу спеціального фортепіано і педагогічної практики Івано-Франківського музичного фахового коледжу імені Дениса Січинського, Голова Івано-Франківського осередку Ріхарда Вагнера, членкиня Міжнародної Спільноти Вагнерівських товариств Тетяна Казарцева, Заступник директора Комунального закладу мистецької освіти "Ізюмська музична школа" Галина Шевчук, та багато інших талановитих, проте позбавлених на отримання у дитячі роки музичної освіти юнаків і дівчат. Це та інші обставини в середині минулого сторіччя створило міцне підґрунтя для відкриття в Городенці дитячого музичного навчального закладу.

А передісторія її відкриття наступна:

Перед тим як відкрити дитячу музичну школу в Городенці, у вересні 1959 року у місті був відкритий філіал Снятинської дитячої музичної школи з контингентом у 30 учнів по класах фортепіано, скрипки та баяну. Але свого приміщення школа ще не мала. Діти навчалися в орендованих приміщеннях: міському Будинку вчителя та семирічної школи № 2.



Викладачі та учні Снятинської філії майбутньої Городенківської музичної школи (1960р.)

У 1961-1962 навчальному році контингент філії уже нараховував 60 учнів. Тож; довелося збільшувати орендовані класи в Районному будинку культури та в середній школі №1. Бракувало також музичних інструментів.

Усі учні класу скрипки Снятинської філії з наступного року зачислили у клас Сидора Михайловича Сімка.



Клас скрипки викладача Сидора Михайловича Сімка (1961 рік)

Тож перед керівництвом міста постало питання про відкриття в Городенці повноцінної музичної школи з власним приміщенням та інструментарієм.



І таке завдання місцева влада вирішила розв'язати за наступним планом: Спочатку віднайшли приміщення. Це був будинок священика церкви "Успіння Пресвятої Діви Марії", що у центрі міста. Священика церкви міськрада переселила в інше приміщення (квартиру), а його будинок мав бути перебудований під дитячу музичну школу.

Пізніше стало зрозуміло, що розрахунок був на те, щоб потім закрити й саму церкву, яка знаходилась в 10-ти метрах від цього будинку. Достатньо було відреагувати на "звернення людей", які б поскаржилися на те, що церковні відправи заважають в проведенні навчальних занять у музичній школі. Саме цього тоді особливо активно домогалися деякі працівники райкому, зокрема така собі Кобушко. Тому немаловажним було питання підбору очільника музичної школи. Претендент мав бути вихований у дусі будівника комунізму, людиною з неабиякими організаторськими, фаховими та навіть інженерно-будівельними здібностями та був би толерантним до злочинних задумів місцевих владних манкуртів.

І ось таку людину, як здавалося компартійному керівництву району, підшукали на сході України, у Полтаві. Саме там цього року закінчував музичне училище по класу тромбона уродженець м. Кобеляки Полтавської області Михайло Степанович Ніконенко. (Ліворуч у тексті його фото з 1962 року).

І саме у Станіславську (так тоді називалася сьогодні Івано-Франківська область) перед отриманням диплому відпрацьовувати виробничу практику він отримав скерування.

Про це Михайло Степанович детально описав у своїй автобіографічній книзі "На хвилях музики життя" Тут дозволю собі подати декілька цитат Михайла Степановича:

"Приїхавши в Городенку та отримавши призначення на посаду "1 серпня 1962 року я видав наказ №1 про те, що цього числа "приступив до виконання обов'язків директора Городенківської дитячої музичної школи Станіславського обласного управління культури". Цього дня з'їздив у Снятин, де зустрівся з директором ДМШ Печеним Євгеном Митрофановичем. Він передав мені списки учнів відповідних класів по відділах спеціальних інструментів. Печений віддав також трудові



**Сімко
Сидір Михайлович**



**Треф'як
Василь Степанович**

книжки Сімка Сидора Михайловича та Треф'яка Василя Степановича – вчителів Снятинської ДМШ, які працювали у Городенківському філіалі (див фото).

"Євген Митрофанович познайомив мене з обов'язками та правами директора ДМШ, дав деякі поради, а також зразки круглої печатки та штампа для Городенківської ДМШ.

Наступного дня, 2 серпня, я повністю поринув у виготовлення ескізів круглої печатки та штампа Городенківської дитячої музичної школи. У райвідділі міліції одержав дозвіл на їхнє виготовлення в Станіславській обласній друкарні і цього ж дня ескізи відвіз у Станіслав"[1, с. 228].

... "Легко сказати, що Городенківська дитяча музична школа була

відкрита на базі філіалу Снятинської ДМШ, – згадує Михайло Степанович, ...а якою то була "база"? Крім списку учнів та двох викладачів не було ні придатного приміщення, ні музичних інструментів. Тож мені довелося на перших порах прикласти немало зусиль, щоб вирішувати питання не тільки навчально-виховні, кадрові, але й матеріально-технічні, фінансового забезпечення і т. ін. [1, с.235].

"Уже наступного 1963-1964 навчального року, коли Городенківська дитяча музична школа одержала фінансування з державного бюджету, закупили нові музичні інструменти: два піаніно "Україна", три баяни, струнно-щипкові домри. Постало питання й про забезпечення школи професійними кадрами та приміщеннями. На подвір'ї школи стояв великий та довгий сарай. І вирішили ми реконструювати його під чотири класні кімнати для занять учнів на духових інструментах, а також створили актову залу з невеликою сценою для проведення академконцертів – звітів, різних зібрань тощо" [1, с. 235], – згадує Михайло Степанович.

"І знову я засів за креслення. Розробив план-проект такої перебудови. Потім погодив його у міськраді, райраді, в архітектурі, в пожежній міській частині, з Начальником ремонтно-будівельної дільниці. Спеціальним рішенням виконкомів міськради та райради було зобов'язано райфінвідділ профінансувати ремонтні роботи музичної школи із місцевого бюджету"[1, с. 235]. (І тут дозволю собі пояснити читачам, що деякий час під час термінової служби в армії Михайло Степанович освоював професію будівельника, яка зараз неабияк знадобилося молодому директору). Окрім всього перед місцевим компартійним керівництвом також постало завдання якнайшвидше прийняти теперішнього керівника до лав Компартії. І ось як про це пригадує Михайло Степанович:

"Міша! Чому ти не поступаєш у партію? Це саме радять Нижник Н. Ф. (тоді заврайвідділом культури) і Шукіль О. І. (директор СШ №1). Вони дали свої рекомендації. Підтримав мене й один із інструкторів райкому партії. У жовтні 1963 року подав заяву на прийом у кандидати в члени компартії. Та на бюро райкому мені було відмовлено (і не шкодую!)"[1, с. 233].

А тим часом "церква продовжувала відправляти службу Божу! За погодженням із настоятелем церкви, ми поставили двометровий дерев'яний паркан. (Так ми відгородились від церкви). На вікна повісили фіранки з цупкого матеріалу, а дехто з дітей принесли у вазонах кімнатні квіти"[1, с. 234].

Вже того ж року у школі почали створюватися різноманітні дитячі ансамблеві колективи як, наприклад, ансамбль скрипалів під керівництвом Сидора Михайловича Сімка.



Ансамбль скрипалів під керівництвом Сидора Михайловича Сімка (1961 р.)

І хоч працювати на посаді директора школи Михайлу Степановичу прийшлося лише неповних 3 роки, саме йому тоді вдалося сформувати високопрофесійний педагогічний колектив музичної школи, на власному прикладі показати як у будь-який час можна залишатися порядною людиною, професіоналом і патріотом, у всьому допомагати Городенківчанам, які неодноразово зверталися до нього з різноманітними проханнями.

"Шкода було покидати школу, якій віддав частину свого життя, здоров'я... Немало приклав зусиль, щоб городенківці нею гордились. Адже батьки й діти довго чекали такого моменту, коли в Городенці буде своя дитяча музична школа, отой "вогник духовної культури в місті", – як пізніше писала районна газета "Край", – вічного і прекрасного..." – згадує у своїй книзі Михайло Степанович.



Учні та педагогічний колектив Городенківської музичної школи 1963 року.

Треф'як Василь Степанович, Онищук Дмитро Олексійович, Соловко Галина Михайлівна, Ніконенко Михайло Степанович (директор) Сімко Сидір Михайлович (кінець травня 1963 року)

Опісля від'їзду Михайла Степановича на рідну Полтавщину, на посаду директора музичної школи було призначено випускника Івано-франківського державного музичного училища імені Дениса Січинського Ігоря Євгеновича Іваницького, який очолював школу протягом 32 років (з 1965 по 1997 рр.).

У вересні 1997 року школу очолив колишній заступник директора з навчально-виховної роботи Микола Михайлович Дутчак, який успішно продовжував кращі традиції своїх попередників і пропрацював на цій посаді до 2011 року.

З вересня 2011 й донині Городенківську дитячу музичну школу очолює прекрасний фахівець, організатор і патріот Тамара Юріївна Тучак.

Сьогодні Михайлу Степановичу 88-й. Він проживає у місті Гадяч, де відтак протягом півстоліття (з 1965 по 2015 рік) працював викладачем Гадяцького фахового коледжу культури і мистецтв ім. І. П. Котляревського. був керівником духового оркестру, komponував, оркестрував, інструментував для нього різноманітні композиції, випустив не один десяток молодших спеціалістів. Низький йому уклін і подяка від колишнього учня Городенківської ДМШ а нині автора цієї публікації Ігоря Гишки.

Використана література:

1. Ніконенко М.С. На хвилях музики життя / Автобіографічний нарис-альбом у двох книгах // Книга перша, – "Гадяч", 2019. – 303 с.



УДК [780.8:780.64]+ [780.8:780.62/.63]:377(477)

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1555-0836>

Василів І.С.,
м. Львів
Цюлюпа Н.Л.,
Ямелинець Ю.О.,
м. Рівне

ВІДДІЛ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ЛЬВІВСЬКОГО КОЛЕДЖУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

Анотація. *Василів І.С., Цюлюпа Н.Л., Ямелинець Ю.О. Відділ духових та ударних інструментів Львівського коледжу культури і мистецтв в музичній культурі України. У статті розглядаються питання культурно-мистецької діяльності відділу духових та ударних інструментів Львівського коледжу культури і мистецтв в мистецькому житті України. Висвітлюється інформація про творчі здобутки викладачів та творчих колективів, аналізується навчально-методичні праці, наукові публікації та нотні видання колективу, а також дані про кращих випускників відділу.*

Ключові слова: *відділ, творча діяльність, педагог, виконавець, духові інструменти, духовий оркестр.*

Annotation. *I. Vasylyiv, N. Tsiuliupa, Y. Yamelynets. Department of wind and percussion instruments of the Lviv College of Culture and Arts in the musical culture of Ukraine. The article considers the issues of cultural and artistic activity of the department of wind and percussion instruments of the Lviv College of Culture and Arts in the artistic life of Ukraine. It highlights the information on the creative achievements of teachers and creative teams, educational and methodical works, scientific publications and music publications of the teams, also analyzes data on the best graduates of the department.*

Key words: *department, creative activity, teacher, performer, wind instruments, brass band.*

Актуальність та стан досліджуваної проблеми. Початок ХХІ століття характеризується корінними змінами у соціально-політичному, економічному та культурному житті суспільства. Інноваційні процеси, що відбуваються у всіх сферах суспільного життя спрямовують світове співтовариство на усвідомлення необхідності реформування сучасного суспільства, яке стає абсолютно неможливим без його духовного оновлення, відродження національних традицій, орієнтації на виховання духовного потенціалу суспільства.

І саме освіта, як інтелектуальна і духовна основа розвитку суспільства, покликана створити всі умови для формування творчої, універсальної особистості нової формації.

Національною програмою розвитку освіти України у новому тисячолітті чітко окреслені стратегічні пріоритети та шляхи розвитку системи навчання та виховання молодого покоління, які б

повністю забезпечили формування інтелектуального та творчого потенціалу особистості як найціннішого скарбу суспільства.

Сьогодні спостерігається значний ріст зацікавленості до категорії національного у всіх сферах життя суспільства. Це в повній мірі стосується і українського мистецтва як складової світової художньої культури.

Все більше науковців, мистецтвознавців звертаються до всебічного та ґрунтовного вивчення історичного шляху становлення та розвитку національної музичної культури та освіти, вивченню творчої діяльності фундаторів українського музичного мистецтва, розгляду функціонування освітніх закладів мистецького спрямування з огляду на специфіку організації навчального процесу та вивченню їх позитивного досвіду.

Одним з таких закладів є Львівський фаховий коледж культури і мистецтв, який займає особливе місце у розвитку музичної культури не тільки Галичини, а й України в цілому. Історія цього мистецького навчального закладу є надзвичайно багатою та цікавою, що привертає неабияку увагу зі сторони науковців та мистецтвознавців. Питанням вивчення культурно-просвітницького руху на Галичині присвячені фундаментальні праці М. Грушевського, М. Драгоманова, О. Субтельного та ін. Розгляду цих питань присвятили свої дослідницькі пошуки сучасні науковці та мистецтвознавці (С. Даниленко, В. Карлова, Г. Касьянов, В. Сарбей та ін.). Історичні процеси становлення та розвитку музичного мистецтва на Західній Україні вивчають М. Загайкевич, Ю. Булка, Л. Мазепа, С. Павлишин та ін.

У галузі історії розвитку духової музики в Західній Україні необхідно відзначити наукові роботи В. Апатського, А. Карпяка, М. Закопця, П. Круля, В. Посвалюка, С. Цюлюпи, І. Гишки, В. Старко, Д. Максименка та ін. Попри значний інтерес до означеної проблеми, зауважимо, що в працях цих науковців не надається ґрунтовного аналізу діяльності відділу духових та ударних інструментів Львівського коледжу культури і мистецтв та його ролі у культурно-мистецькому житті Львівщини.

Мета дослідження – дослідити історичні передумови становлення та розвитку відділу духових та ударних інструментів Львівського коледжу культури і мистецтв, проаналізувати зміст, форми організації навчально-виховного та творчого процесу.

Наукова новизна. Дане дослідження є першою спробою висвітлити культурно-просвітницьку діяльність викладачів та студентів відділу духових та ударних інструментів Львівського коледжу культури і мистецтв в Україні. Сформульовані у дослідженні основні положення, висновки, викладений фактичний матеріал можуть бути використані при написанні наукових кваліфікаційних бакалаврських і магістерських робіт, створенні методичних рекомендацій, для розширення фахових знань здобувачів вищої мистецької освіти та широкого кола шанувальників духової музики. Результати дослідження можуть бути впроваджені у навчально-виховний процес студентів закладів мистецького спрямування під час опанування навчального курсу „Історія інструментального духового виконавства”.

Виклад основного матеріалу. Музична культура Галичини надзвичайно складна та багатогранна як і сама історія цього краю. Вона увібрала в себе національні, родинні, етнічні, віросповідні та культурні традиції тих народів, які з найдавніших часів проживали на її землях.

Історія Львівського коледжу культури і мистецтв надзвичайно багата та цікава. У 2019 році коледж відсвяткував 80-ти річний ювілей знаного далеко за межами Львівської області навчального закладу мистецького спрямування. Львівський коледж культури і мистецтв розташувався на затишній вулиці древнього Львова, яка носить назву видатного українського композитора, громадського діяча О. Нижанківського у приміщенні, в якому в різні історичні часи розміщувався будинок для бідних і безпритульних, редакція Львівської газети „Діло”, міський музей гігієни, фабрика картонних коробок, Львівська Бібліотечна Бурса, гуртожиток для учнів Технікуму політосвіти.

У грудні 1939 року був створений навчальний заклад, метою якого стало підготовка бібліотекарів та професійних працівників закладів культури. За свою історію діяльності Львівський коледж культури і мистецтв вісім разів змінював назву: він був школою політосвіти, політичним технікумом, культурно-освітнім технікумом, технікумом з підготовки культурно-освітніх працівників, училищем культури, коледжем культури і мистецтв, нині Львівський фаховий коледж культури і мистецтв.

Директорами цього навчального закладу в різні часи були М. Білоус, С. Глоба, М. Ковальов, Д. Петренко, нині Григорій Петрович Лавринів.

У всі роки існування у навчальному закладі функціонував заочний відділ, з яким пов’язані долі його керівників: М. Перескоков, С. Рагозін, П. Кучерявий, Є. Каверіна, Т. Решетнікова та ін.

У 1971 році у навчальному закладі був відкритий денний відділ, який очолювали віддані своїй справі талановиті керівники, серед яких О. Музальов, О. Наконечна, Є. Ключок, Є. Труш, нині Копильчак Оксана Анатоліївна.

Однією з найстаріших циклових комісій Львівського коледжу культури і мистецтв є циклова комісія народної інструментальної творчості (духові та ударні інструменти). Історія її створення пов’язана з роками створення цього навчального закладу.

Керівниками відділу духових та ударних інструментів були А.Ю. Поплавський, В.М. Зорін, В.М., Щур О.І., Василів І.С., нині Кміть Наталія Володимирівна.

В різний час на відділі працювали талановиті музиканти та педагоги, серед яких О.В. Борзенков (клас ударних інструментів училища культури та Львівської державної консерваторії), заслужений діяч мистецтв України Б.Ф. Горбенко (клас баритона, інструментовки), заслужений артист України М.М. Кравченко (керівник духового оркестру, полковник, в минулому начальник оркестрової служби Прикарпатського військового округу), Л. Носова (клас гобою), Й. Кутний, М. Масник, Т.М. Юрчинський (клас кларнета), І. Іванчак (клас фагота), Д. Д. Фенюк (клас труби, соліст Львівського драматичного театру імені М. Заньковецької), В.І. Онишкевич (клас кларнета, випускник кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури), Р.М. Дулиш (клас флейти, соліст оркестру Львівського театру опери та балету), В. Льорчак (клас тромбона, диригент Львівського драматичного театру імені М. Заньковецької), М. Кука (клас тромбона, соліст оркестру заслуженого ансамблю пісні і танцю „Юність” (керівник Народний артист України Мирослав Вантух), О. Павленко (клас флейти, випускниця Київської державної консерваторії, кандидат мистецтвознавства), В. Білас (клас гобоя, випускник Львівської державної консерваторії, викладач ЛНМА імені М. Лисенка, Кузик М.І.

Іван Павлович Іванчак народився 1 березня 1943 року в с. Чайковичі на Львівщині. У 1960 році закінчив середню школу і вступив до Дрогобицького музичного училища, яке закінчив у 1964 році. В цьому ж році вступив на інструментальний факультет Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка (клас фагота професора В. Семеніченка). Був призваний на військову службу, після закінчення якої, у 1967 році відновив навчання. Закінчив Львівську державну консерваторію у 1972 р. Під час навчання, з 1968 р, почав працювати керівником новоствореного духового оркестру середньої школи №28 м. Львова, працював у симфонічному оркестрі оперної студії при консерваторії (1969-1971 рр.). У 1971 р. був зарахований на посаду артиста симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії. З 1974 р. почав працювати викладачем по класу фагота і керівником духового оркестру музичної школи №2 м. Львова. Серед його учнів В. Шавель, А. Кучмар, А. Охрім та ін. З 1977 р. почав працювати викладачем духових інструментів та керівником духового оркестру у Львівському культурно-освітньому училищі. Учні класу І. Іванчака продовжили навчання у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка.

Духовий оркестр Львівського коледжу культури і мистецтв під керівництвом І. Іванчака став лауреатом I ступеня конкурсу Патріотичної пісні „Сурми звитяги” (2000, 2005 рр.), нагороджений дипломом III ступеня обласного огляду-конкурсу „Юні таланти Львівщини”.

У 2000 р. І. Іванчаку було присвоєне педагогічне звання – викладач вищої категорії, старший викладач. З 2003 р. працює в училищі культури за сумісництвом. У 2003 р. зарахований на посаду викладача військово-диригентської кафедри Військового інституту НУ Львівська Політехніка (зараз Академія сухопутних військ імені П. Сагайдачного). Серед курсантів-випускників по класу фагота: І. Іванчака О. Шкуропад, Ю. Ковальчук, С. Йосак, по класу саксофона: А. Боднар, Б. Катриняк, П. Староста, І. Шерстюк, Я. Гаврилишин. З 2006 р. працює за сумісництвом керівником духового оркестру Львівського ліцею імені Героїв Крут. Під керівництвом І. Іванчака духовий оркестр був нагороджений дипломом III ступеня обласного огляду-фестивалю духових оркестрів. І. Іванчак є автором низки методичних праць, присвячених аранжуванню та інструментуванню музичних творів, вдосконаленню диригентської техніки тощо.

Дмитро Данилович Фенюк народився у 1934 році в с. Городниця Городенківського району Івано-Франківської області в селянській сім'ї. У 1958 році він вступив в Івано-Франківське музичне училище імені Д. Січинського (клас труби випускника Московської консерваторії А. Гетьмана), яке закінчив у 1962 році. У 1962 році Д. Фенюк поступив до Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка (клас труби А. Жубра), яку з успіхом закінчив у 1967 році.

Після закінчення консерваторії Д. Фенюк прийшов на роботу у Львівське училище культури. В цей період він поєднує викладацьку діяльність з виконавською, адже працює солістом в оркестрах Львівської філармонії, театру опери та балету, солістом оркестру музично-драматичного театру імені М. Заньковецької. Дмитро Данилович Фенюк володів філігранною технікою, гарним оксамитовим звуком. Довгі роки Д. Фенюк очолював клас труби у Львівському училищі культури. Він був надзвичайно вимогливим та талановитим викладачем, який прищеплював своїм учням любов до інструменту, наполегливість та працездатність. Він був надзвичайно толерантною людиною, на його заняттях завжди царила доброзичлива та тепла атмосфера.

За роки роботи у Львівському училищі культури Д. Д. Фенюк виховав цілу плеяду талановитих музикантів-трубачів, які стали викладачами в спеціалізованих навчальних закладах освіти, диригентами та солістами оркестрів тощо. Серед випускників Д.Д. Фенюка і заслужений діяч мистецтв України, член Гільдії трубачів-професіоналів України, кандидат педагогічних наук, професор,



*Голова циклової комісії,
викладач-методист
Наталія Володимирівна
Кміть*

відмінник освіти України, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, голова Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Всеукраїнської національної музичної спілки, лауреат обласної мистецької премії імені Германа Жуковського С.Д. Цюлюпа. Помер Д.Д. Фенюк у 1994 р. [5].

У 2019 році були об'єднані відділ духових та ударних інструментів і відділ народних інструментів. Циклова комісія отримала назву Народної Інструментальної творчості.

На сьогоднішній день на цикловій комісії працюють: викладач вищої категорії **В.І. Білас** – викладач гобою; викладач вищої категорії **І.С. Василів** – викладач труби; викладач вищої категорії **П.Б. Груша** – викладач туби; викладач вищої категорії **І.М. Дікало** – викладач ударних інструментів; викладач вищої категорії **М.І. Кузик** – викладач оркестрового диригування, випускниця Львівського державного училища культури та Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка; кандидат мистецтвознавства, викладач-методист **О.Ф. Павленко** – викладач флейти; викладач вищої категорії **Л.П. Радомський** – викладач саксофону; викладач вищої категорії **М.І. Хованець** – викладач оркестрового диригування, керівник духового оркестру.



Циклова комісія народної інструментальної творчості (духові та ударні інструменти), сидять зліва направо Павленко О.Ф., Кміть Н.В., Кузик М.І., стоять зліва направо Дікало М.І., Хованець М.І., Радомський Л.П., Білас В.І., Груша П.Б., Василів І.С.

На цикловій комісії народної інструментальної творчості (духові та естрадні інструменти) діють творчі колективи, які є окрасою не тільки відділу, а й всього Львівського коледжу культури і мистецтв.

Духовий оркестр був організований в перший рік створення відділу духових та ударних інструментів Львівського училища культури. У 70-х роках його керівником та диригентом був відомий військовий диригент у відставці, колишній начальник оркестрової служби Прикарпатського військового округу полковник М.М. Кравченко. Під його керівництвом у 1976 році духовий оркестр взяв участь у Всеукраїнському конкурсі духових оркестрів мистецьких навчальних закладів України в м. Рівне і здобув перше місце та став володарем Золотої медалі. У програмі виступу прозвучали твори: Е. Гріг "Концерт" для фортепіано з оркестром (солістка студентка Львівської консерваторії), М. Вахутинський "Фантазія" на теми пісень Великої вітчизняної війни, а також оркестр акомпонував декілька пісень у виконанні соліста Львівського оперного театру, заслуженого артиста України С. Степана. Соло в оркестрі виконував викладач відділу духових та ударних інструментів Львівського культурно-освітнього училища Д. Д. Фенюк [5].

Духовий оркестр циклової комісії (кер. М.І. Хованець) є активним учасником всіх концертних програм коледжу, міста та області. Під керівництвом М.І. Хованця цей творчий колектив неодноразово приймав участь у різноманітних Всеукраїнських конкурсах та фестивалях духової музики. Так, у 2017 р. духовий оркестр став дипломантом III-го відкритого фестивалю духових оркестрів та мажореток "Королівський Лев" (м. Львів), лауреатом I ступеня XVII Всеукраїнського дитячо-юнацького фестивалю "Сурми звитяги" (м. Львів). У 2018 р. – лауреатом I ступеня XVIII Всеукраїнського дитячо-юнацького фестивалю "Сурми звитяги" (м. Львів).

Духовий оркестр циклової комісії народної інструментальної творчості (духові та ударні інструменти) став творчою лабораторією для сотень талановитих музикантів, які продовжили навчання у вищих навчальних закладах України та зарубіжжя.

Василів Ігор Степанович народився 14 жовтня 1948 року в місті Бібрика Львівської області. Закінчив ДМШ м. Бібрика по класу труби викладача Яворського Степана Степановича. В 1965 році вступив до Дрогобицького музичного училища (клас труби Гетьмана Карла Анатолійовича). З 1967 по 1969 рр. – артист оркестру пісні і танцю збройних сил СРСР контингенту в Німеччині м. Дрезден. В 1969-1971 рр. завершує навчання в Дрогобицькому музичному училищі. З 1971 по 1976 рр. – студент класу труби Владислава Олександровича Швеця Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка. З 1971 по 1973 рр. – соліст оркестру заслуженого ансамблю пісні і танцю "Юність" (керівник Народний артист України Мирослав Вантух). З 1973 по 1982 рр. – соліст оркестру Львівського державного цирку. З 1980 по 1982 рр. – соліст оркестру заслуженого ансамблю пісні і танцю "Юність".

З 1976 по 20021 рр. – завідувач відділу духових та ударних інструментів Львівського училища культури (нині фаховий коледж культури і мистецтв). З 1984 по 2021 рр. – керівник і соліст оркестру хореографічних ансамблів „Радість” та „Серпанок” Центру творчості дітей та юнацтва м. Львів.

На цикловій комісії функціонує ансамбль трубачів (кер. І.С. Василів). Цей колектив є постійним учасником різноманітних концертних заходів рідного коледжу та міста.



Груша Петро Богданович навчався в Тернопільському державному музичному училищі імені С. Крушельницької. Навчався в Київській державній консерваторії імені П.І. Чайковського. Служив артистом оркестру штабу Прикарпатського військового округу м. Львів. З 2014 по 2021 рр. – артист джаз-оркестру Львівського театру "Правди" та "Леобрас квінтену". В 2006 році – Володар Гран-Прі II Відкритого Всеукраїнського конкурсу виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В. Старченка.



Радомський Любомир Петрович – викладач класу саксофону, керівник квартету саксофоністів. Навчався у Львівському училищі культури (закінчив з відзнакою) Закінчив Львівську державну консерваторію імені М. Лисенка (з відзнакою). В 2017 р. квартет саксофоністів під керівництвом Л.П. Радомського став Лауреатом I премії всеукраїнської музичної олімпіади "Голос країни" м. Київ.

Хованець Михайло Іванович – військовий диригент, підполковник у відставці, композитор, автор наукових праць з музикознавства та історії української військової музики, викладач диригування та військово-оркестрової служби військово-диригентської кафедри Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного. "Викладач методист", викладач "спеціаліст вищої категорії".



Диригент духового оркестру Львівського фахового коледжу культури і мистецтв, викладач методист, спеціаліст вищої категорії, підполковник у відставці Хованець Михайло Іванович

Народився 21 вересня 1956 року на Галичині в місті Бурштин Івано-Франківської області в сім'ї робітників. Музикою почав займатись з 5-ти років.

З 1968 до 1973 рр. навчався у Бурштинській міській дитячій музичній школі по класу труби у Бачинського Петра Остаповича. В 1973 році вступив у Самбірське училище культури по класу труби, яке закінчив у 1975 році з присвоєння кваліфікації: клубний працівник, керівник самодіяльного духового оркестру. З 1975 року до 1981 року служба у військовому оркестрі на посаді соліст оркестру. З 1981 року до 1986 року навчався на факультеті військових диригентів при Московській Державній консерваторії імені П.І. Чайковського за спеціальністю – диригентська (військовий диригент). З 1986 року проходив службу в Збройних Силах на посаді начальника оркестру – військовий диригент військових частин в місті Майнінген (Німеччина), м. Артемівськ (Донецька обл., Україна). З 1994 року до 2004 року – заступник начальника військово-диригентської кафедри Львівського військового інституту імені гетьмана Петра Сагайдачного Національного університету "Львівська політехніка". З 2004 року – викладач диригування та військово-оркестрової служби військово-диригентської кафедри Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного. З 2008 року – викладач диригування, інструментування, читання оркестрових партитур та інструментознавства Львівського музичного фахового коледжу імені С.П. Людкевича. З 2016 року – керівник оркестру духових інструментів Львівського фахового коледжу культури і мистецтв.

Власні музичні твори для духового оркестру: "Урочистий марш для зустрічей", *стройовий марш "Пан сотник"*, *марш-пісня "Марш війська України"* на слова Д. Павличка, "марш Лазаронів" на тему пісні українців жовнів І. Недільського "Засяло сонце золоте", марш "Січ в поході" на музику Д. Січинського, марш "Сагайдачний" на музику Д. Січинського, марш "Стрілецький похід" на музику М. Гайворонського 2-х музичних композицій плац-концерту для духового оркестру "Свято в Карпатах" та "Тільки у Львові", чимало інструментовок, аранжувань для духового та естрадного оркестру.

Наукові статті "До історії становлення військово-церемоніальної музики в Україні" (козацька доба), "Створення військового оркестру в січовому стрілецтві", "Михайло Гайворонський фундатор створення оркестру Січового стрілецтва".

Навчально-методичні посібники: "Спеціально-стройова підготовка", "Служба військового диригента в строю", "Плац-концерт військового оркестру", "Керування військовим оркестром за допомогою тамбурштока", "Дії посадових осіб військово-музичного підрозділу під час забезпечення урочистих заходів".

Дікало Іван Михайлович У 1976 році закінчив Тернопільське державне музичне училище по класу ударних інструментів Тіковця О.В.

У 1981 році закінчив Львівську державну консерваторію імені М. Лисенка, клас Борзункова О.В. З 1982 року – соліст симфонічного оркестру Львівської державної філармонії.

Відділ духових та ударних інструментів Львівського коледжу культури і мистецтв за роки діяльності виховав багато талановитих випускників, які працюють солістами та керівниками різноманітних творчих колективів, викладачами музичних шкіл та спеціалізованих закладів мистецького спрямування, артистами духових та симфонічних оркестрів тощо.

Висновки. На підставі аналізу історичної, мистецтвознавчої джерельної бази у статті проаналізована культурно-просвітницька та творча діяльність педагогів, керівників творчих колективів відділу духових та ударних інструментів Львівського коледжу культури і мистецтв та його ролі у розвитку музичної культури Галичини та всієї України. На сторінках дослідження доведено, що випускники відділу духових та ударних інструментів Львівського коледжу культури і мистецтв активно ведуть культурно-просвітницьку діяльність на теренах України і прославляють цей славетний навчальний заклад далеко за її межами.



Використана література:

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга 2 / Учебное пособие. – К.: ТОВ "За друга", 2012. – 408 с.
2. Богданов В.О, Богданова Л.Д. История духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст.: В 2-х томах. - Т.2.-Х.: ФО-П Сілічева С.О., 2013. – 348 с.
3. Рудчук Ю. Духова музика України XVIII-XIX століттях : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Ю.Рудчук. – К., 2001. – 28 с.
4. 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.
5. Цюлюпа С.Д. Дмитро Фенюк в історії духового інструментально-оркестрового виконавства та педагогіки у Львові /С.Д. Цюлюпа // Збірник наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". Випуск №7 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2015. – 198 с.
6. Львівський коледж культури і мистецтв: веб-сайт. URL: <http://lkkim.lviv.ua/navchannja/ciklovi-komisiji/ciklova-komisija-narodnoji-instrumentalnoji-tvorchosti/dukhovni-ta-udarni-instrumenti.html>.



УДК 78.071 (477.85) (092) (091) (045) +780.64 (045)

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5519-5229>

*Дебера О.М.,
м. Чернівці*

ЦИКЛОВА КОМІСІЯ "ОРКЕСТРОВІ ДУХОВІ ТА УДАРНІ ІНСТРУМЕНТИ" ЧЕРНІВЕЦЬКОГО ОБЛАСНОГО ФАХОВОГО КОЛЕДЖУ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ С. ВОРОБКЕВИЧА ТА ЇЇ ТВОРЧІ ЗДОБУТКИ

Анотація. Дебера О.М. Циклова комісія "Оркестрові духові та ударні інструменти" Чернівецького обласного фахового коледжу мистецтв імені С. Воробкевича та її творчі здобутки. В статті висвітлюються віхи історії становлення та розвитку циклової комісії "Оркестрові духові та ударні інструменти" Чернівецького обласного фахового коледжу мистецтв імені С. Воробкевича. Охарактеризовано навчально-методичну, творчу і громадську роботу педагогічних працівників та мистецьких колективів.

Ключові слова: *циклова комісія, творча діяльність, педагог, виконавець, духові інструменти, духовий оркестр.*

Annotation. *Debera O.M. Cycle commission "Orchestra Wind and Percussion Instruments" of Chernivtsi Regional Professional College of Arts named after S.Vorobkevych and its creative achievements. The article covers milestones of formation and development of the cycle commission "Orchestra Wind and Percussion Instruments" of Chernivtsi College of Arts named after S. Vorobkevych. The paper describes teaching methodology, creative and social work of the pedagogical staff and art institutions.*

Key words: *cycle commission, creative activities, teacher, performer, wind instruments, brass band.*

Постановка проблеми. Історія циклової комісії оркестрових духових та ударних інструментів Чернівецького обласного фахового коледжу мистецтв імені С. Воробкевича є невід'ємною частиною історії культурно-мистецького життя Буковини та України. Друга половина XX століття, на думку багатьох українських учених, які досліджують становлення та розвиток культури і мистецтва в Україні вважається золотим періодом. Саме в цей час відкриваються нові заклади мистецької початкової, середньої та вищої освіти, організовуються духові оркестри в школах, сільських і районних будинках культури, на заводах і фабриках та інших державних організаціях і підприємствах. Духові оркестри цих державних структур ставали візитною карткою, що свідчило про увагу керівництва держави до розвитку культури й освіти та естетичного виховання учнівської і студентської молоді а також творчої молоді з селян і робітників.

Духова музика як складова української культурної спадщини – яскравий приклад розвитку професійного музичного виконавства. Її вивчення є важливим чинником осмислення культурно-мистецьких процесів, художніх надбань попередніх поколінь, визначення оптимальних шляхів подальшого розвитку в умовах розбудови незалежної держави.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Питання розвитку музичної освіти і жанру духової музики в Україні широко актуалізовані в наукових працях В. Апатського, П. Круля, В. Богданова, А. Карпяка, В. Посвалюка, В. Громченка, С. Цюлюпи, І. Гишки, Я. Сверлюка, Р. Вовка, В. Старка та ін. Ці праці стали фундаментальним підґрунтям у вивченні освітніх і культурно-мистецьких процесів в Україні, що спонукають до ретельного розгляду питань становлення і розвитку регіональних закладів мистецької освіти та їх виконавських шкіл.

Розгляду питань історії виконавства на духових інструментах в Україні приділяв значну увагу Володимир Миколайович Апатський у навчальному посібнику "История духового музыкально-исполнительского искусства", досліджуючи особливості музичної культури й естетики сучасного періоду, творчу діяльність виконавців на духових та ударних інструментах, їх історію, досягнення, проблеми та перспективи розвитку [1].

Валерій Олександрович та Лілія Дмитрівна Богданови у монографії "Історія духового музичного мистецтва України" в 2 томах на основі достовірних архівних матеріалів проаналізували цілу низку проблем, пов'язаних з еволюцією духової виконавської культури в Україні [2].

Змістовно аналізує історичний шлях розвитку виконавства на трубі в різних регіонах України Валерій Терентійович Посвалюк у монографії "Мистецтво гри на трубі в Україні", в якій простежується процес становлення національних традицій гри на духових інструментах, а також охарактеризовано діяльність музичних закладів освіти України, проаналізовано відомі зарубіжні та національні школи гри на трубі.

На основі систематизації фактичних даних мистецтвознавець Герольд Марценюк в монографії "Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва" простежує і узагальнює джерела формування і розвитку регіональних тромбонових шкіл, проаналізувавши витoki і розвиток їх професійних методико-педагогічних традицій, в тому числі і Буковинського краю [3].

Необхідно зазначити, що в цих та інших наукових дослідженнях недостатньо уваги приділено вивченню історії закладів мистецької освіти та духового інструментального, ансамблевого й оркестрового виконавства у західному регіоні України, зокрема в культурно-мистецькому житті Буковини.

Метою даної публікації є збереження пам'яті про основні віхи творчого та громадського життя циклової комісії "Оркестрові духові та ударні інструменти" Чернівецького обласного фахового коледжу мистецтв імені Сидора Воробкевича, зокрема про діяльність педагогічних працівників, концертмейстерів, лаборантів, творчих колективів, кращих студентів-випускників, а також висвітлення визначних подій та здобутків у творчій, навчально-методичній та культурно-мистецькій діяльності колективу циклової комісії.

Виклад основного матеріалу. Чернівецьке державне музичне училище створене в листопаді 1940 року. 12 листопада 1986 року Чернівецькому музичному училищу присвоєно ім'я Сидора Воробкевича, українського письменника і композитора. За рішенням обласної державної адміністрації від 5 травня 1997 року Чернівецьке музичне училище імені Сидора Воробкевича було об'єднано з Чернівецьким училищем культури. Після реорганізації навчальний заклад отримав офіційну назву Чернівецьке училище мистецтв імені Сидора Воробкевича.

17 грудня 2017 року комунальний заклад "Чернівецьке обласне училище мистецтв імені Сидора Воробкевича" перейменовано в комунальний заклад "Чернівецький обласний коледж мистецтв імені Сидора Воробкевича". На цей час має назву комунальний заклад "Чернівецький обласний фаховий коледж мистецтв імені Сидора Воробкевича".

У 1947 році заснований відділ духових інструментів і першим завідувачим відділу був Петров І.К. Духовий оркестр училища заснований в 1954 році. Протягом усіх цих років студентським духовим оркестром керували: Білохвостов О.Д. – військовий диригент, закінчив Московський інститут військових диригентів; Петров І.К. – закінчив Кишинівську консерваторію з класу труби; Жубр А.В. – закінчив Київську державну консерваторію імені П.І. Чайковського з класу труби заслуженого діяча мистецтв України, професора В.М. Яблонського; Мазурик С.М. – закінчив Київську державну консерваторію імені П.І. Чайковського з класу тромбона; Герасімов О.Ю. – закінчив Львівську державну консерваторію імені М.В. Лисенка з класу фагота; Максименко В.М. – закінчив Львівську державну консерваторію імені М.В. Лисенка з класу труби; Грещук В.М. – закінчив Львівську державну консерваторію імені М.В. Лисенка з класу труби; Гнюс Т.М. – закінчив Львівську державну консерваторію імені М.В. Лисенка з класу тромбону.



Наразі оркестром керують директор коледжу, заслужений артист України Бобик В.В., викладач Бальон В.Д.

Духовий оркестр коледжу – учасник республіканських концертів та інших культурно-мистецьких заходів, які проводяться в м. Чернівці і районах області, відзначений багатьма призами й грамотами. Оркестр традиційно брав участь у відкритті міжнародного конкурсу "Сурми Буковини".

В оркестрі пройшли школу колективної гри і стали відомими музикантами такі випускники: Ізяслав Дуда, Тарас Гнюс, Олександр Герасімов, Анатолій Серебрянський, які стали солістами симфонічного оркестру Чернівецької філармонії, Костянтин Мага, Михайло Усач, Павло Усач, Георгій Усач, Іван Пендишук, Дмитро Лукач, Федір Міцней та багато інших. Оркестром опікується циклова комісія "Оркестрові духові та ударні інструменти", якою нині завідує Дебера Олег Миронович.

Гордістю циклової комісії є викладачі та особливо його патріархи – засновники відділу духових та ударних інструментів, серед яких:

Рибалко Іван Павлович – працював в училищі з 1945 року по 1968 рік. Керував учнівським духовим та симфонічними оркестрами. Підготував 30 високопрофесійних спеціалістів. Відомими музикантами виконавцями стали кларнетисти: заслужений артист України Іван Пендишук, Віталій Тимофєєв, Яків Облегорський, Григорій Горлицький, заслужений працівник культури України Микола Новицький, Олександр Тютюнник, Анатолій Гунько, Марко Гаєвський, Василь Смотров, Любомир Гордій, Роман Левицький, Ізяслав і Валерій Дуди, Василь Фротовчан; фаготисти: Данило Галиць, Олександр Герасімов; гобоїсти: Мирон Татарин, Євген Малахов, Володимир Ладюк та інші. Рибалко І.П. практично став засновником професійної гри на дерев'яних духових інструментах в нашій області. Значна кількість його випускників здобула освіту у престижних мистецьких закладах вищої освіти;

Петров Іван Костянтинович – працював в училищі з 1947 року по 1989 рік. Вагомими педагогічними успіхами відзначився І.К.Петров. За роки педагогічної діяльності він підготував 67 випускників, з них рекордну кількість трубачів – 40. Це високопрофесійні виконавці, диригенти, викладачі, серед яких заслужений діяч мистецтв України Леонід Затуловський, заслужений артист

України Мар'ян Чередарчук, заслужені артисти Молдови Павло та Георгій Усачі, заслужений артист Росії Орест Усач, а також Олександр Ройзман, Едуард Михасюк, Ілля Мельничук, Гарік Кіреєв, Василь Максименко, Володимир Грещук, Корнелій Сاینчук, Костянтин і Микола Мага, Михайло Дельман та багато інших, які з честю продовжують традиції духової музики нашого краю. Випускники І.К.Петрова продовжували навчання у найкращих викладачів по класу труби, валторни та інших інструментів, у тому числі всесвітньо відомого трубача В.І. Щолокова;

Качанов Гнат Никифорович – працював з 1946 року по 1977 рік. Г.Н Качанов, не маючи вищої музичної освіти, але вміло використовуючи набутий досвід оркестрового музиканта, зумів виховати велику любов і відданість у своїх учнів до таких "нелегких" музичних інструментів як тромбон, туба. Гра його виконавців завжди відзначалась чистотою інтонації, професійним трактуванням класичного репертуару. Педагог від Бога, він відкрив щасливу дорогу у велике мистецтво своїм учням. Це Василь Костилюк, Тарас Гнєс, Степан Мазурик, Григорій Старожилов, Костянтин Дуда, Микола Киселиця та інші. Лауреатом джазових фестивалів став відомий тромбоніст Ярослав Смаглій, великим авторитетом користуються випускники Анатолій Гуменюк і Степан Телегуз.

Згодом кадровий склад відділу духових та ударних інструментів поповнили талановиті музиканти і педагоги.

Городенський Василь Гаврилович – народився 20 липня 1932 року в селі Рогізна Садгирського району Чернівецької області. Працював в училищі з 1961 року по 2017 рік. Навчався у Чернівецькому музичному училищі (1949-1950 рр., 1952-1954 рр.) по класу акордеона, хорового диригування та фагота. В 1958 році закінчив Московський інститут військових диригентів. 1950-1960 рр. перебував у лавах Радянської Армії (вихованець оркестру, строкова служба, курсант та офіцер-диригент), військове звання – майор. 1966-1971 рр. навчався в аспірантурі інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М.Рильського при Академії наук України (відділ музикознавства). В 1960-1987 рр. працював у Чернівецькому музично-драматичному театрі імені О.Кобилянської на посаді завідувача музичною частиною, диригента та хормейстера.

В.Г. Городенський написав музику до 20 вистав, зокрема: "Безталанна" І.Карпенка-Карого, "Розмаринка" Ю. Чорі та І. Марурка, "Чарівна квіточка" І. Карнаухова та Л. Браусевича, "Дзвонять дзвони" О. Ананьєва, "Ілько" В. Мар'янина, "Чаклунка синіх гір" В. Сичевського, "Пригоди Івасика Телесика" А. Шияна, "Вода з отчої криниці" В. Фольварочного, "Українські вечорниці" М. Кропивницького та О. Васильченка, "Запечатаний двірник" Ю. Федьковича, "Жидівка-вихристка" І. Тогобочного, "Серце Довбуша" В. Євлямпієва, "Два клени" Є. Шварца тощо. За створення музики до вистав за п'єсами С. Воробкевича "Гнат Приблуда", "Пан мандатор" та "Новий двірник", поставлених на сцені Чернівецького театру у співпраці з режисером – народним артистом України Анатолієм Литвинчуком, отримав обласну літературно-мистецьку премію імені Сидора Воробкевича (1997 р.). Оркестрував музику до понад 70 вистав, зокрема опери: "Лісова пісня" В. Кирейка, "Наталка-Полтавка" М. Лисенка та "Катерина" М. Аркаса; оперети: "Сільва", "Маріца", "Принцеса цирку" та "Весела вдова" І. Кальмана, "Вільний вітер" І. Дунаєвського, "Трембіта" та "Цирк засвічує вогні" Ю. Мілютіна, "Севастопольський вальс" М. Рунова, "Росіта" В. Лукашова та мюзиклу "Вестсайдська історія" Л. Бернстайна тощо. Був диригентом близько 150 вистав різних жанрів. З 1961 року поєднує творчу діяльність з педагогічною роботою в Чернівецькому музичному училищі як викладач духового, хормейстерського та теоретичного відділень, де викладає диригування, аранжування, читання партитур, гармонію, сольфеджіо, музичну форму, фольклор, українську музику, радянську музику, інструментознавство тощо. З 1961 року до 1973 року керував симфонічним оркестром училища, з яким виконав такі твори: "37 симфонію", "Концерт для скрипки", "Концерт для фортепіано з оркестром ре-мінор" В. Моцарта, "Першу симфонію", увертюру "Егмонт", "Концерт № 3 для фортепіано" та "Фантазію для фортепіано, хору та оркестру" Л. Бетховена, "Першу симфонію" В. Каліннікова, "Перший та другий концерти для фортепіано" Ф. Ліста, увертюру-фантазію "Ромео та Джульєтта", "Італійське капричіо", "Перший та другий концерти для фортепіано" та "Концерт для скрипки" П. Чайковського, "Іспанське капричіо" та "Концерт для фортепіано" М. Римського-Корсакова, "Перший концерт для скрипки" М. Паганіні, "Перший та другий концерти для фортепіано" С. Рахманінова, "Концерт для віолончелі" К. Сен-Санса, увертюру до опери "Тарас Бульба" М. Лисенка, "Туцільську рапсодію" П. Майбороди тощо. Оркестрував для духового оркестру "Ювілейний марш" С. Воробкевича, присвячений приїзду австрійського цісаря до Чернівців. Написав два марші на теми пісень Січових стрільців з нагоди проголошення Незалежності України. Член спілки театральних діячів України та член обласного об'єднання композиторів Буковини. Був ініціатором, організатором першого концерту в Чернівцях, присвяченого 150-річчю з дня народження С. Воробкевича – поета, драматурга, композитора. За роки творчої діяльності зробив вагомий внесок у розвиток музичної культури Буковини. Учасник другої світової війни, Ветеран праці. У 1993 році йому присвоєно почесне звання Заслужений працівник культури України.

Мазурик Степан Максимович – викладач-методист, диригент, відмінник освіти України. Працював в училищі з 1965 року по 2003 рік. Народився 6 листопада 1938 року в селянській родині с. Гермаківка Борщівського району Тернопільської області. В 1961 році закінчив Чернівецьке музичне училище з класу тромбона у викладача Качанова Гната Никифоровича і вступив до Київської державної консерваторії імені П.І. Чайковського, яку закінчив у 1965 році. З того часу розпочалася викладацька робота Степана Максимовича в Чернівецькому музичному училищі, де працював до 30 серпня 2003 року. Степан Мазурик відноситься до фундаторів духової музики Буковини. Один з найдосвідченіших фахівців з класу тромбону і методистів – духовиків Буковини та України. З перших днів роботи в училищі при підтримці корифеїв духової музики Рибалка Івана Павловича, Петрова Івана Костянтиновича, Качанова Гната Никифоровича, Степан Максимович почав активно оволодівати основами виконавства на духових інструментах, особливу увагу віддаючи своєму улюбленому інструменту – тромбону. За роки педагогічної праці (38 років), він підготував 32 випускників, 17 з яких вступили до вищих навчальних закладів, двоє стали лауреатами республіканських конкурсів. Найбільш відомі його випускники: Серебрянський Анатолій Петрович – викладач Чернівецького музичного училища (нині Чернівецький обласний фаховий коледж мистецтв імені С. Воробкевича); Лукач Дмитро – заслужений артист Молдови, соліст Кишинівського симфонічного оркестру. Степан Максимович постійно працював над підвищенням свого педагогічного рівня, займався творчою роботою. Ним написано 100 етюдів для тромбону, збірник репертуару для учнів I-II класів музичних шкіл для тромбону, таблиці для роботи з предмету "Методика гри на духових інструментах", був автором цікавих маршів для дитячих духових оркестрів, зроблено багато перекладів для труби і тромбону та учнів музичних шкіл. Степан Максимович підготував методичні роботи, з якими виступав як в обласному масштабі, так і поза Буковиною: "Дихання при грі на духових інструментах"; "Виховання художнього смаку учнів музичних шкіл"; "Теорія гри на мідних духових інструментах"; "Організація самодіяльного духового оркестру і методи роботи з ним" та багато інших. Мазурик С. М. самовіддано займався диригентською практикою. Пройшовши курс диригування під час навчання в консерваторії, він з успіхом керував духовим та симфонічним оркестрами в музичному училищі та здійснив підготовку шести оперних спектаклів з симфонічним оркестром оперної студії при Центральному палаці м. Чернівці, за що отримав багато різних нагород. Степан Максимович з великим бажанням та любов'ю працював і з аматорськими духовими оркестрами сіл Рідківці та Нижні Петрівці, заводу "Кварц", Чернівецького житлово-комунального технікуму, Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича. Був одним з перших оркестрантів при створенні симфонічного оркестру обласної філармонії, керував новоствореними оркестрами "ОМА" та "Буковина". Маючи від природи гарний голос, співав і в новоствореному камерному хорі обласної філармонії, за сумісництвом працював у Чернівецькій музичній школі № 4. Велику роботу С.М.Мазурик проводив будучи завідувачем відділу духових та ударних інструментів з 1978 року по 1986 рік. Степан Максимович щедро ділився своїм досвідом роботи з колективами та молодими викладачами. З цією метою він побував в усіх музичних школах області. Його думку, як методиста, чули в містах: Київ, Москва, Львів, Донецьк, Херсон. В усіх справах, якими він займався, відчувалася велика відповідальність, самовіддача і висока професійність. Він був визнаним фахівцем духової музики, відданим служителем української культури, справжнім патріотом України.

Горлицький Григорій Айзикович – працював у музичному училищі з 1968 року по 1991 рік. на посаді викладача з класу кларнету. Як композитор написав п'єси для гобою, тромбона, фаготу. Закінчив Казанську консерваторію. Його випускники: Бальон В.Д., закінчив факультет військових диригентів Московської консерваторії; Возняк Віталій закінчив Київську консерваторію, працює в музичній школі в Швейцарії; Шпілей Ю. – соліст – гобоїст симфонічного оркестру національної опери м. Одеса. На цей час Горлицький Г.А. працює викладачем з класу кларнета в Ізраїлі.

Герасімов Олександр Юхимович – народився 1944 року в м. Хотин Чернівецької області. Почав займатися музикою з 14 років при Хотинському будинку культури на трубі, тенорі. При вступі до Чернівецького музичного училища перевівся на фагот в клас кларнетиста Рибалка І.П. В 1965 році закінчив навчання в училищі та вступив до Львівської консерваторії. Після закінчення навчання в консерваторії повернувся до Чернівців за направленням. З 1970 року по 2019 рік працював викладачем з класу фаготу в Чернівецькому музичному училищі, а з 1989 року паралельно викладав саксофон. Серед його студентів багато випускників, відомих в Україні та за кордоном: Діну Матвієвич, композитор, викладач Кишинівської консерваторії; Костянтин Шевчук, викладач консерваторії м. Санкт-Петербург; Володимир Цапко, викладач Львівської музичної академії; Іван Грицюк, викладач Одеської музичної академії; Г. Пентелейчук, диригент оркестру в м. Сен-Етьєн, Франція; В. Герасімов – соліст симфонічного оркестру Національної філармонії м. Київ; А. Семака – соліст Національного симфонічного оркестру м. Одеса; О. Конев – соліст оркестру Львівської національної філармонії INSO-Львів та Чернівецького академічного симфонічного оркестру.

Гнюс Тарас Маркович – народився в 1944 році в селі Верб'ятин Буцацького району Тернопільської області. Гнюс Т.М. розпочав свою творчу та педагогічну діяльність в 1965 році. Працював у Глибоцькій музичній школі. За відмінні успіхи в роботі був переведений управлінням культури області на посаду викладача з класу тромбону в культурно-освітнє училище. У 1970 році закінчив Львівську державну консерваторію ім. М.В.Лисенка. Продовжив трудову діяльність в Чернівецькому музичному училищі. Більше двадцяти років очолював циклову комісію "Оркестрові духові та ударні інструменти". Дотримується правил внутрішнього розпорядку, викладає у відповідності до вимог щодо мови освітнього процесу. Високопрофесійний викладач, робота якого відрізняється творчим підходом до вирішення складних педагогічних та виконавських проблем. Гнюс Т.М. є стараним, високоосвіченим спеціалістом. У спілкуванні з колегами врівноважений та толерантний. Користується повагою та авторитетом у колективі коледжу. Стиль викладання студентам відрізняється доброзичливістю, обґрунтованою вимогливістю. Він враховує психолого-педагогічні особливості кожного студента. Гнюс Т.М. – організатор та засновник багатьох духових колективів на Буковині, що сприяє популяризації духового мистецтва краю. За роки роботи в коледжі Гнюс Т.М. випустив понад 60 студентів, більшість з яких вступили до ЗВО України та за кордоном. Особливо слід відмітити діяльність Гнюса Т.М. як талановитого організатора та керівника духового оркестру коледжу. Під його керівництвом оркестр постійно приймав активну участь в заходах міста та області. За великий внесок у розвиток культури духового мистецтва Буковини, неодноразово був нагороджений почесними грамотами та подяками адміністрації міста та області. Є постійним членом журі міських, обласних, республіканських та міжнародних конкурсів. Випускники: О.Нігалатій – соліст тромбоніст Київської філармонії; І.Літун – соліст тромбоніст Ялтинської філармонії; Л.Фоменко – соліст тромбоніст Чернівецької філармонії; закінчили Одеську консерваторію Чепига А., Станчу О. – лауреати конкурсу "Сурми Буковини", працюють у Чернівецькому симфонічному оркестрі. В. Арсен'єв – викладач Вінницького музичного училища, Є. Харюк – закінчив Одеську консерваторію, Д. Тютюнник, С. Ромашенко навчаються в Одеській музичній академії, В. Гангал навчається в музичній академії м. Гамбург (Німеччина). Гнюс Т.М. – Лауреат обласної літературно-мистецької премії імені Сидора Воробкевича.

Тютюнник Олександр Іванович – працював у Чернівецькому музичному училищі з 1970 року по 2007 рік з класу кларнету, випустив більше 30 випускників. З них семеро вступили до вищих навчальних закладів. Учень Бойчук О. став лауреатом республіканського та всесоюзного конкурсів, а Фротовчан дипломантом республіканського конкурсу, на цей час заслужений діяч мистецтв Молдови, соліст симфонічного оркестру. Студент Думініка Є. закінчив Бухарестську консерваторію, наразі соліст Чернівецького симфонічного оркестру; випускник Корпан І. закінчив військово-диригентський факультет Московської консерваторії, викладач військово-музичного училища і консерваторії. Тютюнник О.І. працював заступником директора з навчальної роботи, завідувачем відділу духових та ударних інструментів. Міністерством культури СРСР нагороджений значком "За відмінну працю". У своїй діяльності був прикладом для колег.

Каптар Віктор Іванович – зарахований викладачем до Чернівецького училища мистецтв імені С. Воробкевича з класу цимбал з 1972 року, за сумісництвом працював викладачем з класу ударних інструментів. Його випускники: Ластівка Б.- закінчив Київську консерваторію; Акєйніков О. – закінчив Львівську консерваторію, на цей час працює у коледжі мистецтв імені С. Воробкевича викладачем класу ударних інструментів.

Ройзман Олександр Лазарович – працював з 1974 по 1990 рік. За цей час виховав і випустив професійних спеціалістів, семеро з них вступили до вищих навчальних закладів. Серед них Мельничук В. – закінчив Донецьку консерваторію, працював солістом трубачем симфонічного оркестру Чернівецької філармонії. Робота Ройзмана О.Л. відрізнялася хорошою якістю підготовки трубачів, особливо в постановці професійного звуку в учнів. Всебічно освічений спеціаліст, успішно користувався новими досягненнями сучасної методики. Постійно підтримував хорошу виконавську форму. Активно допомагав в роботі з учнями духового оркестру, брав участь у створенні професійного духового оркестру та в звітному концерті області в м. Києві.

Соковський Петро Никодимович – народився 1928 року. У 1954 році закінчив Московський інститут військових диригентів. Працював в училищі з 1975 року викладачем з класу диригування. За час роботи випустив 42 учнів з диригування, троє з них вступили на військово-диригентський факультет. В роботі показував високий професіоналізм, вимогливість, сумлінне ставлення до праці. Постійно брав участь в методичній роботі відділу з дисципліни диригування. Проводив громадську роботу в училищі, обіймаючи посаду голови місцевому та посаду голови народного контролю.

Грещук Володимир Михайлович – народився 18 серпня 1944 року в селі Базар Чортківського району Тернопільської області. Працював сумісником з 1978 року по 2014 рік. Закінчив Чернівецьке

музичне училище в 1964 році. В 1970 році закінчив Львівську консерваторію з класу труби. В 2010 році присвоєно почесне звання заслуженого працівника культури України. Працював директором Заставнівської музичної школи. Випустив велику кількість випускників, а саме: Луник І., Алексієвич І., Біля В., Губка В., Штефуряк В. – директор Вікнянської музичної школи; Наливайко С.- закінчив Київську консерваторію; Мулик Володимир – директор Кадубовецької музичної школи; Українець Володимир – соліст естрадно-духового оркестру Чернівецької обласної філармонії; Рибчук Максим, Чепюк Віталій; Васильович Богдан закінчив Одеську консерваторію, наразі працює викладачем з класу труби Чернівецького обласного фахового коледжу мистецтв імені С. Воробкевича.

Микитей Микола Миколайович – народився у 1953 році. Закінчив музичне училище в 1972 році. В 1978 році закінчив Львівську консерваторію з класу флейти. З 1978 року, після закінчення консерваторії, працює у Чернівецькому музичному училищі. З 1986 року працює у Заставнівській музичній школі і за сумісництвом у Чернівецькому музичному училищі. Випускники: Шелегон Микола працює викладачем Заставнівської музичної школи; Малищук Жанна закінчила Львівську державну консерваторію, з 1984 року працює викладачем Сторожинецької музичної школи з класу флейти; Вівчарук Михайло закінчив Київську консерваторію, після закінчення якої працює у Луцькому музичному училищі викладачем з класу флейти; Микитей Микола закінчив Київську консерваторію, заслужений артист України, соліст Національного симфонічного оркестру України; Русаль Михайло закінчив Київську консерваторію, викладач з класу флейти Державної музичної інституції (Португалія); Мартинчук Святослав закінчив Донецьку музичну академію; Микитей Тарас студент Київської консерваторії; Остапович Микола викладач духових інструментів мистецької школи № 2 м. Чернівці; Дебера Ольга закінчила Львівську консерваторію, працює артистом симфонічного оркестру Чернівецької обласної філармонії; Українець Іван, Адамович Ганна, Луканюк Катерина студенти Одеської музичної академії; Нестерюк Іван, Андрійчук Анастасія, Савінова Юлія працюють викладачами мистецьких шкіл області; Мостолук Юрій студент Кишинівської консерваторії. Викладач має педагогічне звання "викладач-методист".

Сметанюк Костянтин Іванович – працював у Чернівецькому музичному училищі з 1979 року викладачем з класу труби. За цей час випустив двадцять випускників, п'ятеро з них вступили до вищих навчальних закладів. Зарекомендував себе як викладач, що прищеплює студентам суттєві навички, для їх професійного становлення та формування. Більшість учнів, що навчалися в класі демонструють професійну перспективність, побудовану на фундаменті викладеному роботою викладача. Викладач брав участь у методичній роботі відділу, надавав консультативну допомогу викладачам мистецьких шкіл області. Проводив активну роботу в громадському житті училища.

Серебрянський Анатолій Петрович – працює у Чернівецькому обласному фаховому коледжі мистецтв імені С. Воробкевича з 1984 року на спеціалізації "Оркестрові духові та ударні інструменти" по класу валторни. Закінчив Львівську державну консерваторію імені М.Лисенка у 1980 році. Високопрофесійний викладач. Його робота вирізняється творчим підходом до вирішення складних педагогічних та виконавських проблем. Є старанним, високоосвіченим спеціалістом. У спілкуванні з колегами врівноважений та толерантний. Користується повагою та авторитетом у колективі коледжу серед викладачів та студентів. Стиль викладання студентам відрізняється доброзичливістю, обґрунтованою вимогливістю. У роботі враховує психолого-педагогічні особливості кожного студента. Проявив себе наполегливим викладачем, що піклується за результати своєї праці. До роботи відноситься відповідально, постійно працює над підвищенням власного професійного рівня. Бере активну участь у методичній роботі циклової комісії. Надає консультативну допомогу викладачам мистецьких навчальних закладів області, консультує абітурієнтів для вступу до коледжу. За роки роботи випустив багато студентів, які вступили до ЗВО України та за кордоном, а саме: А. Тоненький працює у симфонічному оркестрі оперети, м. Київ.; С. Логінов працює у симфонічному оркестрі музичної драми та комедії, м. Київ; М. Волошин працює у симфонічному оркестрі, м. Ялта; О. Холодюк – симфонічний оркестр Львівської філармонії; П.Карпенко – симфонічний оркестр Одеської філармонії; В. Тозлован – симфонічний оркестр радіо та телебачення м. Кишинів, лауреат конкурсу "Сурми Буковини" – 2017 рік; В. Осіпов – лауреат конкурсу "Сурми Буковини" 2018 рік, студент Одеської музичної академії. За сумлінну працю та високі досягнення у професійній діяльності неодноразово нагороджений грамотами.

Дебера Олег Миронович – народився 31 січня 1958 року в селі Раденичі Мостиського району Львівської області. Вступив до Дрогобицького державного музичного училища в 1973 році, яке закінчив 1977 року. В цьому ж році вступив до Донецького державного музично-педагогічного інституту, який закінчив у 1982 році. Після завершення навчання в інституті був направлений на роботу викладачем з класу гобою до Чернівецького державного музичного училища. Після служби в армії повернувся в училище, де працює по сьогоднішній день. За 40 років педагогічної роботи підготував 30 випускників. Серед них слід відмітити: В.Савенко – закінчив Донецьку консерваторію; Боднар Валерій – закінчив Рівненський державний інститут культури; Стефанко Ростислав – закінчив Львівську консерваторію, лауреат Міжнародного конкурсу імені Дмитра Біди; Бідняк Володимир – вступив до Київської консерваторії, працював солістом симфонічного оркестру Чернівецької філармонії; Пінюк Іван – закінчив Одеську консерваторію; Куксанова Анастасія – закінчила Одеську консерваторію, на даний час солістка симфонічного оркестру Чернівецької філармонії; Зігрюк Валентин, Прокопович Сергій – закінчили музичний факультет Чернівецького національного університету; Вещіков Євген – навчається в Кишинівській музичній академії.



Дебера О.М. викладає всі предмети циклу: методика навчання гри на духовий інструментах, методико-виконавський аналіз педагогічного репертуару, методика роботи з оркестром, історія виконавства. Зробив навчальні плани з даних дисциплін, контрольні роботи з цих предметів, тести для випускників. Працював заступником директора з навчальної роботи. В даний час працює головою циклової комісії "Оркестрові духові та ударні інструменти" Чернівецького обласного фахового коледжу мистецтв імені С. Воробкевича. Поєднує педагогічну роботу з виконавською. Є солістом симфонічного оркестру Чернівецької обласної філармонії, з яким неодноразово гастролював країнами Європи. Має педагогічне звання викладач-методист. Неодноразово був головою журі обласних конкурсів мистецьких шкіл області.

Мостепан Олександр Михайлович – народився 22 жовтня 1951 року в м. Шепетівка Хмельницької області. Після восьмирічного навчання в середній школі та трирічного навчання в музичній школі вступив до Хмельницького музичного училища імені В. Заремби в 1967 році. Закінчив навчання в 1971 році. Після двохрічного перебування в лавах Радянської Армії вступив на навчання до Львівської державної консерваторії (1974р.), яку успішно закінчив в 1979 році. Працював солістом оркестру Чернівецького музично-драматичного театру імені Ольги Кобилянської з 1979 по 1982 рік. Запрошений на роботу до Чернівецького музичного училища 1982 року на посаду викладача з класу флейти. За роки безперервної роботи випустив 42 спеціаліста, 30 з яких вступили до мистецьких закладів вищої освіти. Серед них слід відмітити: Негрескул Анатолій – багато років працював солістом Чернівецького симфонічного оркестру; Солтис Олег – закінчив Львівську консерваторію, проявив себе як високий майстер-професіонал володіння інструментом; Луценко Сергій – видатний музикант-флейтист, який успішно працює в симфонічному оркестрі у Львові, а також за кордоном – в Мілані; Кнігніцька Анна – солістка симфонічного оркестру Чернівецької обласної філармонії; Козар Давид та Купчанко Надія – лауреати конкурсів "Нові імена"; Марія Веля – переможець конкурсу "Нові імена" 2021, та багато інших.

Максименко Василь Максимович – працював з 26.08.1989 по 31.08.2012 роки. Народився 4 січня 1940 року в селі Клішківці Хотинського району, Чернівецької області. В 1958 році вступив до Чернівецького музичного училища з класу труби і закінчив в 1962 році. З 1962 року почав трудову діяльність викладачем культурно-освітнього училища, в якому працював по 1989 рік. У 1964 році вступив на заочний відділ до Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка і закінчив в 1969 році. У 1988 році присвоєно звання "старший викладач". У 1989 році переведений з культурно-освітнього училища в музичне училище мистецтв імені С. Воробкевича на посаду викладача з класу труби. За період роботи випустив 62 випускників, 14 з яких вступили до вищих навчальних закладів. З 1989 року в училищі мистецтв викладає клас труби. За цей час проявив себе як зацікавлений та цілеспрямований викладач, що зорієнтований на конкретні результати професійної діяльності. Брав активну участь в професійному та громадському житті училища, сумлінно виконував свої обов'язки як спеціаліст, був керівником духового оркестру.

Костилюк Василь Лаврентійович – народився 3 січня 1937 року в селі Вільнівці Чемеровецького району Хмельницької області. З 1954 року по 1958 рік навчався в Чернівецькому музичному училищі. В 1961 році вступив на заочний відділ до Київської державної консерваторії, яку закінчив у 1966 році. З травня 1974 року призначений директором Чернівецького культурно-освітнього училища. На даній посаді працював до липня 1986 року. В 1970 році нагороджений медаллю "За доблесну працю". В 1973 році був обраний депутатом Сторожинецької районної ради. У 1984 році нагороджений медаллю "Ветеран праці". З 1989 року працював заступником директора з виробничої практики. У 2009 році став лауреатом літературно-мистецької премії імені Сидора Воробкевича. Викладач проводив уроки на високому професійному рівні, з великим досвідом. У вищі навчальні заклади вступили такі студенти: Звізда В., Томнюк Б., Місько В. – Рівненський державний інститут культури; Лакуста О. – Одеська музична академія. Працював в коледжі мистецтв імені С. Воробкевича з 1989 по 2021 роки.

Левицький Роман Євгенович – народився 19 жовтня 1947 року. З 1963 року по 1967 рік навчався в Чернівецькому музичному училищі. Працював в училищі мистецтв імені С. Воробкевича з 1991 по 2007 рік. В 1971 році вступив до Львівської консерваторії, яку закінчив 1976 року з класу кларнета. З липня 1991 року переведений в музичне училище з культосвітнього, де працював викладачем, заступником директора з навчальної роботи, а з 1999 року був призначений директором училища мистецтв імені С. Воробкевича. Працював викладачем музичної школи № 3 м. Чернівці. В 1969-1971 рр. та 1971 – 1985 рр., викладач духових інструментів культурно-освітнього училища. В 1991-1992 рр. викладач музичного училища. В 1992-1999 рр. заступник директора з навчальної роботи, а з травня 1999 року директор училища мистецтв імені С. Воробкевича. Випускники: Горб В.В. – закінчив Львівську консерваторію, на даний час викладач коледжу мистецтв імені С. Воробкевича; Іванчук Андрій закінчив Львівську консерваторію, працює викладачем в Івано-Франківському музичному училищі; Кушнір Володимир, артист естрадно-духового оркестру Чернівецької філармонії; Горошишин Денис та Олексій Андроник – викладачі музичної школи с. Горбово.

Плешкан Петро Васильович – працював в музичному училищі з 1990 по 2014 рік викладачем з класу труби. За цей час зарекомендував себе здібним, дисциплінованим викладачем, учні якого показували хороші результати на академічних концертах та залах. Брав активну участь в допомозі колективам училища. Безвідмовний у виконанні громадських доручень. Активно брав участь в методичній роботі спеціалізації "Оркестрові духові та ударні інструменти", та допомагав викладачам дитячих мистецьких шкіл області. Був курсовим керівником.

Акейніков Олександр Петрович – народився 11 червня 1957 року. Закінчив Чернівецьке музичне училище потім Львівську музичну академію з класу ударних інструментів. Грав у групах "Карпати", "Черемош", працював в ОМА (об'єднання музичних ансамблів) міст Чернівці, Сухумі, Сочі. З 1990 року працює у Чернівецькому коледжі мистецтв імені С. Воробкевича. Випускники Акейнікова О.П. закінчили різні мистецькі заклади: Зимбович Н., Томаш А., Попелухін О., Руснак М., Ящук О., Микитюк О., Заzubек М. – професійно працюють в різних музичних колективах, а також викладачами дитячих мистецьких закладів. З 1992 року за сумісництвом працює концертмейстером ударної групи симфонічного оркестру Чернівецької обласної філармонії. Неодноразово гастролював з концертами країнами Європи: Румунія, Польща, Німеччина, Бельгія, Голландія, Швейцарія, Італія.

Кшижевський Ярослав Володимирович – викладач з класу труби. Працює в училищі мистецтв імені С. Воробкевича з 1994 року за сумісництвом, а з 4 серпня 2011 року на основній роботі. Закінчив Львівську державну консерваторію імені М. В. Лисенка в 1977 році, клас доцента В.О. Швеця, з 2010 року заслужений артист України. Випускники Швець П., Бурак О., стали лауреатами конкурсу "Сурми Буковини", студенти Савчук Д., Божеску О. – лауреати Міжнародного конкурсу імені Мирона Старовецького. Дороган С. – закінчив Львівську державну консерваторію імені М.В. Лисенка; Бабин Д., Лабік В. – закінчили Одеську державну консерваторію; Абугулес Костянтин Георгійович – закінчив в 2015 році магістратуру на кафедрі духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, клас труби заслуженого діяча мистецтв України, професора Степана Даниловича Цюлюпи, нині працює викладачем класу труби в Чернівецькій музичній школі № 1; Корня О., Лахман О. – закінчили Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника м. Івано-Франківськ; Думан Г. – закінчив музичний факультет Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича; Бомпа В., Шарабуряк Я. – навчаються у Кишинівській музичній академії.

Бобик Василь Васильович – народився 9 лютого 1962 року в селі Ошихліби Кіцманського району Чернівецької області. Закінчив Ташкентське музичне училище, а в 1990 році військово-диригентський факультет при Московській державній консерваторії. Директор Чернівецького обласного фахового коледжу мистецтв імені С. Воробкевича з 30 серпня 2007 року. Заслужений

артист України – 1999 р., лауреат премії імені О. Поповича – 2013 року. Викладає дисципліни: диригування, інструментування, читання партитур, оркестрова практика, оркестр духових інструментів. Має високий професійний рівень. Його випускники Каба Сергій, Ткач Христина, Дідух Роман та інші навчаються у мистецьких закладах вищої освіти. Виступає на обласних семінарах керівників духових, народних, народної музики оркестрів. Рецензує композиторські роботи, методичні розробки педагогів мистецьких навчальних закладів. Бере участь в атестації інструментальних колективів, є головою обласного журі конкурсу оркестрів, ансамблів обласних закладів культури. Був членом журі Міжнародного конкурсу "Сурми Буковини".

Горб Валерій Вікторович – у 2005 році закінчив Чернівецьке державне училище мистецтв імені С. Воробкевича з класу кларнета. В 2010 році закінчив магістратуру Львівської музичної академії імені М.Лисенка з класу кларнета (клас професора Ю.В. Корчинського). Працював артистом духового оркестру "Буковина". З 2007 року працює викладачем у Чернівецькому обласному фаховому коледжі мистецтв імені С. Воробкевича, за сумісництвом працює в Чернівецькій музичній школі № 4. З 2007 року артист ансамблю народної музики "Плай" Чернівецької обласної філармонії ім. Д.Гнатюка. Випускники Горба В.В. навчаються у музичних закладах вищої освіти України та Європи: Львівська музична академія – Назарій М., Прекаска І., Корбут А., Дожид І., Фріц Ю.; Одеська музична академія – Ткач Х.; Кишинівська музична академія – Цугуй О., Каба С., Каба А.; Музична академія Яси (Румунія) – Аміхалакіоас Ю. Лауреати Міжнародного конкурсу "Сурми Буковини" Каба С., Прекаска І., Назарій М.; Конкурс виконавців духових інструментів випускників середніх музичних закладів України пам'яті В. Апатського – Дожид І. (диплом), Корбут А. – кларнет (лауреат) м. Київ.

Настасійчук Микола Васильович – народився 28 листопада 1970 року в селі Тисовець Сторожинецького району Чернівецької області. У 1985 році вступив до Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського (1985-1989 рр.) З 1989 р. по 1991 рік служив в ЗСУ. Після армії працював у музичній школі с. Великий Кучурів (1991-1995 р.р.) В 1995 році вступив до вищого Львівського музичного інституту (тепер національна музична академія імені М. Лисенка), який закінчив у 2000 році. З 1996 року працює в Чернівецькій обласній філармонії артистом симфонічного оркестру. З 2009 року працює за сумісництвом в Чернівецькому училищі мистецтв імені С. Воробкевича (нині коледж мистецтв) викладачем духових інструментів (кларнет, саксофон). Випускники Настасійчука М.В. навчаються у вищих навчальних закладах: Ганущак Юрій – Львівська музична академія імені М.Лисенка; Іцкан Валентин – інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника; Фрунза Сева – Кишинівська консерваторія; Гангал Роман – Чернівецький національний університет. Неодноразово гастролював у складі Чернівецького симфонічного оркестру країнами Європи та Азії.

Конєв Олександр Адольфович – народився в м. Чернівці 1973 року. Вчився в музичній школі № 1 з класу фаготу. В музичному училищі імені С. Воробкевича навчався у викладача Герасімова О.Ю. В 1992-1997 роках навчався в Одеській музичній консерваторії імені А. Нежданової. У 2001-2002 роках грав в оркестрі музичного товариства "Pandore" Брюссель, Бельгія. З 2005 року постійний учасник міжнародного симфонічного оркестру INSO – Львів. Брав участь в гастрольних турах Європою у складі українсько-австрійського оркестру. З 1997 року по сьогоднішній день працює концертмейстером групи фаготів Академічного симфонічного оркестру Чернівецької філармонії. З 2011 року працює за сумісництвом в Чернівецькому фаховому коледжі мистецтв імені С. Воробкевича та музичній школі № 4. Конєва Аліна – випускниця, студентка Братиславської академії музики – Словаччина.

Василович Богдан Васильович – народився 19 липня 1990 року. В 2005 році вступив до Чернівецького училища мистецтв імені С. Воробкевича з класу труби. Навчався у викладача Грещука В.М. З 2007 року паралельно з навчанням в училищі, працював в музичній школі № 4, а також був артистом муніципального духового оркестру м. Чернівці. В 2009 році вступив до Одеської музичної академії імені А. Нежданової. У 2014 році став викладачем Чернівецького обласного коледжу мистецтв імені С. Воробкевича. Випускники Василовича Б.В. навчаються у вищих навчальних закладах не тільки України, але й за кордоном. Серед випускників багато таких, які займали призові місця у конкурсах музикантів на духових інструментах: Мойсюк Д. – Одеська національна музична академія ім. А.Нежданової, лауреат конкурсу "Сурми Буковини"; Скігар Т. – Кишинівська академія музики, лауреат конкурсу "Сурми Буковини", а також переможець конкурсу "Нові імена"; Попович Ф. та Оринчук А. – Кишинівська академія музики; Бурлака І. – Одеська національна музична академія ім. А.Нежданової, гран-прі конкурсу "Нові Імена"; Мельник М. – Поморська академія м. Слупськ (Польща).

Пампуха Вадим Геннадійович – народився 9 жовтня 1971 року в місті Алма-Ата (Казахстан). У 1979 році переїхав з батьками до м. Чернівці. У 1986 році закінчив 8 класів СШ № 1 та вступив до Чернівецького музичного училища імені С. Воробкевича з класу кларнета. У 1990 році закінчив

училище. З 1992 року по 1997 рік навчався у Донецькій державній консерваторії імені С.С. Прокоф'єва з класу кларнета. З 2019 року за сумісництвом викладає у комунальному закладі "Чернівецький обласний фаховий коледж мистецтв імені С. Воробкевича". Випускники: Оборочану Ганна – викладач мистецької школи села Горбово; Порошняк Аліна – викладач мистецької школи м. Сторожинець.



*Сидять зліва направо: Гнюс Т.М., Дебера О.М.(голова ЦК), Серебрянський А.П.,
стоять зліва направо: Кишжєвський Я.В., Горб В.В., Василович Б.В., Акейніков О.П., Мостепан О.М.,
Настасійчук М.В., Конєв О.А., Пампуха В.Г.*

Також в різний період на відділі духових та ударних інструментів працювали: Жубр А.В. – викладач з 16.11.1970 по 01.07.1974 рік. Був завідувачем відділу духових інструментів і керівником духового оркестру; Михасюк Г.Е. – працював педагогом з класу труби з 27.08.1971 по 1976 рік; Олійник І.В. – працював викладачем з класу гобою за сумісництвом з 1975 по 1977 рік; Маковійчук В.М. працював викладачем з класу флейти за сумісництвом з 14.09.1984 по 1987 рік; Мельничук В.В. працював викладачем з класу труби. Прийнятий на посаду з 28.04.1998 по 30.08.2001 року; Костриж В.С. працював викладачем з диригування з 01.09.1988 по 1992 роки; Серебрянський В.П. працював викладачем з класу валторни з 1976 по 1979 роки.

По заміні викладачів працювали викладачі з класу труби Гаврилук Д.К., Кривенчук С.М. за сумісництвом викладач з класу валторни, Фоменко Л.О. викладав ансамбль, педагогічну практику, диригування.

Працював за сумісництвом викладач з класу диригування Созанський Й.Й. – головний диригент симфонічного оркестру Чернівецької обласної філармонії імені Д.Гнатюка, заслужений діяч мистецтв України.

Висновки. Педагогічний склад циклової комісії "Оркестрові духові та ударні інструменти" Чернівецького обласного фахового коледжу мистецтв імені Сидора Воробкевича за роки трудової діяльності зробив вагомий вклад у розвиток національної культури і мистецтва в Україні, у повній мірі забезпечив початкові заклади музичної освіти Буковини викладачами фахових дисциплін, керівниками духових оркестрів та інших творчих колективів, підготував значну кількість професійних музикантів та педагогів для утвердження і розвитку жанру духової музики в Україні та за її межами.

Використана література

1. Саїнчук К.І. "Сурми Буковини" – Чернівці, 3 історії духових оркестрів Чернівецької області, "Золоті литаври", 2005 р. – 200 с.
2. Саїнчук К.І. "Музична освіта Буковини" – Чернівці, "Золоті литаври", 2011 р. – 320 с.
3. Марценюк Г.П. "Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва" /Герольд Марценюк. – К.: ДП "Інформаційне – аналітичне агентство", 2013.- 402 с.

УДК 784.087.68 (477.85)

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1636-9737>**Димченко С.С.,
м. Рівне****ЖИТТЄВА ПАРТИТУРА ЛЕГЕНДИ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ**

Анотація. У статті на основі біографічних документів, спогадів колег, однодумців і випускників класу диригування представлено і розкрито головні педагогічні принципи видатного, талановитого педагога диригентського мистецтва, Метра Санкт-Петербурзької професійної диригентської школи, народного артиста РРФСР, відомого диригента, вченого, професора Санкт-Петербурзької консерваторії ім. М.А. Римського-Корсакова Іллі Олександровича Мусіна (1903-1999), висвітлено процес історичних етапів пізнання таємниць диригентського мистецтва в класі професора І. Мусіна, як самостійного виду виконавської діяльності, доведено, що науково-педагогічні принципи професора І. Мусіна у багатьох чинниках є свідченням досягнення професійних вершин, які можуть слугувати ідеальним образом для нинішніх та майбутніх поколінь педагогів і науковців. В результаті проведеного дослідження шляхом сучасної наукової, монографічної літератури здійснено спробу вивчити і простежити динаміку росту і розвитку життєвої партитури Легенди диригентського мистецтва ХХ століття.

Охарактеризовано виконавську, педагогічну, методичну, редакторську та музично-громадську діяльність І. Мусіна; обґрунтовано роль і значення розвитку технічних можливостей диригента, а це означає озброїти розумінням механізму диригентського впливу на виконавців, розкрити підходи до теорії диригентського мистецтва, створити умови для творчого відношення до мануальних засобів управління, цілеспрямованого пошуку технічних і виразних засобів диригування.

Ключові слова: науково-педагогічні принципи, педагогічна майстерність, диригентське мистецтво, мануальна техніка, виконавська діяльність, студентська молодь.

Annotation. The article, based on biographical documents, memoirs of colleagues, like – minded people and graduates of the conducting class, presents and reveals the main pedagogical principles of Ilya Aleksandrovich Musin, who was an outstanding, talented teacher of conducting art, a respected person of St. Petersburg Professional Conducting School, People's Artist of the RSFSR, a famous conductor, scientist, professor at the Rimsky – Korsakov St. Petersburg State Conservatory. The process of the historical stages of cognition the secrets of conducting art in the class of Professor I. Musin, as an independent type of performing activity is covered. It has been proved that the scientific and pedagogical principles of Professor I. Musin in many factors are evidence of the achievement of professional pinnacle, which can serve perfectly for current and future generations of teachers and scientists.

As a result of the research conducted by analyzing modern scientific and monographic literature, an attempt was made to study and trace the dynamics of the growth and development of the life path of the legend of conductor art of the XX century.

The performing, pedagogical, methodological, didactic and musical – social activities of I. Musin are described; the role and importance of developing the technical capabilities of the conductor is justified, which means *to equip the understanding* of the mechanism of conductor influence on performers, to reveal approaches to the theory of conductor art, to create conditions for creative attitude to manual controls, a purposeful search for technical and expressive means of conducting.

The prolific cultural dimension of the work of the real ascetic and propagandist of the native conducting art is highlighted; the issues that continue to further study various aspects of the development of classical, modern music, issues of careful study of artistic peculiarities and style features of works by Haydn, Beethoven, Mozart, Tchaikovsky, Mussorgsky, Shostakovich, Prokofiev, which are noted in modern musicology, as a starting descriptions in the process of professionalization of conducting performing arts are analyzed.

The conductor's and pedagogical work of the conductor – performer to whom this article is devoted, gives space for the conductor's problematic and searching efforts to systematize the features of genres, the means of shaping and developing images, features, style, artistic direction from the point of view of identifying traditionally – artistic characteristics and features inherent in this particular work.

Key words: scientific and pedagogical principles, pedagogical skills, conducting art, manual technology, performing activity, student youth.

Постановка проблеми та її значення. Підготовка диригентів мала великий шлях та досвід у формуванні диригентського мистецтва, що стали фундаментом сучасної системи диригентської освіти. Диригування – це таке ж виконавське мистецтво, як гра на будь-якому музичному інструменті. Проте в галузі диригування довгий час теорія відставала від інструментальної практики.

Перший хто зруйнував сталі традиції і остаточно утвердив диригування як самостійний вид музичного мистецтва були Г.Берліоз, Р.Вагнер, Л.Нікіш, Г.Малер, С.Кусевицький, С.Рахманінов, А.Тосканіні. У ХХ столітті кагорту видатних диригентів поповнюють К.Сараджев, М.Малько, Є. Купер, О.Гаук, А.Пазовський, Є.Мравінський, І.Мусін, Герберт фон Караян, Клаудо Аббадо, К.Мазур та інші. Більшість з них пройшли велику виконавську школу, були чудовими музикантами:

піаніст Бруно Вальтер, скрипаль Шарль Мюньш, віолончеліст Артур Тосканіні, піаніст і композитор Євген Светланов. Все це свідчить про високу професійну виучку диригентів, необхідність постійного вдосконалення своєї майстерності. Не випадково ряд диригентів були авторами яскравих монографій (Б.Вальтер, В.Фунтвенглер, Ш.Мюньш, А.Пазовський, Б.Хайкін, Ю.Файер, М.Голованов), цінність яких у органічному поєднанні теоретичних обґрунтувань з блискучими результатами багаторічної особистої концертної діяльності.

Отже, найвищі досягнення в галузі диригентського виконавства цих майстрів, а також постійний ріст художніх можливостей, що збагачують це мистецтво, поставили перед майбутніми диригентами потребу глибоких фундаментальних знань, які можна набути шляхом систематичних знань в умовах навчального закладу,

Виникла необхідність навчання диригуванню, аналогічно до інших видів виконавського мистецтва.

Аналіз останніх досліджень. У нашій країні, коли наступив період справжнього оновлення в усіх сферах діяльності людини і коли навчальні аудиторії заповнила студентська молодь, посправжньому постало питання про спеціальну диригентську освіту.

Музикант високої ерудиції, надзвичайно широкого світогляду М.Малько був одним із перших, хто поставив питання про спеціальну диригентську освіту. З метою реалізації своєї ідеї М. Малько на початку 20-х років організував спеціальні диригентські класи в Києві і Ленінграді [5, с.139].

Диригентське мистецтво як предмет знаходить своє яскраве відображення у відкритих диригентських класах Москви, Ленінграда, Києва, Одеси, Львова.

Видатні педагоги М.Малько, І.Мусін, Л.Гінзбург, М.Колесса, К.Пігров, К.Ольхов, Ю.Богданов та інші, які стали засновниками власних шкіл, у своїх наукових працях визначили головні риси диригентського мистецтва, розкрили основи техніки диригування і вказали на можливості її засвоєння.

Теоретична обґрунтованість диригентського мистецтва знайшла своє втілення в підручниках та посібниках М.Малька, І.Мусіна, М.Канерштейна, М.Колесси, К.Ольхова та інших авторів

У підготовці даної статті ми опиралися на власні виконавські пошуки та на дослідження Легенди диригентського мистецтва ХХ століття Іллі Олександровича Мусіна.

Відтак **актуальність статті** складатиме дослідження життєвої партитури видатного диригента – виконавця, засновника вітчизняної диригентської школи, професора Санкт-Петербурзької консерваторії, який виховав блискучу плеяду видатних диригентів, які у своїй подальшій діяльності продовжують виконавські і педагогічні традиції класу свого Вчителя.

Старше покоління: Константин Сімеонов – народний артист СРСР, головний диригент Київського, Ленінградського театру опери та балету, 1-й лауреат Всесоюзного конкурсу диригентів, Лауреат Державної премії, професор; Одісей Дімітріаді – народний артист СРСР, головний диригент Тбіліського оперного театру, професор; Єлізавета Кудрявцева – народна артистка РРФСР, професор; Семен Казачков – народний артист РРФСР, професор; Борис Мілютін – народний артист РРФСР, головний диригент Кишинівського оперного театру; Михайло Бухбіндер – народний артист РРФСР, головний диригент Новосибірського оперного театру; Дмитро Тюлін – лауреат 2-го Всесоюзного конкурсу диригентів, головний диригент на Кубі; Юрій Богданов – народний артист РРФСР, диригент Ленінградського Малого оперного театру, професор.

Середнє покоління: Юрій Темірканов – народний артист СРСР, головний диригент Ленінградського театру опери та балету, професор; Арнольд Кац – народний артист РРФСР, головний диригент Новосибірського симфонічного оркестру, професор; Віктор Федотов – народний артист РРФСР, професор; Юозас Домаркас – народний артист СРСР, головний диригент симфонічного оркестру Литовської філармонії; Юрій Ефімов – заслужений діяч мистецтв Білорусії, головний диригент симфонічного оркестру Білоруської філармонії; Федір Глущенко – народний артист України, головний диригент Державного симфонічного оркестру України; Владислав Чернушенко – народний артист РРФСР- ректор Санкт – Петербурзької консерваторії ім. М.А.Римського – Корсакова, головний диригент Капелли, Лауреат Державної премії, професор; Сергій Бичков – головний диригент "Оркестру де Парі" (Франція); Роман Корчмар – народний артист РРФСР, головний диригент симфонічного оркестру Саратівської філармонії.

Молоде покоління: Василь Синайський – народний артист Латвії, головний диригент симфонічного оркестру Латвійської філармонії; Валерій Гергієв – народний артист Росії, головний диригент Ленінградського театру опери та балету, лауреат міжнародного конкурсу диригентів ім. Герберта Караяна; Андрій Чистяков – народний артист Росії, головний диригент симфонічного оркестру Уральської філармонії; Олег Маркевич – лауреат міжнародного конкурсу диригентів – ім. Герберта Караяна, головний диригент Франкфуртського симфонічного оркестру (ФРГ).

Іноземні випускники: Хо Дя Бок – головний диригент симфонічного оркестра (КНДР); Георг Лейпольд – головний диригент Лейпцігського оперного театру (ГДР); Месру Мехмедов – лауреат двох міжнародних конкурсів, головний диригент (Болгарія); Оллі Келло – диригент симфонічного оркестра (Фінляндія); Чан Куїн – головний диригент Ханайського симфонічного оркестра (В'єтнам); Шан Едвардс – головний диригент "Національної опери", Лондон (Англія) Теодор Курентзис – головний диригент Пермського театру опери та балету (Греція).

Таким чином, діяльність випускників видатного Майстра і Педагога ще і ще раз доводить, що "Школа Мусіна" далека від застиглого академізму. Це, насамперед, – живий, пульсуючий, творчий феномен, що вічно оновлюється та розвивається.

Усе це здається очевидним проте, досягнення Майстра й домі ніколи не перевершені.

І це лише неповний перелік творчих перемог і досягнень учнів професора І.Мусіна.

Предметом дослідження є висвітлення процесу історичних етапів формування диригентського мистецтва, як самостійного виду виконавської діяльності в класі професора І.Мусіна.

Метою статті є дослідження процесу становлення та розвитку педагогічної і диригентської спадщини І.Мусіна в контексті розвитку диригентського мистецтва ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Звертаючись подумки до постатей своїх учителів, ми з глибокою вдячністю згадуємо тих, хто допомагав нам збагнути не тільки складний творчий процес у всій його багатогранності, але й здебільшого пізнати самих себе. Таким для багатьох випускників залишився в пам'яті професор Ленінградської консерваторії ім. М.А. Римського-Корсакова Ілля Олександрович Мусін – видатний музикант, педагог, музичний громадський діяч, Легенда серед видатних діячів диригентського мистецтва ХХ століття. Він уперше створив унікальну авторську диригентсько-практичну школу, в якій його блискуча педагогічна майстерність набула науково-теоретичного обґрунтування. Особливість школи Іллі Мусіна полягає в тому, що вона не обмежується вузьким колом лише його вихованців, а має надзвичайно широке поле позитивного впливу на диригентське мистецтво загалом, на диригентське виконавство й у світі, бо включає наукове спостереження, теорію виконавства й найсучаснішу науково – теоретичну методологію жанру.

Звичайно, про творчість Іллі Мусіна краще скажуть фахівці, але нам хотілося б відновити в пам'яті найвластивіші риси педагога-музиканта, його принципи і методи пізнання музичного мистецтва, під керівництвом якого автор статті мав щасливу можливість удосконалювати свої диригентські навички.

Ілля Олександрович мав сотні учнів, і кожному він віддавав частку самого себе. Він був людиною глибоко закоханою в музику і вмів це почуття передати іншим, уміло направляти учня по тому правильному шляху, на якому молодий музикант міг би розкрити себе якомога найкраще.

Народився Ілля Мусін 1903 року в м. Кострома. У п'ятирічному віці лишився без мами, ріс у тяжких матеріальних умовах.

Любов до музики виявилась у нього рано. З дитинства він грав на скрипці, пізніше імпровізував на фортепіано, грав в самодіяльному оркестрі та водночас відчував сильний потяг до математики і точних наук.

Батько мріяв, щоб син серйозно почав вчитися музиці і повів до музичної школи. Перші кроки піаністичної діяльності були важкими. Батько заставляв кожен день по годині займатися музикою. На третьому році навчання по класу фортепіано син грав вже сонату Е.Гріга. Батько мріяв, щоб Ілля поїхав до Петербургу і поступив в консерваторію. Вчителька Лідія Олександрівна Поршина (учениця професора Московської консерваторії Кипта) почала готувати сина до вступу в консерваторію, але щоб поїхати до Петербургу необхідно було мати дозвіл. І.Мусін його отримав. Почався новий етап в житті молодого музиканта.

Консерваторія 1919 року. В клас фортепіано І.Мусін попав до професора А.Дубасова, який в кінці навчального року поїхав до Саратова. Завдяки рекомендаціям друзів І.Мусін продовжив навчання в класі Бориса Захарова, який весною 1921 року покинув Росію. Наступним викладачем став Самарій Ілліч Савшинський. В класі Савшинського І.Мусін почав серйозно займатися по спеціальності. Посилена робота – "переграв" ліву руку. Лікування не дало позитивного результату. Так, цей випадок став для І.Мусіна вирішальним, який направив музиканта на вірний шлях життя.

Всі його життєві пристрасті і зацікавлення були сконцентровані на диригентську ниву.

І.Мусін звертається до голови композиторського факультету М.Штейнберга з питанням: як вступити на диригентське відділення? Відповідь була наступна: потрібно спочатку закінчити теоретико-композиторське відділення і після вивчення контрапункта, тобто на четвертому році навчання, можна вступати на диригентську спеціальність.

У 1923 році І.Мусін вступив на теоретико-композиторське відділення, але більшу частину свого часу він проводив у філармонії, бо відчув, що можливість вступити на диригентське оперно-симфонічне відділення ставала ще більш реальною.

1925 рік... Він знаменний не тільки для І.Мусіна, а й для всього диригентського мистецтва.

Микола Андрійович Малько з Києва повертається до Ленінграду і очолює оркестровий клас в Ленінградській консерваторії де поступово втілює ті навчальні програми з диригування, які були розроблені ним у Києві [4,с.139].

Розкриваючи сутність диригентського мистецтва він вбачає у диригуванні, перш за все, виконавську функцію і вимогам переведення диригентського класу з теоретичного на виконавський факультет.

Були затверджені програми всіх років навчання і вимоги до вступних та перехідних іспитів.

Вперше на диригентське відділення вступає 40 чоловік. Вступні екзамени були розподілені на два дні. Екзамен приймав один Микола Андрійович Малько. І.Мусін для диригування обрав Першу симфонію Бетховена. Після диригування потрібно було грати з аркуша. Це був епізод з "Майської ночі". Потрібно було не тільки грати, а й співати всі голоси хору.

Так у 1925 році І.Мусін вступає на диригентське відділення. Його Вчителем стає Микола Малько.

Вдумливий педагог М.Малько зумів акумулювати творчі можливості свого студента, розкрити в ньому талант тонкого інтерпретатора, зарядженого невгамовною енергією почуттів. Він допомагав молодому диригенту знайти свій мистецький почерк, свій шлях передачі авторського задуму слухачам, навчив бути господарем за пультом [6].

Отже, разом з Євгеном Мравінським, він займається в класі Миколи Малька, ділить обід з Дмитром Шостаковичем, ходить на виступи Володимира Маяковського.

У 1927 році М.Малько запросив на кафедру О.Гаука для ведення курсу "Розвиток диригентського слуху." І коли М.Малько поїхав за кордон, а це було у 1928 році, його класом почав керувати Олександр Гаук, майже до 1932 року. Згодом він поїхав до Москви, для роботи головним диригентом Державного симфонічного оркестру.

1930 рік... Ілля Мусін закінчує консерваторію, як диригент.

Ще навчаючись в консерваторії, на початку 1929 року, І.Мусіна (за рекомендацією М.Малька) було запрошено до Центрального музичного технікуму в якості викладача по диригуванню і оркестровому класу, де він працював майже до 1937 року.

1931 рік... І.Мусіна запросили до консерваторії викладати диригування на кафедрі оперно-симфонічного диригування і керувати оркестром.

Викладання в консерваторії супроводжує робота з оркестром філармонії.

1933-1937 рр. І.Мусін працює асистентом головного диригента Санкт-Петербурзької філармонії Фріца Штидра (колись помічника Густава Малера).

У філармонії він знайомиться з численними диригентами-гастролерами: Оскаром Фрідом, Отто Клемперером, Бруно Вальтером. Дімітрісом Митропулосом, Еріхом Клейбером і багатьма іншими. Завдяки винятковій пам'яті він вбирає їх кращі диригентські рішення.

З 1937 і до початку 2-ї світової війни І.Мусін працює головним диригентом симфонічного оркестру Білоруської філармонії. Завдяки цьому напряму диригентської діяльності накопичив багатий досвід в галузі інструментальної музики. У підтвердження цього, зазначу, що ми – його випускники – часто згадуємо, як Учитель блискуче знав симфонії Бетховена, Гайдна, Моцарта, Чайковського, Шуберта, Брамса, Шостаковича і т. ін.

Після закінчення 2-ї світової війни І.Мусін повертається до викладацької роботи на кафедру оперно-симфонічного диригування Ленінградської державної консерваторії ім. М.А. Римського-Корсакова, у якій працював до останніх днів свого життя.

Отже, не враховуючи чотири роки (1937-1941 рр.) роботи в Білорусії уся життєва партитура Маєстро пов'язана з першою консерваторією Росії а, це 64 роки педагогічної праці на кафедрі оперно-симфонічного диригування.

Вона відома не тільки в іменах його учнів, які займають найвищі позиції в музичному мистецтві, а головним чином, в детально розробленій системі навчання, де об'єдналися гігантський досвід самого І.Мусіна, друзів, однодумців по кафедрі, видатних майстрів диригентського мистецтва С.В. Ельцина, Р.Є. Мартинова, В.О. Федотова, Ю.Х. Темірканова, В.А. Чернушенка, М.А. Янсонса, А.В. Тітова, М.Г. Кукушкіна.

Моє особисте знайомство з Іллею Олександровичем Мусіним відбулося у 1981 році, коли я вступив до асистентури-стажування Ленінградського інституту культури.

Я дякую долі, що звела мене з такою особистістю як І. Мусін. "Назвати видатного диригента, професора Ленінградської консерваторії ім. М.А. Римського-Корсакова своїм Учителем – велика честь для учня" [3, с.40]. Особливим було ставлення Вчителя до своїх вихованців. За роки мого творчого спілкування з професором (він був призначеним моїм творчим керівником – 1981-1984 рр.) я постійно відчував його мудрість та величезний авторитет.

Мене вразили і захопили тоді рух і стиль життя мистецького вузу, в якому працювала ціла кагорта прекрасної професури. Почерк кожного і в музиці, і в житті, високий професіоналізм і самовідданість у справах – все це йшло від завідувача кафедри оркестрового диригування професора Юрія Борисовича Богданова, який у роки навчання в асистентурі-стажування ще працював диригентом Ленінградського Малого оперного театру. Він умів відкривати в молодому музикантові найсвітлішу барву у творчій палітрі, вивів нас на широку мистецьку дорогу життя.

Відкритий до усього нового, щирий і натхненний, людяний і справедливий, з неугасною енергією та жагою до пошуку – наукового, практичного, сердечного, душевного. Це все Ілля Олександрович. Бо ми його учні, розуміючи що кожен буде почутий з будь-якої, навіть мінімальної, але дуже важливої для аспіранта проблеми і що у І.Мусіна завжди для нас знайдеться час, ми знали, що і приємності, і прикраси відгукнуться у чуйному серці наставника, вірили і довіряли йому. Вчилися не лише професійним якостям диригента, а що найцінніше – бути щирими, чесними, добрими.

Багато хто з нас дивувався, як Ілля Олександрович, у свої 80 років (на той час коли ми в нього навчалися) усе встигав: і заняття провести в консерваторії, і над монографіями працювати, і керувати нами – аспірантами, бути членом багатьох редколегій і т. ін.

Ілля Мусін прекрасно володів німецькою, французькою, англійською мовами. Його блискуча музична пам'ять вражала навіть найкращих спеціалістів. І.Мусін досконало знав скрипкову, камерну, симфонічну літературу, вільно володів грою на роялі, знав напам'ять практично весь симфонічний репертуар.

У своєму педагогічному "горінні" І.Мусін поєднував досвід мудрого практика і блискучого теоретика. Дуже цікаво проходили його уроки, на яких завжди були присутні учні з усього світу, які записували уроки на відео і берегли їх, як рідкісної краси перлини. Клас ставав малим концертним залом. Вчитель вражав присутніх оригінальним рішенням виконавського задуму, збуджував музичну фантазію учнів різними засобами, зокрема, переконливою ілюстрацією за диригентським пультом, а також демонстрував різні варіанти виконання за роялем. Перед початком нашого диригування професор намагався створити необхідний емоційний настрій, що максимально наближував виконавця до вирішення складних проблем інтерпретації, розуміння стилістики твору, особливостей його форми, характеру руху, динаміки.

Професор прекрасно орієнтувався в проблемах виконання штрихів, виборі художньо виправданої диригентської аплікатури, проте ніколи не нав'язував свої думки, завжди уважно ставився до варіантів, запропонованих учнем, і знаходив найбільш логічні рішення.

На заняттях з диригування ми, його учні, неодноразово пересвідчувались, наскільки досконало вчитель знає той або інший твір. Здавалося, він був абсолютно переконаний у правдивості свого тлумачення змісту твору, що, звичайно, пояснюється результатом його тривалої і заглибленої роботи над багатьма партитурами. Складалася стала думка, що І.Мусін ніколи не давав учням творів, які він знав поверхово або робив це, переслідуючи мету оновлення власного репертуару.

Пригадується, з яким тонким педагогічним чуттям І.Мусін підбирав програми з диригування своїм вихованцям. Враховуючі їхні індивідуально-особистісні нахили, ступінь обдарованості, працьовитості тощо. Із надзвичайною ретельністю справжнього музиканта-педагога він пропонував нам твори видатних композиторів, що відрізняються глибоким змістом, завершеністю музичної форми, а також відповідною перспективою розвитку молодого музиканта.

На уроках з учнями І.Мусін ніколи не переймався "зовнішнім видом" диригування. Він відкидав все показне, розраховуючи на ефективність жестів, як він зазначав, "гру на публіку". Ця риса характерна його суто людським якостям, була відбитком власної манери виконання і в поведінці за пультом, і у технічних прийомах, які він застосовував. І.Мусін вважав, що диригент повинен забути про те, що на нього дивиться публіка, а дбати тільки про розкриття змісту твору. Професор завжди націлював учнів на доцільність, граничний ступінь виразності диригентських рухів.

Особливу увагу І.Мусін звертав на наспівність, як він уточнював, вокальність диригентських рухів під час виконання кантилени. Із цим пов'язана властива для нього самого свобода ведення мелодії, підпорядкування решти елементів руху головному мелодичному голосу, як зазначив Б.Вальтер: "Основний голос завжди повинен бути почутим" [1, с.29-30].

І.Мусін ніколи не працював суто над технікою диригування як головного засобу розкриття змісту твору. Слід підкреслити, що поняття "диригентська техніка" він розглядав як результат великої внутрішньої концентрації, акумуляції енергії і волі диригента. Надзвичайно цікава думка, адже в ній приховується справжній темперамент диригента, і разом з тим, зумовлюються засоби втілення його намірів, тобто техніки диригування.

У процесі роботи І.Мусін намагався виробити в учнях уміння показати не тільки темп, характер, зміст музики твору, але й найтонші відтінки динаміки, специфіки фразування, штрихів, особливо характеру звуковидобування – жорстку або м'яку атаку, виникнення звука, філіровку, різке або м'яке зняття. Він тонко поєднував, синтезував технічний і музичний напрямки розвитку учня. Він наголошував: "Розвиток диригента в класі відбувається у специфічно мануальних рухах, які повинні бути наповнені не тільки технологічним, але й емоційним змістом" [8, с.58].

І.Мусін ніколи не роз'єднував окремо техніку від музики і навпаки. Для нього ці речі були взаємозумовленими.

Надзвичайно ретельно ставився Вчитель до авторського тексту, що викладений партитурі, адже головне завдання диригента- відтворити зміст музики, закладеного композитором у творі, за допомогою тонкого озвучення того, що записано в партитурі. До речі, І.Мусін ніколи не дозволяв собі робити в партитурі будь-які позначення, що стосуються темпів, динаміки, характеру виконання, і завжди негативно реагував, якщо ці речі спостерігав у партитурах своїх вихованців. У таких випадках він тактовно зауважував: "Ваші позначення абсолютно не цікаві для наступних користувачів партитурою, окрім того, вони можуть побачити вашу некоректність щодо автора музики" [11].

Слід особливо відзначити з якою мірою відповідальності ставився І.Мусін до інтерпретації музичних творів і намагався таке ж відношення виховувати в своїх учнях. Наприклад, у бетховенських симфоніях, які він знав досконало, спрямовував головне завдання диригента на найповніше і найяскравіше виявлення глибини філософської сутності авторського задуму. Учителю ніколи не виділяв ніяких спільних рис у бетховенських симфоніях, що стосується мотивно-тематичного розвитку, образної сфери, особливостей форми, оркестрової фактури, динамічних відтінків – все підпорядковується головному завданню: донести до слухача високі громадянські ідеї, пафос героїки та почуттів, сповнених високих прагнень.

Наприклад, стосовно трактовки Першої симфонії він застерігав учнів не сприймати її як ранній симфонічний досвід автора, а доводити, що у ній Бетховен уже тоді показує силу духу, незгасну енергію, велич думки, яка властива генію музичного мистецтва.

У третій ("Героїчний") симфонії І.Мусін зауважував, зокрема, що у ній героїзм тлумачиться не як особлива риса, а як природна властивість людської натури.

Четверта Симфонія Бетховена належить до його найсвітліших і найлірічніших творів – такий її емоційний і психологічний настрій. І.Мусін застерігав, що ця симфонія, яка дуже складна для оркестру, має низку суто технологічних диригентських проблем, стосовно динаміки, співвідношення темпів, тембрового колориту тощо.

З приводу П'ятої симфонії Бетховена учитель лаконічно висловлював її головну концепцію: через боротьбу – до перемоги.

Шосту симфонію ("Пасторальну") він називав піднесеною ідеєю співіснування людини і природи.

Твори К.-М.Вебера (як, наприклад, увертюра до опери "Оберон", "Чарівний стрілець", "Евріанта", знамените "Запрошення до танцю") І.Мусіну краще подобалися в оркестровій редакції Ф.Вейнгартнера, ніж в оркеструванні Г.Берліоза, адже Вейнгартнер, як зазначав учитель, яскравіше подає не романтичний пафос, барвистість оркестрової палітри, а щедрість мелодії, поетичність музичного викладу, досконалість висвітлення музичних образів.

Цікаві думки висловлював І.Мусін стосовно інтерпретації незакінченої симфонії Ф.Шуберта. Він трактував цей двочастинний цикл як збентежену трагічну сповідь композитора, позбавляючи зміст музики надмірних романтичних рис, що традиційно притаманне диригентам.

Велику закоханість проніс І.Мусін через своє життя до геніальної музики П.Чайковського, особливо його симфонічних творів, опер, балетів. Наприклад, у П'ятій симфонії він передусім звертав увагу на продуманість виконавського плану, суворість і ніжність, напруженість і розкутість у відтворенні художніх образів. І.Мусін наполегливо спрямовував учнів шукати різнобарвність музичних відтінків, адже в цій музиці можна знайти мужність і волю, імпульсивність і спокій, скорботу і радість, суворість і сентиментальність. Тут можна й одночасно відчутти домінуюче значення мелодичної основи і поліфонічність музичної тканини.

Пригадую, як у процесі роботи над увертюрою – фантазією "Ромео і Джульєтта" П.Чайковського І.Мусін попросив мене продиригувати початковий хорал не за чотиридольною схемою, а за

дводольною. Коли цей епізод завершився, він запитав мене про мої, відчуття стосовно логічності та доцільності диригування саме так, і додав: "Все йде від образу, який ви собі уявляєте... і не звертайте особливу увагу на розмір, подумайте глибше..." Згодом, у процесі самостійної роботи, я переконався що диригувати це місце "на два" доцільніше, адже уявлення про дві войовничі родини Монтеккі і Капулетті при такому усвідомленні стають вагоміші й повноважнішими, що не розпорошує образне сприйняття музики цього епізоду.

А ось інший приклад. У процесі роботи на Четвертою симфонією Й.Брамса учитель якось висловив доволі парадоксальну думку: "У певних епізодах його музики міститься щось протилежне і зовсім інше, на відміну від того, що "конкретно говорить" даний уривок..." Мова йшла про неоднозначність сприйняття музики Брамса, про її драматургічну і образну складність. До речі, видатний музичний теоретик М.Друскін зазначав: "Ця складність має коріння надзвичайного багатства відтінків, переходу від одного стану до іншого, у зіставленні і взаємозв'язку контрастних образно-емоційних сфер... у показі мінливості цього стану, його багатозначності" [5, с.101]. Вочевидь довготривала робота І.Мусіна над симфоніями Брамса дала йому змогу знайти свій принцип підходу до них, концепцію свого тлумачення: об'єднати суто романтичні риси і мудру філософію високого інтелектуалізму. Тому, в процесі роботи з учнями над музикою Брамса учитель часто звертав увагу на емоційну виразність і структурну вибудованість, наголошуючи, що тільки тоді може з'явитися і бездоганна логіка тематичного розвитку, тремтіння, високий пафос музичної мови і строга рельєфність форми.

Знанням музики і глибоким інтелектом І.Мусін давав приклад своїм учням, закладаючи в них міцні основи відношення до музичного мистецтва, творчого пошуку і кропіткої щоденної праці.

Заняття в класі професора мали дуже насичене інформаційне і пізнавальне значення. Наприклад, надзвичайно цікаві і професійні погляди Вчителя на правильність вибору темпу, зазначеного в партитурі. Більшість музикантів визнає, що інтерпретація будь-якого твору визначається правильно знайденим темпом. Але хоча всі вважають цей фактор вирішальним, музиканти-виконавці, як зауважував І.Мусін, доволі рідко бувають одноставні, коли треба визначити, який власне темп є найприйнятнішим у тому або іншому конкретному випадку. У цьому сенсі професор мудро уточнював, що мову треба вести не про темп в однині, а про темпи, що містяться у творі, враховуючи їхнє поєднання, збалансованість, міру зіставлення. І далі принагідно пояснював, що, наприклад, темпи, які виставив Л.Бетховен у своїх творах за метрономом, не відповідають традиційним, тобто загальноприйнятим, внаслідок чого музична критика ставила під сумнів винахід метронома Мельцеля як приладу. Але потім, захопившись розповіддю, навів і протилежний приклад. Б.Барток був надзвичайно ретельним у виставленні темпів у своїх творах: окрім позначень метронома, він також зазначав, скільки хвилин і секунд (!) має тривати його твір або окремі частини. "Ось тому, – завершував І.Мусін, – твори Б.Бартока і по радіо, і по телебаченню завжди виконуються майже в одних темпах, відрізняючись тільки якістю звучання оркестру".

Взагалі, Ілля Олександрович був людиною небагатослівною, а коли це стосувалось роботи з оркестром, його принцип був такий – говори коротко. Не пам'ятаю дослівно, але його зауваження щодо мови диригента на репетиції зводились до того, що монологи вислуховують, але до них рідко прислуховуються, адже це ніяк не впливає на покращення якості гри. Зауваження повинні бути короткими і завжди відноситись до справи.

Продовжуючи тему репетиційної роботи з оркестром, хочу зупинитися на деяких принципах і методах професора І.Мусіна стосовно цього аспекту діяльності диригента. Як зазначав Учитель, диригент, завжди повинен бути готовим до репетиції, мати концептуальний план роботи. Загальний план репетицій складається залежно від їх кількості та складності творів, але включаючи певні конкретні деталі у намічений план часто-густо неможливо. Багато чого залежить від репетиційної ситуації – ступеня готовності диригента, і оркестру, психологічного настрою, відведеного часу, складності твору тощо. Необхідність працювати над тим або іншими деталями народжується в процесі репетиції.

Важливого значення в репетиційній роботі надавав Учитель умінню зосередити увагу оркестрантів на найголовнішому – за деталями завжди бачити загальне ціле. Можна, казав він, на несуттєві деталі витратити всю репетицію, так і не досягнувши головного. Але разом з тим дуже важливо виховувати в оркестрантах уміння запам'ятовувати ваші зауваження стосовно виконання і, коли ви зосередили увагу на якійсь певній проблемі, – обов'язково доведіть її до кінця.

Ще один з принципів Учителя. Він застерігав, якщо при першій зустрічі з оркестром реальне звучання повністю задовольняє ваш виконавський план, який ви готували вдома, це поганий симптом, при якому можна стверджувати, що ви не готові до репетиції. У такому раз дуже корисно

після репетиції брати партитуру додому і аналізувати, що потрібно доосмислити і переосмислити, допрацювати, уточнити тощо.

Енергія диригента на репетиції, зауважував І.Мусін, повинна бути цілеспрямованою. Кожний оркестрант – артист із задоволення входить у творчий стан, якщо диригент стимулює його ініціативу. Тоді репетиція проходить цікаво, оркестранти не помічають часу її проведення, вони стають співавторами творчого процесу.

У процесі репетиції диригент виробляє свій стиль роботи. У поняття диригентський стиль професор І.Мусін вкладав багато компонентів: манера ведення репетицій, відношення до виконуваної музики, її нотного тексту, ступінь концентрації волі диригента та інше. У кінцевому рахунку кожний диригент виявляє себе в особливостях звучання оркестру, яким він керує. Але разом з тим наголошував І.Мусін, природність різниці у виконанні творів нормальний процес прояву індивідуальності, що властивий кожному виконавцю зокрема.

Продовжуючи спогади про Вчителя, пригадую, як тонко він розумів стильові ознаки цього чи іншого твору і конкретно натякав, що розуміння стилю приходить з досвідом, тому у вас (у учнів) іде процес накопичення цього досвіду. З цього приводу дуже доречно приходить на думку вислів німецького диригента Ф.Вейнгартнера: "Тайна мистецтва диригування полягає в розумінні стилю... Диригент повинен поєднати в собі стільки індивідуальностей, скількима великими витворами випадає йому на долю диригувати" [2, с.5]. Вчитель виховував поняття про стиль педагогічною спрямованістю репертуару своїх учнів. Ці програми, як правило, будувались на трьох китах: класиці, романтизмі і експресіонізмі. Слід зазначити, що твори, які відносяться до експресіоністичного стилю, він давав дуже обережно: у залежності від складності твору, його масштабу, рівня обдарованості учня.

Слід сказати про ще одну грань діяльності професора – його науково-методичну працю. Автор статті у методиці своєї роботи з глибоким розумінням радить своїм студентам вивчати теоретичні праці з техніки диригування свого наставника [7;12].

У книзі видатного педагога диригентського мистецтва, Метра Санкт-Петербурзької диригентської школи І.Мусіна "Про виховання диригента" висвітлюються практичні поради, щодо оволодіння технікою диригування; методичні рекомендації для домашньої роботи; розкрито процес формування диригента. На конкретних музичних прикладах розглянуто мотивні, ритмічні, динамічні, артикуляційні і оркестрові особливості партитур.

У книзі "Мова диригентського жесту" І.Мусін розгортає концепцію диригентського мистецтва, над якою він як вчений, педагог і виконавець працював усе своє життя. Структурно-аналітичний метод, який він використовував до аналізу специфіки диригентської професії, дозволили йому глибоко і всебічно розкрити секрети, специфіку і особливості основних компонентів мистецтва диригування. Особливу увагу І.Мусін звертає на питання педагогіки, послідовно аналізує проблеми виховання і навчання диригента-професіонала – від розвитку початкових навиків, домашньої роботи до формування специфічної мови жестів, яка впливає на виконавців-оркестрантів в умовах репетицій і концертних виступів.

Фундаментальні праці професора Санкт – Петербурзької консерваторії Іллі Олександровича Мусіна "Техніка диригування" [8], "Про виховання диригента" [9], "Мова диригентського жесту" [10] стали одним із самих високих досягнень в галузі диригентської педагогіки. У своєму педагогічному методі І.Мусін надає великого значення набуттю мануальних навиків. Розвиток мануальної техніки веде до оволодіння технічними труднощами диригування, але не за рахунок зняття образно – художніх уявлень, а перш за все за рахунок їх об'єднання з розвиненою мануальною технікою, мануального відчуття палітри музичного звучання. Тому за методом І.Мусіна велика роль надається вправам для вироблення пластичних рухів, які мають достатню гостроту і точності, роботи над незалежністю рук, окремо над лівою рукою тощо. Але що особливо важливо – усі ці вправи не є "голим техніцизмом", а наводяться на класичному музичному матеріалі, і з перших же уроків ця робота передбачає розвиток у студентів фантазії, уяви, виявлення в рухах рук ритмічних, гармонічних взаємозв'язків.

І.Мусіним створена практична система навчання в класі диригування. Однією з позитивних сторін даного педагогічного методу є обов'язкова послідовність у навчанні, яка сприяє творчому росту студента. Автор даної статті є вихованцем знаменитої диригентської школи професора І.Мусіна [16].

На наш погляд, розвиток "художньо-образної думки" – це більш високий ступінь виховання диригента. Адже про яку "образну думку" може йти мова, якщо учень не може природно, вільно підняти руку, зробити пластичний м'який рух, не розуміє волі і суті ауфтакту [8].

На першому етапі вивчення починаючий диригент повинен засвоїти техніку рук (яка відіграє роль зовнішнього засобу), за допомогою яких диригентські наміри передаються виконавцям. У цьому напрямку І.Мусін пропонує використовувати невеликі уривки із сонат Бетховена, так як компактність матеріалу, його різноманітність, якість музики – все це при живій подачі матеріалу на уроці приносить велику користь у розвитку мануальної техніки.

З розгорнутим планом таких занять можна ознайомитись у книзі І.Мусіна в розділі XV "Приблизний план початкових уроків" [12,с.334]. Вони розраховані на десять уроків, але насиченість їх така, що мабуть, бажаніше після засвоєння певного кола навиків пропонувати студенту невеликий твір на закріплення набутих прийомів, а потім продовжити засвоєння інших.

Висновки. Підсумовуючи викладене нами в дослідженні, можемо констатувати, що професор Мусін Ілля Олександрович – зразок Вчителя з великої літери: фахівець "золоті руки", ерудит відданий улюбленій справі, невтомний трудівник, надзвичайно щира і добра Людина, який був готовий завжди поділитися власним досвідом, корисною порадою. Магічна сила його таланту – унікальне явище в диригентському мистецтві ХХ століття. Сучасники видатного митця замислюються над витокami, джерелами ріки, яка створила море творчих досягнень Вчителя.

Його учні працюють з найпрестижнішими оркестрами Європи. Нарешті, він – видатний науковець, вдумливий дослідник багатьох аспектів теорії і практики диригентського мистецтва. Його науково-методичні публікації, навчальні посібники і підручники мають незмінний попит серед студентів і викладачів навчальних музичних закладів. Діяльність І.Мусіна є взірцем відданості справі, прикладом працелюбності й працездатності.

Головним принципом Мусіна – музиканта було служіння мистецтву, а його творче кредо можна визначити так – змісту музики повинно бути підпорядковано все у виконавському мистецтві.

Спостерігаючи за життям Іллі Олександровича, а прожив він 96 років, спілкуючись з ним, беручи його особистість за приклад, віриться: якщо навколо нас буде якомога більше таких людей – все у нас буде добре і ми доведемо світові, що ми є унікальною, славетною нацією.

Беру на себе сміливість стверджувати, що поряд з композиторською школою М.А.Римського Корсакова, скрипковою Л.С.Ауєра, вокальною – К.Еверарді, фортепіанною – Л.В.Ніколаєва, музикознавчою – Б.В.Асаф'єва, школами, які визначили шлях розвитку вітчизняної музичної культури, була створена більш молода, але не менш відома диригентська школа І.Мусіна.

Його учень, народний артист України Ф.І.Глушенко говорив: "Характерною ознакою його диригентської школи є поєднання дбайливого ставлення до багатьох вітчизняних традицій з гострим відчуттям сучасності, спрямованістю в майбутнє." [11,с.224].

Будучи високоосвіченим, професійним, інноваційним, креативним, високоморальним науковцем і педагогом, створюючи ауру творчості і доброзичливості, котрі так необхідні для творення духу мистецтва, його науково-педагогічна діяльність, ідеї та погляди є свідченням досягнення професійних вершин, які сьогодні не втратили свого значення, а є справжнім дороговказом для майбутніх поколінь педагогів і науковців.

Саме з такою глибинною прихованою аурою асоціюється постать Учителя – людини мудрого розуму, щирої і світлої душі. Він робив свою дивовижну і зовсім не помітну справу, на яку здатний справжній музикант і педагог.

Список використаної літератури

1. Вальтер Б. О музыке и музыцировании / Бруно Вальтер// Исполнительское искусство зарубежных стран.– Вып.1.– М., 1964.– С.29-30.
2. Вейнгартнер Ф. Исполнение классических симфоний. Советы дирижеру / Феликс Вейнгартнер. – М., 1965. – С.5.
3. Димченко С.С. Раритетний концерт: до 80- річчя від дня народження Стефана Турчака/ С.С.Димченко // Музика, Київ, 2018.– С. 40-43.
4. Димченко С.С. Концепція взаємозв'язку диригентського жесту, міміки, пантоміміки та виразності обличчя у відображенні образно- емоційної характеристики музичного твору / С.С Димченко // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: зб. наук. пр. – Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. – Рівне: Волинські обереги, 2018. – Вип. 10. – С. 151-156.
5. Димченко С.С. Внесок М.Малька у становлення та розвиток диригентського мистецтва в Україні / С.С.Димченко // Часопис НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Науковий вісник №1 (18). – Київ. – 2014 – С. 138-145.
6. Димченко С.С. Диригентські засоби музичної виразності у відтворенні фразування / С.С.Димченко // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: зб. наук. пр. – Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. – Рівне: Волинські обереги, 2019. – Вип. 11. – С. 122-127.
7. Димченко С.С. Постать Стефана Турчака в контексті розвитку диригентського мистецтва в Україні другої половини ХХ століття (до 80- річчя від дня народження) / С.С.Димченко // Виконавське музикознавство як методологія формування фахового мислення (до курсу "Методологічні основи формування майстерності студентів кафедр народних інструментів": Наук. вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2018. – С. 29-36.

8. Димченко С.С. Проблеми становлення та розвитку диригентського мистецтва: здобутки і перспективи / С.С.Димченко // Мистецька освіта та розвиток творчої особистості: зб. наук. пр., Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв.- Рівне: Волин. Обереги. – 2018.– Вип. 4. – С. 210- 220.
9. Друскин М.С. Иоганнес Брамс / М.С. Друскин.– Избранное.– М., 1981. – С. 101.
10. Малько М.А. Основы техники дирижирования / М.А.Малько.– М.: Музыка, 1965. – 218 с.
11. Марцинковський С.Л. Секрети педагогічної майстерності Станіслава Димченка / С.Л.Марцинковський // Мистецька освіта та розвиток особистості: зб. наук. пр., Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв.- Рівне: Волин. Обереги. – 2020.- Вип. 6. – С. 132- 142.
12. Мусин И.А. Техника дирижирования / И.А.Мусин. – Л.: Музыка, 1967. – 352с.
13. Мусин И.А. О воспитании дирижера: Очерки / И.А. Мусин. – Л.: Музыка, 1987.– 247 с.
14. Мусин И.А. Язык дирижерского жеста / И.А.Мусин. – М.: Музыка, 2007.– 237 с.
15. Мусин И.А. Уроки жизни. – СПб: 1995.– 232 с.
16. Сверлюк Я.В. Таємниці пізнання диригентського мистецтва в класі професора Станіслава Димченка / Я.В.Сверлюк // Мистецька освіта та розвиток творчої особистості : зб. наук., пр., Рівнен. держ. гуманіт. ун- т, Ін-т мистецтв. – Рівне: Волин. Обереги. – 2021.– Вип. 7.– С. 92- 105.



УДК [780.8:780.646.1]:78.03(477)(092)
 ORCID. <https://orcid.org/0000-0003-3883-7909>

**Кавунник О.А.,
 м. Ніжин**

ПОСТАТЬ ТРУБАЧА ТИМОФІЯ ДОКШИЦЕРА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ (до 100-річчя пам'яті митця)

Стаття присвячена висвітленню постаті Тимофія Докшицера – всесвітньовідомого й донині неперевершеного концертуючого трубача-віртуоза, оркестрового диригента, професора, науковця в контексті минулого та сьогодення музичної культури України. Охарактеризовано досвід активної виконавської діяльності митця, набутий ним впродовж 60-ти літ на концертах в країнах Європи, континентів світу, що став органічною складовою сорока літ його науково-педагогічної праці. Проаналізовано значення Всеукраїнської науково-практичної конференції "Трубач Тимофій Докшицер: до 100-річчя пам'яті митця" за участю мистецтвознавців, бібліотекознавців, музеєзнавців, культурологів, музикантів-педагогів з наукових, вищих навчальних закладів, інструменталістів-духовиків, оркестрів філармоній Києва, Львова, Харкова, Чернігова, Рівного, Ніжина. На основі доповідей, спогадів учасників конференції, епістолярію митця в листуванні з земляками Ніжина, колегами Києва, наголошено на значимості постаті славетного українця в культурно-мистецькому минулому та сьогоденні України.

Ключові слова: Тимофій Докшицер, Україна, трубач, музичний епістолярій.

The paper is dedicated to Tymofii Dokshytser, the outstanding worldwide person, the trumpeter, director of orchestra, professor and the scholar in the field of modern musical culture of Ukraine. The paper deals with his experience of performing during 60th years on the musical competition in Europe and world as well. It become the reasons of Tymofii Dokshytser scholar and pedagogical works. The analyse has been given to the academic conference "Tymofii Dokshytser trumpeter: dedicated to the 100 anniversary of musical", there took part professors of art, librarians, museum workers, teachers from the universities, musical performers from of the philharmonic in Kyiv and Lviv, Kharkiv, Chernihiv, Nizhyn and Riven. Based upon reports of participations of conference, memories, Tymofii Dokshytser's letters to citizens of Nizhyn, colleges from Kyiv it was mentioned the importance of personality the prominent Ukrainian in the context of past and present of culture and art of Ukraine.

Key words: Tymofiy Dokshytser, Ukrainy, trumpeter, musical epistolary.

У контексті історії та сьогодення музичної культури України, особіно мистецтва духового виконавства, яскраво постає постать славетного Тимофія Олександровича Докшицера – всесвітньовідомого й донині неперевершеного концертуючого трубача-віртуоза, оркестрового диригента, професора, науковця. Він посідає чільне місце в реєстрі виконавців-духовиків ХХ – початку ХХІ століть. Досвід активної виконавської діяльності митця, набутий ним впродовж 60-ти літ на концертах в країнах Європи, континентів світу, став органічною складовою сорока літ науково-педагогічної праці. Це стверджують мемуари "Трубач на коні" [1], монографія "Шлях до творчості" [2], посібник "Система комплексних занять трубача"[3]. Як форми культуротворення Т. О. Докшицера вони стали об'єктом досліджень українських, зарубіжних вчених: монографії, статті, публікації в періодичних виданнях. "Уродженець мальовничого українського міста Ніжин, що на Чернігівщині, Т. О. Докшицер покорив світ, полонив мільйони слухачів усіх континентів чарівним, майже гіпнотичним звуком

свої труби, без якої його життя не мало сенсу. "Без інструменту я був німий", писав він у книзі "Трубач на коні" [1, 7].

Мистецькі заходи ювілейного 2021 року, присвячені відзначенню 100-річчя пам'яті митця з України, збагатили музично-інформаційний простір країн континентів світу. І саме в Ніжині, його малій батьківщині, під егідою Міністерства освіти й науки України, ректорату Ніжинського державного університету (далі – НДУ) імені Миколи Гоголя, Національного університету "Чернігівський колегіум" імені Тараса Шевченка, Національної всеукраїнської музичної спілки, Чернігівської районної ради, Департаменту культури Чернігова, Управління культури Ніжина, відбулася Всеукраїнська науково-практична конференція "Трубач Тимофій Докшицер: до 100-річчя пам'яті митця". В ній взяли участь мистецтвознавці, бібліотекознавці, музесознавці, культурологи, музиканти-педагоги Харкова, Києва, Львова, Рівне, Чернігова, Ніжина з наукових, вищих навчальних закладів, музеїв, інструменталісти-духовики, військові духові оркестри Збройних сил України та Національний президентський оркестр з Чернігівського філармонійного Центру, студентські духові – з Національної музичної академії України (далі НМАУ) імені П. І. Чайковського, Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. Вони засвідчили значимість постаті славетного українця в культурно-мистецькому минулому та сьогоденні України.

Виступи учасників Конференції **актуалізували** важливість досліджень культуротворчості митця в розвитку мистецтва духової музики в Україні. Було стверджено визначальну роль нашої країни в житті й концертно-виконавській творчості, педагогічній, науковій діяльності славетного Маестро. Це підтвердили й доповіді Василя Олега Павловича, заслуженого діяча мистецтв України, доктора мистецтвознавства, професора Національного університету "Чернігівський колегіум" імені Тараса Шевченка, Овчара Олександра Павловича, завідувача кафедри духових інструментів та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені Івана Петровича Котляревського; Цюлюпи Степана Даниловича, кандидата мистецтвознавства, професора, завідувача кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського гуманітарного університету, заслуженого діяча мистецтв України; Гишки Ігора Семеновича – кандидата мистецтвознавства, доцента Львівської Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного; полковника Дашковського Володимира Анатолійовича – військового диригента, начальника військово-музичного управління Збройних сил України, народного артиста України; Миколи Віталійовича Лисенка – заслуженого діяча мистецтв України, педагога-хормейстера Академії мистецтв імені Павла Чубинського, диригента естрадного духового оркестру Київської міської державної адміністрації; Анатолія Павловича Ткачука – заслуженого діяча мистецтв України, художнього керівника та головного диригента духового оркестру Чернігівського філармонійного Центру фестивалів і концертних програм.

Метою статті є висвітлення представлених на Конференції донині маловідомих фактів життя й творчості Т. О. Докшицера в його зв'язках з Україною. Вони суттєво доповнюють форми культуротворення Т. О. Докшицера в розвитку мистецтва духової музики України представлені в працях мистецтвознавців (В. Т. Посвалюк, В. І. Рожок, О. П. Васюта), культурологів (Н. М. Стрелкова), музеєзнавців (Л. М. Руденко), які комунікували в Києві, Чернігові, Ніжині з Маестро. Виступи виконавців-духовиків разом з ним на концертах у Львові (І. Гишка, Р. Наконечний, 1979, 1983-й роки), в симфонічному оркестрі на гастроліях по містах Росії (О. Овчар у 1980-1990-ті рр.), курс навчання у Т. О. Докшицера в студентські роки, під час служби в армії (А. Ткачук, В. Деркач, В. Дашковський у 1970-ті роки), присутність на концертах у Москві (В. І. Кузьменко, 1979), у Львові (О. В. Кавунник, 1983), були в основі розповідей учасників Конференції.

У контексті розкриття значимості трубача Тимофія Докшицера для розвитку духового виконавства в музичній культурі України виокремимо донині маловідомі факти з життєвого й творчого шляху митця пов'язані з Україною. Вони стали безцінними у ствердженні тези про міцні, майже щорічні зв'язки славетного трубача світу з містами: Ніжин, Чернігів, Київ, Львів, Харків. Наведений у доповідях, спогадах учасників конференції фактаж років суттєво збагачує наукову документалістику про перебування митця в Україні з 1971 р. майже щорічно. Нагадаємо, що з 83-х років життя Маестро, перші 11 літ (1921-1932 рр.) були пов'язані з Ніжином, де він народився, і звідки родина мусила виїхати до родичів у Москву, щоби врятуватися від голоду. Наступні 57 літ (1933-1990) у Москві – охопили роки служби горністом, трубачем у військовому оркестрі, далі – навчання, початок трудової праці як педагога, численні концерти, гастролі в країні Європи, світу. Останні 16 літ (з 1990 р.) проходили в литовському Вільнюсі, де він помер на 84 році життя 16 березня 2005 року.

Озвучені учасниками конференції дати стверджують перебування митця в Україні у 1970-тих-1990-х роках як системну творчу потребу комунікацій з українськими музикантами і навпаки. В ряду прикладів цитата Левка Миколайовича Колодуба (роки життя 1930-2019), народного артиста України, композитора, професора НМАУ ім. П. І. Чайковського: "Неодноразово слухав його виступи

на концертах у Москві. Він грав феноменально! Це був музикант якого не цікавив шлях кар'єри. Він став великий тому, що беззастережно любив музику. За власним бажанням розшукавши адресу Т. О. Докшицера в 1970-ті роки я надіслав до Москви свій Концерт для труби з оркестром. ...У зворотному листі Маестро дав позитивний відгук...".(4, 6).

Показові спогади й академіка, доктора мистецтвознавства, народного артиста України, ректора НМАУ ім. П. І. Чайковського Володимира Івановича Рожка (1946-2021) щодо приїзду 1998 р. до Ніжина в перерві на конференції Міжнародної гільдії трубачів (МГТ) в Києві " .. не дивлячись на зайнятість і вік Тимофій загорівся бажанням, а в його голосі відчувалася схвилюваність. ...Потім він розповідав зі сльозами на очах, що ходив ніжинськими вулицями, які нагадували йому дитинство"(4, 5).

Про те, як Т. О. Докшицер ставився до нього як до сина, згадував Анатолій Михайлович Молотай, головний диригент Президентського національного духового оркестру України, професор НМАУ імені П. І. Чайковського, народний артист України. Цікаві спогади про зустрічі зі славетним трубачем в контексті думки "Я його знав, бачив і приклоняюсь" навів Володимир Федорович Деркач, народний артист України, генерал-майор, головний диригент святкових Парадів на Хрещатику Києва у 2000-2014 роках, а нині – професор кафедри хорового співу та диригування Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Закономірним вважав головування Т. О. Докшицера в журі Київського міжнародного конкурсу трубачів Констянтин Валерійович Посвалюк, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мідних духових та ударних інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського.

Цілком логічне продовження набув у ході вище згаданої ювілейної, до 100-річчя пам'яті митця, науково-практичної Конференції в стінах НДУ імені Миколи Гоголя музичний епістолярій Т. О. Докшицера. Так, з історії відомо що про листування Маестро з ніжинцями свідчать два його листи від 26.05 та 14.09. 1971 р., які зберігаються у відділі фондів Ніжинського краєзнавчого музею ім. Спаського. Їх текст присвячений збиранню матеріалів про історію й мистецьке життя Ніжина. З їх рядків читаємо: "Пам'ять земляков приязна і лестна. В апреле были концерты в Киеве. Хотелось заехать в Нежин, но не получилось" (4,46). Згадку про концерт славетного маестро світу в Ніжині містять рядки архівного документу з Музею дитячої музичної школи міста: "В таком уютном городе мечтаю жить вновь. Преданный родине 22/VI 1978 г. Тимофей Докшицер"(4, 48). З наявних перших задокументованих прикладів комунікацій Т. О. Докшицера з діячами культури, музикантами-педагогами в Україні є листування як двосторонній процес, що передбачає зворотне листування, та відповідає музичній епістолології, важливому сегменту українського музикознавства. Питання епістолярної спадщини митця на часі з 2008 року. "Коло ніжинських адресатів Тимофія Олександровича складала діячі культури, музиканти, викладачі Гоголівського університету та Училища культури і мистецтв імені М.Заньковецької. Перед нами постають монологи мудрого, високо інтелегентного чоловіка, надзвичайно чутливого до думок співрозмовника,...в основі характеру якого толерантність та доброзичливість, щирість та правдивість, порядність та принциповість. Слід зауважити, що епістолярна спадщина митця – це одна з граней його культурно-мистецької діяльності. Для Т.О. Докшицера листування було своєрідною формою спілкування на відстані десятків. Сотень, тисяч кілометрів. "(4, 44).

Суттєвому доповненню музичного епістолярію митця у кількості 22 листи, як результату листування з улюбленим земляком, сприяла на Конференції 2021 р. доповідь культуролога, викладача-філолога НДУ ім. Миколи Гоголя Неллі Михайлівна Стрелкова.

Висновки Таким чином постать Тимофія Докшицера посідає чільне місце в національній музичній культурі України. Вона стала духовною колискою, джерелом натхнення культуротворення митця в його подальшому житті. Проведена в Ніжині за участю митців України 13 грудня 2021 р., в День народження митця, всеукраїнська науково-практична Конференція стала важливим чинником бази наукових першоджерел про життєвий та творчий шлях Т. О. Докшицера в його зв'язках з Україною. Вона зайвий раз ствердила велич постаті всесвітньо відомого ніжинця для музикантів України та збагатила знання про історію й сьогодення духової музики України, її славетних представників.

Стародавній Ніжин зберігає багато присвят Тимофію Докшицеру. Меморіальна дошка на фасаді музичної школи, де він виступав 1978 р., найменування 2012 р. провулку, де був Будинок родини, однойменний, з 2014 р., обласний конкурс духових інструментів юних виконавців, перша в Україні монографія про славетного земляка світу, численні праці науковців. Таке вшанування Тимофія Олександровича Докшицера стверджує народну мудрість: "У нас немає незамінних, але є неповторимі".

Література

1. Докшицер Т.О.Трубач на коні //Мемуари.- М., Вид.-во Російські фанфари", 1996. – 240 с., іл.
2. Докшицер Т.О. Шлях до творчості. // монографія, – Вид. Дім: " Муравій", М.: 1999.- 216 с.
3. Докшицер Т.О. Система комплексних занять трубача. // посібник. – М.: Музика, 1985.
4. Кавунник О.А. Тимофій Докшицер – трубач-легенда [Текст] : монографія / 2-е вид., доп. / передм. В. І. Рожка – Ніжин : Видавець ПП Лисенко М.М., 2010. – 112 с.: фотоіл., додатки, бібліог. 100-110.

ПЕДАГОГІКА ТА МЕТОДИКА ДУХОВОГО ВИКОНАВСТВА



УДК [780.8:780.6411/.5]:37-051(477)

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-4544-8533>**Карп'як А.Я.,
м. Львів****СТРАТЕГІЯ І ТАКТИКА ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПЕДАГОГА-ФЛЕЙТИСТА
В УКРАЇНІ (вступні іспити)**

Карп'як А.Я. Стратегія і тактика професійної діяльності педагога-флейтиста в Україні (вступні іспити). Мета запропонованого дослідження – поділ місії викладача-флейтиста на ключові оперативно-технічні змістовні блоки, які, з одного боку, пропонують чітке розуміння етапів та напрямків діяльності педагога, з іншого, відкривають базові основи механізму викладацької праці, її стратегічних цілей. Основним завданням розвідки слугує намір створити дослідний варіант своєрідного тестового стенду для моніторингу результативності професійних вчинків вчителя флейти. Як базовий етап, відправна точка освітнього процесу розглянуте явище вступних іспитів у музичний навчальний заклад з усіма складними деталями та комплексними задачами і тактикою цього ключового елементу у діяльності фахівця-педагога.

Ключові слова: духовна педагогіка, вступні випробування, флейтова освіта.

Karpiak A.Ya. Strategy and tactics of professional activity of the flute teacher in Ukraine (entrance exams). The purpose of the proposed research is the division of the mission of the teacher-flutist on key operational and technical semantic blocks. They, on the one hand, offer a clear understanding of the stages and directions of the teacher's activity, on the other hand, open the basics of the teaching mechanism, its strategic goals. The main task of the research is intending to create a different test benchmark for monitoring the effectiveness of professional actions of flute teachers. As a basic stage, the starting point of the educational process the phenomenon of entrance exams in a high music school is considered with all complex details and complex tasks and tactics of this key element in the activities of a specialist-teacher.

Keywords: wind instrument pedagogy, entrance tests, flute education.

Діяльність музичного педагога, видається, яскраво та багатогранно висвітленою у чисельних наукових монографіях, методичних, публіцистичних статтях, мемуарах, спогадах, есе і т.д. Однак, значна частина доступного матеріалу присвячена або величчю і здобуткам таланту визначних майстрів, або поринає у специфіку опанування вузькотехнологічних навичок, необхідних для досягнення високої виконавської майстерності. Професійні дослідження переважно не ставлять перед собою завдання оцінювати окремі ключові складові місії викладача, не дають можливості усвідомити фахівцеві реальну спроможність власного педагогічного таланту, справжню вартісність особистого досвіду, реальну вагу окремих вмінь чи здібностей спеціаліста. Відтак, особливо молодий фахівець, захоплюючись авторами чи героями досліджень (тепер також через щораз поширеніші відеоуроки, лекції, майстеркласи), здобутками кумирів, старших колег чи власного педагога, намагаючись наслідувати їх у своїй праці, часом переоцінюючи таланти визначних попередників та сучасників, губить переваги свого "професійного почерку", позитивні прояви особистого таланту, намагається розвинути нехарактерні власному психотипу, темпераменту, рівню чи спрямованості освіти і т.д. властивості та здібності і применшити чи знецінити риси, на які необхідно було б опертися в індивідуальній педагогічній практиці. Дуже часто такий шлях приводить до комплексів та невдач спеціаліста, аж поки він не зрозуміє, що детальне вивчення викладацького мистецтва та здобуття досвіду обов'язково мусить поєднуватися зі знахідкою та відкриттям феномену "сродної праці" (у вузькому значенні терміну) за визначенням філософа-флейтиста Г.С.Сковороди, здатністю слухати та довіряти собі, безперечно, на базі глибокого засвоєння основ фаху¹.

¹ Соціальні аспекти життєдіяльності людини Г. Сковорода розкриває в своїх етичних, педагогічних поглядах, ученні про "сродну працю" та соціальний ідеал. "Сродна праця" розкриває здібності людини, дозволяє їх реалізувати, визначає зміст людського існування, духовно збагачує особистість, дозволяє віднайти особистості своє місце в суспільстві, спонукає людину до прагнення самореалізації, активності, життєвого самовизначення та творчого підходу щодо своєї діяльності [11, с. 466].

Одним з основоположних, ключових етапів діяльності, водночас, нерідко свідченням високої майстерності педагога варто вважати **талант відбору кандидатів для навчання гри на інструменті**. У числі випадків здатність проведення успішних вступних кампаній може, на нашу думку, забезпечити біля 50 відсотків успіху, особливо у діяльності спеціалістів початкової ланки освіти. Цікаво, що у середовищі музичних педагогів далеко не завжди майстерність залучення у клас перспективного учня отримує усвідомлену, досконалу оцінку та визнання. Молоді педагоги переважно вважають, що наявність наповненого талановитими учнями класу досвідченого вчителя є наслідком тривалої успішної практики, яка привела до впізнаваності "бренду" і визнання школи, що природно привертає увагу потенційних кандидатів для навчання. Це, безперечно, однобоке за своїм характером твердження.

Пошук талановитих учнів становить серйозне випробування як для молодих, так і для уже тривалий час практикуючих фахівців. Відтак, досвід педагогічної справи свідчить про те, що кілька невдалих вступних кампаній можуть звести нанівець славу, здобуту десятками років сумлінної праці вчителя. І навпаки, успішна вступна кампанія – чудова можливість невідомому раніше фахівцеві заявити про себе на "повний голос".

Не випадково, визначні амбітні педагоги-методисти надзвичайно ревниво, часто навіть жорстко та агресивно ставилися до вступних випробувань, захищаючи власні позиції та інтереси. У зв'язку з тим, у вузькопрофесійному середовищі нерідко виникали серйозні конфлікти, які призводили до тривалих протистоянь між фахівцями. Досить згадати про відносини між видатними майстрами ХХ століття Марселем Муазом та Гастоном Крюнелем, Ніколаєм Платоновим та Юрієм Ягудіним, Володимиром Антоновим та Олегом Кудряшовим, Юрієм Смірновим та Іваном Левковичем і т.д. [3, 54 с.]. Усі ці спеціалісти чудово розуміли, що проходження випробування вступними іспитами – наріжний камінь успіху їхнього мистецтва.

Часом трапляється зустрічатися у педагогічній практиці з особливим типом спеціалістів, у яких чи не єдиним талантом виявляється здатність обрати перспективного учня. І навіть у такому випадку, викладачу флейти, переважно у зв'язку з відсутністю прямої конкуренції у музичному закладі, вдається на задовільному рівні виконувати затверджений навчальний план. Хоча такі випадки не викликають жодної професійної привабливості, вони виразно дають зрозуміти виключне значення розумних дій фахівця під час вступних іспитів в освітній заклад. Відтак, після з'ясування очевидної істини, переданої нам поколіннями фахівців, яка сповіщає про те, що за талановитого, гармонійно розвинутого учня необхідно боротися, варто оглянути доступні методи та тактичні ходи для досягнення мети якісного поповнення рядів вихованців класу флейти.

Талановиті діти та їхні батьки далеко не завжди мають доступ чи плекають наміри навчати своїх нащадків музики та, зокрема, гри на флейті. Тому педагогам завжди варто виходити з позиції "найобдарованіші можуть назавжди опинитися поза музичною стихією" [6, с. 8] і не залишатися задоволеними лише обмеженим колом добровольців-вступників у музичний заклад або сподіватися на переведення у клас флейти аутсайдерів конкурсів на інші інструменти. Місія музичного педагога якраз і полягає в активному пошуку талантів у широких масах населення. Тому, для прикладу, у місті цілком звичною настільною інформацією для кожного педагога музичної школи мають стати адреси навколишніх загальноосвітніх шкіл, контакти з наставниками початкових класів, для викладачів училищ та коледжів – тісне спілкування зі спеціалістами мистецьких шкіл, а для професорів академій та університетів – найширше охоплення мережі середніх музичних навчальних закладів по країні. Звичною справою для активного фахівця виявляються музичні презентації, рекламні сольні чи ансамблеві номери, які чітко спрямовуються на просвітницьку та заохочуючу цілі у середовищі потенційних кандидатів для навчання [2, с. 4-9].

Нерідко, від відомих музикантів можна почути дивовижні історії про те, що їхні найближчі родичі, володіючи значно яскравішими музичними здібностями, відмовились у дитинстві відвідувати уроки, або ж про парадоксальні факти власної згоди митців у дитинстві на навчання після найпримітивніших обіцянок, звичайного обману батьків чи викладачів. Чудово знаючи про такі оказії, "підступні" сучасні педагоги притримуються чіткого правила: "у коханні, на війні та під час вступних іспитів усі методи для досягнення успіху будуть доречними"¹. При цьому, фахівці враховують не лише дитячу психологію, але й психологію батьків. Можна перерахувати безліч варіантів методів впливу на потенційних постійних відвідувачів музичної школи, але лише досвід, знання та інтуїція педагога може підказати, який з них буде ефективнішим за конкретної нагоди.

Відвертий піар – надзвичайно дієва тактика педагога, розрахована на широку аудиторію. Стіни приміщення, оздоблені рядами обрамлених свідчень здобутків професіонала: дипломів, подяк,

¹ Дещо уточнене автором статті висловлювання письменника та політичного діяча Італії Нікколо Макіавеллі "Il fine giustifica i mezzi" з твору "Правитель" (1532).

нагород, відзнак учнів та студентів, доступні для огляду гори методичних конспектів, видань нотних збірників, посібників та ін. ще нікому з викладачів не зашкодили на етапі вступних іспитів. У жодному випадку, не варто забувати про охайний зовнішній вигляд, доброзичливість та привітність, комунікабельність у розмові, легке, зрозуміле та невимушене, але не надмірне використання музичних термінів та професійної лексики. Цікавий, вражаючий показ особливостей, зовнішнього вигляду інструмента, бажано з заздалегідь заготовленим використанням віртуозних акробатичних звукових ефектів. Дехто не обмежується запропонованим та вдається до серйозніших аргументів – позування близькими контактами з визначними артистами, тісними зв'язками у музичному світі, перевагами над колегами по цеху і т.д. Дуже дієвим у визначених обставинах може виявитися метод впливу через знайомих чи незнайомих зацікавлених осіб, які здатні створити високе професійне реноме спеціалісту у батьків чи, безпосередньо, вступника.

Особливо витончені майстри все ж зорієнтовані на вразливість психіки дітей, підлітків чи, навіть молодих спеціалістів. Вдала гра на захопленнях вступників, використання потурання слабкостям, задоволення чуттєвих рецепторів, щедрість на щирі і нещирі похвали, широка ерудиція, кмітливість, доречні жарти, захоплення лідерських позицій у спілкуванні, гіпнотичні прийоми доступні, звичайно, уже більш обдарованим фахівцям.

Вражаючий факт, але здавалося б, переконливе багатство та чисельність і дієвість вищеперечислених засобів можуть бути усього лише маркетинговою, корисливою оманю та не мати під собою ні реального зацікавлення фахівця долею свого майбутнього учня, ні бажання передати учневі чи студенту багатий і корисний досвід, ні, і що, очевидно, найважливіше, свідчення його високої професійної кваліфікації!

Поряд з цим, складний сучасний професійний світ вимагає від викладачів, на жаль, щораз частіше опускаючись до рівня пересічного обивателя, що потребує та вимагає лестощів, солодкого обману. Відтак, у цій проблемі, очевидно, зустрічаємося зі стрімко зростаючими рисами культури "суспільства споживання", наслідком якої спостерігаємо бажання ставлення громадськості до мистецької освіти як до своєрідного ігрового шоу¹. Суттєвим недоліком нового часу виступає, в числі випадків, зниження рівня якості викладання через розмитість та відсутність чітких та високих професійних стандартів у початковому музичному навчанні, поступового переведення їх до статусу вимог загального розвитку і потурання найменшим примхам "гіперактивного покоління" в умовах прогресуючої інфантильності дорослих.

У сфері навчання на духових інструментах сьогодні багато що компенсує технічний прогрес. Епоха відносної свободи, руйнування еталонів, безупинних реформ, доступності та якості інструментарію, аудіо та відеоінформації, методичної літератури прийшла на зміну часу обмежень, фахових формулярів, жорсткої дисципліни, відсутності вибору, бідності та заборон.

На щастя, поки ще не втрачені суто професійні підходи до проведення вступних іспитів. За бажанням, можна досить швидко та ефективно ознайомитися з їхніми основними критеріями та принципами. Хоча тут далеко не усе так просто та доступно, можна щось не врахувати, дещо переоцінити, не передбачити і опинитися перед необхідністю визнавати власну помилку. За академічними нормами цей процес варто було б поділити на три комплексні складові, які рівноцінно важливі та потребують паралельного застосування.

Традиційно базовою вимогою вважається прослуховування та з'ясування музичних даних вступника: наявності та якості музичного слуху, музичної пам'яті та почуття ритму. Очевидно, найбільш об'єктивний та корисний результат педагогу в умовах проведення вступного іспиту у музичну школу може надати насамперед ритмічний тест. Пропозиція різноманітних ритмічних схем, які спонукають дитину відтворити долонями, відстукуванням олівцем, пальчиками чи завдяки праці голосового апарата від найпростіших до складних варіантів ритмічних побудов далеко не завжди отримує належну увагу з боку комісії, особливо на фоні тих чи інших успіхів вступника під час співу та визначення на слух. Визначальна роль цього тесту підсилюється також його відносною незалежністю від можливої попередньої підготовки на відміну, наприклад, від завчасу вивченого музичного твору, який має заспівати вступник.

Професор В'ячеслав Цайтц вважав ритмічний тест найважливішим та найпоказовішим при визначенні музичних здібностей кандидатів для навчання гри на духових інструментах. Багато дослідників відзначають, що первинним музичним уявленням дитини, яке вона здатна відтворити, є

¹ Гі Дебор діагностує соціально-економічний стан "суспільства споживання" як "суспільство видовища". Під виставою, видовищем він розуміє "суспільні відносини, які опосередковані образами". Саме завдяки їхній підміні реально пережитого уявленнями про реальне, вдається нав'язувати людям споживання товарних фетишів [4, с. 184 с.].

саме ритм. Теоретичне обґрунтування сутності музично-ритмічних відчуттів у контексті музичальності та музичних здібностей запропоноване у концепції Б.М.Тєплова, у працях Д.К.Кірнарської. Концепції музично-ритмічного виховання послідовно розроблялися відомими педагогами Е. Жак-Далькрозом, К. Орфом, Ф. Дельсартом, Ж. Демені, А. Дунканом, Н. Г. Александровою, Л. Н. Алексєєвою та ін. "Ритм, справді, був спочатку", – вважав також Генріх Нейгауз у своєму фундаментальному трактаті "Про мистецтво фортепіанної гри". Е.Жак-Далькроз звертав увагу на те, що музика виявляється ідеальним зразком організованого руху [10, 20с.]. Регулююча роль ритму і музики стосовно руху полягає в тому, що вони дають чітке уявлення про рівновагу та взаємопідпорядкування між часом, простором і рухом; допомагають створити надійні та вірні моторні звички; забезпечують чітке уявлення розмаїтих часово-просторових стосунків [13, с. 10-22].

Почуття ритму та його моторна природа виявляється найкраще у процесі рухів. Цю властивість ритму треба враховувати у створенні тестів для найменших учасників вступних випробувань. Їм варто дозволити застосовувати різноманітні види ритмічних вправ: марширувати, аплодувати, диригувати, виконувати найпростіші танцювальні рухи і т.і. Спритні та точні рухи свідчитимуть про те, що вступник наділений добрим почуттям ритму.

Виконання вступником пісні дає багатогранне, але далеко не завжди правдиве уявлення про володіння кандидатом для навчання почуттям ритму та музичним слухом у комплексі. Ритмічні установки твору можуть бути спотворені невірними попередніми заняттями чи недосконалими уявленнями вступника, а чутливе інтонування – хвилюванням чи невдалим вивченням композиції. Очевидно, найважливіша достовірна складова музичних даних вступника для комісії при виконанні пісні – наявність та задовільна якість музичної пам'яті. Про надійність музичної пам'яті може також свідчити значна кількість віршів, які може розповісти з пам'яті вступник, а остаточно переконатися у наявності здібності дозволить спів та повтори голосом невеликих запропонованих комісією музичних фрагментів.

Неможливо не згадати, стосовно такого відповідального ставлення до перевірки музичної пам'яті всього лише "на порозі" навчального процесу у початковий освітній заклад, випадки відвертого нехтування одним з найважливіших елементів музичного обдарування, які непоодинокі зустрічаються у середніх та вищих освітніх закладах, навіть на деяких конкурсах виконавців на духових інструментах. Відвертий непрофесіоналізм поблажливого ставлення до виконання з нотного аркуша у відповідальних сольних заходах заохочується пошуком різних причин: оркестровою специфікою професії духовика (примітивно та образливо вважати, що оркестровий музикант не використовує повсякчас у своїй практиці музичну пам'ять), відсутністю жорстких норм виступів напам'ять студентів у навчальних закладах за кордоном (порівняння різних систем освіти потребують складного аналізу), великим обсягом охопленого репертуару (ніхто не забороняє учневі чи студенту засвоювати більшу кількість матеріалу, не спотворюючи існуючих вимог) і т.д. Але мотиви цих негативних проявів, переважно, значно прозаїчніші – корисливе потурання професійній неспроможності, бажання отримати незаслужене визнання і т.і.

Основна причина виконання музичних творів напам'ять полягає у тому, що б дати можливість увазі артиста широко охопити твір, звільнивши її від необхідності читання тексту. Гра напам'ять завжди розширює виконавські можливості музиканта. Наприклад, Роберт Шуман вважав, що акорд, відтворений по нотах, навіть віддалено не зможе звучати настільки вільно та мистецьки, як музичний прийом виконаний напам'ять [12, с. 163]. Відтак, надання права виконувати з нотного аркуша перед іспитовою комісією чи журі конкурсу можна цілком прирівняти до дозволу грати неритмічно чи фальшиво, і це виразно доводять усім спеціалістам стандартні вимоги вступу у музичну школу.

З'ясування якості музичного слуху вступника – напевне найбільш суперечливого зі вступних тестів, вимагає особливої уваги та зосередженості комісії. Здавалося б, неточні відповіді, зокрема, низька якість інтонування, можуть бути наслідком причин, не пов'язаних зі слуховими здібностями кандидата для навчання. Непоодинокі траплялися випадки, коли внаслідок несформованих координацій між слуховими уявленнями та голосовим апаратом страждали вступники, що володіли навіть абсолютним слухом: якісне відчуття звуковисотної відстані у мелодії не завжди буває доступним для чистого відтворення послідовностей непідготовленою дитиною. У такому випадку, варто видобути окремі звуки на фортепіано та попросити вступника самостійно знайти їх на клавіатурі або запропонувати не заспівати, а підібрати на фортепіано почуту мелодію [1, с. 392-393].

Примітним є той факт, що видатний флейтист Д.Голуєй вважає музичний слух доступною для доволі ефективного розвитку складовою здібностей людини. Навіть ті особи, на думку ірландського віртуоза, які переконані у власній музичній неспроможності, доклавши необхідних зусиль, будуть здатні чисто проспівати ту чи іншу популярну мелодію [15, с. 122]. У даному випадку, звертаємо увагу на можливий висновок, який природно випливає з цитати Голуєя про контрверсійність

слухового тесту, під час якого кандидати з посередніми чи слабкими даними за належної підготовки спроможні переконати комісію у своїй професійній придатності.

Як свідчить досвід, слух краще орієнтується у висоті звуків, що знаходяться на широкій відстані. Тому перші звуки, які пропонуються вступнику для відтворення, повинні охоплювати значні інтервали. Поступово комісія звукує інтервальні ходи до тона або півтона. Чисте інтонування звуків на відстані півтона свідчить про досить розвинутий слух вступника.

Впритул до процесу з'ясування суто музичного обдарування вступників, увага фахівців зобов'язана бути прикутою до загальних здібностей кандидатів для навчання, бажання і активності дитини та особистості і можливій ролі її батьків у майбутньому навчанні юного таланту. Життя постійно підказує нам, що поряд зі спеціальними видами обдарування, у даному випадку до музики, існують і більш загальні розумові здібності у широкому значенні цього слова. Вони виказують себе, за даних умов, через дбайливе спілкування спеціаліста з вступником і відіграють у подальшому не менше значення, ніж яскраві музичні дані. Адже без їхнього застосування та участі, жоден вчитель не зможе допомогти початківцю розвинути відзначені у протоколі вступної комісії його базові показники обдарованості. Що стосується ролі батьків та середовища, з якого потрапляє у школу учень, наведемо тут лише результати одного промовистого тесту. Статистика свідчить, що у сім'ї, де музикальними є обоє батьків, вірогідність появи обдарованої дитини складає 84-86%, а немусикальної – 1-2%; у сім'ї, де музикальним є лише хтось один з батьків, вірогідність появи обдарованої дитини складає 59%, а немусикальної – 26-36%; і нарешті, якщо дорослі необдаровані, у сім'ї в 25-30% випадків є шанси стати батьками музично обдарованої та у 59-62% – немусикальної дитини [9, с. 290].

Паралельно зі з'ясуванням музичних та загальних здібностей вступників, комісія з'ясовує інші, не менш важливі фізичні характеристики кандидатів на навчання. Обов'язкова наявність серед документів абітурієнтів довідки про стан здоров'я: гра на флейті та інших духових інструментах потребує від музиканта значних затрат фізичних сил, відтак, відсіюються особи з хронічними захворюваннями серця, легень та інших важливих органів. До навчання також не варто допускати осіб з яскраво вираженими ознаками професійної непридатності: патологією розвитку чи відсутністю пальців на руках, розщепленням піднебіння (лат. *cheiloschisis*) чи губ ("заяча губа"), відсутністю постійних передніх зубів, паралічем губних м'язів і т.і.

Окрім визначення рівня розумового та фізичного розвитку, педагогу необхідно володіти також відомостями про вік вступника. У своїх "Основах методики викладання гри на духових інструментах" С.В. Розанов пропонує розпочинати навчання на флейті з 12 років [8, 52с.]. Однак, уже Б. Діков звертає увагу на те, що видатні виконавці на духових інструментах розпочинали навчання раніше і вважає розумним та доцільним 10-річний вік початківця [5, с. 65]. Звичайно, важливу роль у визначенні найоптимальнішого віку початку флейтової освіти відіграють особливості фізичного розвитку кандидата. У сучасній флейтовій педагогіці зустрічаємося з постійним омолодженням віку вступника. Безперечно, це створює додатковий тиск на викладача, який часом змушений починати роботу з дітьми, які ще можуть мати доволі віддалені уявлення не лише про музичну грамоту, але й про шкільну дисципліну, поняття уроку, особливості відносин між вчителем та учнем тощо. Поряд з цим, не варто відкидати позитивні сторони "раннього" приходу у школу учнів-флейтистів.

Відтак, важливим питанням виступає забезпечення якісної праці з надто юними артистами-флейтистами спеціально розробленими методиками. Марк Олірі вважає, що сьогодні існує велика потреба у розробці нових шляхів розвитку викладання флейти для дітей молодшого віку без попереднього музичного досвіду. Виникнення такої проблеми спровокував розвиток технології виготовлення моделей інструмента, призначених для використання 6-7 річними дітьми. Традиційні методи не відповідають своєрідності сприйняття, музично-психологічним уявленням та особливостям розвитку дітей, що отримують ранню освіту. Одним з варіантів вирішення питання М.Олірі вважає використання музично-навчальних принципів Золтана Кодаї та присвячує проблемі свою дисертацію [18, с. 2]. Схожі поради пропонує і канадський спеціаліст Дженніфер Клафф, яка ратує за використання Метода Сузукі [19, 23с.], що також може бути чудовою альтернативою для паралельного навчання маленької дитини, що вивчає флейту поряд з батьками чи старшими дітьми у сім'ї [16, 24с.].

Дуже поширеними у 21 столітті стають фестивалі та конкурси, у яких створюються спеціальні групи маленьких артистів-флейтистів дошкільного віку – ранній початок навчання може, безперечно, сприяти вищій конкурентноспроможності флейтистів у старших класах та зрілому віці. Окрім того, біографічні дані більш ніж тисячі професійних музикантів виявили статистично достовірний зв'язок між віком, у якому розпочалося навчання на музичному інструменті, і володінням абсолютним слухом. З тих дітей, хто розпочав навчання у ранньому віці, абсолютним слухом володіли 95%, поряд з тим, музиканти, які розпочали навчання між 12 та 14 річним віком, – лише 5%! Добре також відомо з історичного та педагогічного досвіду, що оволодіти професійною виконавською технологією на

більшості музичних інструментах можна лише до певного віку – до 12-13 років. Після цієї межі процес осягнення виконавської техніки ускладнюється або узагалі обмежується певними вузькими рамками, які не дозволяють у майбутньому виявити себе музиканту в ролі концертного артиста (звичайно, бувають винятки, але вони рідкісні). Очевидно, причина цього феномену полягає у паралельному становленні моторних функцій апарата юного обдарування поряд з формуванням мовних функцій, на межі між стадіями сенсомоторного та понятійно-символістичного розвитку інтелекта [9, с. 289].

Сьогодні у доступі в музичних магазинах перебувають різноманітні засоби, які дозволяють зробити гру на флейті зручною навіть для особливо маленьких артистів (укорочуючі довжину ствола фігурні форми голівок інструмента, корки для резонаторів, "вусики" на лабіумі та ін.) У поєднанні з арсеналом традиційного підходу до занять з мініатюрними артистами (блокфлейта, сопілка, піколо, пластикові моделі), багатство вибору засобів сприяють на користь ранішого початку навчання гри на флейті. Тут варто наголосити, що на думку Дженніфер Клафф, пластиковий інструмент Yamaha – все ж значно більш доречніший за піколо для опанування маленькою дитиною (навіть до 10 років). Гра на піколо викликає значну напругу, для такої праці необхідно володіти надзвичайно врівноваженими та витривалими м'язами губ та швидким повітряним потоком, що провокує надмірну втому, навіть головокружіння [16, с. 7].

Поряд зі з'ясуванням музичних, загальних здібностей, фізичного розвитку та здоров'я вступника, очевидно, найхарактернішою, суто фаховою процедурою виступає аналіз індивідуальних особливостей кандидата для навчання. Необхідно встановити, чи дійсно флейта – це покликання юного обдарування, інструмент, який буде приносити радість та захоплення йому у житті, чи, можливо, тягар, що ускладнить процес музичного навчання, принесе розчарування та нарікання. Адже вдалий вибір та порада інструмента, який найбільше відповідає природним даним музиканта – важлива та відповідальна місія для вступної комісії.

Ніколи не буде зайвим перевірити тип дихання вступника. Трапляються, здавалося б, неочікувані подарунки для вчителя, коли природний тип дихання дитини, зокрема черевний, може ідеально підходити для успішного опанування технікою виконання, що, безперечно, збереже у подальшому багато зайвих зусиль педагога та учня, створить максимально комфортне входження початківця у число щасливих виконавців на духових інструментах. Така, і ряд інших схожих фізіологічних переваг вступника обов'язково відслідковуються уважними фахівцями та додають додаткових балів кандидатам для навчання.

Варто спеціально виокремити і менш втішні характеристики вступників, насамперед вади мовлення та заїкання, які можуть час від часу зустрічатися на іспитах у музичні заклади. За проявами таких порушень, які не завжди хочуть помічати педагоги на фоні успішної здачі музичного випробування, можуть бути приховані як тимчасові, так і складні та тривалі проблеми здоров'я майбутнього музиканта. Давайте всього лише коротко розглянемо розгалужену природу проблеми заїкання.

Невротичне заїкання або логоневроз – заїкання, обумовлене впливом психотравмуючих факторів (переляк, зміна звичної обстановки, розлука з батьками, неправильне виховання, конфліктні стосунки у сім'ї та ін.). При невротичному заїканні з'являються супутні рухи, які можуть бути як мимовільними, так і навмисними.

Неврозоподібне заїкання – заїкання, обумовлене органічним ураженням центральної нервової системи. Характерною є виражена судова мовлення, нерідко в поєднанні з тікоподібними насильницькими скороченнями м'язів обличчя і рук. Неврозне заїкання вирізняється стабільністю проявів; при спілкуванні з оточуючими у людини зазвичай відсутній страх вимови.

Неврозоподібне заїкання з невротичними нашаруваннями – заїкання, що поєднує ознаки логоневрозу та неврозоподібного стану [14, 128с.].

Викладач не зможе та й неуповноважений миттєво виявити причини проблем, поставити діагноз, призначити лікування: у довідці про стан здоров'я вступника переважно відсутні згадки про такі вади. Але саме викладач та комісія зобов'язані розуміти відповідальність власного рішення при відсутності можливості компетентного критичного аналізу ситуації. Відтак, часто доводиться констатувати серйозні проблеми у вищій школі унаслідок помилок, які були допущені ще на початковій стадії вступу у музичну школу: талановиті музиканти через довготривалі прогресуючі вади мовлення не здатні досягнути переконливості, виразності виконавської вимови, справжніх професійних здобутків при грі на флейті за наявності високих музичних здібностей та загальних успіхів у навчанні. Високі мистецькі досягнення, які могли очікувати флейтистів з вадами мовлення на будь-якому іншому недуховому інструменті були перекреслені непрофесійними діями вступної комісії у музичну школу та педагогом, який дав надію, не маючи на це підстав та виявивши фаховий егоїзм.

Б. Діков у своєму трактаті наголошує, що початківцям-духовикам бажано володіти не надто широким і товстим язиком, здатним легко і швидко рухатися. Це дуже важливо для якісного виконання атаки звука та відображення прийому *staccato*. З практики відомо, наскільки важко музиканту оволодіти легким *staccato*, якщо у нього широкий, м'ясистий язик. Такий язик не здатний швидко переміщуватися від того, що під час руху він постійно торкається зубів нижньої щелепи. В такому випадку, Б. Діков радить розпочинати навчання на інструментах, для яких виконання віртуозних пасажів нехарактерне. Обов'язково також звернути увагу на будову апарата пальців вступника. Тим, хто бажає навчатися грі на флейті, важливо мати гармонійно розвинуті, природно рухливі пальці. Надто короткі пальці, під час опанування виконавською технікою будуть відчувати напруження та скутість [5, с. 66].

Н. Платонов у своїй праці застерігає викладачів від намагання закріпити центральну позицію губного отвору флейтиста, якщо будова м'язів амбушюра учня формує щілину віддалено від центра губ [7, с. 11-68]. Цікаво, що такий тип постановки амбушюра належить і видатним майстрам, серед них Марсель Муаз, Жорж Баррер, Дмитро Буряков. Однак, не усе так просто, і винятки з правил не обов'язково вказують на право нехтувати зручністю постановки та пристосування до інструмента. Природне формування губного отвору віддалено від центру губ у вступника може свідчити про вади прикусу та змикання щелеп. Нелегко відразу зробити прогноз, наскільки важко у подальшому буде пристосовуватися юному музиканту до таких незручностей, чи не буде дискомфорт неприйнятним і чи не спричинить він зниження цікавості учня до занять музикою або приведе до неоправданих наслідків.

З власного досвіду пригадується ще одне цікаве спостереження. У вищій школі професор любив пожартувати, що не зарахував би автора статті у свій час у музичну школу через надто коротку верхню губу. І дійсно, фізіологічна особливість такої будови губ, за якої верхня губа не накриває повністю верхніх зубів створює певні незручності для виконавця-флейтиста. Вони виявляються у нездатності музиканта вільно керувати, звільняти м'язи верхньої губи, що перебуває у постійно напруженому витягнутому положенні під час гри.

Здавалося б, багато вищенаведених вад надаються ефективному усуненню внаслідок правильних дій, вчасного лікування або ж до них можна звикнути чи не помічати. Але жоден вчитель не зможе гарантувати успіху таких теорій та планів, і лише стіни школи приховують сумні історії помилкових рішень вступної комісії. Такі ситуації потребують глибокого аналізу. У випадках, коли спостерігається ряд причин для хвилювання і їхня сумарна кількість може зашкодити ефективному подальшому навчанню вступника-флейтиста, необхідно вміти переступити через амбіції всесильної педагогічної майстерності та визнати перевагу природи.

Вступні іспити – урочистість, яскраве свято, цікавий і в чомусь азартний тест для вступників та, поряд з цим, справжній екзаме́н для педагогів на професійну зрілість, досвід, інтуїцію. Адже існує також багато опосередкованих методів виявлення наявності необхідних здібностей (визначення ступеня моторних даних, пластичності нервової системи, художньо-виконавських задатків), що дозволяють спеціалістам відслідковувати риси обдарування через реакцію на власне виконання, увагу, зосередженість, емоційний відгук вступників. Дуже важливим є також фактор удачі. Але щастя усміхається переважно тим, хто важко працює, поєднуючи здобутки досвіду з невпинною самоосвітою, хто чудово усвідомлює визначальну роль вступних випробувань, відповідальність перед майбутнім молодого покоління, вагомість перспективи власної кар'єри, причини радості та задоволення від професійної праці. Вступні випробування для мудрого, далекоглядного педагога – це не кілька днів року в останніх числах травня для шкіл, у липні – для училищ, коледжів та академій і університетів, а неперервний процес пошуку талантів та самовдосконалення викладача на шляху якого, незважаючи на вік та стаж роботи, будь-якого спеціаліста чекають вражаючі відкриття.

Література

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. – НМАУ имени П.И. Чайковского. – Киев, 2006. – 432с.
2. Балаш С.В. О некоторых актуальных проблемах методики обучения игры на духовых инструментах. – Новосибирск: Школа искусств №22, 2019. – С. 4-9.
3. Гнатів О. Марсель Муаз. Голос флейти (за книгою Енн Маккетчен). Дипломний реферат на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня "бакалавр". – Л.: ЛНМА ім.М.Лисенка, 2008. – 54 с.
4. Дебор Ги-Эрнст. Общество Спектакля/перевод с французского Ст. Офертаса, М.Якубович – М: Логос, 2000. – 184 с. – ISBN: 5-8163-0008-3; Лейтес Н.С. Умственная одарённость: её психологические проявления// Психология одарённости детей и подростков. — М.: Издательский центр "Академия", 1996. – 416 с.
5. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах / Б. Диков. – М.: Госмузиздат, 1962. – С. 116 с.

6. Лейтес Н.С. Умственная одарённость: её психологические проявления// Психология одарённости детей и подростков. — М.: Издательский центр "Академия", 1996. — 416 с.
7. Платонов Н. Методика обучения игре на флейте / Н. Платонов // Методика обучения игре на духовых инструментах: Очерки. — Вып. 2. — М.: Музыка, 1966. — С.11–68.
8. Розанов С. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах / С. В. Розанов. — Издание 2-е, испр. — М.: Музгиз, 1938. — 52 с.
9. Старчеус М.С. Музыкальная одарённость// Психология одарённости детей и подростков. — М.: Издательский центр "Академия", 1996. — 416 с.
10. Тарківська-Нагіналюк Олена Дмитрівна. Педагогічні умови розвитку метро-ритмічного чуття майбутніх учителів музики в процесі фахової підготовки. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук, 13.00.04 — теорія і методика професійної освіти. Київ: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 11 травня 2021. — 20с.
11. Ушкалов Леонід Володимирович. Григорій Сковорода: семінарій. — Харків: "Майдан", 2004. — 776 с. — ISBN 966-8478-76-2.
12. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. Москва, 1974. — 163с.
13. Шестакова Екатерина Сергеевна. Развитие музыкально-ритмических способностей у младших дошкольников на музыкальных занятиях в дошкольном образовательном учреждении. — Магистерская диссертация. — Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2019. — 81с.
14. Шилова Е.А., Замотаева С.А. Как работать с заикающимися дошкольниками. Календарный план и конспекты занятий в логопедической группе детского сада. — М.: Изд-во "Гном и Д", 2004. — 128 с.
15. Galway J. Die Flöte. — Frankfurt/M.; Berlin: Edition Sven Erik Bergh im Verlag Ullstein, 1988. — 256 s.
16. Cluff Jennifer. **Most common flute misconceptions. Old ideas and band flutist's myths: updated for the 21st century.** — Vancouver: Island University, 2021. — P. 7.
17. Guy Debord. La Société du spectacle. — Paris: Buchet-Chastel, 1967. / Ги Эрнест Дебор. Общество спектакля. Перевод на русский язык: Болеслав Неман. // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. — 21.03.2009. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/3512>
18. O'Leary Mark. TEACHING THE FLUTE TO YOUNG CHILDREN USING AN APPROACH BASED ON THE MUSIC EDUCATIONAL PRINCIPLES OF ZOLTAN KODALY. A dissertation submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Music in the University of Melbourne, 1986. — 304 p.
19. Suzuki Flute School by Toshio Takahashi. — Volume I. — Summi-Bichard: Alfred Publishing Co., 1971. — 23 p. — ISBN 0-87487-165-4.



УДК 78.087.2

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2446-2192>

Громченко В.В.,
м. Дніпро

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ВОКАЛЬНІСТЬ ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА ОСНОВА ДУХОВОЇ АРІЇ Е. БОЦЦА

Анотація. Стаття присвячена виявленню низки академічних інтерпретаційних версій Арії для саксофона або флейти чи кларнета з фортепіано Е. Боцца у світлі означення їх стильової основи, представленої феноменом інструментальної вокальності. Виявлено полярно різні тлумачення цього твору, а саме — інтерпретаційне бачення композиції як драматичної арії-монологу, твору молитви (духовного духового твору), представлення даної духової п'єси в різних інтерпретаційно-інструментальних версіях (оркестр академічних народних інструментів, камерний оркестр), бачення твору у навчально-педагогічній інтерпретації. Встановлено, що засобом художньої виразності, оволодіння яким дозволяє солісту-інструменталісту відтворити певну інтерпретаційну концепцію твору, є довершеність техніки звуковедення, тобто художньо-виразного інструментального співу — інструментальної вокальності.

Annotation. The submitted scientific article is devoted to detection the series of academic interpretative versions from Aria for saxophone or flute or clarinet with piano by Eugene Bozza in the light of designation their style foundation, which is represented by the phenomenon of instrumental vocality. The author has disclosed the different interpretations of this compositions, a namely — the interpretative vision of this piece as a dramatic aria-monolog, the composition of prayer (spiritual wind musical work), the representation of this wind piece into different interpretatively instrumental versions (orchestra of academic folk instruments, chamber orchestra), seeing of this composition into educationally pedagogical interpretation. Established that perfection of soundly-line technic namely artistically expressive instrumental singing — instrumental vocality is the fundamental artistically expressive means, which allows to soloist-instrumentalist to represent the certain interpretative conception of the underlined wind academic composition.

Постановка проблеми. Еволюція академічного духового виконавства у лоні культурно-мистецьких реалій сьогодення, переконливо означена високим професійним рівнем володіння як дерев'яними, так і мідними духовими інструментами. Опанування музикантами найрізноманітнішими виконавськими техніками, розширення арсеналу артикуляційно-штрихових, динамічних, темброво-колеристичних можливостей духового інструментарію обґрунтовано засвідчується активним створенням новочасного художнього репертуару, як закордонними композиторами, так і українськими майстрами звукоінтонаційного мовлення. І.С. Гишка констатує: "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. Тому з'являються твори, в яких значно точніше копіюються різноманітні природні явища, звуки тварин, шуми техніки тощо" [3, с. 137].

Поряд із цим важливого значення набувають процеси урізноманітнення інтерпретаційних версій вже доволі знаних духових композицій, що першочергово затребувані у сучасній концертній, музично-педагогічній та культурно-просвітницькій діяльності. При цьому, максимальність охоплення різноманіття інтерпретаційних версій того чи іншого твору, складає пріоритетне завдання з огляду еволюціонування, певного розширення художнього мислення виконавця-студента, в його заняттях як у класній роботі, так і в самостійній навчально-освітній діяльності. Знаний викладач С.Д. Цюлюпа, з досвіду навчальної діяльності у Рівненському державному гуманітарному університеті, зазначає: "В основу організації начального процесу покладено індивідуалізацію навчання і самостійну роботу студентів, вивчення та врахування індивідуальних якостей студентів, їх інтересів та здібностей" [11, с. 6].

Безумовно, рушійною силою в активізації процесів еволюціонування художнього мислення музикантів-виконавців постає відповідний педагогічний стимул, своєрідний натяк викладача щодо урізноманітнення інтерпретаційного бачення тієї чи іншої композиції, розширення краєвидів тлумачення її художнього образу, створення картинно-зображальної дієвості художньої образності, певного ідейно-змістовного наповнення музичного тексту.

Відтак, перед численними викладачами та студентством проростає важливе питання щодо якомога більшого генерування різноманіття, відповідного варіювання певного художньо-змістовного потенціалу тієї чи іншої композиції, найбільш відомих та виконуваних творів з духового академічного репертуару, зокрема Арії для саксофона або флейти чи кларнета з фортепіано французького композитора Ежена Боцца.

Актуальність теми дослідження зумовлюється не лише важливістю активізації художнього мислення у музикантів-виконавців, викладачів, а також конче необхідною потребою в усталенні нових виконавських форм (сценічно-одноосібне виконавство, створення ансамблевого або ж оркестрового акомпанементу, мистецько-синтетичні форми) задля репрезентації відомих музичних композицій, надання доволі знаним творам нового художньо-виконавського прочитання, відкриття у знайомих композиціях їх оновленої художньо-змістовної естетики, їх природньо-потенційної музично-образної принадливості.

Огляд літератури. Великий творчий доробок Е. Боцца для академічних духових інструментів неодноразово поставав у центрі наукової уваги багатьох вчених царини духового музично-виконавського мистецтва. Так, ще наприкінці ХХ століття відомий радянський дослідник Ю. Усов [9; 10] вивчав найбільш характерні ознаки художньо-образної сфери духових мініатюр Е. Боцца. Окреслення виразно-самобутнього значення духових п'єс французького композитора-духовика на сучасній концертній, фестивально-конкурсній сцені здійснював легендарний викладач, виконавець-фаготист, вчений В.М. Апатський [1; 2]. Духові композиції Е. Боцца у контексті періодизації етапів творчості майстра досліджувала А.М. Понькіна [7; 8] та французький музикознавець-архівіст Л. Купер-Рашінг [12]. Сценічно-одноосібні духові твори французького композитора вивчалися В.В. Громченком [4; 5] у світлі дослідження виконавської форми соло в царині духового музично-виконавського мистецтва. Але ж концентрація наукової уваги вчених на різноманітті інтерпретаційних версій певного твору Е. Боцца, на віднайдені ключових характерологічних ознак відповідної інтерпретаційної основи щодо тієї чи іншої композиції майстра, зокрема духової Арії Е. Боцца, на жаль, відсутні.

Метою статті є виявлення низки академічних інтерпретаційних версій Арії Е. Боцца для саксофона або флейти чи кларнета з фортепіано, у світлі окреслення їх стильової основи, представленої, насамперед, феноменом інструментальної вокальності.

Виклад основного матеріалу. В плеяді європейських митців сфери академічного музичного мистецтва ХХ століття постать французького композитора, викладача, диригента Ежена Боцца (1905 – 1991) означена далеко не першорядною позицією мистецького визнання, популярності, художньо-виконавської затребуваності. Та якщо, підкреслимо, сфокусувати обрії академічної

музичної культури на концентроване лоно професійної духової музично-виконавської практики, то вищезначене відношення до цієї особистості полярно зміниться. Складно знайти певні навчально-репертуарні духові списки у закладах вищої музичної освіти, концертні програми духової музики, репертуарні фестивально-конкурсні вимоги до учасників-духовиків відповідних творчих заходів без представництва музичних композицій Е. Боцца.

Закцентуємо увагу і на фактах численних перекладень духових творів французького майстра для різного духового академічного інструментарію, що також засвідчує неабияку популярність та чималу затребуваність його духового доробку у новочасному духовому професійному музично-виконавському мистецтві.

Саме таким надзвичайно популярним твором у репертуарі численних музикантів-духовиків є Арія для саксофона або флейти чи кларнета з фортепіано Е. Боцца. У сьогочасній концертно-виконавській практиці цей твір представлено як у звучанні дерев'яних інструментів, так й у лоні мідного духового музичного інструментарію, що, безперечно, активізує інтерпретаційні погляди музикантів стосовно цієї композиції.

Характерною ознакою, що генерує інтерпретаційне бачення даного твору є мінімальність представлення його програмного означення. Композитор дає назву інструментальній духовій п'єсі від найменування відомого вокального жанру – арії. Чітко визначаючи асоціативний зв'язок з вокальним мистецтвом, Е. Боцца не вдається до кристалізації можливої сюжетної лінії, усталюючи власний духовий шедевр в узагальнюючому, позасюжетному типі програмності.

Арія написана у 1934 році, й за періодизацією творчої активності Е. Боцца (вивчалоя А.М. Понькіною [7]) належить до першого періоду творчості майстра (1930 – 1940 рр.). "У творчості першого періоду вже чітко вимальовується індивідуальний стиль композитора. Головною особливістю стає написання п'єс камерного репертуару, із пасторально-буколічною тематикою і наявністю програмних заголовків. Усі твори цього періоду, незалежно від жанру, написані із супроводом фортепіано. Фактура акомпанементу в них піаністична і в більшості випадків виконує функцію супроводу" [7, с. 16]. "Вже у цей період можемо відзначити виразну кантилену духових інструментів, що стає головною відмінною рисою творів композитора протягом усієї його творчості" [7, с. 17].

Наголосимо, що розмитість програмної конкретики в означенні даної композиції генерує різноманітність тлумачення даного твору. Відтак, певного інтерпретаційного бачення потребує від музиканта усвідомлення видової множинності жанру арії, як чи не найбільш титульного жанру вокальної музики. Усталюючи домінантою жанрового окреслення емоційно-чуттєву означеність арій, означимо такі арії як героїчні, любовні, арії ламенту; згадаймо і походженні від композиційної форми арії "да-капо". Та все ж таки духова Арія Е. Боцца тяжіє до арії-розповіді, а у її максимально виразному, довершено артистичному виконанні досягає тлумачення, підкреслимо, як *драматична арія-монолог*. При цьому, ключовим засобом художньої виразності, професійне володіння яким дозволяє виконавцю-інструменталісту щонайбільше ствердити вищезначене інтерпретаційне бачення твору, постає довершена техніка звуковедення, тобто художньо-виразний інструментальний спів – інструментальна вокальність.

Зазначимо, що під інструментальною вокальністю розуміється максимально вокалізований стиль інструментального виконавства, зокрема на академічних духових інструментах (дерев'яний та мідний професійний духовий інструментарій).

Свідченням інтерпретаційного означення твору саме як арії-монологу постає акомпануюча партія фортепіано, що в жодній мірі не виходить за межі характерно фонового, гармонічного супроводу соліста-інструменталіста. Значення фортепіанного вступу концентрується у генеруванні відповідної емоційної атмосфери, що створює належний фоново-звуковий виднокрай, на тлі якого і розгортається монолог соліста, наголосимо, яскраво вираженого сповідально-концентрованого характеру.

Змістовним фактом, задля окреслення низки інтерпретаційних версій духової Арії Е. Боцца та виявлення у них відповідних детермінант інструментальної вокальності, як виконавсько-характерної стильової основи цього твору, є визнання католицькою церквою даної композиції (за свідченням А.М. Понькіної [7]) як інструментальної молитви ХХ століття. Поміж іншого відзначимо, що "...за цей яскравий і неповторний твір композитор отримав премію від Папи Римського" [7, с. 22].

Відтак, тлумачення цієї композиції може мати стійку означеність як *твору-молитви, духового духового твору*. Закцентуємо, що саме така інтерпретаційна версія Арії може бути репрезентована як у лоні духовної, так і світської музичної культури. Існують яскраві художньо-виразні представлення цього твору в інтерпретації виконавців-трубачів з органом як у соборах, так і на сценах різних концертно-творчих організацій. Тим більше, що труба й орган мають глибинну приналежність до царини духовної музики, зокрема басова труба з подовженою кулісною системою та від часів Відродження – тромбон. Підкреслимо, все що співалось у хорі міг виконувати священнослужитель на

мідному духовому інструменті, на так званих "благородних інструментах" – трубі, тромбоні. При цьому, не виключенням було запровадження до мелодії численних фігур-димінуцій, тобто здійснення своєрідного художньо-виконавського збільшення кількості нот на відповідну частину мелодії. Такого роду прикрашання мелодичної лінії виразно представлені в Арії Е. Боцца.

На особливу увагу заслуговує також і виняткова плавність мелодичного руху протягом усього твору. Превалювання секундових і терцових інтервальних сполучень утворюють надзвичайно витончену та, що найголовніше, цілісну мелодичну лінію, відтворюючи стан індивідуально концентрованої молитви, стан відчуття у мірності музики емоційного творення молитовної процесії. Музикант-соліст інструментально розспівує сакральний текст, розкриваючи потаємний світ душі в ритуальній, камерно-концертній процесії.

Означена інтерпретаційна версія твору-молитви, Арії як духовного духового твору з яскраво вираженою вокальною природою інструментального духового виконавства, підтверджується й історичним контекстом в узвичаєності репрезентації численних духовних композицій у світській музичній культурі. В.Б. Носіна зазначає: "У Німеччині XVII – початку XVIII століть існувала стійка традиція створення творів духовної тематики для світського призначення. Живопис та графіка, літературні композиції, поетичні цикли, пісенні збірки, домашні церковні календарі, твори камерної інструментальної музики відображали образи та сюжети Християнської міфології" [6, с. 21–22].

Таким чином, інтерпретаційне означення Арії Е. Боцца як молитовної, духовної композиції, може мати виразно-упевнене представлення як у лоні церковної, культово-ритуальної процесії, так і у царині світської музично-інструментальної культури.

Беручи до уваги різноманіття сучасних перекладень духової Арії французького майстра, особливу увагу зосередимо на версії представлення цього твору у виконанні саксофоніста-соліста із супроводом оркестру академічних народних інструментів. Темброво-колористичне забарвлення саксофонного звучання оркестровими групами балалайок та домр, утворює максимально характерний колорит, обертонально-тоновий окрас звукового сприйняття альтового саксофона. При цьому, активізація кантилено-співочого, вокального потенціалу духового сольного інструмента суттєво посилюється самотньою технікою звуковедення на струнно-щипкових інструментах, безумовно, полярно іншою за технологією виконавства у порівнянні з духовим академічним інструментарієм.

Відтак, маємо констатувати ще одне доволі характерне тлумачення духової Арії Е. Боцца, усвідомлюване як *інтерпретаційно-інструментальна версія* камерного духового шедевра. До лона цього інтерпретаційного напрямку можна віднести також і художньо вдале виконання духової Арії саксофоністом у супроводі струнно-смічкових інструментів. Камерний оркестр утворює не менш виразне, самотнє темброво-колористичне звучання, своєрідний звуковий синтез альтового саксофона із сучасним академічним струнно-смічковим інструментарієм.

З огляду надзвичайно великої затребуваності Арії французького композитора-духовика у царині сучасної музичної педагогіки, наголосимо, у безпосередньому практичному процесі оволодіння мистецтвом гри на тому чи іншому академічному духовому інструменті, виділимо й навчально-освітнє інтерпретаційне бачення цього твору, тобто *навчально-педагогічну інтерпретацію* духової Арії Е. Боцца. Зокрема, часті приклади викладацько-освітнього тлумачення цієї композиції, безумовно, не полишаючи активізації усвідомлення студентом художньо-змістовного значення твору, концентруються, насамперед, в удосконаленні техніки звуковедення, майстерності вибудовувати рельєфно-виразні структурно-фразові побудови, у такий спосіб вирішуючи виконавсько-педагогічні завдання стосовно об'єму та "опертого" утримання повітря у дихальній системі музиканта-виконавця, відповідної швидкості фази вдиху, спроможностей студента щодо використання техніки перманентного видиху тощо.

Висновки. Вищевикладене дозволяє стверджувати, що у низці академічних інтерпретаційних версій Арії для саксофона або флейти чи кларнета з фортепіано Е. Боцца окреслюються доволі різні тлумачення цього твору. Насамперед, це інтерпретаційне бачення цієї композиції як драматичної арії-монологу, твору молитви (духовного духового твору), представлення даної духової п'єси в різних інтерпретаційно-інструментальних версіях (оркестр академічних народних інструментів, камерний оркестр), презентація твору у навчально-педагогічній інтерпретації. При цьому, фундаментальним засобом художньої виразності, майстерне оволодіння яким дозволить музиканту-інструменталісту якомога виразніше відтворити певну інтерпретаційну концепцію твору, постає довершеність техніки звуковедення, тобто художньо-виразного інструментального співу – інструментальної вокальності.

Перспективи дослідження окресленої теми обумовлюються можливістю вивчення інтерпретаційного бачення духової Арії Е. Боцца як художньо характерного, завершеного номеру-епізоду в більш масштабному творі-композиції, можливо циклі інструментальних п'єс французького композитора-духовика, закцентуємо, об'єднаних цілісною художньо-змістовною сюжетною лінією,

наприклад, цикл з п'єс "В лісі" для валторни з фортепіано, "Агрестид" для флейти з фортепіано та Арія для саксофона або флейти чи кларнета з фортепіано.

Поміж іншого необхідно наголосити, що хоча й духова Арія Е. Боцца написана для сольного інструмента з акомпанементом фортепіано, не варто сторонитися певних інтерпретаційно-інструментальних версій цього твору, представлених в академічному сценічно-одноосібному музикуванні, тобто презентованих у виконавській формі соло. Закцентуємо, що саме ця форма є надзвичайно актуальною у сьогочасному превалюванні дистанційного навчально-освітнього процесу, за допомогою якої, підкреслимо, можливо хоча б частково зберегти професіоналізм сучасної музичної педагогіки, зокрема у царині духового академічного музично-виконавського мистецтва.

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. История духового музыкально-исполнительского искусства. Кн. II. Київ: Задруга, 2012. 408 с.
3. Гишка І.С. Ергономіка виконавського апарату сучасного трубача. Львів: НАСВ, 2021. 207 с.
4. Громченко В.В. Неоімпресіоністські риси у творчості Ежена Боцца (на прикладі творів духового соло). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. В. 17. С. 82–92.
5. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
6. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. Тамбов: Пролетарский светоч, 1993. 104 с.
7. Понькина А.М. Эжен Боцца: творчество для духовых инструментов. Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2015. В. 11 (38). Ч. I. С. 13–23.
8. Понькина А.М. Роль Эжена Боцца в эволюции духового исполнительского искусства XX столетия. *Вестник магистратуры*. 2015. В. 11 (50). Т. 4. С. 31–36.
9. Усов Ю.А. Современная зарубежная литература для духовых инструментов. Методика обучения игре на духовых инструментах. 1976. В. 4. С. 196–223.
10. Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1989. 207 с.
11. Цюлюпа С.Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне. Рівне: О. Зень, 2012. 240 с.
12. Kuyper-Rushing L. Reassessing Eugène Bozza: discoveries in the bibliothèque municipale de valenciennes archive. *Notes*. 2013. Vol. 69 (4). P. 706–720.



УДК 78.071.2

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002->

**Сіончук О.В.,
м. Рівне**

ОКРЕМІ АСПЕКТИ ОРКЕСТРОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТА-ДУХОВИКА

Анотація: *Стаття висвітлює ключові питання, пов'язані з організацією та здійсненням оркестрової діяльності: репетиційним процесом, самотійною роботою в подоланні виконавських труднощів, концертним виступом; з професійною компетентністю музикантів-духовиків; з проблемами психологічної підготовки оркестрового виконавця до концертів; ролі диригента у функціонуванні колективу.*

Ключові слова: *репетиція, самотійна підготовка, публічний виступ, психологічна готовність виконавця.*

Annotation: *the Article lights up the key questions related to organization and realization of orchestral activity: by a rehearsal process, by independent work in overcoming of carrying out difficulties, by a concerto performance; with the professional competence of musicians – wind instruments; with the problems of psychological preparation of orchestral performer to the concerts; roles of conductor are in functioning of collective.*

An author marks that the basic task of orchestral musician can be shortly expounded so: keeping individuality of the carrying out handwriting, to try as far as possible maximally exactly to realize intention of composer and conductor.

Keywords: *rehearsal, independent preparation, public appearance, psychological readiness of performer*

Актуальність проблеми Своєрідною вершиною кар'єри музиканта духовика, особливо виконавця на мідному духовому інструменті, є робота в оркестрі. Вона формує точність музичного сприйняття, розвиває багатогранність музичного мислення, вміння слухати і чути всю партитуру оркестру, а також узгоджувати свою гру з грою партнерів і виправляти власні виконавські недоліки.

Незважаючи на деякі зміни суспільного запиту щодо духових оркестрів, виконавство на духових інструментах сьогодні демонструє динамічний розвиток і є однією з найбільш популярних галузей музичного мистецтва. Виконавці на духових інструментах затребувані в симфонічних і джазових оркестрах, в різноманітних за стилем і жанрами ансамблях, тому аналіз теоретичних основ духової оркестрової діяльності продовжує залишатись значимим в царині науки музичного мистецтва.

Мета запропонованої статті у спробі розглянути основні питання, пов'язані з організацією та здійсненнім оркестрової діяльності, з фаховою компетентністю виконавців-духовиків, з психологічними проблемами підготовки музиканта-виконавця та ролі диригента в функціонуванні колективу.

Джерельна база Висвітлення поняття оркестрової діяльності сучасного музиканта-духовика знайшло місце у роботах багатьох науковців: експериментальною й теоретико-методологічною сторонами цього феномену займалися Л. Масол, А. Растрігіна, О. Олексюк, О. Щолокова, В. Лозова, М. Михаськова, Р. Савченко, Н. Кузьміна, В. Каплінський, Т. Пляченко, Л. Карпова; основні концептуальні засади фахової підготовки майбутнього оркестранта розроблялися В.Лавриком, О. Ростовським, Е. Абдулліним, Г. Падалкою, О. Рудницькою, О. Олексюк, О. Щолоковою; конкретні компетентності майбутнього фахівця музично-мистецької галузі вивчали: М.Закопєць, І. Полубоярина, Н. Цюлюпа, Н. Мурована; психолого-педагогічні аспекти діяльності духового оркестру знайшли відображення у наукових працях А.Кліщового, І.Монолової, Т.Доценка, П.Блока, Є. Федорова та інших.

Виклад основного матеріалу Оркестрова діяльність будь-якого сучасного музиканта-інструменталіста є творчим процесом, що включає *репетиційну роботу*, яка крім загальних репетицій оркестру, містить у своєму складі і групові заняття, що проводяться, як правило, концертмейстерами груп інструментів; *самостійні заняття*, спрямовані на підтримку виконавського апарату в постійній формі та на вдосконалення виконання складних фрагментів нотного тексту, що зустрічаються в оркестрових партіях, оркестрових solo, що вимагають додаткової роботи; та *концертну практику*.

Реалізація цих складових оркестрової діяльності, своєю чергою, великою мірою залежить від повноцінності формування цілого комплексу професійних компетенцій. Фахова компетентність виконавців-духовиків – це інтегративне явище, основою якого є набуті у процесі навчання знання, уміння й навички, особистісні якості педагога й виконавця, сформована професійна виконавська майстерність, творча та інтерпретаційна активність, загальнокультурна ерудованість, володіння новітніми методиками викладання, використання педагогічного й виконавського вітчизняного досвіду, вивчення європейських сучасних технологій, гармонічне поєднання української культурної спадщини з європейською, що й передбачає здатність і готовність виконавця-духовика до педагогічної, інструментально-виконавської та творчої діяльності [3; с.136].

Опанування обов'язкових музичних компетенцій є запорукою вдосконалення і подальшої самореалізації виконавця-духовика, розвитку й інших предметних компетенцій, важливих для музично-педагогічної діяльності загалом.

Найактуальнішими музичними компетенціями, необхідними для здійснення оркестрової діяльності виконавцями духовиками, вважаються наступні:

- інструментально-виконавська (вдосконалення музично-виконавської майстерності та практичне застосування навичок гри на духових інструментах);
- теоретико-методична (оволодіння фаховими теоретичними знаннями, володіння методикою викладання фахових дисциплін);
- креативно-відтворювальна (вміння інтерпретаційно виражати музичні твори, здатність імпровізувати, володіння творчим підходом у навчанні гри на духових інструментах, композиторські здібності, можливість до творчого самовираження тощо);
- соціально-активна компетенція (володіння навичками професійного спілкування, розуміння соціальної відповідальності за виконану професійну діяльність тощо);
- особистісно-психологічна компетенція (організаторські здібності, вміння продуктивно планувати робочий час, толерантність, емоційна стабільність, вихованість, вміння співпереживати, стриманість, можливість професійної ідентифікації та самореалізації тощо).

До слова, складністю в оркестровій діяльності музиканта – духовика є ще й те, що музично-виконавський процес потребує досконалого поєднання таких складових, як виконавський апарат, володіння аплікатурою, артикуляцією, виконавськими засобами (звукоутворення, інтонація,

динаміка, вібрато, штрихи, фразування, ритм, метр, темп, агогіка, розвиток музичного слуху, постановки, техніки дихання тощо).

Попри те, що не кожен може стати солістом з різних причин, але кожен студент – духовик зобов'язаний стати оркестровим музикантом. Підготовка до гри в оркестрі займає достатню кількість часу аби навчитись відчувати, що значить грати не одному, а вміти слухати колегу, при цьому не руйнуючи специфіки духового оркестру, при якій кожен учасник відчуває свою важливість.

Звичайно, на уроках спеціальності в класі духових інструментів відбувається подібне навчання гри, до прикладу, в ансамблі, коли проходить робота з концертмейстером, – студент вчиться слухати акомпанемент, інтонацію, але все одно він соліст і провідна партія його. В оркестрі все відбувається по-іншому: виконавець чітко повинен чути, де виконує соло його група, а де група інших інструментів.

Розглядаючи специфіку та методику викладання гри на духових інструментах, доцільно навести цитату провідного сучасного трубача Владислава Лаврика, який зосереджує увагу на необхідності серйозного підходу до оркестрової діяльності ще в музичних школах: "На мій погляд, західні школи дуже грамотно готують духовиків: від початку дитина привчається грати в ансамблях. Маючи такий досвід, молодий музикант дуже комфортно почувається в оркестрах, тому що в нього вже є досвід роботи в колективі. На жаль, у нас система трохи інша: часто талановитий трубач може чудово виконати найскладніший концерт, а ось в оркестрі працювати йому не виходить. Тому я у своїй педагогічній практиці використовую досвід західних шкіл, щоб мої учні добре та спокійно себе почували у колективах." [5].

Як уже зазначалось, складовою оркестрової діяльності є *репетиційна робота*, яка в свою чергу має свою специфіку, пов'язану з можливістю більш детальної роботи над музичним матеріалом та попереднього узгодження виконавських питань із диригентом та музикантами інших груп оркестру. Характер репетиційної роботи потребує диференційованого підходу до ресурсів виконавського апарату. Крім того, під час проведення коректурних, робочих та генеральних репетицій режим роботи оркестрового музиканта-духовика різний. Коректурні репетиції вимагають великої уваги та точного відображення в оркестрових партіях особливостей трактування нотного тексту. Під час проведення таких репетицій музиканти витрачають багато часу на погодження можливих виконавських різноманітностей та уточнення тексту оркестрових партій. Особливо трудомістким є уточнення артикуляції та штрихів. Але цей час окупається більш конструктивною та предметною роботою над твором у ході подальших репетицій. Метою генеральних репетицій є створення спільного цілого з детально опрацьованих у ході робочих репетицій фрагментів музичних творів. У режимі звичайного дефіциту репетиційного часу інколи саме на генеральній репетиції твір програється цілком.

Є загальновизнані та беззаперечні вимоги до студента в процесі роботи над музичними творами. Він повинен оволодіти такими практичними вміннями та навичками:

1. Робити виконавський аналіз музичного твору.

2. Самостійно працювати над музичним твором: вміти настроювати інструменти та чисто інтонувати.

3. Твори, виконані студентом мають бути різні за стилем, формою і жанром.

4. Обов'язкове володіння мінімум двома музичними інструментами.

5. Самостійно інструментувати та аранжувати музичні твори для оркестру чи ансамблю.

6. Створювати позитивну емоційно-психологічну атмосферу на оркестрових репетиціях

Доцільно зосередити увагу на тому, що всі струнні, духові та деякі ударні (литаври) інструменти потребують постійної настройки та корекції інтонування. Тому керівник оркестру повинен контролювати учасників колективу під час здійснення цього, також він зобов'язаний висувати високі вимоги до підбору в оркестр якісних інструментів з постійною настройкою. Окрім зазначеного керівник повинен відпрацьовувати з оркестром звуковідтворення – атака звуку, середина та кінець звуку, загострення сприймання та відтворення в ансамблі безмежних градацій ладотонального звуку (від м'яких до жорстких), ведення середини звуку (філіровка, динамічні гліссандо, згасання), закінчення; слідкувати за штриховою та артикуляційною культурою.

Досконале опанування оркестрових партій потребує не лише гри в оркестрі, але і кропіткою діяльності в класі основного та додаткового інструменту; узгодження темпо- метро- ритму ансамблю, особливо у творах викладених в дуже помірних та дуже швидких темпах. На відміну від особистих досягнень інструменталістів при індивідуальному звучанні, в оркестровому виконавстві необхідно спиратись на доступні для всіх прийоми гри, на загальну так звану "технічну стелю" оркестру; опанування оркестрової динаміки, амплітуда розвитку якої є надзвичайно широкою від (ppp) до (fff). Саме уміння оркестранта розподіляти і концентрувати увагу залежить ефективності використання оркестрової динаміки. Підсилення рівня технічної майстерності оркестрантів безпосередньо

пов'язане з тим, як навчитися оркестрант чути поліфонію, гармонічну канву по вертикалі і горизонталі, наскільки він вміє зосереджуватись на тембро-метро-ритміці окремих партій, розподіляти увагу між своїм інструментом, оркестром, диригентом та солістом, наскільки відчуватиме тембро-динамічну фактуру оркестру. Але при цьому він повинен так вміти зосередитися на виконанні своєї партії, щоб вона прозвучала, як соло в багатоголосному ансамблі. Велику роль у розвитку музичного мислення оркестранта відіграє також і розвиток музичної пам'яті та налагодження творчої, активної, самостійної роботи [4; с. 36].

У ході самостійної підготовки проводиться одне з важливих питань оркестрової діяльності – робота над оркестровими труднощами. Цей вид занять відіграє неоціненну роль у забезпеченні успішності оркестрової діяльності музиканта-духовика в цілому. Актуальність самостійних занять зумовлена, передусім, необхідністю підтримки виконавчого апарату у постійній формі.

Самостійна робота є важливим способом засвоєння студентом навчального матеріалу без участі викладача у вільний від обов'язкових навчальних занять час. Вона передбачає виконання наступного: підбір технічного та ілюстративного матеріалу (наприклад, аудіо, відео-записів музичних творів у виконанні провідних оркестрових колективів), робота з мережею Інтернет, розписування партитур та партій, аналізування твору, репертуарний пошук, опанування та практичне використання музичних комп'ютерних програм, внесення пропозицій у підборі інструментальних творів для власного інструментування. Оцінювання кожної виконаної студентом практичної самостійної окремо й фіксується в журналі академічної групи.

Свідомим моделюванням найважчих сторін виконавського процесу є робота над оркестровими труднощами. Молоді оркестранти, беручи приклад з досвідчених музикантів-духовиків, які мають у пам'яті своєрідний запас фрагментів оркестрових партій та solo найбільшої складності, часто також вивчають оркестрові проблеми напам'ять. Це має важливе значення відіграє роль професійного інструментарію під час вирішення багатьох виконавських завдань оркестрової діяльності, адже вся внутрішня технологічна робота над елементом фактури залишається поза оркестром, а в ході гри зосереджується увага виключно на гармонійному поєднанні зі всіма елементами оркестрової фактури.

Музиканти-духовики під час роботи над оркестровими труднощами найбільшу увагу звертають на точне відтворення авторського тексту, виконавське дихання, технічні труднощі. Робота над оркестровими труднощами ефективніша при заняттях у складі виділених з оркестру функціональних груп, які обов'язково збігаються з розподілом оркестру на оркестрові групи: струнні, дерев'яні та мідні духові, ударні інструменти. Заняття проводять концертмайстри гуртів, а при необхідності підключається і диригент оркестру.

Складний підготовчий процес роботи над художнім репертуаром завершується кульмінаційним моментом – публічним виступом оркестру в концерті, фестивалі-конкурсі або участю в будь-якому громадському заході. Така подія – завжди свято для колективу і разом з тим іспит на творчу зрілість. **Концертний виступ** – це логічне завершення учбового процесу, підведення підсумків виконаної роботи, успіх якого залежить від кожного учасника колективу.

Концертна практика має різновиди, що накладають свій відбиток на характер оркестрової діяльності: планові виступи (зокрема і абонементні концерти); позапланові концерти; гастрольні поїздки у складі оркестру; участь у роботі над звукозаписами та ін. Крім того, мають свої специфічні особливості: робота в симфонічному (концертному та театральному оркестрі), в духовому оркестрі (у тому числі і в сценічному оркестрі оперного театру), в естрадному оркестрі. Концертні виступи практикуються як під керівництвом постійних диригентів оркестру, так і з запрошеними диригентами.

Керівнику колективу та самим музикантам слід дуже уважно поставитись до зовнішнього вигляду оркестру: вбрання – святкове, охайне; упорядковані та однаково оформлені оркестрові папки; інструменти – доглянуті та почищені, посадка – правильна. Особливу увагу необхідно звернути на оркестрову дисципліну під час виконання. Часом незначні деталі та дрібні прорахунки можуть звести нанівець зусилля, затрачені на підготовку до концерту [4; с.37].

Ще одна специфічна особливість концертної діяльності духових оркестрів – виступи на свіжому повітрі, коли у виконавців різний напрямок раструбів труб, валторн, саксгорнів, дерев'яних духових інструментів. Це стає причиною виникнення додаткових виконавських проблем, адже акустика у закритому приміщенні і при грі на відкритому повітрі зовсім різна. Проте, саме духовий оркестр якнайкраще пристосований до цих умов музикування.

Однією з найважливіших проблем в музично-виконавському мистецтві є проблема психологічної готовності музиканта до концертного виступу. Немає артиста, який жодного разу не відчував би болісні відчуття сценічного хвилювання. Свого часу М. А. Римський-Корсаков часто повторював, що естрадне хвилювання тим більше, чим гірше вивчено твір. З цим не можна не погодитися. Однак сценічний стан виконавця залежить не лише від того, наскільки скурпульозно і досконало це

зроблено. Багато музикантів ретельно опановують тонкощі нотного тексту, осмислюють виконавський план, безперервно репетирують всі фрагменти майбутнього публічного виступу, але, виходячи на сцену, втрачають здатність контролювати те, що відбувається і не можуть успішно втілити виношені художні наміри.

Природа і суть сценічного хвилювання характеризується, нажаль, дефіцитом наукових досліджень та прирікає виконавців на поки – що гіпотетичні прийоми психологічної підготовки до концертного виступу. Багато педагогів-музикантів пропонують студентам рекомендації, засновані на особистому досвіді, на суб'єктивних відчуттях. До прикладу чудовий альтист і педагог В.В. Борисовський наставляв своїх учнів перед виступом: "Не грай краще, ніж ти можеш", – знімаючи тим самим зайву установку на максимум виконання, що приводить до скутості [6; с.34]. Універсальних "рецептів" для подолання негативних форм сценічного хвилювання не існує, але беззаперечним є те, що обираючи ті чи інші прийоми психологічної підготовки, необхідно враховувати індивідуальні особливості психіки артиста.

Ті музиканти, які в різній мірі сумніваються в своїх можливостях і панічно бояться випадкових помилок, повинні усвідомити, що навіть одна вдало зіграна музична фраза інколи важливіша десятка незначних помилок. Можна випадково помилитися, але не можна випадково досягти високих творчих результатів, і тому оцінювати виконавця загалом слід не за його промахи, а за його досягненнями. Якщо хоч щось у виступі вийшло добре, то виконавцю можна пробачити багато "гріхів", тому що творчі удачі – і є те головне, заради чого виконавець вийшов до публіки. Усвідомлення цих, здавалося б, простих істин надзвичайно полегшує психологічну підготовку до майбутнього виступу [2].

З одного боку, виконавство як багатостороннє та багатоелементне явище містить у собі немало кількість глибоко деталізованих специфічних у техніко-виконавчому значенні моментів, а з іншого – передбачає поєднання виконавського апарату, розуму та серця. Нерозуміння чогось компенсується, наприклад, навчанням, невміння – розвитком здібностей, інтересу та мотиваційних намірів. Тобто, якщо студент не виграє пасаж, не може відразу запам'ятати музичний текст, не треба застосовувати муштру, натаскування, "зазубрування", засновані на безкінечному повторенні та безпідставному програванні. Іноді оркестранту для вдалого виконання достатньо буде зрозуміти алгоритм необхідних виправданих дій-рухів, побачити і почути, звідки й куди рухаються звуки, усвідомити структуру епізоду та його місце у цілісній конструкції музичного твору. Зазвичай, буває достатнім лише продемонструвати студенту як можна виконати, наприклад, ту чи іншу фразу, але в жодному разі не позбавляючи при цьому його права пошуково-творчих спроб.

Тобто, навіть у межах одного заняття у педагога завжди є варіанти успішного поєднання виховної та одночасно навчальної домінанти, даючи "зелене світло" тим чи іншим напрямкам роботи, при цьому вирішуючи завдання цілісного музично- педагогічного процесу в класі духових інструментів. Виховуючи- навчаємо, навчаючи- виховуємо, – такі основні педагогічні "формули" феномена, що розглядається [1; с.15].

Беручи до уваги вищезазначене, основне завдання оркестрового музиканта можна коротко сформулювати так: дотримуючись самотності виконавського почерку, намагатися в міру можливості максимально точно втілювати задум автора твору та диригента. Тому співпраця з талановитим диригентом, цікавою особистістю не може бути примусом. Підпорядкування не позбавляє артиста оркестру творчої свободи, якщо диригент постає перед оркестрантом не диктатором, а авторитетним партнером з оркестру. Спільна робота з ним дуже почесна та повчальна. Ті світлі моменти, коли і диригент, і оркестр реалізують креативну інтерпретацію твору, коли музикантам хочеться грати так, як диригує маестро, а диригенту хочеться диригувати так, як грає оркестр, запам'ятовуються на довгі роки [7].

Висновок Кожен оркестр вирізняється своїм власним підходом до виконавського процесу, тому цілком зрозуміло, що завдання, які поставатимуть перед музикантом, матимуть специфічний характер, залежно від того, який оркестр ним обраний. До всього бути готовим неможливо, але існують загальні вимоги та критерії виконання "оркестрових законів", які необхідно знати і вміти користуватися ними. Створення оркестрових колективів має бути першочерговим завданням у мистецькому навчальному закладі і саме у вузах студенти повинні набувати оркестрових навичок аби бути гідним звання оркестрового музиканта.

Список використаної літератури

1. Блок О.А. Воспитывающее обучение в классах инструменталистов: аспекты анализа. Современные проблемы сольного и оркестрового духового исполнительского искусства: Сборник материалов II Международной научно-практической конференции (МГИК, 2021) / науч. ред. О.А. Блок, П.Ю. Делий, В.В. Токмаков. М.: МГИК, 2021. 271 с. С. 15

2. Доценко Т.В. Психологічні аспекти в процесі виховання музиканта-виконавця: методична доповідь. URL: <https://uchkult.ks.ua/data/content/> (дата звернення 23.01.2022)
3. Закопець М.Л. Формування та розвиток фахової компетентності виконавця-духовика у контексті інтеграційних процесів у закладах вищої освіти Нова педагогічна думка. Том 107. № 3 (2021). С.136
4. Кліщовий А.О. Форми та методи роботи з дитячим духовим оркестром в світі сучасності: майстер-клас викладача першої категорії Олешківської музичної школи. Культура Херсонщини. 2018. № 2. С.35-38
5. Лаврик В. Інтерв'ю трубача. URL: <https://color-foto.com/> (дата звернення 18.02.2022)
6. Манолова И. М., Беленов Л. Д. У истоков школы В. Борисовского (Воспоминания о будущем). Музыка и время. 2016. № 4. С. 32- 39
7. Федоров Е. Профессия – артист оркестра. URL: <https://proza.ru/2009/03/25/155> (дата звернення 18.02.2022).



УДК 78.071.2:681.84

ORCID. orcid.org/0000-0001-9744-0026

**Голобородов Д. Ю.,
м. Полтава**

СТВОРЕННЯ МУЗИЧНОГО СУПРОВОДУ ДЛЯ СОЛІСТА В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОЇ РОБОТИ МУЗИКАНТІВ

Анотація. У цій статті розглядаються можливості роботи музикантів у випадках, коли вони є частиною соціальних спільнот, які опинились у непередбачуваних ситуаціях, де тактильна соціальна взаємодія неможлива та люди вимушені співпрацювати на дистанції один від одного (напр., перебування в зонах воєнних конфліктів, епідемій смертельних вірусних захворювань, гуманітарних та техногенних катастроф тощо). Аналізуючи різні підходи до виконавської діяльності музикантів в умовах дистанційної роботи, представлено найдієвіші способи створення музичного контенту. У статті на конкретному прикладі проводиться детальний опис роботи двох музикантів у вимушених умовах дотримання дистанції (творчий та технічний аспект). Результатом такої діяльності стало створення музичного супроводу для соліста. Описаний план роботи над мінусовкою буде корисною як для оркестрових виконавців на різних музичних інструментах, так і для вокалістів. Надається короткий звіт щодо поширення створеного музичного продукту через мережу Інтернет.

Ключові слова: діяльність музикантів в умовах дистанційної роботи, створення музичного супроводу, мультиінструменталісти, звукозапис.

Annotation. This article discusses the possibilities of musicians working in cases where they are part of social communities that find themselves in unpredictable situations, when tactile social interaction is impossible and people are forced to cooperate at a distance from each other (e.g., staying in areas of military conflict, epidemics of deadly viral diseases, humanitarian and man-made disasters, etc.). Analyzing different approaches to the performance of musicians in the conditions of remote work, the most effective ways to create musical content are presented. The paper uses a specific example to describe in detail the work of two musicians in forced conditions of distance (creative and technical aspects). The result of such activity was the creation of musical accompaniment for the soloist. The described plan of work on the backing track will be useful both for orchestral performers on various musical instruments and for vocalists. A brief report on the distribution of the created music product via the Internet is provided.

Key words: activity of musicians in the conditions of remote work, creation of musical accompaniment, multi-instrumentalists, sound recording.

Мета статті: дослідження специфіки створення музичного супроводу для соліста в умовах дистанційної роботи музикантів.

Завдання статті: 1) провести детальний опис роботи музикантів у ситуаціях, викликаних карантинними обмеженнями та воєнним станом; 2) проаналізувати діяльність музиканта-мультиінструменталіста в умовах онлайн-роботи на прикладі створення музичного супроводу для соліста.

Аналіз останніх досліджень. Дослідження співпраці музикантів в умовах дистанційної роботи привернуло увагу багатьох науковців та мистецтвознавців. Особливо ця проблема загострилася після впровадження урядами країн соціального дистанціювання як одного з протиепідемічних заходів задля протидії поширенню пандемії COVID-19. Проблеми, з якими зіткнулися музиканти через введення карантинних обмежень, досліджували Е. Добні та М. Фотлі. У своїй статті вчені зазначають, що відсутність можливості музикантам взаємодіяти між собою фізично спричиняє зупинку діяльності більшості музичних колективів [10]. Н. Фрам, В. Гударзі, Г. Терава, Д. Бергер, Р. Гідаятулла

досліджували співпрацю музикантів під час COVID-19 і використання ними інтернет-технологій для створення музики [2; 13; 14]. Водночас В. Скоромний, Л. Остапенко у своїй праці розглянули потенційні можливості музичного творчого процесу в епоху цифрових технологій [4]. Різновиди цифрових творчих проєктів фольклористів, які можна використовувати під час карантину були висвітлені у статті І. Сінельнікова та В. Сінельнікової. Вчені наголошують, що створення подібних медіапроєктів вимагає від музикантів умінь і навичок звукозапису та монтування відеозаписів [5]. Нові формати дистанційної комунікації в музичному мистецтві також вивчала О. Берегова [1]. К. Ондердайк, Ф. Акар та Е. Дейк у своїй спільній праці, використовуючи метод опитування, оцінили враження та відношення музикантів до сервісів спільного створення музики онлайн, які внаслідок пандемії COVID-19 мали тенденцію до зросту своєї популярності [21].

Незважаючи на наявність ряду досліджень щодо можливостей та особливостей співпраці музикантів в умовах дистанційної роботи, специфіка створення музичного супроводу для соліста в подібних умовах потребує ретельнішого вивчення.

Виклад основного матеріалу. Періодично людство стикається з ситуаціями, які спричиняють суттєве та несподіване порушення зв'язків та послаблення соціальної взаємодії межи людьми. До таких ситуацій можна віднести боротьбу з пандемією COVID-19, яка супроводжувалася введенням навесні 2020 року урядами більшості країн жорстких карантинних обмежень, а також російське вторгнення в Україну (24 лютого 2022), яке спричинило масові випадки гуманітарних катастроф, позбавлення сотень тисяч людей засобів існування та вимушену міграцію кількох мільйонів осіб [24]. Нагальна потреба перебудовувати своє життя до нових реалій та докорінний перегляд цінностей у короткі терміни негативно впливає на фізичне та насамперед психічне здоров'я людини [1; 28]. Перебування тривалий час у стресовому стані часто викликає посттравматичний стресовий розлад [6; 18]. О. Наливайко та К. Лихошвай зазначають, що найбільший психологічний вплив на людей чинять труднощі, на які важко вплинути [20]. Тобто саме відчуття відсутності контролю над ситуацією викликає паніку та загання людину в депресію.

Споживання музичного контенту на думку ряду вчених є ефективним засобом для зменшення рівня стресу [13; 26]. Дискусія щодо впливу музики на психічний стан людини бере початок із праць мислителів XVIII століття Е. Кондільяка, Ж. Руссо та триває й по сьогодні [22]. Масштабне збільшення інтересу до використання музики в лікувальних цілях відбулося після закінчення Другої світової війни. Саме в цей період Американські військові сили (American Service Forces) офіційно визнали музику як частину лікування для своїх поранених солдатів. В американській *Програмі відновлення армії* зазначалося, що музичні інтервенції направлені на повернення поранених бійців (що пережили значний стрес, будучи в зоні воєнного конфлікту) до, зокрема, цивільного життя в гарному фізичному та психологічному стані". У XXI столітті думка про те, що музика є необхідним інструментом у лікуванні посттравматичного стресового розладу та інших проблем зі психічним здоров'ям продовжує отримувати популярність серед науковців [7]. Таким чином, роль музикантів та мистецького продукту, який вони створюють, є особливо важлива для представників соціальних груп, що переживають стресові ситуації: перебувають у зонах воєнних конфліктів, епідемій смертельних вірусних захворювань, гуманітарних та техногенних катастроф тощо.

На прикладі ситуації стрімкого поширення світом COVID-19 можна виокремити такі важливі тенденції у взаємодії людей, що змушені працювати дистанційно:

1) Професійні музиканти масово почали розглядати Інтернет як можливість поширювати свій продукт до споживачів [1; 23; 26]. Проте дистанційні умови праці та пов'язана з ними переорієнтація на інтернет-комунікацію провокує дискримінацію частини суспільства, оскільки всі мають різні технічні можливості для реалізації своїх умінь, різну якість інтернет-зв'язку тощо [10; 16]. Це стосується також і освітнього процесу, зокрема викладачів музичних дисциплін [9; 20]. Під "технічними можливостями для реалізації вмінь" ми маємо на увазі наявність у розпорядженні людини технічного (комп'ютер, веб-камера тощо) та програмного забезпечення, а також присутність відповідних знань, що дозволятимуть успішно взаємодіяти з цим забезпеченням [19].

2) Особи, які не є музиканти (та ті у кого основним доходом є не збут їхнього музичного продукту), мережа стала основним, якщо не єдиним, джерелом споживання музики. Це твердження підкріплюється, наприклад, дослідженнями, що вказують на безпрецедентне зростання популярності потокових сервісів (YouTube Music, Spotify тощо) та "музичних" трансляцій у соціальних мережах із початком запровадження карантинних обмежень у 2020 році [8; 19; 23; 25].

Розглянемо творчу роботу музикантів, які потрапили в ситуації, коли вони вимушені перебувати на ізоляції та не мають змоги фізично контактувати з іншими виконавцями та власне зі своїми слухачами.

Професійна діяльність музикантів головним чином може бути поділена на дві основні категорії: 1) творення музичного продукту в єдності з іншими музикантами-виконавцями (живий виступ у складі оркестру, джем-сейшен тощо); 2) творення музичного продукту самостійно (сольний виступ із мінусовкою чи без неї тощо). К. Ондердайк, Ф. Акар та Е. Дейк у своїй статті про співпрацю музикантів під час пандемії COVID-19 виділили три способи взаємодії виконавців: 1) фізична гра разом (якщо карантинні обмеження дозволяють); 2) використання спеціальних онлайн-комунікаційних платформ у реальному часі (Zoom, JamKazam і т. ін.) та 3) використання альтернативних дистанційних способів створення музики [21]. Будь-яка діяльність музикантів, що пов'язана з фізичною, тактильною соціальною взаємодією кількох осіб, стає фактично неможливою в умовах дистанційної роботи. Єдиним засобом для продовження творчої діяльності в зазначених вище обставинах є перехід від фізичної взаємодії музикантів до цифрової [5; 14].

Зупинімося на більш детальному розгляді способів роботи професійних музикантів саме в умовах дистанції. Відразу зазначимо, що використання спеціальних онлайн-комунікаційних платформ та альтернативних дистанційних способів створення музики ніяким чином не можуть бути заміниками живої, офлайн-гри музикантів [4; 21].

До спеціальних онлайн-комунікаційних платформ, створених для спілкування між кількома людьми в реальному часі, можна віднести: Zoom, Google Classroom, Cisco Webex, JamKazam, JackTrip Virtual Studio та ін. Проте, зважаючи на ряд досліджень, усі ці програми не можуть бути в повній мірі придатні для спільної гри (виступу чи репетиції) кількох музикантів на дистанції. Як наголошували А. Бондаренко, К. Ондердайк та ін., головною причиною цього є часова затримка, яка неминуча навіть за чудового інтернет-з'єднання, швидкість якого, як правило, в різні проміжки часу коливається та не є сталою. Наявність затримки як такої (навіть якщо вона складає долі секунди) внеможливіє ансамблеву гру через розсинхронізацію, яка щосекунди збільшується [2; 9; 15; 17; 21]. Хоча проведені на практиці досліди з програмою JackTrip Virtual Studio, створеною розробниками спеціально для онлайн-музикування, показали, що два музиканти *можуть* грати імпровізацію (імпровізувати) дуєтом наживо онлайн, але за умов надзвичайно швидкого (у джерелі точна швидкість не вказується) і стабільного інтернет-з'єднання та знаходження виконавців на відстані 5 км один від одного [17]. Через те, що такі умови зазвичай складно відтворити, всі онлайн-комунікаційні платформи можуть бути цілком успішно використані лише для вербального спілкування між музикантами чи одноосібної гри перед слухачами.

Альтернативні дистанційні способи створення музики або т. зв. "партійне" записування передбачає собою процедуру створення багатоголосого аудіотреку за допомогою комп'ютерного накладання записаних нарізно партій різних інструментів: кожен виконавець записується окремо (вдома або на студії звукозапису, якщо це можливо здійснити), а після запису всіх партій людина-спеціаліст їх об'єднує. Часто подібний підхід можна спостерігати в поєднанні з відеоматеріалом. Такі творчі проекти нерідко можна бачити в ролі частин онлайн-концертів, де гуртова гра імітується завдяки заздалегідь створеним (змонтованим) видавам. Фінальні подібні проекти безперечно не можуть бути прирівняні до реально записаного гуртового музикування. Хоча при гарному монтажі відеоматеріалу видовищна складова є суттєва й викликає у глядачів щонайменше цікавість, а можливо й захоплення від кінцевого результату [15; 27]. Попри те, що "партійне" записування робить музикування скоріше не колективним заняттям, а індивідуальним [16], відповідно до опитування, проведеного в межах дослідження науковців К. Ондердайка, Ф. Акара та Е. Дейка, цей підхід до створення музики в умовах дистанційної роботи, зокрема у випадках проєктів, де залучені кілька виконавців, є на думку більшості опитаних найбільш ефективним [21]. Прикладом застосування на практиці "партійного" записування, що детально розглядатиметься в цій статті, є творчий проєкт двох музикантів: соліста-трубача (О. Плохотнюка, далі у статті йменуватиметься як "учасник А") та мультиінструменталіста (Д. Голобородова, далі у статті – "учасник Б"). У процесі роботи над проєктом авторами були витримані наступні правила: 1) жодного фізичного контакту, спілкування винятково за допомогою Інтернету та стільникового зв'язку; 2) всі записи партій музичних інструментів, а також їхнє розучування мультиінструменталістом проводилися винятково в межах одного приміщення (будинку). Таким чином, уся робота над описуваним творчим проєктом була проведена в умовах свідомого дистанціювання. Авторами в межах проєкту було поставлено мету створити два відеоролики: а) видиво типу "один оркестр", яке може використовуватися в подальшому виконавцями як музичний супровід (мінусовка) та б) видиво типу "соліст+оркестр" (т. зв. "плюс"), яке є опорним прикладом виконання твору під мінусовку. Спочатку музикантами-учасниками була проведена робота над створенням запису типу "соліст+оркестр" та поширення його в мережі Інтернет за допомогою гостингу YouTube та соціальних мереж Facebook та Instagram. Створення запису типу "один оркестр" було здійснено за допомогою проведення ряду маніпуляцій над записом "плюс".

Робота над створенням запису "соліст+оркестр" зайняла в учасників близько 410 людино-годин [15]. Отриманий продукт є цілком довершеним та не потребує доповнення. Процес роботи над створенням першої частини ("з оркестром") поділений на такі етапи:

1) Початковий етап. Учасники домовилися про співпрацю та погодили свої обов'язки та ролі в майбутньому проєкті. Спілкування проводилося за допомогою стільникового зв'язку, електронної пошти, а також месенджерів Viber та Facebook Messenger.

2) Підготовчо-творчий етап. Учасниками було вибрано твір для гри та погоджено його нотну редакцію, темп, ритм, характер, оркестрування, настройку інструментів тощо. Учасник Б на цьому етапі розпочав оркестрування композиції (витрачено 25 людино-годин), яке здійснювалося відповідно до наявних у нього музичних інструментів та навичок грати на них [15]. Нотний набір виконувався у програмі Avid Sibelius;

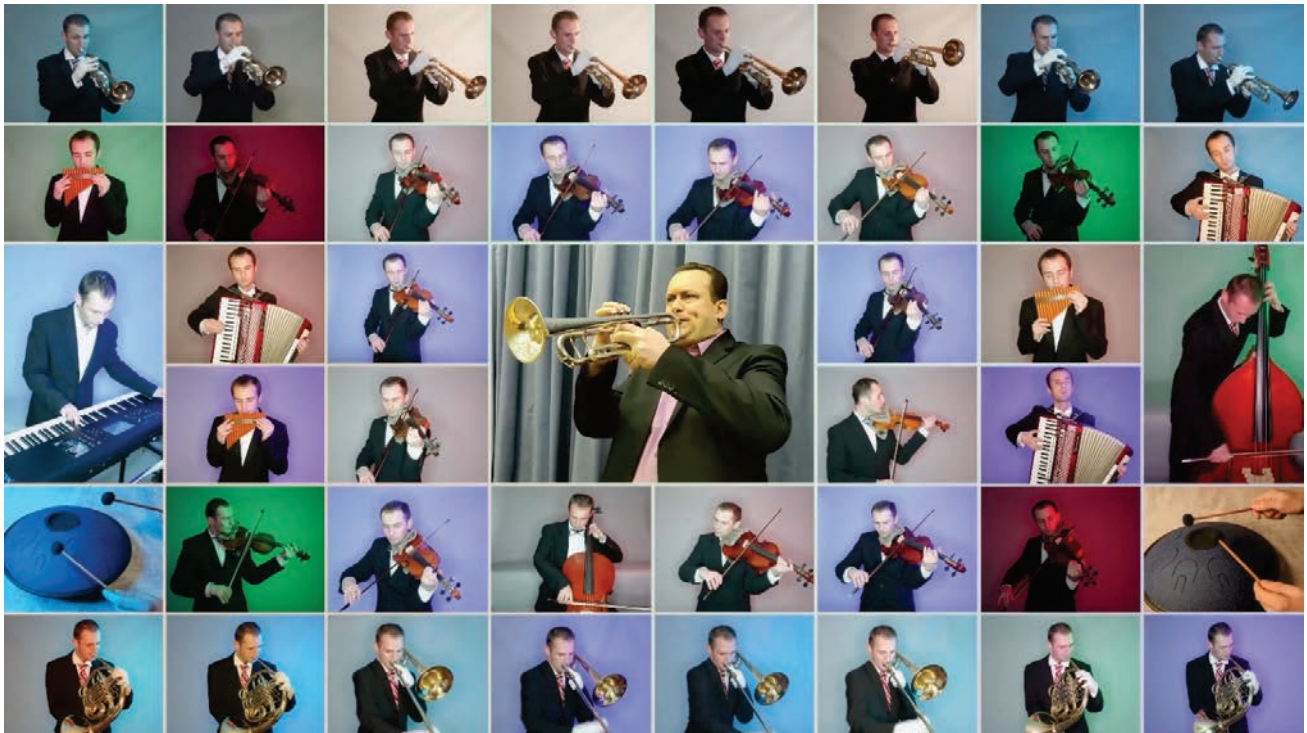


Рис. 1. Відеофрагмент із творчого проєкту, створеного в умовах дистанційної роботи музикантів

3) Творчо-записувальний етап. Учасники розучували свої партії та проводили їхній медіазапис. Мультиінструменталістом було витрачено на запис усіх (близько 40) партій інструментів 135 людино-годин. Для запису звуку та видив необхідно мати відеокамеру (або смартфон), мікрофон (або інший рекордер звуку) та, за потреби, аудіоінтерфейс до нього з XLR кабелем, навушники, метроном (із виходом на навушники) та комп'ютер. На запис сольної партії учасником А було витрачено 0,5 людино-годин [15];

4–5) Технічно-звуковий та технічно-візуальний етапи. Після отримання від учасника А (за допомогою сервісу Google Drive) записаних на попередньому етапі даних, учасник Б розпочав мікшуванням усіх партій створювати спільну звукову доріжку. Об'єднання, вибудова звукового балансу між усіма 40 інструментами, перевірка чистоти їхнього співзвуччя, проведення компресингу, реверсингу тощо зайняли близько 190 людино-годин. Усі проміжні варіанти об'єднаної звукової доріжки виносилися на спільне обговорення між учасниками проєкту. Програмним забезпеченням, у якому робилося мікшування, є VEGAS Movie Studio Platinum, також частково Adobe Audition. Водночас із мікшуванням учасником Б проводився й запис відеоряду, суть якого полягає в доповненні звукового матеріалу, розширенні його емоційного впливу на спостерігача. Відеодоріжка повинна відповідати звуковій та підкреслювати інструментальні зміни в оркеструванні твору. Поява будь-якого нового інструменту у звуковому полотні творчого проєкту повинна відображатись і на видиві. Це спонукатиме глядача до взаємодії з проєктом, до візуального впізнавання інструментів, що вступають. Доречне застосування різних ефектів, корекції кольору також позитивно впливає на сприйняття людиною відеоматеріалу (рис. 1) [12; 15]. На створення відеодоріжки учасник Б витратив близько 40 людино-годин. Програмним забезпеченням, у якому відбувався відеомонтаж, є Adobe Premiere Pro. Проміжні варіанти відеоряду (поєднаного з остаточною аудіодоріжкою) виносилися на обговорення між учасниками. Роздільна здатність фінального видива є 4K (3840 на 2160 пікселів),

частота кадрів у секунду – 60, бітрейд відповідає значенню 17 Мбіт/с. Характеристики аудіо: 320 кбіт/с, 2 канали (стерео), частота дискретизації – 48 кГц. Створення проєктів із такими цифровими якостями потребує гарного технічного забезпечення. Учасник Б, що займався мікшуванням та створенням відеодоріжки, використовував у роботі комп'ютер із такими характеристиками:

- ОС – Windows 10 Pro 64-bit.
- CPU – 11th Gen Intel Core i9-11900 @ 2.50GHz;
- Кулер до процесора – Noctua NH-U14S;
- RAM – HyperX Fury DDR4 64GB (2×32GB) 3200 MHz;
- Материнська плата – ASUS TUF Gaming B560-Plus Wi-Fi;
- Видіокарта – ASUS GeForce RTX 2060 Super 8GB GDDR6;
- Твердий диск для зберігання даних – Western Digital Gold Enterprise Class 4TB 7200rpm 256MB 3.5" SATA III;
- Блок живлення – Seasonic 750w Focus Plus;
- Аудіоінтерфейс – Focusrite Scarlett 4i4 3rd Gen.

6) Заключний етап. Учасниками було підведено підсумки виконаної роботи та поширено отриманий результат (запис типу "соліст+оркестр") глядачам за допомогою мережі Інтернет [12; 15].

Створення музичного супроводу на основі наявного видива "з оркестром" виконувалося учасником Б. Неодноразово проводилися обговорення проміжних варіантів із учасником А. Процес роботи над мінусовкою зайняв 8 людино-годин та виконувався за наступним планом.

1) Здійснення нотної транскрипції (розшифровки) сольної партії твору (відповідно до виконання О. Плохотнюка [12]). Під час роботи над транскрипцією нотної партії соліста учасником Б використовувалися комп'ютер, студійні навушники AKG K371 Black, нотний редактор Avid Sibelius, а також періодично смартфон Sony Xperia X Performance зі встановленим застосунком The Metronome by Soundbrenner (який в саморушному режимі може визначати темп виконуваної музики).

2) Створення супровідної доріжки. Було визначено місце, де композиція має темпові відхилення – вступна каденція, що виконується в темпі *ad libitum*. Нестабільність темпу ускладнює, робить некомфортною взаємодію виконавців під час гри з заздалегідь записаними звукодоріжками. Вирішити цю проблему можна за рахунок додавання "орієнтаційних" ударів перкусії. Важливість такого маневру полягає в тому, що граючи "соло" з заздалегідь записаним музичним супроводом, музикант ніколи не є ведучим, а натомість завжди підлаштовується під електроніку. Гра під записаний акомпанемент суттєво відрізняється від виконавства в дуєті з живим супровідником, де останній здатний слухати соліста та відповідно до цього в реальному часі вносити зміни у свою гру (ферматне сповільнення тощо). "Орієнтаційні" удари перкусії допомагають музикантам підлаштуватися під записаний музичний супровід, допомагають їм зрозуміти що й коли потрібно грати. Проблема в коректному вступі на початку першого такту має ті ж витоки, тому в нашу мінусовку було вирішено додати "вступний" такт із кількома звуками тарілки, які дають можливість музикантові сконцентрувати увагу та вчасно розпочати перший такт.

Удари вище зазначеної перкусії додавалися в робочий проєкт програми Adobe Audition поверх звукових доріжок із сольною партією та партіями всіх оркестрових інструментів, що дозволило добре синхронізувати за метроритмом усі треки в єдине ціле. Останнім кроком роботи над створенням мінусовки стало притлумлення (мутування) партії соліста.

Можливість та зручність використання супровідного треку зі вставленими ударами перкусії перевірялась учасником Б особисто.

3) Підготовка фінальної версії нот соліста. Після створення остаточного варіанту музичного супроводу, позначення "орієнтаційних" ударів та допоміжних вставок деяких інструментів оркестру було вписані до нот сольної партії у вигляді додаткових нотних станів (рис. 2).

4) Створення кінцевого видива. За допомогою узгодження отриманих нот та звукового супроводу було зроблено інтерактивну відеомінусовку для гравця-соліста. З плином музики переміщення нотного тексту у видиві було організовано таким чином, щоб нотний стан, який виконується в певний момент часу перебував якомога ближче до центру. Також було додано напівпрозору червону лінію, яка рухається подовж нотних станів зліва направо та позначає яка доля та якого такту сольної партії, відповідно до музичного супроводу, повинна звучати в кожен момент часу. Робота виконувалася в програмі Adobe Premiere Pro.

5) Кінцем роботи над створенням описуваного музичного супроводу для соліста-трубача стало поширення готового продукту доступними в дистанційних умовах способами (згадані раніше) [11].

Тарілки

Труба В_б
СОЛО

Rubato

Гітара

Рис. 2. Використання "орієнтаційних" ударів у нотній партії соліста

Поданий вище опис створення мінусовки є корисний як для оркестрових виконавців на різних музичних інструментах, так і для вокалістів. Перебуваючи в умовах дистанційної роботи, музиканти, що мають досвід використання альтернативних способів створення музики, т. зв. "партійного" записування, почуваються впевненіше. Будучи частиною спільноти, яка змушена працювати в умовах дистанції, такі музиканти не зазнають суттєвих змін у своїй працездатності. Це пов'язано з тим, що музичний контент, який вони створюють, не є продукт соціальної діяльності, яка власне й зазнає потрясіння від дистанціювання внаслідок стресових ситуацій (карантинні обмеження, запроваджені в наслідок поширення COVID-19 тощо). Вплинути на спроможність працювати таких музикантів може лише ситуація, яка не обмежується просто блокуванням можливостей людям зустрітися наживо. Це випадки, внаслідок яких виконавець отримує, насамперед, матеріальні збитки: вибивання вікон ударною хвилею, зруйнування житла, музичних інструментів музиканта під час перебування в зоні воєнного конфлікту тощо. Виконавець, який має досвід використання альтернативних способів створення музики, у випадку нормалізації умов життя, доволі швидко відновлює роботу над творенням свого музичного продукту. До таких виконавців також відносяться й мультиінструменталісти.

З описаного в цій статті прикладу створення музичного супроводу видно, що наявність мультиінструментальних умінь у музикантів підвищує їхню працездатність в умовах дистанційної роботи (за умови використання мережі Інтернет). Цей підсумок також підтверджується порівнянням роботи музикантів різного "рівня мультиінструменталізму" [3]. У роботі з моноінструменталістами під час "партійного" запису музичної композиції можуть виникнути деякі проблеми: а) якщо запис відбувається у студії, то є можливість, що не всі учасники зможуть фізично прибути до місця запису; б) якщо "партійний" запис вирішено робити в домашніх умовах, то найвагомішою проблемою є різна якість мікрофонів, і відповідно різна якість запису інструментів, що негативно вплине на остаточний результат. У випадку залучення до створення музичного запису кількох мультиінструменталістів згадані вище проблеми залишаються, але в менших масштабах. Проблема з різними мікрофонами стає менш критичною, бо всі інструменти записані кількома мікрофонами, кількість яких відповідає кількості задіяних музикантів (мультиінструменталістів). Якщо багатоінструментальна композиція повністю виконується одним мультиінструменталістом, то більшість описаних раніше проблем будуть вирішені. Зокрема, знайти студію звукозапису буде легше, оскільки не потрібно перейматися, чи мають змогу інші музиканти-учасники дістатися до місця її розташування. Якщо ж запис виконується в домашніх умовах, то навіть за відсутності гарного та якісного пристрою для звукозапису можна отримати збалансованіший результат лише завдяки використанню одного мікрофона на всі інструменти [15].

Висновки. Аналізуючи особливості співпраці музикантів у ситуаціях, викликаних карантинними обмеженнями та воєнним станом, автором статті було виокремлено два підходи до створення музичного продукту – використання спеціальних онлайн-комунікаційних платформ для взаємодії з іншими людьми в реальному часі або альтернативних дистанційних способів створення музики. Слід зазначити, що обидва підходи ніяким чином не можуть бути замінником живої, офлайн-гри музичних виконавців. Дослідження низки авторів говорять, що для ансамблевих музикантів найдієвішим способом роботи в дистанційному форматі є партійне записування, яке може супроводжуватися також і відеорядом. Використання партійного записування було розглянуто в цій статті на прикладі детального опису співпраці двох музикантів в умовах дистанційної роботи. Подані в цій статті

поради щодо запису мінусовки та план організації роботи в умовах дистанціювання можуть застосовуватися будь-якими музикантами-інструменталістами, а також вокалістами.

У статті на конкретному прикладі проаналізовано творчу діяльність мультиінструменталіста в умовах онлайн-роботи та доведено, що наявність у музиканта мультиінструментальних умінь надає йому можливість швидше адаптуватися до несприятливих умов праці (карантинних обмежень, негативних наслідків перебування в зоні воєнного конфлікту тощо).

Використані джерела

1. Берегова О. М. Нові формати дистанційної комунікації в музичному мистецтві: виклик часу чи перспектива розвитку в XXI столітті? *Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище*: матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної дистанційної конференції (з міжнародною участю). Дніпро: ГРАНІ, 2020. С. 3–8.
2. Бондаренко А. І. Дистанційна освіта музикантів-виконавців: проблеми та перспективи. *Імідж сучасного педагога*. Полтава: ПОІППО, 2020. № 3. С. 69–72. URL: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3\(192\)-69-72](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3(192)-69-72)
3. Голобородов Д. Ю. Класифікація та індекс майстерності музикантів-мультиінструменталістів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич: Гельветика, 2021. Випуск 37. Том 1. С. 46–53.
4. Остапенко Л. В., Скоромний В. П. Музична творчість в епоху Digital. *Імідж сучасного педагога*. Полтава: ПОІППО, 2020. № 3. С. 65–68. URL: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3\(192\)-65-68](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3(192)-65-68)
5. Сінельнікова В. В., Сінельніков І. Г. Онлайн-мистецька діяльність фольклористів КНУКіМ: виклики і здобутки року карантину в Україні. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії*: матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Київ: КНУКіМ, 2021. С. 319 – 324.
6. Barceló J. The long-term effects of war exposure on civic engagement. *PNAS*. Vol. 118 (No. 6). 2021. URL: <https://doi.org/10.1073/pnas.2015539118>
7. Bronson H., Vaudreuil R., Bradt J. Music Therapy Treatment of Active Duty Military: An Overview of Intensive Outpatient and Longitudinal Care Programs. *Music Therapy Perspectives*. V. 36 (2). 2018. P. 195–206. URL: <https://doi.org/10.1093/mtp/miy006>
8. Camilleri M. A., Falzon L. Understanding motivations to use online streaming services: integrating the technology acceptance model (TAM) and the uses and gratifications theory (UGT). *Spanish Journal of Marketing – ESIC*. 2020. 25 (2). URL: <https://doi.org/10.1108/SJME-04-2020-0074>
9. Dash S., Samadder S., Srivastava A., Meena R., Ranjan P. Review of Online Teaching Platforms in the Current Period of COVID-19 Pandemic. *Indian J Surg*. 2021. URL: <https://doi.org/10.1007/s12262-021-02962-4>
10. Daubney A., Fautley M. Editorial Research: Music education in a time of pandemic. *British Journal of Music Education*. 2020. V. 37 (2). P. 107-114. URL: <https://doi.org/10.1017/S0265051720000133>
11. Double Musician (2021, April 2). Ferguson – Scheherazade | Backing Track (Ver.1). [Video]. YouTube. URL: <https://youtu.be/JNKquxxzj0>
12. Double Musician (2021, December 23). Maynard Ferguson – Scheherazade (feat. Oleksandr Plokhotniuk). [Video]. YouTube. URL: <https://youtu.be/S-ERjBRz0IU>
13. Fram N. R., Goudarzi V., Terasawa H., Berger J. Collaborating in Isolation: Assessing the Effects of the Covid-19 Pandemic on Patterns of Collaborative Behavior Among Working Musicians. *Frontiers in Psychology*. 2021. URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.674246/full>
14. Hidayatullah R. Music Performance Policy during Covid-19 Crisis: Expectations Versus Reality. *Journal of Advance in Social Sciences and Policy*. 2021. V. 1 (1). URL: <https://doi.org/10.23960/jassp.v1i1.17>
15. Holoborodov D., Plokhotniuk O. Multi-instrumentalism as a means of implementation of creative projects in quarantine. *KELM: Knowledge, Education, Law, Management*. Lublin, 2021. №5(41), vol. 1. PP. 48–55.
16. Howard F., Bennett A., Green B., Guerra P., Sousa S., Sofija E. 'It's Turned Me from a Professional to a "Bedroom DJ" Once Again': COVID-19 and New Forms of Inequality for Young Music-Makers. *YOUNG*. 2021. V. 29 (4). P. 417-432. doi:10.1177/1103308821998542
17. Jazz Night in America (2020). Is it possible to play music together over the Internet? [Video]. YouTube. URL: <https://youtu.be/Sj6Ij1Oxels>
18. Linley P. A., Joseph S. Positive change following trauma and adversity: a review. *Journal of Traumatic Stress*. 2004. V. 17 (1). P. 11–21. URL: <https://doi.org/10.1023/b:jots.0000014671.27856.7e>
19. Lukman J. (2020) No quarantine blues: Making music in the time of COVID-19: веб-сайт. URL: <https://www.thejakartapost.com/life/2020/03/26/no-quarantine-blues-making-music-in-the-time-of-covid-19.html> (дата звернення 28.03.2022)
20. Nalyvaiko O., Lykhoshvai K. (2021) Impact of higher music education on coping with stress during COVID-19. *Engineering and Educational Technologies*. 2021. V. 9 (3). P. 55–67. URL: <https://doi.org/10.30929/2307-9770.2021.09.03.05>
21. Onderdijk K. E., Acar F., Dyck V. E. Impact of Lockdown Measures on Joint Music Making: Playing Online and Physically Together. *Frontiers in Psychology*. 2021. URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.642713/full>
22. Rabinowitch T-C. The Potential of Music to Effect Social Change. *Music & Science*. January 2020. URL: <https://doi.org/10.1177/2059204320939772>

23. Terasawa H., Matsubara M., Goudarzi V., Sadakata M. Music in Quarantine: Connections Between Changes in Lifestyle, Psychological States, and Musical Behaviors During COVID-19 Pandemic. *Frontiers in Psychology*. 2021. URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.689505/full>
24. UNHCR. Ukraine Refugee Situation: веб-сайт. URL: <https://data2.unhcr.org/en/situations/ukraine> (дата звернення 28.03.2022)
25. UNRIC (2020). The Music Industry Comes Together To Fight COVID-19. United Nations Regional Information Centre for Western Europe: веб-сайт. URL: <https://unric.org/en/the-music-industry-comes-together-to-fight-covid-19/> (дата звернення 7.04.2022)
26. Vega J. Music (Education) During the Pandemic of COVID-19. *Academia Letters*. 2021. Article 333. URL: <https://doi.org/10.20935/AL333>
27. Whitburn Band (2021, April 24). Fife Brass Band Festival 2021 | Whitburn's winning performance. [Video]. YouTube. URL : <https://youtu.be/FzIAMfntIM0>
28. Zinchyna O., Kuzmuk O., Liubchuk V., Opeida L. Life and social well-being of Ukrainians in quarantine conditions: according to the results of sociological surveys. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Hradec Kralove. 2021. Vol. 11. Issue 1. Special Issue XVIII. P. 147–152.



УДК 13: 783. 8 (477)

ORSID <https://orcid.org/0000-0002-4692-6197>

Димченко С.С.,
м. Рівне

ІНСТРУМЕНТИ УДАРНОЇ УСТАНОВКИ ТА ЇХ КЛАСИФІКАЦІЯ

Анотація. Ця робота присвячена класифікації ударних інструментів, що складають ударну установку. Аналізуються існуючі класифікаційні розробки. У цій роботі містяться висновки щодо класифікаційного осмислення ударного інструментарію, визначається класифікаційна основа та головні тенденції її подальшого інструментального розвитку.

Ударна установка – це новий рівень розвитку принципу комплексних інструментів: від тамбурино-подібних ударних, через з'єднання великого барабана та тарілок для гри одним музикантом (у традиціях маршового оркестрового виконавства), через перші спроби об'єднання малого та великого барабанів з тарілками на початку ХХ століття для гри сидячи, знову ж таки, одним виконавцем, до різноманіття інструментарію, що призвело до появи найскладніших пристроїв у конструкції сучасної ударної установки.

Ключові слова: ударні інструменти, барабани, ударна установка, класифікація, мембранофони, ідіофони.

Annotation. The paper is devoted to classification of drum instruments making drum set. The author analyzes existing classification workings out, and makes his own particular classification of percussion instruments on their basis. The author comes to the conclusions concerning classification judgement of drum set, and also the classification basis and the main tendencies of the further instrument saturation of drum set are defined.

Percussion is a new level of development of the principle of complex instruments: from tambourine-like drums, through the connection of a big drum and cymbals for playing by one musician (in the tradition of marching orchestral performance), through the first attempts to combine small and large drums with cymbals in the early XX century for the game sitting, again, one performer, to a variety of tools, which led to the emergence of the most complex devices in the design of modern percussion.

Keywords: percussion instruments, drums, drum set, classification, membranofons, idiophones.

Постановка проблеми. У сучасній музичній культурі, особливо у сфері оркестрово-ансамблевого виконавства, спостерігається помітне посилення ролі ударних інструментів. Багатство темброво-кolorистичних фарб, величезні художньо-виразні можливості, мелодико-ритмічний потенціал, широкий спектр динаміко-штрихової різноманітності – ось далеко не повний перелік переваг цієї інструментальної групи.

Сьогодні гра на ударній установці є невід'ємною частиною сучасної музичної культури загалом. Цей вид діяльності займає своє особливе місце у концертній практиці.

Немає жодних сумнівів у тому, що володіння мистецтвом гри на ударній установці для нинішнього музиканта-ударника є невід'ємною частиною його професійної майстерності. Сучасна виконавська практика передбачає використання даного комплексного інструменту у багатьох жанрах музичного мистецтва.

З появою на світовій художній сцені джазових творів, з розвитком рок та поп-музики, введенням в академічне мистецтво елементів естрадного спрямування, виникнення та розвиток ударної установки, як одного з найважливіших ритмоутворюючих елементів у цих жанрах, стало необхідністю, без якої зазначені жанри не змогли б існувати.

Виконавська майстерність на ударній установці нині розвивається бурхливими темпами, але теоретична база, яка необхідна для найповнішого осмислення цього питання, розроблена ще недостатньо.

Феномен ударної установки, як цілісної перкусійної системи, в українській науці розроблений недостатньо. У зарубіжній музичній науці можна виділити лише кілька робіт, певною мірою пов'язаних з ударною установкою, їх авторами є М. Абрамс, Дж. Блейдс, Т. Браун, Дж. Чаплін.

Мета статті полягає в тому, щоб, ґрунтуючись на розробках різних авторів, спробувати створити класифікацію інструментарію, що входить до складу ударної установки, сприймаючи її як систему ударних інструментів і зрозуміти, відповідно до яких класифікаційних ознак, вона буде будуватися. Така класифікація дасть можливість більш детально проаналізувати групи, підгрупи та окремі інструменти ударної установки, виявити їх схожість та відмінність, з'ясувати функціональне навантаження кожного, а також зробити прогноз напрямків подальшого якісного та кількісного розвитку та вдосконалення інструментарію, що входить до її складу.

Аналіз досліджень Інформаційну базу сучасних уявлень про виконавство на ударній установці складають праці – М. Купінського, В. Снегірьова, Г. Кізанта, М. Пекарського, В. Грішина, Л. Філатова, С. Макієвського тощо. У зарубіжній науковій та методичній літературі є роботи відомих авторів, серед яких С. Гедд, Д. Векл, Ч. Смітт, Д. Ломбардо, В. Людвіг, Т. Ігое, В. Полл, Дж. Майєр тощо. Проте вивчення феномену ударної установки з позиції її виникнення та генези, а також створення класифікації складового її інструментарію залишається поки за межами існуючих досліджень.

Виклад основного матеріалу У сучасній теорії інструментального виконавства та інструментознавства існує кілька підходів до вивчення музичних інструментів взагалі, та ударних інструментів зокрема. Це підходи: описовий, інструментознавчий, науки про інструментування, класифікаційний. Для повного висвітлення напрямів вивчення музичних інструментів, необхідно детально розглянути кожен з цих підходів, виявити схожість та відмінність між ними, та усвідомити їх функціональне навантаження у сучасній теорії інструментального виконавства.

Описовий підхід передбачає повний аналіз існуючого інструментарію, способів виконання, застосування та функціональних особливостей кожного інструменту. Такий підхід допомагає сформувати загальне уявлення про кількість, технологічні особливості, зовнішній вигляд та інші ознаки ударних інструментів.

Показово, що подібного роду дослідження припускають опис інструментарію або з огляду його існування в тій чи іншій етнічній культурі, або стосовно використання його в тих чи інших музичних обставинах. Іншими словами дослідник, який застосовує подібний підхід до вивчення ударних інструментів, диференціює їх за етнічними ознаками або практичними обставинами та умовами виконавства.

Прикладом такого підходу у взаємозв'язку з етнічними ознаками може бути ілюстрований нарис "Музичні інструменти Китаю" в авторизованому перекладі з китайської за редакцією та доповненнями І. Алєндєра [8, с.3]. У цій роботі можна побачити всі ознаки описового підходу: опис зовнішнього вигляду інструменту, виявлення його конструктивних особливостей, визначення меж застосування в музичній практиці тощо. Прикладом описового підходу у взаємозв'язку з практично-ґрунтовними умовами виконавства може послужити робота О. Андрєєвої "Ударні інструменти сучасного симфонічного оркестру" [1, с.5]. У ній авторка ставить перед собою суто практичні завдання – визначити місце та роль ударних інструментів у сучасному симфонічному оркестрі, а також перерахувати їх та описати основні характерні риси кожного з них, даючи рекомендації виконавцям та диригентам з практичного виконавства. Відповідно до даного підходу, написана й робота Г. Дмитрієва "Ударні інструменти: трактування та сучасний стан" [6, с.27]. У цьому дослідженні розглядаються питання сучасного трактування ударної групи в симфонічному оркестрі та аналізуються деякі проблеми, пов'язані з процесом її створення.

Інструментознавчий підхід передбачає вивчення ударних інструментів з точки зору їх генези в загальному музичному та історичному контекстах, що дозволяє усвідомити не лише історичну перспективу виникнення та розвитку того чи іншого інструменту, а й виявити його етнічні та функціональні особливості у співвідношенні з загальнокультурним розвитком цивілізації. Одним з найяскравіших прикладів цього підходу можна вважати фундаментальну працю Д. Рогаль-Левицького "Сучасний оркестр" [11, с.33]. Тут можна побачити повне та детальне дослідження оркестрового інструментарію.

Автор проводить аналіз історичної перспективи виникнення та розвитку окремих інструментів, описує їх функціональне навантаження у сучасному оркестрі, розбирає випадки використання цих інструментів у різних формах оркестрового письма, виявляє деякі класифікаційні ознаки інструментарію. Таким чином, у даній праці, ми бачимо поєднання кількох підходів до вивчення ударних інструментів: інструментознавчого, підходу науки про інструментування та класифікаційного.

Підхід науки про інструментування вивчає ударні інструменти у їх взаємозв'язку з оркестровою фактурою та темброво-колористичними функціями. Іншими словами, в науці про інструментування, ударні інструменти досліджуються відносно загальних оркестрових принципів музичного розвитку. Такий підхід дозволяє визначити критерії використання інструментарію в оркестровому виконавстві та дати практичні рекомендації щодо його застосування в оркестрах різних складів та спрямованості. Прикладом такого підходу можуть бути праці таких дослідників: Г. Берліоз, Ф. Геварт, Е. Гіро, Д. Рогаль-Левицький, Д. Браславський. В цих працях можна простежити не тільки розвиток підходу науки про інструментування до вивчення ударних інструментів, як повноцінних учасників музично-оркестрової тканини, але й виявити історичні перспективи розвитку перших класифікаційних розробок у цій галузі.

Згодом у працях цих авторів отримували відображення якісні та кількісні зміни ударного інструментарію у сенсі його використання в оркестрі, що могло позначитися на появі саме системності у цих роботах, хоча у порівнянні з дослідженням функціонального навантаження ударних інструментів в оркестрі академічної традиції це є дещо вторинним. Наприклад, Г. Берліоз у своєму класичному "Великому трактаті про сучасне інструментування та оркестрування" ділить усі ударні інструменти на дві основні групи лише за принципом інтонування [2, с.16]. Безумовно, темброва сторона інструментів та їх застосування в оркестрі європейської традиції знаходить своє відображення у цій фундаментальній праці, питання ж класифікації ударних інструментів розроблено тут недостатньо. Е. Гіро, в свою чергу, також не приділяє цим інструментам належної уваги у класифікаційному плані, виділяючи у цій групі оркестру лише литаври, дзвіночки, ксилофон, тубофон та "ударні інструменти без певного музичного звуку" [5, с.7]. У праці Ф. Геварта "Посібник з інструментування", можна зустріти чіткі вказівки на визначальний характер матеріалу акустично-вібрауючого тіла (тобто тіла, що звучить) у ударних інструментів. Він поділяє їх на дві підгрупи: інструменти на яких натягнута шкіра та металеві [4, с.21]. Усі праці з інструментування позаминулого століття висвітлюють послідовність введення інструментів цієї групи в оркестр, згідно тембральних принципів. Вивчаючи їх, легко побачити історичну перспективу такої послідовності. Спочатку в оркестрі утворилося сімейство мембранофонів, або "барабанної звучності", зазначає В. Біберган [3, с.28], потім до нього додалося сімейство металевих ударних інструментів і в останню чергу стала формуватися підгрупа дерев'яних ударних. Причина, на думку В. Бібергана, приховується в яскравій тембральній протилежності цих підгруп. Представники першої з них – найглухіші за звучністю, другі – найбільш дзвінкі. Інструменти третьої групи перебувають по тембрально-звуковим характеристикам посередині, тобто, їх звучання заповнює середньочастотну частину звукового спектру, що і стало причиною пізнішого входження цих інструментів до складу симфонічного оркестру європейської традиції.

У праці Д. Рогаль-Левицького "Сучасний оркестр", поряд з підтвердженням принципу поділу за точністю інтонування, можна побачити також і принцип класифікаційного поділу за матеріалом акустично-вібрауючого тіла [11, с.12]. Він пише про інструменти "з шкірою" або "перетинчасті" та про "самозвучні". Це ще раз підтверджує розділення ударних інструментів на мембранофони та ідіофони.

Класифікаційний підхід передбачає структурування інструментарію за різними класифікаційними ознаками, такими, як матеріал, з якого виготовлений інструмент, спосіб формування звукових коливань, форма та конструктивні особливості, способи звуковидобування тощо. Це дає можливість виявити типологічні риси згрупованих за цими ознаками інструментів та порівняти ці групи між собою. Подібний підхід, звичайно, за наявності правильно поставлених завдань, яким і будуть відповідати класифікаційні ознаки, здатний дати досліднику шанс виявити загальні тенденції подальшого розвитку інструментарію в цілому, та ударного інструментарію зокрема. Бурхливий безперервний розвиток цієї інструментальної групи, поява нових, часом гібридних видів інструментів, впровадження в музичну практику невідомих раніше широкому колу музичних етнічних ударних інструментів, робить необхідним систематизацію класифікаційних ознак і узагальнення досвіду, накопиченого в цій сфері музикознавчого знання.

Поряд з розглянутими вище класифікаційними розробками з інструментування, існують також і праці, які присвячені лише класифікації ударних інструментів. Причому автори цих праць розглядають ударні інструменти, як окрему велику групу інструментів, найчисельнішу з усіх відомих на сьогодні. Традиційно ударні інструменти поділяються на три великі сімейства: мембранофони, ідіофони металеві та ідіофони дерев'яні. Пріоритет у створенні такої класифікації, а також у терміно-

логії належить К. Заксу [12, с.11]. Цей принцип використовують також інші дослідники, наприклад польські музикознавці І. Павловський [9, с.18] та В. Котонський [7, с.16]. Така класифікація представляється на сьогодні не зовсім повною.

По-перше, виходячи з неї, група мембранофонів постає однорідною та неподільною. Таке розуміння не зовсім правильне. Необхідно, при систематизації цієї групи, також пам'ятати і про матеріали, з яких виготовлений корпус мембранофона і мембрани, і про способи звуковидобування, і про етнічні особливості інструментів, і про функціональне навантаження при створенні ритмічних формул, і, нарешті, про темброво-акустичні характеристики інструментів. Ілюструючи цю думку, можна сказати, що у зарубіжній, особливо американській практиці, прийнято виділяти, наприклад, таку підгрупу мембранофонів як "handpercussion", тобто інструменти, на яких виконавець видобуває звук за допомогою удару долонями або пальцями рук.

По-друге, в ній немає місця ідіофонам виконаним з інших матеріалів, крім металу і дерева, таких як скло, камінь, сучасні полімерні матеріали, тверда сушена шкіра, наждачний папір тощо.

По-третє, у цьому поділі на групи не знайшлося місця для ще однієї важливої класифікаційної ознаки – поділу за чистотою звуку, що відтворюється, тобто наявності чи відсутності у ньому визначеної висоти звучання.

Однією з робіт, у яких докладно висвітлено питання класифікації ударних інструментів, є дослідження А. Панайотова [10, с.8]. Автор на початку дає основну класифікацію інструментарію, спираючись як на розроблені ним самим, так і на систематизовані та синтезовані з інших досліджень класифікаційні ознаки інструментів. Потім, спираючись на вже сформовану класифікацію, він здійснює загальний аналіз всього існуючого у світі академічної музики ударного інструментарію, з повним описом зовнішнього вигляду інструментів, їх функціонального музичного навантаження, а також способів їх використання та застосування на практиці, тобто в даному випадку описовий підхід доповнює класифікаційний.

А. Панайотов пропонує класифікувати ударні інструменти в такий спосіб. Основний поділ інструментарію відбувається, як він пише, залежно від матеріалу акустично-вібруючого тіла (тобто тіла що звучить), на підставі цього серед ударних інструментів розрізняються: 1) Мембранофони – інструменти, в яких тілами, що звучать, є: мембрана, корпус самого інструменту та повітря, що у корпусі [10, с.17]; 2) Ідіофони – у цієї групи тілом, що звучить, є безпосередньо сама маса інструменту і, за наявності порожнин, ще й повітря всередині нього.

Цей поділ на дві групи є одним з найбільш точних і виправданих у сучасній класифікації, але й у ньому існують винятки. Справа в тому, що однією з основних ознак мембранофона, крім наявності мембрани, є ще й наявність повітря всередині інструменту, що входить до його комплексу тіл, що звучать. Існує африканський ударний інструмент під назвою дерев'яний барабан, у якого мембрана відсутня. Цей видовбаний із цільного шматка деревини барабан має циліндричну форму, а на місці мембрани знаходиться якась площа, що її замінює, на якій грають спеціальними колотушками. Відповідно до досліджень К. Закса [12, с.14] подібний барабан, як він називає його – "корито-подібний", з'явився в період палеоліту, в той час, звичайно ж, людина ще не вміла обробляти належним чином шкіру тварин для натягу на корпус інструменту. Однак, незважаючи на те, що в цьому барабані відсутня мембрана, яка розуміється як натягнутий на корпус інструменту якийсь еластичний матеріал, все ж таки друга ознака мембранофонів у цьому інструменті присутня. Цією ознакою є співвідношення об'єму внутрішньої порожнини і товщини стінок інструменту – стінки в порівнянні з величиною порожнини досить тонкі, що дозволяє звучати повітрю, що всередині. Цей інструмент можна віднести і до групи мембранофонів, з застереженням, що мембрана в нього дерев'яна, і до групи ідіофонів, оскільки тілом, що звучить, є сама маса інструменту.

Ще одним винятком є перуанський інструмент – кахон, який являє собою дерев'яний, дещо модифікований ящик. Виник цей інструмент у Перу за часів работоргівлі. Причиною виникнення стала офіційна заборона рабам-афроамериканцям використовувати свої національні ударні інструменти, оскільки вважалося, що вони можуть передати заклик до повстання на великі відстані. Інструмент так органічно вписався за тембром у стилістику фламенко, що поступово модифікувався та перемістився на концертну сцену. Так ось, у цьому інструменті мембрана є, але вона виготовлена з фанери (у сучасних кахонах при її виготовленні використовуються дорогі породи дерева, склеєні в три – п'ять шарів) і має прямокутну конфігурацію. Таким чином, кахон, як і "коритоподібний" барабан, можна віднести до обох основних груп ударних інструментів.

Ще одним винятком з цього поділу на дві групи є "бубноподібні" або "тамбуріноподібні" інструменти (бубон, тамбурин, пандейра, дойра тощо). Якщо дерев'яний барабан та кахон можна було віднести до обох груп, за рахунок конструктивних особливостей і матеріалів, то сутність цієї групи полягає саме в поєднанні тембрових ознак ідіофонів і мембранофонів, таким чином інструментарій

даного сімейства не потрапляє в жодну з запропонованих у даній класифікації груп, а є, швидше, додатковою, перехідною групою між ними. Іншими словами, і кахон, і дерев'яний барабан можна віднести до обох груп, а "бубноподібні" інструменти до жодної з них. З огляду на дане дослідження, можна припустити також, що ця група, поєднуючи ознаки тих та інших інструментів, є першою системою ударних інструментів, деяким прототипом ударної установки.

Наступною ознакою, по якій відбувається поділ інструментарію у роботі А. Панайотова, є висота звуку [10, с.30]. Відповідно до цієї ознаки, всі ударні інструменти поділяються на три групи: 1) Інструменти з певною висотою звуку (що дає можливість точного обчислення кількості герц); 2) Інструменти без певної висоти звуку (ті, що відтворюють шум, тріск, дзвін тощо); 3) Інструменти для спеціальних цілей (так звані інструменти "на випадок").

Дещо інше бачення цієї проблеми можна спостерігати у статті В. Бібергана "До питання про класифікацію ударних" [3, с.44]. Автор виявляє актуальність проблеми систематизації ударних інструментів та робить спробу загальної класифікації інструментарію ударної групи. Основним принципом, відповідно до якого проводиться систематизація у цій роботі, є темброва ознака ударного інструментарію. Причому класифікація ударних інструментів за тембровою ознакою, на думку автора, є більш цілісною, у порівнянні з класифікаціями за іншими ознаками. Далі він пише про те, що історично склалися певні зв'язки між інструментами всередині родин та підгруп, згідно з запропонованою класифікацією. Автор робить висновок про те, що ці зв'язки обумовлені тембровим спорідненням інструментарію, що входить в ту чи іншу підгрупу. Однією з таких "тембрових серій" є поєднання великого "педального" та малого (на підставці) барабанів у складі ударної установки. Цей зв'язок дуже показовий, адже саме він і став, так би мовити, фундаментальною основою для виникнення ударної установки.

Завданням даного дослідження є класифікаційне осмислення інструментарію, що становить ударну установку, з подальшим визначенням класифікаційної основи та основних тенденцій її інструментального насичення, що виробляється за рахунок поповнення новими інструментами та конструкційними змінами вже існуючих. Для її вирішення слід звернутися до описового, інструментознавчого та класифікаційного підходів. Використовуючи перший з них, можна буде провести повний аналіз існуючого інструментарію, способів виконання, меж застосування та особливостей кожного інструменту ударної установки. Другий дозволить виявити спільні зв'язки між інструментами, з'ясувати їх технічні характеристики та функціональне навантаження. Третій підхід дозволить систематизувати всі інструменти ударної установки, ґрунтуючись на заздалегідь виявлених класифікаційних ознаках.

Для початку необхідно, умовно, в порядку зменшення вартості функціонального навантаження, представити повну картину всього інструментарію сучасної ударної установки. Цей перелік складено з урахуванням аналізу сучасної виконавчої практики. Ось ці інструменти: 1) Великий барабан; 2) Малий барабан; 3) Парні тарілки на спеціальній підставці або хай-хет; 4) Том-том; 5) Підвісна тарілка райд; 6) Підвісна тарілка креш; 7) Підвісна тарілка сплеш; 8) Підвісна тарілка чайна; 9) тамбурін без мембрани; 10) Ковбелл; 11) Вуд-блок; 12) Бонго; 13) Конга; 14) Джембе; 15) Тімбалес; 16) Гонг-бас барабан; 17) Гонг; 18) Там-там; 19) Рото-том; 20) Октобан; 21) Чаймс; 22) Додаткові електронні ударні інструменти.

Ще одна група інструментів, які не представлені в цьому списку – так звані інструменти "на випадок". Як зазначено вище, такі інструменти використовуються дуже рідко, тому їх та інші нехарактерні інструменти можна буде в цій класифікації виділити в одну групу. Майже всі ці інструменти представлені у розглянутих вище класифікаціях. Отже, всі інструменти ударної установки можна за класифікацією А. Панайотова умовно віднести до категорії інструментів з визначеною (великий та малий барабан, том-томи) та невизначеною (тарілки, ковбелл, вуд-блок тощо) висотою звуку, або, як пропонує В. Біберган, до інструментів абсолютного та відносного інтонування. Оскільки останнє визначення найточніше характеризує інструментарій на його сучасному етапі розвитку, воно і буде застосовуватися далі.

Всі перераховані інструменти поділяються на дві групи: мембранофонів та ідіофонів. Кожна з цих груп включає основні інструменти та додаткові, які ще можна назвати перкусійними. У даному випадку термін "перкусійний" означає належність до групи етнічних музичних інструментів, додавання яких до складу інструментарію ударної установки відбувається за бажанням виконавця. Ці інструменти покликані урізноманітнити темброво-кolorистичні функції ударної установки та дати можливість виконавцю розфарбувати музичну тканину. Деякі з перерахованих ударних інструментів є основою для головної інструментальної підгрупи. Це такі інструменти, як великий барабан, малий барабан, хай-хет, підвісні тарілки райд, креш і сплеш. Інші інструменти об'єднуються в підгрупи згідно з функціональною диференціацією та матеріалом, з якого вони виготовлені. Це перкусійні мембранофони та перкусійні ідіофони.

Висновок. Ударні інструменти відіграють величезну роль у побутовій, військовій, обрядовій, трудовій та інших видах діяльності протягом усього існування людської цивілізації. Особливо це відчувається зараз, під час війни московії з Україною.

Два їх основні типи – мембранофони та ідіофони – виникли у найдавніші періоди людської історії. Об'єднання даних родин в одному інструменті застосовувалося у виконавстві ще в прадавніх цивілізаціях та етнічних культурах.

Група "тамбуриноподібних" конструкцій стала прототипом великої системи інструментів, сутність якої полягає у злитті тембрів мембранофонів та ідіофонів.

Подальший розвиток, шляхом найбільш повного теситурного охоплення

музичної фактури, призвів до зародження відповідного інструментарію. Так з'явилися: великий барабан, який є низькочастотною основою (басом), малий барабан, що "відповідає" за характерну середньочастотну метро-ритмічну основу при утворенні ритмічної формули та тарілки, що володіють високочастотними звуковими характеристиками.

Ударна установка – це новий рівень розвитку принципу комплексних інструментів.

Література

1. Андреева О. Ударні інструменти симфонічного оркестру / О. Андреева // Київ. 1990.
2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке / Г. Берлиоз // М. 1972.
3. Биберган В. К вопросу о классификации ударных . Вопросы оркестровки / В. Биберган // Сб. тр. ГМПИ. Вып. 47. – М. 1980.
4. Геварт Ф. Руководство к инструментровке / ПСС П.Чайковского / Ф. Геварт // Т. 3. – М. 1961.
5. Гиро Э. Руководство к практическому изучению инструментровки / Новая ред. и доп. Д.Рогаль-Левицкого / Э. Гиро // М. 1934.
6. Дмитриев Г. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние / Г. Дмитриев // М. 1991.
7. Котонський В. Ударні інструменти в сучасному оркестрі / В. Котонський // Київ. 1971.
8. Музичні інструменти Китаю / Пер. з китайської І. Алендер. // М. 1958.
9. Pawlovski I. Podstawy instrumentacji. Cz. PWM. 1970.
10. Панайотов А. Ударные инструменты в современных оркестрах / А. Панайотов // М. 1973.
11. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. – В 4-х т. / Д. Рогаль-Левицкий // М. 1953.
12. Sachs C. Vergleichende Musikwissenschaft, – Breslau. 1959.



УДК 378.13:04

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3972-6653>

**Фіськов Г.М.,
м. Рівне**

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ РЕФЛЕКСИВНИХ УМІНЬ СТУДЕНТІВ В ХОДІ ОРКЕСТРОВОГО МУЗИКУВАННЯ

Анотація. *Заключна роль у формуванні рефлексивності особистості належить педагогу і, відповідно, тим формам і методам навчання, які він застосовує в педагогічному процесі. Дана діяльність детермінує розвиток самосвідомості шляхом формування психо-педагогічних ціннісних установок, понять, орієнтацій та ідей. Особистість у такій площині дослідження виступає як передумова і результат змін, що спричиняє суб'єкт своєю діяльністю у мотиваційно-сміслових утвореннях, взаємодіючи з феноменологічними принципами. В оркестровому колективі, співпрацюючи з іншими оркестрантами і піддаючись впливу оточення, відбувається перетворення особистих переконань і формування індивіда як особистості. Таким чином, індивід, що сприймає музичний матеріал, повинен розглядатися не ізольовано, а як суб'єкт міжособистісних відносин у творчому оркестровому колективі. Відтак, у процесі оркестрового музикування в оркестрантів на початковому етапі опанування музичним матеріалом переважає спрямованість безпосередньо на процес і результат групової діяльності з яскраво вираженою експресивною орієнтацією. В ході таких систематичних занять, які стимулюють не тільки технічно-інструментальну, а й експресивну орієнтацію, спостерігається не лише відображення музичних творів у свідомості музиканта, а й відбувається формування конкретного змісту художньо-виконавської діяльності оркестрового музикування. Звідси ми можемо констатувати факт тісного взаємозв'язку індивідуальних комунікативних характеристик з рефлексивними особливостями особистісних якостей, що формуються у студентському оркестровому колективі.*

Ключові слова: рефлексія, особистість, оркестр, колектив.

Abstract. *This publication discusses the internal reflection of orchestral musicians, which is a key component of self-esteem in the process of studying the personality projection of self-awareness and personal attitude to themselves and the world around them. Self-esteem in this case is an internal indicator of subjective analysis, which is constantly compared to the acceptor of the analytical process. However, the final role in the formation of personality reflexivity belongs to the teacher and, accordingly, to the forms and methods of teaching that he uses in the pedagogical process. This activity determines the development of self-awareness through the formation of psycho-pedagogical values, concepts, orientations and ideas. Personality in this case acts as a prerequisite and the result of change, which causes the subject of its activities in the motivational and semantic formations interacting with the phenomenological principles. In an orchestral ensemble, interacting with other orchestrators, being influenced by the environment resulting in the transformation of personal beliefs, the individual is formed as a person. Thus, the individual who perceives the musical material should not be considered in isolation, but as a subject of interpersonal relations in the creative orchestral group. Thus, in the process of orchestral music making at orchestras at the initial stage of mastering musical material the orientation directly on process and result of group activity with brightly expressed expressive orientation prevails. In the course of such systematic classes, which stimulate not only the technical-instrumental, but also the expressive orientation of the reflection of musical works in the mind of the musician, the formation of the specific content of artistic and performing activities of orchestral music making takes place. From here we can state the fact of close interrelation of individual communicative characteristics with reflective features of personal qualities which are formed in student orchestral collective.*

Key words: *reflection, personality, orchestra, community.*

Постановка проблеми. Загалом сучасні суспільні потреби особистості в своїй основі опираються на художньо-освітні програми, в яких власне і передбачається розвиток логіки, інтелекту та креативних здібностей музиканта оркестрового колективу в сучасних умовах творчої діяльності.

Заключна роль у формуванні рефлексивності особистості належить педагогу, а також тим формам і методам навчання, які він обирає для здійснення педагогічного процесу. Тому особливого значення набуває вирішення проблем удосконалення фахової підготовки студентів у мистецьких закладах як складової художньо-творчого розвитку підростаючого покоління.

Сьогоднішній рівень і умови роботи музикантів, ансамблів, а також педагогічна діяльність в закладах освіти вимагає від майбутніх спеціалістів різносторонніх і глибоких методичних знань та навичок в процесі підготовки майбутніх фахівців.

У ході навчального процесу музиканти набувають практичних навичок гри на спецінструменті та в оркестрі, розвивають поліфонічний і гармонічний слух, метро-ритмічні відчуття, відшліфовують навички точної настройки інструменту й оркестру, удосконалюють навички читання нот із листа та розвивають навички ансамблевої гри в складі оркестру. Дана діяльність в оркестровому колективі покликана формувати виконавські уміння та майстерність під активним впливом рефлексивних процесів у оркестрантів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Рефлексія, за визначенням у "Психологічному словнику" А. Петровського та М. Ярошевського, трактується як процес самопізнання суб'єктом внутрішніх психічних актів та станів, в яких ключовими термінами є "процес" та "самопізнання" [4].

Феномен професійної рефлексії, її специфіка та сутність по-різному розглядаються у вітчизняній та зарубіжній науковій літературі. Так, у працях М. Хайдегера, К. Ясперса, П. Тейяра де Шардена представлено філософські засади рефлексії; у психології окреслений термін вивчали науковці В. Бехтерєв, С. Рубінштейн, Л. Виготський, П. Анохін, Н. Бернштейн, О. Леонтьєв, Б. Ананьєв, Г. Щедровицький, С. Степанов, М. Найдъонов, О. Анісімов, С. Максименко, Р. Павелків; у педагогічній сфері О. Городиська, І. Зязюн, І. Зимня, Н. Кузьміна, А. Маркова, В. Харькін, В. Сластенін висвітлювали особливості феномену рефлексії; у мистецтвознавстві – Е. Абдулін, Г. Падалка, О. Олексюк, І. Парфентьева, О. Рудницька, О. Ростовський, Я. Сверлюк, Т. Юрова та ін.

Не зважаючи на велику кількість праць, які охарактеризовують процес рефлексії як психо-педагогічне явище, його вузькі межі та емпіричність сприйняття у галузі мистецтва й педагогіки вимагають більш конкретного аналізу процесів рефлексивних станів у студентів мистецьких вузів та на заняттях в оркестровому колективі зокрема.

Враховуючи всі чинники підготовки майбутнього музиканта, **актуальною** є проблема внутрішньої рефлексії в оркестрових музикантів, що виникає у ході репетиційного процесу. **Мета дослідження** – проаналізувати внутрішню рефлексію студентів-оркестрантів у процесі виконання музичних творів у ході репетиційного процесу.

У процесі виконання творів у студентському оркестровому колективі та впродовж навчальної діяльності надзвичайно важливим й ефективним є вивчення самооцінок, які надають собі самі учасники оркестрового колективу, оскільки саме останні формують уявлення про фундаментальні якості особистості [5].

На думку багатьох провідних науковців Л. Виготського, С. Рубінштейна, І. Беха, внутрішня рефлексія – це основа самооцінки людини, що є проекцією самосвідомості та особистісного ставлення до себе і навколишнього світу; це, свого роду, внутрішній індикатор суб'єктивного аналізу. Тому, якщо спроекувати складну діяльність з точки зору психолого-педагогічної сфери на кожен окремо взятій особистість та колектив загалом (в даному випадку оркестровий), то можна ствердно висловити думку, що незамінним компонентом такої колективної діяльності є процесуальність, динамічність, бажання розвиватися та удосконалюватися тощо. Отож прагнення майбутніх фахівців до розвитку педагогічної рефлексії – це закономірний процес, який є частиною професійно-педагогічної підготовки. Це, безумовно, позитивно впливає на подальше професійне самовдосконалення, бажання самоаналізувати власну діяльність, успішно й ефективно планувати та керувати власною педагогічною, творчою та мистецькою діяльністю. Крім того, формування педагогічної рефлексії сприяє пошуку оптимальних шляхів розв'язання конфліктних ситуацій, складних задач, творчо переосмислювати педагогічний процес тощо [1].

Для керівника інструментального колективу надзвичайно важливо володіти базовими засадами рефлексивного керування. Так, наприклад, І. Зязюн висвітлював рефлексію з двох позицій: по-перше, це якісне вміння педагога аналізувати внутрішню картину світу, хід думок, роздумів, розуміння труднощів у вирішенні конфліктних ситуацій, акцент на власних твердженнях і переконаннях; по-друге, існує вища форма рефлексії, яка полягає у здатності зрозуміти точку зору учня, хід його думок та роздумів, вміння попереджувати можливі труднощі та конфліктні ситуації, розуміти сприйняття учнем певних ситуацій в освітньому процесі, можливість педагога пояснити дії, вчинки вихованця, побачити суть мотивації з точки зору учня. Як бачимо, педагог і керівник повинен володіти базовими засадами рефлексивного керування, що дозволить йому досягти майстерності в самоорганізації професійної діяльності, опираючись на рефлексивні засади.

Окрім того, слушною є позиція щодо виокремлення методичної рефлексії, тобто здатність керівника оркестрового колективу до постійного самоаналізу, вміння знаходити причини своїх успіхів та невдач, що неодмінно сприяє професійному самовдосконаленню.

В кінці ХХ – на початку ХХІ ст. рефлексивний метод набув поширення в мистецько-педагогічній практиці. І це пов'язано передусім з тим, що в основі мистецької діяльності лежить складний процес внутрішньої та зовнішньої роботи, а роль рефлексії у цій взаємодії зводиться до певного координатора та організатора всієї мистецько-педагогічної діяльності, яка включає в себе як інтелектуальну, так і творчу складові.

Професійна рефлексія керівника оркестрового колективу повинна ґрунтуватися на спрямуванні думок і почуттів самого керівника на критичне оцінювання власних результатів та результатів диригентсько-оркестрової діяльності. Осмислюючи та усвідомлюючи набутий досвід керування оркестром, керівник звертається до аналізу власної поведінки, критично аналізує свої комунікативні уміння, виявляє позитивні та негативні дії у процесі професійної діяльності, намагається побачити себе очима учасників оркестру, відчуті й зрозуміти їхнє сприйняття, ставлення до себе тощо. Таким чином, керівник оркестру намагається оцінювати себе як фахівця, перебуває в пошуку й аналізі власного професійного "Я", осмислює творчу діяльність, що, в свою чергу, спрямовує професійну рефлексію керівника до посилення мотивації щодо самовдосконалення й самозаглиблення для подальшого удосконалення власного внутрішнього сприйняття та відтворення професійного "Я", до спрямування свідомості керівника на об'єкти професійної діяльності, тобто учасників оркестрового колективу.

Тому в музично-педагогічній практиці розвиток професійної мистецької рефлексії набуває особливого значення, оскільки ця внутрішня психічна діяльність спрямована на рефлексивно-особистісну взаємодію професійного "Я" з мистецтвом, з учасниками оркестрового колективу, з усією поліфункціональною творчою діяльністю мистецької сфери, що поєднує розвиток креативних здібностей, художню інтуїцію, вміння контролювати себе та вирішувати складні професійні завдання й конфлікти, долати труднощі, реалізовувати на практиці всі задуми та ідеї.

Важливо зазначити, що керівник оркестру має оперувати достатнім обсягом та рівнем знань, оскільки його творча діяльність поєднує в собі різні види діяльності: організаційно-управлінську, навчально-виховну, репетиційну, концертну, виконавську, педагогічну, художньо-інтерпретаційну. Тому надзвичайно важливо керівнику змогти поєднати у професійній діяльності усі вище зазначені компоненти, адже в процесі роботи з оркестром виникає багато суперечностей як внутрішніх, так і зовнішніх, які доводиться вирішувати саме керівнику колективу, орієнтуючись на особливості самого колективу [7].

Як часто показує практичний досвід, керівник не завжди володіє достатнім рівнем психолого-педагогічних знань, умінь, прийомів, спрямованих на вирішення професійних проблем та конфліктів, зокрема не характеризується наявністю навичок професійної рефлексії, яка є фундаментом пізнання,

розкриття та аналізу внутрішнього взаємозв'язку між особистістю керівника оркестрового колективу та його учасниками.

Грунтуючись на основних засадах поняття оркестрового колективу й виходячи із функціонального призначення оркестру та ролі в ньому керівника, можна констатувати той факт, що дана діяльність представлена спільним виконанням музичного твору кількома (або багатьма) учасниками, які й утворюють єдиний художній колектив. Отож основною функцією керівника інструментального колективу є організація професійної діяльності оркестрового колективу, що включає в себе планування, чітку організацію, мотивацію діяльності кожного учасника, а також контроль творчо-виконавського процесу.

Розуміння професійності керівника оркестрового колективу базується на здатності особистості опановувати вміннями та навичками певного виду діяльності та можливості розвивати власні творчі здібності. У контексті окресленої проблеми, серед найважливіших рис керівника, які повинні бути притаманні йому для успішного здійснення поставлених завдань, головне місце посідає професійна рефлексія, успішне застосовування якої в практичній роботі дає можливість керівнику самоутвердитись і творчо самореалізуватися, а також виступає ознакою високого рівня його професійності, компетентності та кваліфікованості.

Головною особливістю особистості є її здатність формуватися безпосередньо та опосередковано у взаємодії з макро- й мікроумовами, які функціонують у певному суспільстві і яким особа надає пріоритет. Аналізуючи праці з філософії, педагогіки, психології, фізіології, можна дійти висновку, що зв'язок особистості з навколишнім світом передусім відбувається шляхом поєднання соціальних, культурних та природних зав'язків, що мотивують особистість та спонукають її як до внутрішньої діяльності, так і до активної взаємодії з природою і соціальним оточенням [8]. Дана діяльність детермінує розвиток самосвідомості шляхом формування психо-педагогічних ціннісних установок, понять, орієнтацій та ідей.

Особистість в даному випадку виступає як передумова і результат змін, що спричиняє суб'єкт своєю діяльністю у мотиваційно-сміслових утвореннях, взаємодіючи з феноменологічними принципами.

В оркестровому колективі, співпрацюючи з іншими оркестрантами та піддаючись впливу оточення, відбувається перетворення особистих переконань, індивід формується як особистість.

Таким чином, індивід, що сприймає музичний матеріал повинен розглядатися не ізольовано, а як суб'єкт міжособистісних відносин у творчому оркестровому колективі [5].

Відтак, в процесі оркестрового музикування в оркестрантів на початковому етапі опанування музичним матеріалом переважає спрямованість безпосередньо на процес і результат групової діяльності з яскраво вираженою експресивною орієнтацією. В ході таких систематичних занять, які стимулюють не тільки технічно-інструментальну, а й експресивну орієнтацію відображення музичних творів, у свідомості музиканта відбувається формування конкретного змісту художньо-виконавської діяльності оркестрового музикування [3].

Звідси ми можемо констатувати факт тісного взаємозв'язку індивідуальних комунікативних характеристик з рефлексивними особливостями особистісних якостей, що формуються у студентському оркестровому колективі.

Характеризуючи студентів-оркестрантів закладів вищої освіти, можемо відзначити, що для даних респондентів властива активна пізнавальна діяльність, формування світогляду, принципів та ідеалів, моральних переконань, системи оціночних суджень та всебічний інтерес до виконання творчих завдань. Ідеалами для студентів, в даному випадку, виступають узагальнені образи в сукупності з беззаперечними, довершеними якостями особистості.

Всі ці складові когнітивної, комунікативної, емоційної, мотиваційної та ціннісно-орієнтованої сфер сприйняття студентами-оркестрантами інформації потребують розширення змістовного аспекту виконавсько-оркестрової діяльності та є найбільш сприятливими для формування естетичного ставлення до оркестрового виконавства, що служить основою для пошуку дослідницьких методів у творчій та навчально-виховній роботі.

Слід наголосити, що в студентів оркестрового колективу відбувається розвиток початків імпровізаційного процесу завдяки варіативного та ігрового методів навчання.

Можна з упевненістю стверджувати, що мотиви навчально-виховної діяльності являють собою складну структуру, яка поєднує наступні складові: усвідомлення важливості процесу оркестрового виконавства, збереження зразків національної культури та їх включення у життєдіяльність людини, прагнення до самовираження через музично-оркестрове виконавство.

В оркестровому колективі активно формується самостійне, асоціативне та колективне творче мислення на основі активного розвитку імпровізації та варіювання.

Асоціативне мислення студентів-оркестрантів є основою для формування системи музичних умінь та знань. При цьому рівень формування внутрішньосистемних асоціацій у оркестрантів, які на початковому етапі навчально-виховного процесу відображають лише систему знань, знаходяться в постійному розвитку і на завершальному етапі утворюють систему міжпредметних асоціацій.

В результаті такої діяльності відбувається здійснення комплексного підходу до проведення навчально-виховного процесу в оркестрових колективах закладів вищої освіти.

Отже, основною метою оркестрово-виконавської діяльності є напрям на консолідацію колективу, підвищення ступеня міжособистісних контактів, що сприяє виникненню передумов для переходу об'єднання на більш високий рівень, показником якого виступають соціальна активність учасників та художньо-виражальні цінності виконавського процесу.

Процес оркестрово-виконавської діяльності інтегрує творчу спрямованість оркестранта з особистим ставленням до колективного музикування, в результаті чого формується здатність особистості учасника оркестрового колективу впливати на його діяльність.

При цьому навчально-виховний процес в оркестровому колективі може бути ефективним тільки в результаті тісної взаємодії керівника та оркестрантів, де діяльність керівника виступає як органічна складова частина їхньої спільної творчості.

Висновки. В ході тісної взаємодії керівника та учасників оркестрового колективу відбувається не тільки формування змісту педагогічного впливу, а й набуття основ спільної предметної діяльності.

Невід'ємною частиною професійної діяльності керівника оркестрового колективу є формування й розвиток рефлексії. Отож, здійснивши дослідження особливостей особистісних рис керівника та його впливу на учасників колективу, ми проаналізували специфіку феномену рефлексії, розглянули різноманітні погляди вчених на проблематику понять "рефлексія". "професійна рефлексія". Таким чином, поняття рефлексії трактується нами як категорія, що дозволяє особистості виявляти здатність до самоаналізу, самоспостереження, самокоригування та самооцінки власного "Я", дає можливість осмислювати та переосмислювати власну професійну діяльність, формувати систему взаємовідносин із іншими суб'єктами, зокрема з учасниками оркестрового колективу. Професійна рефлексія як різновид рефлексії займає особливе місце у фаховій діяльності керівника оркестру, оскільки саме розвиток професійної рефлексії характеризує рівень самосвідомості керівника, його професійне мислення, бачення оркестрової діяльності загалом та визначає рівень професійного становлення, самоствердження, самореалізації керівника, а також визначає подальший вплив на інших учасників даного колективу, на їхнє самоствердження та самоудосконалення, вміння самоаналізувати свою ж оркестрову роботу тощо.

Однозначно, усі оркестранти, що першочергово являються суб'єктами музичної діяльності, піддаються впливу керівника, перетворюючись на об'єкти даного впливу. Таким чином рівень міжособистісних відносин між оркестрантами та керівником визначається виконавсько-художньою діяльністю, що формується в ході репетиційного процесу.

Саме така діяльність, яка базується на співтворчості, зумовлює високий рівень опанування художньо-виконавською культурою студентами-оркестрантами.

Список використаних джерел

1. Выготский Л. С., 2005. Психология развития человека, Москва: Эксмо, 136 с.
2. Выготский Л. С., 1987. Психология искусства, Москва: Феникс, 675 с.
3. Джидар'ян І. А., 1975. Творчі колективи в мистецтві, Москва: Наука, 205 с.
4. Петровський А. В., Ярошевський М. Г., 1990. Психологический словарь, Москва: Политиздат, 494 с.
5. Ратников В. П., 1978. Колектив як соціальна спільність, Москва: МДУ, С. 102 – 120.
6. Рубинштейн С. Л., 1976. Проблемы общей психологии, Москва: Педагогика, 416 с.
7. Русанова Л. П., 1984. Целенаправленность в деятельности руководителя и участников самодеятельного художественного коллектива, Ленинград: Дис.... канд. пед. наук, 90 с.
8. Фекете О. В., 2012. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, Харків: С.А.М., С. 103 – 111
9. Холопова В. Н., 2014. Музыка как вид искусства, Москва: Планета музыки, 320 с.



УДК 780.8:780.62/.63(091)(477)

**Столяр В.А.,
м. Рівне****ДО ПИТАННЯ ЕВОЛЮЦІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ ГРИ НА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ
В УКРАЇНІ**

Анотація. В статті висвітлюються віхи історії становлення та розвитку виконавських шкіл гри на ударних інструментах в Україні. Надаються творчі портрети кращих представників київської, львівської, харківської, одеської, рівненської виконавських шкіл.

Ключові слова: виконавська школа, ударні інструменти, творча та педагогічна діяльність.

Annotation. The article highlights the milestones in the history of the formation and development of performing schools for percussion instruments in Ukraine. Creative portraits of the best representatives of Kyiv, Lviv, Kharkiv, Odessa, Rivne performing schools are provided.

Key words: performing school, percussion instruments, creative and pedagogical activity.

Постановка проблеми. Інноваційні процеси, що відбуваються у всіх сферах життєдіяльності сучасного суспільства вимагають усвідомлення необхідності та неминучості позитивних змін у галузі освіти як інтелектуально-духовної основи розвитку суспільства та особистості.

Саме музична освіта, яка є однією з вагомих складових загальної освіти, детермінує проблему розвитку творчого потенціалу особистості, що є найціннішим скарбом суспільства.

У сучасному культурно-мистецькому процесі увагу мистецтвознавців та науковців все більше привертають питання дослідження спадщини минулого та розвиток сучасного музичного мистецтва з огляду на його історико-культурну та художньо-історичну цінність.

Незважаючи на відносно недовгий шлях розвитку, українське духове виконавство усвідомлюється як оригінальне самобутнє явище у світовій музичній культурі. Дослідження становлення та розвитку виконавських шкіл гри на духових та ударних інструментах, в тому числі і регіональних, повинно стати пріоритетним у наукових пошуках українських музикознавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розгляду питань історії розвитку духової музики присвячені фундаментальні праці В. Апатського, В. Богданова, А. Карпяка, В. Посвалюка, В. Громченка, С. Цюлюпи, П. Круля та ін. Дослідженню історичних умов становлення та розвитку виконавської школи гри на духових та ударних інструментах на Рівненщині присвячені роботи Я. Логвин, М. Пономаренка, Т. Прокопович, Я. Сверлюка, С. Цюлюпи, Б. Столярчука та ін.

Слід зазначити, що виконавство на ударних інструментах лишається найменш дослідженим у мистецтвознавстві, незважаючи на той факт, що саме ударні інструменти є найдавнішим артефактом цивілізації. Об'єктивне та неупереджене відтворення реальної картини еволюції цього виду мистецтва можливе лише за умов всебічного вивчення в тому числі і його регіональних осередків, тому метою даної публікації є ґрунтовний аналіз творчої, педагогічної, концертної діяльності кращих представників провідних виконавських шкіл гри на ударних інструментах в Україні.

Виклад основного матеріалу. Етап національного відродження в Україні супроводжується значним сплеском культурного життя, що надзвичайно стимулює розвиток виконавських шкіл. Не стала виключенням і вітчизняна школа гри на ударних інструментах, яка представлена декількома професійними центрами підготовки виконавців на ударних інструментах.

Це, в першу чергу, київська школа гри на ударних інструментах, діяльність якої пов'язують з іменем відомого виконавця, педагога, заслуженого артиста України, професора кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України імені П. Чайковського **Володимира Івановича Колокольнікова** (1.10.1944, м. Харків).

Музичну освіту В. Колокольніков здобув у Київській державній консерваторії (клас В. Іванова, 1969), в якій з 1971 року очолює клас ударних інструментів.

Поряд з педагогічною, Володимир Іванович Колокольніков активно займається виконавською діяльністю. Він є знайомим в Україні та за її межами виконавцем на ударних інструментах, солістом Національного симфонічного оркестру України м. Київ.

Яскрава виконавська майстерність В. Колокольнікова дозволила йому бути першим виконавцем творів сучасних українських композиторів, серед яких "Цвіт папороті" Є. Станковича, "Фрески" Л. Грабовського, "Проекції" В. Сильвестрова, партита для камерного оркестру і ударних №2 М. Скорика.

У творчому доробку В.І. Колокольнікова численні аудіо, відео, записи на грамплатівки, а також у фонди Українського радіо. Надзвичайно цікавою виконавською роботою став запис на платівку,

здійснений колективом виконавців під керуванням В. Колокольнікова на кістках мамонта, композиції, що увійшла як додаток до книги українського дослідника-мистецтвознавця С. Бібікова "Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта" (1982 р.).

Внаслідок археологічних розкопок у Мезині, що на Чернігівщині, були знайдені унікальні артефакти часів епохи палеоліту – кістки мамонта, які науковці відносять до найдавніших зразків ударних інструментів на території сучасної України. На цих кістках мамонта з Мезина, у сучасному стилі, але з урахуванням етнографічної традиції, українськими виконавцями був виконаний ритмічний наспів, що дає уявлення про групове звучання кісток.

За довгі роки педагогічної діяльності В.І. Колокольніков виховав цілу плеяду талановитих послідовників, які успішно працюють у вітчизняних та зарубіжних музичних колективах, закладах професійної мистецької освіти тощо. Серед учнів професора В. Колокольнікова Г. Черненко, Д. Ульянов, В. Поляков, О. Блінов, С. Хмельов, О. Волинець, М. Климовицький та багато ін.

Блінов Олександр Євгенович (1952-2021) – Заслужений артист України, виконавець, педагог, випускник Київської консерваторії (клас проф. А. Онуфрієнка та В. Колокольнікова, 1986). Довгі роки О. Блінов працював артистом оркестру Національної опери України, солістом Національної філармонії України. Він є лауреатом міжнародних та всеукраїнських конкурсів та фестивалів, організатором та художнім керівником ансамблю "Парад віртуозів". З 1979 року О. Блінов працював в Національній музичній академії імені П. Чайковського і виховав багато талановитих виконавців на ударних інструментах.

Ще один учень та послідовник В. Колокольнікова – заслужений артист України, лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів, артист вищої категорії Національного заслуженого академічного народного хору ім. Г. Верьовки, композитор, професор Київського національного університету культури і мистецтв **Георгій Васильович Черненко**. Він є засновником і художнім керівником ансамблю ударних інструментів "ARS NOVA", засновник ансамблю дзвонарної музики "Київські дзвонарі", який по запрошенню Королівської академії мистецтв Бельгії вперше виконав українську класику на карилльонах (хроматичних дзвонах) у містах Європейських країн. За період педагогічної діяльності виховав десятки талановитих музикантів, серед яких дипломанти та лауреати міжнародних та всеукраїнських конкурсів і фестивалів.

Львівська виконавська школа гри на ударних інструментах представлена видатними особистостями сучасності **О.В. Борзенковим, Б.М. Олійником, Д.Б. Олійником**.

Борис Михайлович Олійник – заслужений артист України, лауреат республіканського конкурсу, професор Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Б. Олійник є активним пропагандистом творів сучасних українських композиторів для ударних інструментів, а також автором численних перекладів та аранжувань творів композиторів-класиків для ударних інструментів та ансамблів інструментів та ансамблів ударних інструментів.

На даний час у Львівській національній музичній академії клас ударних інструментів веде випускник цього ж навчального закладу **Д. Б. Олійник** – кандидат мистецтвознавства, доцент. Д.Б. Олійник в 2016 році захистив кандидатську дисертацію на тему „Ксилофон у просторі музичної культури Європи (VIII ст. до н. е.- початок XXI ст.), яку присвячує дослідженню історії розвитку ксилофона в Європі, що розглядається в контексті однотипних ідіофонів різних народів світу. Проаналізовано стан вивчення інструмента. Обґрунтовано автохтонне походження європейського ксилофона, вивчено основні його типи від античності до початку XXI століття (одно-, дво-, три- та чотирирядні системи). Розглянуто умови функціонування ксилофона в європейській музичній культурі XIV – поч. XX ст. Висвітлено діяльність клезмерів-ксилофоністів, їх вплив на розвиток сольного виконавства і створення концертного репертуару. Впроваджено забуті імена європейських ксилофоністів, ксилофонів педагогічний і концертний репертуар. Висвітлено зародження європейського виконавства на дворянському американському ксилофоні.

Клас ударних інструментів Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової очолювали: **Райкін О.С.** (30-ті роки XX ст.), **Вотрін В.І** (40-70 р.), **Лисиця В.О.** (70-90 роки), **Рало О.М.** (з 2002 р.).

Харківська виконавська школа гри на ударних інструментах тісно пов'язана з іменами талановитих виконавців, педагогів, серед яких засновник класу ударних інструментів Харківської консерваторії **Костянтин Дмитрович Багліков**, випускник Саратовської консерваторії **Олександр Герасимович Мултанов** (1903-1983), **Олексій Анатолійович Розов**, випускник Віденської національної музичної академії **Євген Семенович Іванов** (1925-1984), **Юрій Григорович Медовник** (1940 р.н.), **Олександр Тимофійович Агєєв** (1954 р.н.).

Фундатором рівненської виконавської школи гри на ударних інструментах є знаний далеко за межами Поліського краю чудовий музикант, педагог **Л. М. Котлар** (1937-1996), який працював на

відділі духових та ударних інструментів Рівненського музичного фахового коледжу. З метою вшанування пам'яті видатного педагога та обдарованого музиканта, кафедрою духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету спільно з відділом духових та ударних інструментів Рівненського державного музичного училища в 20017 році був започаткований Всеукраїнський конкурс виконавців на ударних інструментах імені Л. М. Котлара.

За близько сорока років педагогічної діяльності Л.М. Котлар виховав цілу плеяду талановитих учнів-послідовників, серед яких **О.М. Дем'янюк**, який на даний час очолює клас ударних інструментів Рівненського музичного фахового коледжу і є викладачем за сумісництвом на кафедрі духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ; **С.С. Димченко** – ст. викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ; **П.М. Бондаренко** – викладач рівненської музичної школи №1 імені М. Лисенка; **В.В. Ковальчук** – викладач Комунального закладу Рівненська музична школа №2, та ін.

Висновки. В останні десятиліття спостерігається позитивне зрушення у розвитку жанру духової музики: все більше з'являється наукових та методичних праць, докторських та кандидатських дисертацій з питань історії та методики навчання гри на духових та ударних інструментах, значно збагачується репертуар для виконавців на духових та ударних інструментах, майже в кожній області проводяться конкурси та фестивалі, в яких беруть участь виконавці на духових та ударних інструментах, значно розширюється група ударних інструментів у складі духового та симфонічного оркестру, у навчальних музичних закладах створюються ансамблі ударних інструментів, а також цілі оркестри ударних інструментів, які з великим успіхом виступають на сценах України та за її межами. Ці та інші заходи, наукові дослідження, новітні методики викладання безперечно мають важливе значення і позитивно впливають на розвиток класів ударних інструментів та жанру духової музики в цілому.



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ:

Василів Ігор Степанович – викладач вищої категорії, викладач-методист, завідувач відділу духових та ударних інструментів Львівського фахового коледжу культури і мистецтв, м. Львів.

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.

Голобородов Дмитро Юрійович – аспірант спеціальності 025 «Музичне мистецтво» кафедри музичного мистецтва та хореографії Навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», м. Полтава.

Громченко Валерій Васильович – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи, професор кафедри «Оркестрові інструменти» Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки, м. Дніпро.

Дебера Олег Миронович – викладач-методист, голова циклової комісії «Оркестрові духові та ударні інструменти» Чернівецького обласного фахового коледжу мистецтв імені С.Воробкевича, соліст симфонічного оркестру Чернівецької обласної філармонії імені Дмитра Гнатюка, м. Чернівці.

Димченко Сергій Станіславович – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Димченко Станіслав Сергійович – заслужений працівник культури України, професор кафедри народних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Кавунник Олена Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, м. Ніжин.

Карпак Андрій Ярославович – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

Палаженко Олег Петрович – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Piotr Lato – dr hab. prof. AMKP Kierownik Katedry Instrumentów Dętych Drewnianych i Akordeonu Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Сіончук Олександр Володимирович – заслужений артист України, доцент, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Старко Володимир Григорович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

Столяр Василь Анатолійович – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Трачук Леонід Данилович – заслужений працівник культури України, директор Тульчинського фахового коледжу культури, викладач вищої категорії, викладач-методист циклової комісії духових та естрадних інструментів, м. Тульчин, Вінницька область.

Фіськов Генадій Миколайович – заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри народних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, директор Рівненського музичного фахового коледжу 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.

Цюлюпа Наталія Леонідівна – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Ямелинець Юрій Олегович – магістрант 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 (2011–2021 роки)

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 13 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2020. – 180 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.



Валдхорнови ансамбли от български композитори. Интерпретационная редакция, преработка и дополнительная информация проф. Стоян Караиванов. – Пловдив, 2011. – 64+20, 16, 16, 12 с.

ISMN 979-0-707681-22-0

Изданието е предназначено за концертиращи изпълнители, педагози, студенти и ученици от висшите и средни музични училища и специализираните колежи по изкуствата.

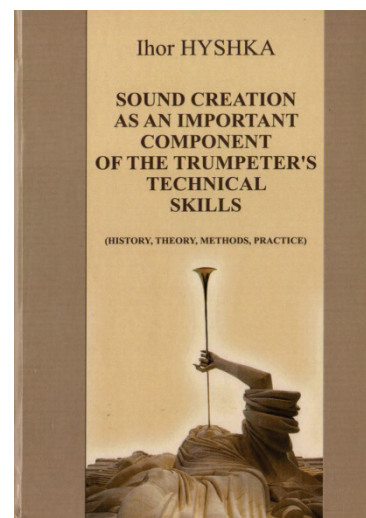
Ihor Hyshka.

Sound Creation as an Important Component of the Trumpeter's Technical Skills (history, theory, methods, practice): Monograph. – Lviv, AA, 2011. – 185 p.

ISBN 978-966-486-069-4

Звуковидобування та звукотворення на мідних духових інструментах вважаються найскладнішими елементами технології гри. Це ті важливі анатомо-фізіологічні та акустичні компоненти, на яких базується вищий ступінь виконавства – творчість.

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.





Мирон Закопець.

Творчий портрет. Спогади. Статті. Матеріали. / Ред.-упорядник Т. П. Воробкевич – Львів : ТеРус, 2012. – 64 с., іл.

Книжка є даниною пам'яті до 80-річчя від дня народження Мирона Михайловича Закопця (1932–2008) – Людини і Музиканта, Заслуженого діяча мистецтв України, голови обласного осередку асоціації діячів духової музики Всеукраїнської музичної спілки, багатолітнього викладача класу гобоя ЛДМУ ім. С. Людкевича, завідувача відділу духових інструментів, почесного професора, педагога-методиста, автора численних досліджень, методичних праць та підручників, талановитого аранжувальника, укладача навчальних репертуарних збірок для ДМШ та училищ, активного діяча та організатора мистецького життя.

Жульєв А.П., Жульєв А.А.

Art-Jazz. Джазові п'єси для саксофона-альта та фортепіано / А.П. Жульєв, А.А. Жульєв. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. – 32 с. + 12 с.

ISMN 979-0-707579-55-8

До збірки "Art-Jazz" (Мистецтво-Джаз) увійшли 4 нові п'єси для саксофона-альта з фортепіано, які створили Артем Жульєв ("Сонячний настрій", "Рибальське селище") та Анатолій Жульєв ("Експрес бугі", "Віражі").

Анатолій та Артем Жульєви (батько й син) творчо підійшли до створення нового репертуару для саксофона. Ці п'єси написані оригінальною мовою, вони різні за стилістикою – це джаз та джаз-рок.

П'єси призначені як для розширення педагогічного репертуару, так і для поповнення концертного, конкурсного репертуару саксофоністів – учнів старших класів ДМШ, музичних училищ, музично-педагогічних факультетів різних установ культури і мистецтв.

Збірка складається з клавіру та партії.



Жульєв А.

Блокфлейта. Клавір : для 1-3 класів дитячої музичної школи / А. Жульєв. – Вид. 2-ге, виправл. і доповн. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. – 64 с. + 36 с.

ISBN 978-966-408-558-5

Хрестоматія "Блокфлейта" вміщує два окремі збірники, об'єднані за змістом ("Клавір" і "Партія"). "Партія" складається з чотирьох розділів – п'єси, вправи, етюди, гама та аплікатура блокфлейти.

Пропонований посібник можна також використовувати для навчання гри на сопілці, флейті, гобої, кларнеті, саксофоні, трубі та тромбоні.



Жульєв А.П.

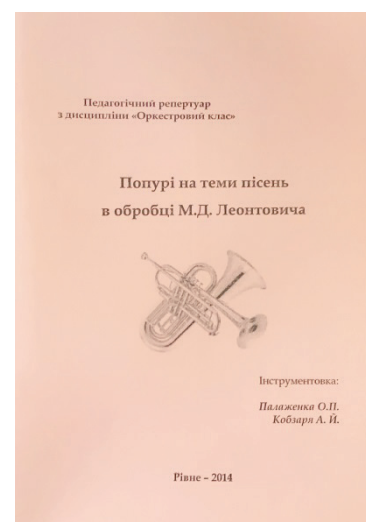
Тромбон. Випуск I / упор. Жульєв А.П. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. – 68 с. + 20 с.

ISBN 978-966-10-3835-5

Пропонований збірник призначений для студентів музичних училищ. Яскравий музичний матеріал зробить навчання цікавим і високорезультативним.

Попурі на теми пісень в обробці М.Д. Лентовича.

Педагогічний репертуар з дисципліни "Оркестровий клас" / Інструментовка: Палаженко О.П., Кобзарь А.Й. – Рівне: РДГУ, 2014. – 23 с.



Палаженко О.П.

Інструментознавство : навчальний посібник для студентів галузі знань 02 "Культура і мистецтво" / О.П. Палаженко. – Рівне, 2017. – 52 с.

"Інструментознавство" – це навчальний посібник з однойменної дисципліни для студентів кафедри духових та ударних інструментів спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. У них розглядаються основні проблемні питання курсу, історія становлення, розвитку та вдосконалення інструментів, які входять до складу великого мішаного духового оркестру, а також їх будова, різновиди та конструктивні особливості. Посібник розрахований на студентів та викладачів інститутів мистецтв, а також може бути використаний на виконавських відділеннях консерваторій, музичних училищ та коледжів культури і мистецтв.





Жульєв А.П.

Хрестоматія «Тромбон» для ДМШ

Нотне видання – Запоріжжя: видавець ФОП Шепель Г.В., клавір – 72 с., партія – 48 с. – 2018 р.

Хрестоматія «Тромбон» призначена учням початкових класів ДМШ, ДШМ. Вона створена, згідно програми Міністерства культури і мистецтв України «Мідні духові інструменти» для ДМШ (2006 р.).

Ця Хрестоматія тісно пов'язана з хрестоматією «Блокфлейта» для ДМШ А.П. Жульєва, виданою у Тернополі 2008 р. (перевидана 2010, 2012, 2014 р.). Хрестоматія «Тромбон» базується на методичних принципах хрестоматії «Блокфлейта» А. Жульєва, а також є її продовженням.

Вперше Хрестоматія «Тромбон» виходить із текстами до багатьох творів. Це поширює кругозір учнів, формує творчий смак, осмисленість виконання твору. Хрестоматія складається з клавіру та окремої партії тромбона. В партії тромбона розміщено 20 вправ та 40

авторських етюдів, деякі з яких мають назви і художній характер. Дається скорочена щоденна система розігрування тромбоніста, гами. Багато п'єс на українські посівки та пісні, класичні твори.

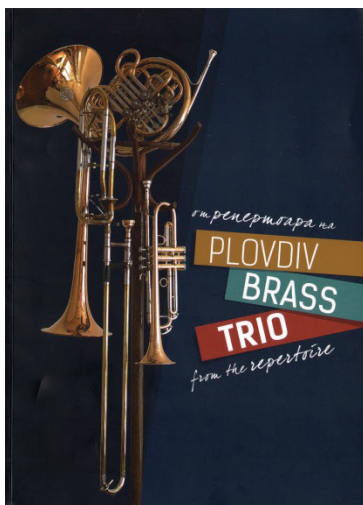
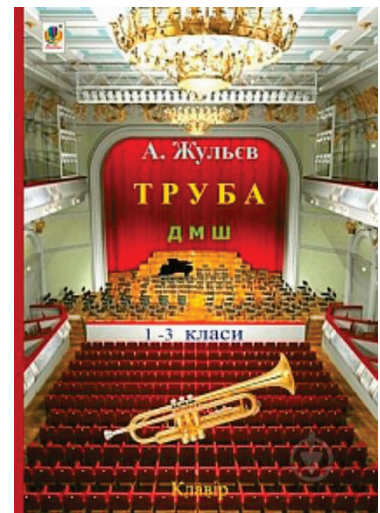
Хрестоматія «Тромбон» може бути використана для навчання і на інших інструментах.

Жульєв А.

Труба / А. Жульєв. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2018. – 124 с.

ISMN 979-0-707534-17-5

Пропонований збірник призначений для учнів дитячої музичної школи, шкіл мистецтва, а також може бути використаний для навчання гри на інших духових інструментах.



Стоян Караиванов.

От репертоара на Пловдивско брас трио. Проект посвещава се на юбилейната 75-та годишнина на националното училище за музикално и танцово изкуство "Добрин Петков".

ISMN 979-0-707681-54-1



Закопець Л.М.

Гобойні награвання: Навчально-методичний посібник / Л.М. Закопець. – Рівне: Волин. обереги, 2019. – 36 с.
ISBN 978-966-416-684-0

До навчально-методичного посібника «Гобойні награвання» увійшли авторські етюди для засвоєння ритмічних та інтонаційних формул, автором якого є заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, викладач-методист класу гобоя та директор ЛССМШ імені С. Крушельницької Лев Миронович Закопець.

Посібник адресований викладачам і студентам вищих навчальних закладів музичних спеціальностей.

Закопець Л. М.

Етюди в характерах і настроях: Навчально-методичний посібник / Л. М. Закопець. – Рівне : Волин. обереги, 2019. – 40 с.
ISBN 978-966-416-683-3

До репертуарного збірника увійшли «Етюди в характерах і настроях» для учнів музичної школи, що грають на різних видах духових інструментів.

Видання адресовано широкому колу викладачів музичних шкіл, відділів та кафедр духових і ударних інструментів, які навчають учнів, студентів, що грають на різних видах духових інструментів.



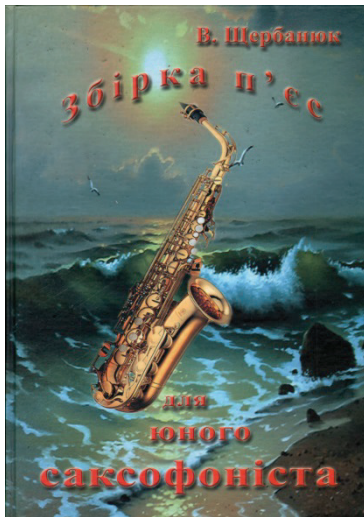
Терлецький М.М.

Вправи для засвоєння основних позицій тромбона: Навчально-методичний посібник / М.М.Терлецький. – Рівне, 2019. – 46 с.

ISMN 978-966-327-432-4

У даному посібнику розглядаються методчні 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.



В. Ф. Щербанюк.

Збірка п'єс для юного саксофоніста : Навчально-методичний посібник для учнів духового відділу МШ та ШМ / Володимир Щербанюк. – Чернівці : «Місто», 2019. – 168 с.

ISBN 978-617-652-261-4

Навчально-методичний посібник «Збірника п'єс для юного саксофоніста» – дев'ята книга Володимира Щербанюка.

Пропоноване видання є одним з перших навчально-методичних видань в Україні, спрямованих на професійне зростання юних виконавців на саксофоні.

Запорукою успішного розв'язання поставлених у збірці творчих та інструктивних проблем, стала цілеспрямована педагогічна діяльність та виконавська творчість самого автора видання.

Збірник містить різноманітний та різнохарактерний технічний арсенал, об'єктивно націлений на прогресивний розвиток технічно-виражальних завдань, що сприятимуть успішному формуванню міцних

знань юних музикантів. До того ж автор творчо і переконливо зумів відчутти суттєві процеси, пов'язані виконавсько-виражальним потенціалом сучасного саксофона.

Запропонована збірка дасть змогу налагодити оперативний зв'язок між учителем і учнем, своєчасно виявити і ліквідувати прогалини в знаннях, активізувати пізнавальну діяльність, індивідуалізувати розвиток творчих можливостей учнів-саксофоністів.

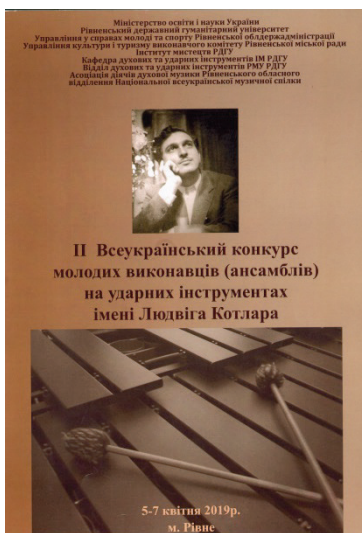
Горбаль Я. М., Горбаль В. Я.

Методика проведення індивідуальних занять з гри на духових та ударних інструментах: Навчально-методичний посібник / Я. М. Горбаль, В. Я. Горбаль. – Львів – Дрогобич: Посвіт, 2019. – 76 с.

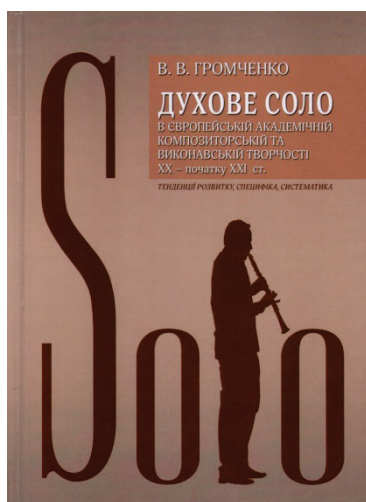
ISBN 978-617-7835-36-2

У навчально-методичному посібнику подано рекомендації щодо планування, організації та контролю проведення індивідуальних занять з музикантами військового оркестру. Основною метою посібника є допомогти артистам вищих та перших категорій у проведенні занять з музикантами оркестру у вивченні основних питань індивідуальної роботи над вправами, етюдами та вирішенні 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 керівників духових оркестрів, музикантів, які у своїй практичній діяльності проводять репетиційний процес з освоєння гри на інструментах військового оркестру.



Буклет присвячений II-му Всеукраїнському конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на ударних інструментах імені Людвіга Котлара, який проводився у м. Рівне 5-7 квітня 2019 р.



Громченко В. В.

Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро: ЛПРА, 2020. 304 с. ISBN 978-966-981-349-7

Монографію присвячено дослідженню духового соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. У Роботі висвітлено основні тенденції розвитку сценічно-одноосібного виконавства на духових академічних інструментах від Античності до початку XXI століття включно, визначено специфіку та здійснено систематику сценічно-індивідуальної духової практики соло в академічній музиці XX – початку XXI століть.

Дослідження адресоване музикознавцям, культурологам, композиторам, виконавцям, викладачам, студентам, а також усім, хто цікавиться духовим академічним музично-виконавським мистецтвом.

Терлецький М. М. Виконавсько-методичні компоненти основ професійної майстерності тромбоніста : навчально-методичний посібник / М. М. Терлецький. – Рівне : НУВГП, 2020. – 48 с.

ISBN 978-966-327-474-4

У даному посібнику розглядаються питання про які повинен знати кожен музикант при грі на тромбоні. Виконавсько-методичні компоненти рекомендується досконало проаналізувати, та засвоїти, вони значно покращать виконавську культуру музиканта і додадуть йому впевненості щодо роботи над окремо взятим музичним твором.



Сіончук О.В.

Український диксиленд. Практичний курс: навчально-методичний посібник для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» спеціалізації «Оркестрові духові та ударні інструменти». Рівне: РДГУ, 2020. 166 с.

В навчально-методичному посібнику «Український диксиленд. Практичний курс» розглядаються мета, зміст та основні напрямки навчально-виховної та творчої роботи в студентському джазовому ансамблі диксиленд. До посібника ввійшов авторський навчально-педагогічний репертуар з методичними поясненнями та рекомендаціями щодо виконання поданих музичних творів для диксиленду.

Видання призначене для студентів вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації спеціальності «Музичне мистецтво» спеціалізації «Оркестрові духові та ударні інструменти», а також для керівників ансамблів традиційного джазу.



Горбаль Я., Горбаль В.

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 виконання. Основною метою посібника є допомогти майбутнім військовим диригентам та музикантам у вивченні основних питань роботи з ансамблями та розв'язанні 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 керівників духових оркестрів, музикантів, які у своїй практичній діяльності проводять репетиційний процес з ансамблевої підготовки.



Жульєв А.П.

Хрестоматія «Тромбон» Вип. 2

Нотне видання – Запоріжжя: Видавець ФОП Шепель Г.В., – клавір – 60 с., партія – 20 с. – 2021 р.

Хрестоматія «Тромбон» вип. 2 призначена студентам музичних коледжів. Вона будується на високохудожньому репертуарі, який є основою для професійного навчання та формування студента-тромбоніста.

До неї увійшли твори, згідно з програмними вимогам по класу тромбона для навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації. Хрестоматія побудована на нотному матеріалі, який має художню цінність і є «золотим репертуаром» для професійного навчання та формування студента-тромбоніста.

Збірник має клавір і окремо партію тромбона.

Хрестоматія «Тромбон» (випуск II) складається з двох розділів: у першому твори кантиленного характеру, у другому –

віртуозні. У другий випуск Хрестоматії увійшли і вокальні твори. Вони дані з метою розвитку культури ведення звуку, хорошого професійного дихання, оволодіння різними штрихами, особливо legato, інтонацією, динамікою, різними стилями.

Деякі п'єси в перекладенні для тромбона і ф-но видаються вперше в Україні: «Пісенька і танець Спортінглайфа», «Пісня Поргі» з опери «Поргі і Бесс» Д. Гершвіна, Прелюдія №10. Д. Шостаковича, Соната (I частина) Г. Телемана, Скерцандо Б. Марчелло, «Німецький танець» В. Моцарта.

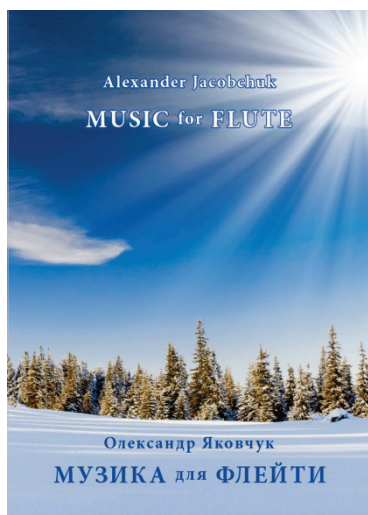
Жульєв А.П.

Система розігрування тромбоніста. Навчально-методичний посібник. – Запоріжжя: Видавець ФОП Фадін, 2021. – 56 с.

Навчально-методичний посібник «Система розігрування тромбоніста» включає методичні поради та нотні приклади (розминки 1-4 та вправи № 1-60) для щоденного розігрування тромбоніста. Система сприяє розвитку слуху, еластичності губного апарата, техніки гри, розширенню діапазону тромбоніста. Особлива увага приділяється такому питанню, як «передслухання», тобто здатність чути внутрішнім слухом будь-які звуки, перед тим, як їх зіграти на інструменті. Щоденне заняття системою розвиває виконавський апарат і зміцнює професійну підготовку виконавця.

Навчально-методичний посібник «Система розігрування тромбоніста» призначений педагогам, учням ДМШ, ДШМ, студентам, викладачам музичних коледжів, вузів мистецтв, виконавцям різних рівнів.



**Олександр Яковчук.**

Музика для флейти. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У даному виданні оприлюднено музику відомого українського композитора сучасності Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, для унікального віртуозного духового інструмента – флейти.

У збірнику представлені твори композитора різних років. Особливу увагу звертають на себе такі композиції: «Французька сюїта», «Зоряна прелюдія» і «Гротеск» для флейти і фортепіано. Ці оригінальні твори в майбутньому можуть стати окрасою репертуару сучасних флейтистів. Крім того, свого часу О. Яковчук із педагогічною метою створив кілька ансамблів – дуетів, які органічно доповняють репертуар як молодих, так і професійних виконавців.

Збірник рекомендовано для підготовлених студентів консерваторій та музичних училищ, а також спеціалізованих музичних шкіл.

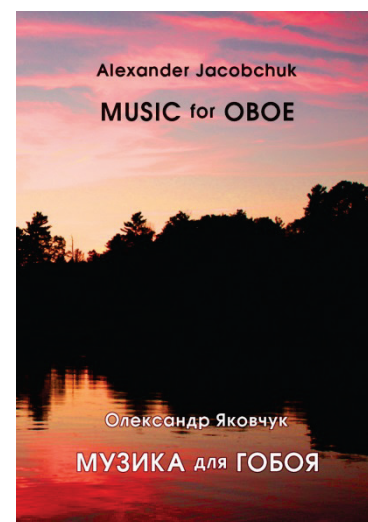
Олександр Яковчук.

Музика для гобоя. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У даному збірнику представлена музика відомого українського композитора сучасності Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, для унікального за тембром духового інструмента – гобоя.

На особливу увагу заслуговують композиції «Елегія», «Португальська сюїта» і «Таурис». Ці оригінальні твори стали окрасою репертуару сучасних українських гобоїстів. Крім того, О. Яковчук з педагогічною метою створив кілька ансамблів різного ступеня складності для 2-х гобоїв, які органічно доповняють репертуар досвідчених виконавців.

Збірник рекомендовано для студентів і педагогів консерваторій та музичних училищ, а також спеціалізованих музичних шкіл.

**Олександр Яковчук.**

Музика для мідних духових інструментів. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

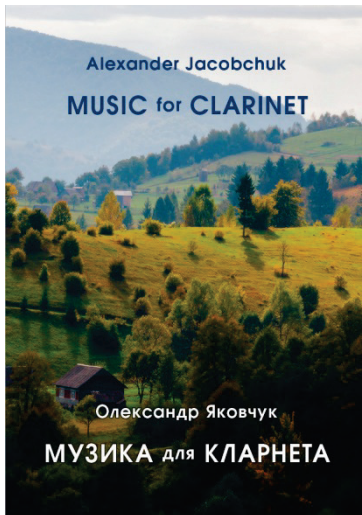
У даному виданні надруковано музику для мідних духових інструментів відомого українського композитора сучасності Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

У збірнику представлені твори композитора різних років. Увагу виконавців привертають «Романс» для валторни і фортепіано, «Мелодія» для труби і фортепіано, «Елегія» для тромбона і фортепіано та «Гумореска» для туби і фортепіано. Ці самобутні твори увійшли до репертуару сучасних українських музикантів. Крім того, О. Яковчук створив оригінальну «Італійську сюїту» – тричастинний ансамбль для брас-квінтету, який органічно доповнить репертуар висококваліфікованих музикантів. Особливою популярністю користується «Соната – поема» для труби і фортепіано (редакція партії

труби М. В. Бердієва, перший виконавець Ю. Кафельников).

Збірник рекомендовано для професійних виконавців, а також для підготовлених студентів консерваторій, музичних училищ та спеціалізованих музичних шкіл.





Олександр Яковчук.

Музика для кларнета. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У даному виданні представлена музика відомого українського композитора сучасності Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, для віртуозного духового інструмента – кларнета.

У збірнику представлені твори композитора різних років. Тут є і його ранні твори для цього інструмента, і пізні, написані за останнє десятиліття. Особливої уваги заслуговують широковідомі композиції «Буковинське капричіо», «Німецька сюїта» і концертна фантазія «Цар Аттіла». Ці віртуозні модерні твори стали окрасою репертуару сучасних українських кларнетистів. Крім того,

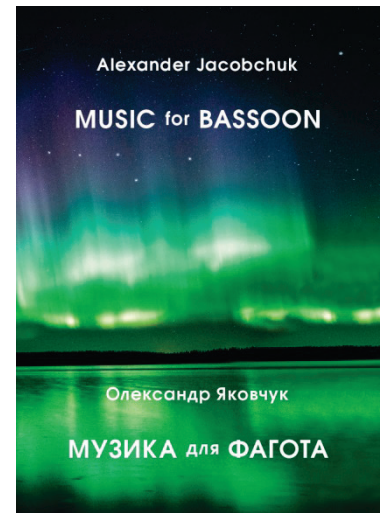
О. Яковчук з педагогічною метою створив кілька ансамблів різного ступеня складності, які органічно доповняють репертуар молодих та зрілих виконавців.

Збірник рекомендовано для студентів і педагогів консерваторій та музичних училищ, а також спеціалізованих музичних шкіл.

Олександр Яковчук.

Музика для фагота. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У даному виданні надруковано музику відомого українського композитора Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, для унікального духового інструмента – фагота, присвячену музикантові-віртуозу Юрію Конраду. Композитора та виконавця поєднує багаторічна творча дружба. У свій час О. Яковчук написав Концерт для фагота і симфонічного оркестру, який блискуче виконав Ю. Конрад (диригент оркестру – В. Шейко). Твір був успішно записаний на Українському радіо. У збірнику представлені твори композитора різних років. Тут є і його ранні твори для цього інструмента, і пізні, написані за останнє десятиліття. Особливу увагу звертають на себе тричастинні композиції: «Стара англійська сюїта» і «Соната – балада» для фагота і фортепіано. Ці віртуозні твори стали окрасою репертуару сучасних українських фаготистів. Крім того, О. Яковчук створив кілька ансамблів для 2-х, 3-х та 4-х фаготів (Канцона, Еклога, Пастораль), які органічно доповняють репертуар професійних виконавців.



Збірник рекомендовано для педагогів і студентів консерваторій та музичних училищ, а також підготовлених учнів спеціалізованих музичних шкіл.



Ігор Гишка.

Ергономіка виконавського апарату сучасного трубача: Навчальний посібник / І. Гишка. – Львів: НАСВ, 2021. – 207 с.

У навчальному посібнику розглянуто створення нової науково-теоретичної концепції формування спеціальної постановки виконавського апарату сучасного трубача, пов'язаної зі змінами, насамперед, робочої теситури використання труби композиторами кінця XX – початку XXI ст.

Посібник призначено для курсантів спеціальності "Музичне мистецтво", спеціалізації "Диригування військовими оркестрами (ансамблями пісні і танцю), оркестрові духові та ударні інструменти" Національної академії сухопутних військ, учнів та студентів музичних навчальних закладів усіх рівнів акредитації.



В. Горбаль, Я. Горбаль.

Репертуарний збірник концертних творів: Нотне видання для курсантів та студентів музичних навчальних закладів / В. Горбаль, Я. Горбаль. – Львів: НАСВ, 2021. – 160 с.

Наданий матеріал призначений, у першу чергу, для навчальної роботи з курсантами, майбутніми військовими диригентами ВОС України. Зміст зумовлений програмними вимогами кафедри музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ. Матеріал може бути корисним для викладачів, концертмейстерів і студентів середніх та вищих спеціалізованих музичних навчальних закладів. Партитури можуть стати у пригоді керівникам оркестрів цивільних навчальних закладів, шкіл мистецтв, дитячих музичних шкіл і установ додаткової освіти.

Горбаль В.Я., Горбаль Я.М.

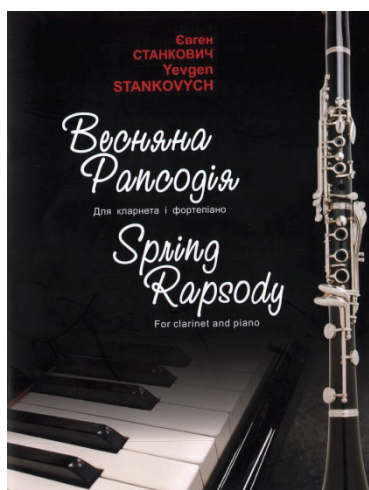
Репертуарний збірник музичних творів зарубіжних композиторів для солістів-інструменталістів та вокалістів з духовим оркестром: Навчально-методичний посібник / В.Я. Горбаль, Я.М. Горбаль. – Львів – Дрогобич: Посвіт, 2021. – 168 с.

Даний збірник партитур є черговим методичним посібником у серії оркестрових перекладень, запланованих авторами з метою розширення навчально-методичної бази кафедри військового диригування ІМПЗ Львівської національної академії сухопутних військ ім. гетьмана Петра Сагайдачного.

Посібник відповідає вимогам програми навчальної дисципліни "Диригування", "Оркестровий клас", "Інструментування", "Читання та аналіз оркестрових партитур" та призначений надати методичну та практичну допомогу як курсантам, так і військовим диригентам у образно-технічному опрацюванні високохудожніх музичних творів.

Твори, репрезентовані у збірнику, призначені для концертного виконання військовими духовими оркестрами та для роботи у класі з військовими диригентами.

Посібник призначено курсантам, студентам диригентських та виконавських відділень спеціальних закладів музичної освіти та культури, аматорам, які володіють певним вмінням читання партитур.



Станкович Є.

Весняна рапсодія. Для кларнета і фортепіано / Є. Станкович. – К.: Музична Україна, 2021. – 20 с.

ISMN 979-0-707540-10-7

До збічника вміщено нові твори для кларнета і фортепіано українського генія Євгена Станковича.

Нотне видання присвячене Роману Вовку.

Наукове видання

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

Збірник наукових праць

ВИПУСК 14

Редактор-упорядник
Степан Цюлюпа

Верстка
Віталій Власюк

Підписано до друку 27.05.2022 р. Формат 60х84 1/8. Папір офсет.
Гарнітура "Times". Друк цифр. Ум. друк. арк. 15,34. Наклад 100 пр. Зам. 45.
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".