

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

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

**Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State Humanitarian University
Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie
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. 15

**Rivne
2023**

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Академія музики в Кракові імені К. Пендерецького, Польща
Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ
Katedra Instrumentów Dętych Drewnianych i Akordeonu
Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie**

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

Збірник наукових праць

Випуск 15

**м. Рівне
2023**

УДК 780.8 : 780.64

I – 90

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації *серія KB № 19865-9665 Р**Збірник наукових праць видається з 2006 року.**Друкується за ухвалою Вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 4 від 27 квітня 2023 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, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **відповідальний секретар;****Пьотр Лято** – доктор мистецтвознавства, професор, м. Краків, Польща;**Карпак А.Я.** – доктор мистецтвознавства, професор, м. Львів;**Качмарчик В.П.** – доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Рада Славінська** – доктор мистецтвознавства, професор, м. Пловдив, Болгарія;**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;**Слупський В.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Київ;**Цюлюпа Н.Л.** – кандидат педагогічних наук, доцент, м. Рівне;**Закопєць Л.М.** – кандидат мистецтвознавства, професор, м. Львів.**Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя.** Збірник наукових праць. Випуск 15 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2023. – 176 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, 2023

© Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ, 2023

© Katedra Instrumentów Dętych Drewnianych i Akordeonu

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, 2023

© Видавництво "Волинські обереги", 2023

З М І С Т

Історія та теорія музичного мистецтва

Цюлюпа С.Д. Ретроспектива конкурсу імені В'ячеслава Старченка в культурно-мистецькому просторі України	7
Piotr Lato. Klarnet w twórczości polskich kompozytorów pochodzenia żydowskiego – na przykładzie wybranych utworów Karola Rathausa i Mieczysława Weinberga	17
Вовк Р.А. Стипендіальна програма для духовиків 2022/23 н.р. у Дубаї	20
Вар'янюк О.І. Залучення принципів європейських та американських виконавських шкіл у систему щоденних занять на трубі	24
Дебера О.М. Еволюція Чернівецького академічного симфонічного оркестру обласної філармонії імені Д. Гнатюка в культурно-мистецькому житті України	28
Терлецький М.М. Історичний огляд концертного репертуару духових оркестрів XVIII – початку XXI століття у кращих його зразках	35
Ваврик Р.В. Віхи життєвого і творчого шляху ювіляра	39
Сіончук О.В. Організація музичних фестивалів в Україні та особливості їх проведення в умовах воєнного стану	46
Турчинський Б.Р. Зоя Прокудіна – виконавець, педагог класу валторни: життєвий та творчий шлях	50
Пукаляк М.В. До 75-річчя професора Романа Вовка	54
Клевець К.О. Європейське кларнетове виконавство XXI ст.	60
Подганюк Т.В. Зародження романтизму в музичній культурі Європи	64
Семочко О.І. Еволюція труби в музичній культурі Львова в контексті європейської інтеграції	67
Вівчарик Л.Р. Саксофонове виконавство в музичній культурі Прикарпаття в XX – на початку XXI століття	70
Олійник М.В. Становлення та розвиток духового оркестрового виконавства на Хмельниччині	75
Гашпан Я.Р. Флейта в музичній культурі Буковини в XX – поч. XXI ст.	80
Трачук Л.Д., Гоменюк Я.Ю. Еволюція Тульчинського коледжу культури в історії жанру духової музики на Поділлі	83
Приженков О.В. Історичний шлях розвитку басового мідного духового інструменту труби та її попередників	86
Старко В.Г. Володимир Семеніченко – очільник львівської фаготової школи другої половини XX ст.	92

Педагогіка та методика духового виконавства

Громченко В.В. До проблеми активізації художньо-усвідомленого виконавства (педагогічний аспект)	97
Палаженко О.П. Специфіка формування музичного слуху у музиканта-духовика в процесі оркестрової виконавської діяльності	101
Закопець Л.М. Специфіка формування морально-естетичних якостей в учнів Львівського державного музичного ліцею імені С. Крушельницької	105
Бондарчук В.І. Сценічне хвилювання, підготовка до публічного виступу виконавця	108
Гишка І.С. Амбушурні негаразди Луї Армстронга	111
Закопець М.Л., Фіськов Г.М., Зіза О.О. Вплив інтеграційних процесів на формування фахової компетентності виконавця-духовика у закладах вищої освіти України	116
Филипчук М.С. Особливості навчання здобувачів в естрадному оркестрі у вищих закладах мистецького спрямування	120
Сивохіп В.С. Концерт для гобоя і камерного оркестру Мирослава Скорика крізь призму індивідуального трактування жанру інструментального концерту	123
Димченко С.С. До питання еволюції методики гри на ударних інструментах	128
Кашперський В.П. Основні принципи та методи формування губного апарату трубача	135
Ворончак І.І. Загальна характеристика репертуару для поперечної флейти в Австрії та Італії у XVIII столітті	140
Максимчук В.В. Навчально-методичне забезпечення освітнього процесу для підготовки фахівців жанру духової музики в мистецьких закладах України	143
Віхоть П.І. Наукові та навчально-методичні праці валторністів у системі музичної освіти України	146
Дратований Я.М. Практичні заняття у класах духових інструментів закладів початкової мистецької освіти як складова естетичного виховання учнів	149
Лебедь В.О. Скерцо-фуріозо Джордана Гудефіна для сопрано та тенор саксофонів з духовим оркестром як репертуарна новація академічного саксофонного репертуару	152
Круль П.Ф. Презентація електронного підручника "Історія виконання на духовних та ударних інструментах України"	156
Відомості про авторів	161
Презентація сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань духовиками України та зарубіжжя (2012-2022 роки)	164

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА



УДК 78.092 : 008 (477)

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

Цюлюпа С.Д.,
м. Рівне

РЕТРОСПЕКТИВА КОНКУРСУ ІМЕНІ В'ЯЧЕСЛАВА СТАРЧЕНКА
В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

Анотація. В статті висвітлюються шляхи становлення та діяльності одного із популярних мистецьких форумів в Україні – конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка. Розглядаються питання організації та проведення 10 конкурсів в період 2005–2023 років. Подаються дані про організаторів конкурсу, членів журі, володарів Гран-прі та лауреатів, а також інформація про проведені майстер-класи, наукові конференції, концерти творчих колективів, презентації сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань провідних вчених, педагогів, виконавців України та зарубіжжя в період проведення конкурсу.

Ключові слова: конкурс, В'ячеслав Старченко, виконавці, духові та ударні інструменти, педагоги, журі, лауреати, кафедра.

Abstract. Tsiuliupa S.D. The article discusses the development and activities of one of the popular art forums in Ukraine – the competition of performers (ensembles) on wind and percussion instruments named after Vyacheslav Starchenko. The article examines the organization and conduct of 10 competitions during the period 2005 to 2023. It provides data on the competition organizers, jury members, winners of the Grand Prix and laureates, as well as information about the conducted master classes, scientific conferences, concerts of creative groups, presentations of modern scientific, educational and methodological and music publications by leading scientists, teachers, performers from Ukraine and abroad during the competition.

Keywords: competition, Vyacheslav Starchenko, performers, wind and percussion instruments, teachers, jury, laureates, department.

Актуальність та стан досліджуваної проблеми: Мистецький форум імені В'ячеслава Старченка відіграв важливу роль у розвитку духового інструментально-ансамблевого виконавства в Україні. Зі слів багатьох членів журі та науковців, які досліджують питання становлення та розвитку жанру духової музики, конкурс став своєрідним творчим і навчально-методичним центром, в програмі якого були реалізовані творчі, наукові та навчально-методичні заходи, що безперечно мали позитивний вплив на покращення виконавської майстерності самих учасників конкурсу та обміну прогресивними підходами до викладання спеціальних дисциплін в освітньому процесі як початкових, так і вищих закладів мистецької освіти в Україні.

Питання історії проведення фестивалів та конкурсів духової інструментальної, ансамблевої і оркестрової музики розглядалися в наукових працях академіка Володимира Апатського. Зокрема в статті "Конкурси духовиків та їхнє значення для інструментального виконавства в Україні", яка опублікована у співавторстві з професором Романом Вовком в Часописі НМАУ імені П.І. Чайковського – № 4(5) в 2009 році, автори стверджують, що "творчі конкурси для українського музичного мистецтва є вагомим внеском як в розвиток українського духового виконавства, так і в справу естетичного виховання нашої молоді" [1, с.545].

Знаний в Україні тромбоніст, кандидат мистецтвознавства Ярема Садівський в статті "Виконавські конкурси як фактор формування української школи тромбонного виконавства" зазначає, що "важливим чинником формування виконавської культури є організація та проведення періодичних обласних, регіональних та всеукраїнських конкурсів молодих виконавців на духових інструментах. Вони демонструють досягнення окремих виконавських шкіл, сприяють обміну педагогічним та методичним досвідом, стимулюють творчо-виконавське начало молодих інструменталістів" [4, с.70].

Дослідниця жанру духової музики, кандидат мистецтвознавства, доцент РДГУ Тетяна Прокопович в статті "Соціокультурні функції конкурсу молодих виконавців; підсумки рівненського змагання духовиків" аналізуючи результати проведення конкурсу імені В'ячеслава Старченка робить висновок "Сьогодні дух боротьби, поетика конкуренції отримує нове соціокультурне забарвлення. Для виконавця – це легітимність у вітчизняному та міжнародному мистецькому істеблшменті. Для

аудиторії (соціуму) – формування у свідомості нового типу мислення, адаптація до умов життєдіяльності у глобалізованій культурі. Адже в соціально-психологічному аспекті конкурсні випробування – це втілений у художню форму образ кар’єрного росту, визначення ціннісних координат у сторону креативно-мислячої та конкурентоспроможної особистості" [3, с. 120].

Мета статті: розкрити віхи історії творчої діяльності на ниві культури і мистецтва мистецького форуму імені В'ячеслава Старченка та його значення і вплив на розвиток духового інструментально-ансамблевого виконавства в Україні та за її межами.

Виклад основного матеріалу. Еволюція жанру духової музики широко висвітлювалась у наукових працях Валерія Богданова, Володимира Апатського, Петра Круля, Валерія Посвалюка, Андрія Карпяка, Романа Вовка, Валерія Громченка, Юрія Рудчука, Степана Цюлюпи та інших. Особливо цікавою є історія конкурсного руху в Україні та за її межами.

Виконавці на духових інструментах вперше виступили на творчому форумі I-го Всесвітнього фестивалю демократичної молоді і студентів в 1947 році, який проводився в Празі (Чехословаччина). Лауреатом I-ої премії цього конкурсу став Тимофій Докшицер – труба (уродженець м. Ніжин, Україна).

У другій половині XX сторіччя на високому організаційному рівні проводяться конкурси «Празька весна» в Женеві, в Мюнхені (Німеччина), в Будапешті (Угорщина), в Белграді (Югославія) та інші, які привернули увагу професійних композиторів.

Проведення міжнародних та всесоюзних конкурсів у післявоєнні роки сприяло професійному росту музикантів-духовиків, дало поштовх для розвитку виконавської майстерності, обміну науково-методичними досягненнями та стимулювало композиторську діяльність як українських, так і зарубіжних митців.

Безумовно, такі мистецькі форуми проводились і в Україні. В Києві з 1967 року, в Донецьку з 1976 року, в Дніпропетровську з 1977 року, в Луганську з 1978 року, в Рівному з 1981 року, в Хмельницькому з 1993 року, у Львові з 1996 року, в Калуші з 1998 року, в Тернополі з 1999 року, в Ужгороді з 2000 року, в Ялті з 2001 року, в Маріуполі з 2002 року та інші.

Практично у кожній області України проводяться фестивалі та конкурси в яких виконавці на духових та ударних інструментах і ансамблісти мають чудову нагоду реалізувати свій творчий потенціал, утвердитись як особистість і отримати запрошення на навчання у престижні мистецькі навчальні заклади України та зарубіжжя, а також рекомендацію для працевлаштування за фахом у професійні колективи.

Зростання чисельності виконавських конкурсів різних рівнів у найрізноманітніших регіонах України в роки незалежності свідчить про розвиток і зміцнення мережі закладів музичної фахової освіти, виявляє потреби і можливості демонстрації досягнень, обміну педагогічним та методичним досвідом. Кожен з конкурсів має першочерговим завданням розкриття нових імен, формування виконавського досвіду, створення нових перспектив для найобдарованіших молодих музикантів. Серед цього творчого розмаїття мистецьких форумів чільне місце посідає Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка.

Рівненський державний гуманітарний університет за особистої підтримки ректора Постоловського Руслана Михайловича та Міністерства освіти і науки України, управлінь культури, освіти, молоді та спорту Рівненської обласної державної адміністрації проводить цей конкурс, який започаткований у 2005 році з ініціативи завідувача кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ професора Степана Цюлюпи.

Основна мета конкурсу – виявити і підтримати обдаровану молодь, популяризувати кращі зразки української та зарубіжної класики та твори сучасних композиторів, обмін науково-методичним досвідом навчання майстерності гри на духових та ударних інструментах, розвиток престижу національної духової класичної виконавської школи на міжнародних виступах, а також вшанування пам'яті про В'ячеслава Миколайовича Старченка – заслуженого працівника культури України, доцента, видатного диригента, музиканта, засновника кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури, нині Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. А в 2023 році при проведенні **Ювілейного – 10 конкурсу** організаторами реалізовано благодійну акцію зі збору коштів на підтримку Збройних Сил України спільно з благодійним фондом "МИ ПЕРЕМОЖЕМО".

Передумовою проведення конкурсу була складна ситуація в 2004 році з організацією освітнього процесу на кафедрі духових та ударних інструментів РДГУ. Мала чисельність студентів на кафедрі (12 студентів і 9 викладачів та 5 концертмейстерів), неуккомплектованість груп духового та естрадного оркестрів, нестача годин для учбового навантаження викладачів та концертмейстерів кафедри було основним аргументом для ректорату університету для об'єднання з кафедрою естрадної

музики. Автор даної статті в той час працював на посаді помічника ректора університету та за сумісництвом викладачем класу труби на кафедрі естрадної музики. Будучи випускником кафедри духових та ударних інструментів Степан Цюлюпа подав на розгляд ректору університету Р.М. Постоловському пропозицію щодо відміни наказу про об'єднання кафедр і призначення його на посаду завідувача кафедри. Рішення ректора університету було позитивним і це дало можливість подальшої творчої діяльності кафедри. Для вирішення вище вказаних проблем основним пріоритетом діяльності кафедри стала профорієнтаційна робота. Були укладені угоди про співпрацю з багатьма середніми спеціальними закладами музичної освіти Західного регіону України, відкрито заочну форму навчання, штат кафедр поповнився молодими перспективними викладачами та запроваджено проведення Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка.

В організації і проведенні конкурсу значну допомогу і підтримку надав в той час президент Гільдії трубачів професіоналів України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України Валерій Терентійович Посвалюк, який і очолив склад журі першого конкурсу.

I-й Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка відбувся 21-24 квітня 2005 року. В програмі конкурсу було проведено ряд заходів, а саме: Вечір пам'яті В'ячеслава Старченка; концерт Тернопільського муніципального духового оркестру «Воля», художній керівник та диригент – заслужений діяч мистецтв України Михайло Віятик, директор і диригент оркестру – заслужений працівник культури України Володимир Грицай – випускник кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури 1982 року.

Проведено майстер-класи Андрієм Старченко – кларнет (Німеччина), лауреат Міжнародного конкурсу, премій Європейського парламенту за сольне та камерне виконавство, Валерієм Посвалюком – труба (Київ), кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений артист України, соліст симфонічного оркестру Національної опери України імені Т.Г.Шевченка. В I-му Всеукраїнському конкурсі молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка взяли участь 166 виконавців із 37 мистецьких навчальних закладів України. Володарем Гран-прі конкурсу став Денис Смірнов (флейта) – студент 2-го курсу Київського музичного училища імені Р. Глієра, а магазин "Соната", директор Борис Шафета, вручив переможцю чарівну флейту.



*Буклет 1-го конкурсу,
упорядник Степан Цюлюпа,
видавництво "Волинські обереги"*

II-й Всеукраїнський відкритий конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка відбувся 12-16 квітня 2006 року. В програмі конкурсу було заплановано і проведено ряд заходів, а саме: концерт творчих колективів Інституту мистецтв РДГУ, гостей конкурсу та дитячого зразкового духового оркестру "Олександрія", диригент – заслужений працівник культури України Володимир Вакулін; концерт Київ–Брас квінтету під орудою заслуженого артиста України Андрія Ільківа в органному залі обласної філармонії; концерт дитячого зразкового духового оркестру "Смига", диригент – заслужений працівник культури України Василь Гайдайчук, с. Смига Рівненської області; майстер-класи: професором Володимиром Апатський – фагот м. Київ; професором Борисом Олійником м. Львів та професором Володимиром Колокольниковим м. Київ – ударні інструменти. Проведено презентації монографії професора Валерія Посвалюка – «Мистецтво гри на трубі в Україні» та доцента Василя Пилипчака – «Школа гри на валторні» 1 частина.

Організовано і проведено першу Всеукраїнську науково-практичну конференцію "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України" з випуском збірника матеріалів конференції у видавництві «Волинські обереги» м. Рівне.

В II-му Всеукраїнському відкритому конкурсі молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка взяли участь 403 виконавці, ансамблісти з

55 навчальних закладів України та громадяни 8 зарубіжних держав – Китаю, Кореї, Франції, Німеччини, Греції, Грузії, Узбекистану, Білорусії, більшість з яких навчається в провідних мистецьких вузах України, що є свідченням престижності національної школи гри на духових та ударних інструментах. Цей творчий проект став грандіозним мистецьким форумом в Україні не тільки за чисельністю, але і за навчально-методичним, науковим та концертним наповненням.

За підсумками проведення II-го конкурсу Міністерство освіти і науки України наказом № 455 від 15 червня 2006 року відзначило подякою за високу організацію проведення конкурсу ректора РДГУ професора Р.М. Постоловського, знаком «Відмінник освіти України» директора конкурсу доцента С.Д. Цюлюпу, почесними грамотами голову журі проф. Апатського В.М., членів журі професорів Посвалюка В.Т., Круля П.Ф., Олійника Б.М., доцента Шолудько Н.Г., а також рекомендовано ректорам вищих навчальних закладів України та зарубіжжя відзначити студентів-переможців конкурсу.

Володарями Гран-прі конкурсу в різних номінаціях та вікових категоріях стали: Богданов Михайло (валторна) – Київська середня спеціальна музична школа-інтернат імені М.В. Лисенка; Дмитрів Володимир (валторна) – Національна музична академія України імені П.І. Чайковського; Самусенко Тетяна (саксофон) – Рівненське музичне училище РДГУ; Руснак Станіслав (фагот) – Національна музична академія імені П.І. Чайковського; Соколов Олег – Київська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені М.В. Лисенка; Квартет саксофоністів "Джаз-класік" Івано-Франківського музичного училища імені Дениса Січинського у складі: Курілець Ярослав, Палійчук Андрій, Шпак Андрій, Круль Руслан, керівник Олександр Мельник; Лео брас-квінтет Львівської державної музичної академії імені М. Лисенка у складі: Стасишин Богдан – труба, Наконечний Андрій – труба, Радзілевич Сергій – валторна, Садівський Ярема – тромбон, Груша Петро – труба.

III Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка відбувся 19-22 квітня 2007 року в програмі якого заплановано і проведено ряд заходів, а саме:

- концерт квартету кларнетистів "Оптимум" Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, керівник професор Роман Вовк, в органному залі за участю камерного оркестру філармонії;
- презентація навчального підручника професора Володимира Апатського "Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва";
- презентація монографії професора Петра Круля "Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки та функціонування";
- презентація монографії професора Валерія Богданова "Історія духового музичного мистецтва України".



Журі 3-го конкурсу, зліва направо: Ф.П. Крижанівський, В.Т. Посвалюк (голова журі), В.О. Богданов, П.Ф. Круль, С.Д. Цюлюпа, Я.В. Сверлюк.

Відбулися майстер-класи: Крижанівського Ф.П. – к.п.н., доцента класу тромбона Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, соліста симфонічного оркестру Національної

опери України імені Т.Г. Шевченка; Посвалюка В.Т. – професора класу труби, завідувача кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, соліста симфонічного оркестру Національної опери України імені Т.Г. Шевченка.

Проведена II-га Всеукраїнська науково-практична конференція "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України".

Лауреатами перших премій стали: Павло Ендрис – студент 4-го курсу Тернопільського обласного державного музичного училища імені С. Крушельницької; Станіслав Стеценко – студент 3-го курсу Вінницького училища культури і мистецтв імені М. Леонтовича; Віталій Баклаженко – студент 3-го курсу Уманського обласного музичного училища імені П. Демуцького, Черкаська область; Ігор Клопов – студент 3-го курсу музичного училища Дніпропетровської консерваторії; квартет трубачів Уманського обласного музичного училища імені П. Демуцького: Анатолій Потеряйко, Віктор Суворов, Сергій Саранчук, Іван Гудзь, керівник – Безпоясний Володимир Андрійович.

В III-му Всеукраїнському конкурсі молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка взяли участь 69 конкурсантів із 19 навчальних закладів України. Варто зазначити, що в Положенні про конкурс вперше встановлено обов'язкову програму для виконавців у різних номінаціях.

IV-й Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на дерев'яних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка відбувся 16-19 квітня 2008 року в програмі якого заплановано і проведено ряд заходів, а саме:

Проведено майстер-класи: Романа Вовка – професора НМАУ імені П. Чайковського на тему "Фундаментальні засади постановки виконавського апарату кларнетиста"; Юрія Василевича – професора НМАУ імені П. Чайковського на тему "Саксофон і сучасність"; Андрія Старченко (Німеччина) на тему "Кларнет в музичній культурі Європи".

Проведено презентації: Апатський В.М. – навчальний посібник "Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва"; Цюлюпа С.Д., Терлецький М.М., Полех Д.С. – навчальний посібник з грифом МОНУ "Інструментування для духового оркестру" (практичний курс); Сверлюк Я.В. – монографія "Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика"; Василевич Ю.В. – навчальний посібник "П'єси для ансамблів саксофонів"; Столярчук Б.Й. – науково-дослідницьке видання "В'ячеслав Старченко. Спогади, матеріали, документи".

Проведена третя Всеукраїнська науково-практична конференція "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України".

Перші премії на цьому конкурсі здобули:

– **серед виконавців на флейті:** Єремєєв Богдан та Суслова Надія – учні Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені М. Лисенка, м. Київ; Кожушко Наталія та Левицька Софія – учениці Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені С. Крушельницької, м. Львів; Ларчіков Ярослав – учень 4-го класу Нетішинської міської школи мистецтв м. Нетішин, Хмельницька область.

– **серед виконавців на гобой:** Шостак Василь та Савицький Роман – учні Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені С. Крушельницької, м. Львів.

– **серед виконавців на кларнеті:** Лозовський Володимир – учень 4-го класу дитячої школи мистецтв № 6 імені Г. Жуковського, Дніпровський р-н, м. Київ; Тітаров Михайло та Серединський Ярослав – учні Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені М. Лисенка, м. Київ.

– **серед виконавців на фаготі:** Пташник Іван – студент Львівського музичного училища імені С. Людкевича, м. Львів.

– **серед виконавців на саксофоні:** Бабич Ірина – студентка 4-го курсу Рівненського музичного училища РДГУ, м. Рівне; Гуменюк Анатолій – учень 11-го класу Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені М. Лисенка, м. Київ; Желілов Джеміль – студент 4-го курсу Сімферопольського музичного училища імені П. Чайковського, м. Сімферополь, АР Крим;

– **серед ансамблів дерев'яних духових інструментів:** Володарем гран-прі став дует дерев'яних духових інструментів у складі: Желілов Садрі – кларнет, Желілов Джеміль – саксофон-альт, Сімферопольського музичного училища імені П. Чайковського, м. Сімферополь, АР Крим. Керівники – Бекіров Акім Хайрійович, Гусельнікова Вікторія Сергіївна.

В IV-му Всеукраїнському конкурсі молодих виконавців (ансамблів) на дерев'яних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка взяли участь 113 виконавців та ансамблістів, які представили 27 мистецьких навчальних закладів України.

V-й Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах ім. В'ячеслава Старченка відбувся 17-19 квітня 2012 року в програмі якого заплановано і реалізовано ряд творчих, наукових, навчально-методичних та виховних заходів, а саме: Концерт Київ-Брас квінтету, керівник – нині народний артист України Андрій Ільків; Перегляд учасниками конкурсу музичної комедії А. Цагарелі "Ханума", муз. Г. Кончелі в Рівненському академічному музично-драматичному театрі, диригент – нині народний артист України Зіновій Крет та екскурсія в "Музей бурштину" м. Рівне.

Проведено IV-ту Всеукраїнську науково-практичну конференцію "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України".

Проведено презентації: Апатський В.М. – навчальний посібник "Історія духового музично-виконавського мистецтва", Цюлюпа С.Д. – навчальний посібник "Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне", Мельник О.Ю. – навчальний посібник "Хрестоматія ансамблевої гри"; Наконечний Р.М. – навчальний посібник для дитячих музичних шкіл та шкіл мистецтв "Володимир Єльчанінов. Твори для труби", Українець В., Рудзінський М. – навчальна книга "Г'єси для ударних інструментів з фортепіано".

Лауреатами перших премій цього конкурсу стали: Попруга Артем – учень 5-го класу КНПЗ "Сіверськодонецька дитяча музична школа №2", м. Сіверськодонецьк, Луганська область; Магльована Олександра та Аріфов Рідван – учні Одеської середньої спеціальної музичної школи-інтернату ім. П. Столярського; Бокотей Юрій – студент 4-го курсу Ужгородського державного музичного училища імені Д. Задора; Зіза Олександр – студент 4-го курсу Рівненського музичного училища РДГУ; Спиридоненко Владислав – студент 3-го курсу КЗ "Сіверськодонецьке обласне музичне училище", м. Сіверськодонецьк, Луганська область; Новачук Михайло – студент 5-го курсу Рівненського державного гуманітарного університету; Шевченко Юлія – студентка 3-го курсу Одеської державної музичної академії імені А. Нежданової; Ансамбль "Диксилед" Калуської дитячої музичної школи № 2, м. Калуш, Івано-Франківська область; Квартет валторністів у складі: Кузьменко Святослав, Магльована Анастасія, Шевченко Юлія, Зайвій Віктор Одеської державної музичної академії імені А. Нежданової.

В V-му Всеукраїнському конкурсі молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка взяли участь 140 виконавців з 37 навчальних мистецьких закладів України.

VI-й Міжнародний конкурс молодих виконавців (ансамблів) на дерев'яних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка відбувся 18-21 квітня 2013 року, в програмі якого заплановано і проведено ряд заходів, а саме: урочисте відкриття конкурсу за участю джаз-оркестру кафедри духових та ударних інструментів РДГУ, диригент – Олександр Гайдабура та Диксиленд-бенду "Джокер", керівник – Олександр Сіончук; концерт Київського квартету саксофоністів Національної філармонії України, керівник – заслужений артист України Юрій Василевич.

Проведено майстер-класи проф. Апатського В.М., проф. Скороходова В.П., проф. Вовка Р.А., доц. Василевича Ю.В., Старченка А.В.

Проведена V-та Міжнародна науково-практична конференція "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя".

Проведено презентації: Апатський В.М. – навчальний посібник "Історія духового музично-виконавського мистецтва". 1-2 книги, м. Київ; Скороходов В.П. – навчальний посібник «Майстерність кларнетиста. Поради учителя»; Круль П.Ф. – навчальний підручник «Духовий інструментарій в музичній культурі України»; Коваль В.І. – навчальний посібник «Початкова школа гри на тромбоні», книга 1-2 з додатком клавіру.

Володарем Гран-прі цього конкурсу став Пташник Іван – фагот, студент 3-го курсу Національної музичної академії України імені П. Чайковського, клас професора Володимира Апатського. Дипломи Лауреатів перших премій конкурсу присуджено: Соболевському Владиславу – флейта, учню 5-го класу Нетішинської школи мистецтв, м. Нетішин, Хмельницька область; Мовчан Катерині – флейта, учениці 9-го класу Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені М. Лисенка, м. Київ; Костіній Марії – флейта, студентці Національної музичної академії України імені П. Чайковського; Демському Кирилі – гобой, учню 8-го класу Харківської ССМШ; Головацькому Томі – гобой, учню 10-го класу Львівської ССМШ імені С. Крушельницької; Назару Оресту – гобой, студенту 4-го курсу Тернопільського музичного училища імені С. Крушельницької; Спірідонову Антону – кларнет, учню 4-го класу Луцької ДМШ № 2; Пазину Володимирі – кларнет, студенту 4-го курсу Львівського музичного училища імені С. Людкевича; Бойку Павлу – кларнет, студенту 2-го курсу Національної музичної академії України імені П. Чайковського;

Нечитайлу Федору – фагот, учню 7-го класу Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені М. Лисенка; Мелеті Івану – фагот, студенту 3-го курсу Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка; Ваташуку Олегу – саксофон, учню 5-го класу Івано-Франківської ДМШ № 3; Туманову Івану – саксофон, студенту 3-го курсу Львівського музичного училища імені С. Людкевича; Ці Юхао (Китай) – саксофон, студенту 4-го курсу Національної музичної академії України імені П. Чайковського; Дуету у складі Поліни Маслової – гобой, та Федора Нечитайло – фагот, учнів Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені М. Лисенка; Дуету кларнетистів "Скерцо" у складі Станіслава Павловича та Юрія Нікіфорова – студентів Волинського державного училища культури і мистецтв імені І. Стравінського, м. Луцьк; Квартету кларнетистів "Belkanto" у складі Романа Приймака, Тараса Гамара, Олександра Голоюхи, Мар'яна Пашко – студентів Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка; Квартету флейтистів у складі Наталії Кожушко, Ірини Верхоли, Інни Воробець, Дмитра Гнатіва – студентів Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка.

Урочисте закриття конкурсу та гала-концерт відбулися за участю переможців конкурсу і симфонічного оркестру Рівненського музичного училища РДГУ – диригент Юрій Скрипник. Солісти: Андрій Старченко – кларнет (м. Фрайбург, Німеччина), Ірина Бабич – саксофон (м. Київ, Україна), Олег Палаженко – кларнет та Тарас Пастушок – саксофон (м. Рівне, Україна).

В конкурсі взяли участь 203 виконавці, які презентували 49 навчальних закладів України та зарубіжжя. Увагу до цього Міжнародного проекту виявили громадяни Німеччини, Китаю, Америки та України.

VII-й Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка відбувся 21-24 квітня 2016 року. Урочисте відкриття конкурсу організатори провели в концертному залі Інституту мистецтв РДГУ за участю творчих колективів кафедри, джаз-оркестру – керівник Олександр Гайдабура та диригенту "Джокер" – керівник Олександр Сіончук. В період проведення конкурсу відбулися майстер-класи професорів Валерія Посвалюка та Петра Круля, Всеукраїнська науково-практична конференція "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя", презентації сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань духовиків України та слухання і оцінювання конкурсних програм членами журі конкурсу.

Дипломами Лауреатів 1-х премій конкурсу журі відзначили: Гуменчука Дмитра – труба, учня 7-го класу Хмельницької дитячої школи мистецтв, викладач Ожеван Василь Васильович.; Шевчука Іллю – труба, студента 2-го курсу Хмельницького музичного училища імені В. Заремби, викладач Кашперський Володимир Петрович; Шайнюка Богдана – валторна, студента 4-го курсу Волинського державного музичного училища культури і мистецтв імені І. Стравінського, викладач Кучер Станіслав Григорович; Домановського Олега – тромбон, учня 3-го класу Коропецької ДМШ Монастирського району Тернопільської області, викладач Садівський Петро Степанович; Мисьо Андрія – труба, студента 4-го курсу Тернопільського обласного державного музичного училища імені С. Крушельницької, викладач Якубець Ярослав Дмитрович; Дутчака Миколу – труба, студента 1-го курсу Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, викладач Савельєв Олександр Євгенович.

У VII Всеукраїнському конкурсі молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка брали участь 82 учасники з 28 мистецьких закладів освіти України.

Нагородження переможців конкурсу, гала концерт лауреатів та урочисте його закриття відбулося 24 квітня в концертному залі Інституту мистецтв РДГУ за участю духового оркестру "Сурми" Рівненського музичного училища РДГУ під орудою заслуженого працівника культури України Андрія Кібіти.

VIII-й Всеукраїнський відкритий конкурс молодих виконавців (ансамблів) на дерев'яних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка відбувся 23-25 квітня 2018 року. Відкриття конкурсу відбулося в органному залі Рівненської філармонії за участю джаз-оркестру кафедри духових та ударних інструментів РДГУ, диригент Олександр Гайдабура, духового оркестру та диригент-бенду «Джокер» кафедри, художній керівник і диригент Олександр Сіончук.

Слухання конкурсних програм учасників проходило в концертних залах Рівненської ДМШ № 2, Рівненського музичного училища РДГУ, та Інституту мистецтв РДГУ.



Журі 8-го конкурсу, зліва направо: сидять – Роман Вовк, Андрій Карпак; стоять – Ярослав Сверлюк, Анатолій Бортник, Олег Палаженко, Степан Цюлюпа, Левко Закопець, Тарас Пастушок.

Дипломами володарів Гран-прі конкурсу журі відзначили: Ходан Зою – флейта, аспірантку Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, клас професора Карпак Андрія Ярославовича; Борисова Святослава – гобой, учня 7-го класу Львівської ССМШ імені С. Крушельницької, клас заслуженого діяча мистецтв України, доцента Закопця Левка Мироновича; Ігараші Кенту – саксофон, учня 9-го класу Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені М. Лисенка, клас заслуженого артиста України, доцента Василевича Юрія Володимировича;

Дипломами Лауреатів 1-х премій конкурсу журі відзначили: Радевича Павла – гобой, студента 4-го курсу Білоруської державної академії музики, клас професора Нічкова Бориса Володимировича; Надільнюка Олександра – кларнет, учня 6- класу Звенигородської ДШМ Черкаської області, викладач Володимир Дзеціна; Булигу Стефана – кларнет, студента 2-го курсу Київського коледжу Інституту музики імені Р. Глієра, клас заслуженого діяча мистецтв України, професора Романа Вовка; Греся Ярослава – кларнет, студента 4-го курсу Національної музичної академії України імені П. Чайковського, клас заслуженого артиста України, доцента Юрія Василевича; Ватащук Христину – саксофон, ученицю 6-го класу Івано-Франківської ДМШ № 3, клас заслуженого працівника культури України, доцента Олександра Мельника; Пилипчука Вадима – саксофон, студента 2-го курсу Рівненського музичного училища РДГУ, викладач Костянтин Кімстач; Гаврилюк Ольгу – саксофон, студентку 2-го курсу Національної музичної академії України імені П. Чайковського, клас заслуженого артиста України, доцента Юрія Василевича; Квінтет дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П. Чайковського, керівник Юрій Дондаков; Дует флейтистів "Alegoria", клас професора Андрія Карпак.

У VIII Всеукраїнському відкритому конкурсі молодих виконавців (ансамблів) на дерев'яних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка брали участь 71 виконавець з 25 закладів музичної освіти України та зарубіжжя.

IX-й Всеукраїнський віртуальний відкритий конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка відбувся 23-25 березня 2021 року. У зв'язку з надзвичайною ситуацією в Україні, яка виникла з поширенням серед населення інфекційного захворювання, так званого "COVID-19", яке переросло в пандемію, згідно наказів МОНУ та РДГУ, освітній процес в закладах освіти переведено в онлайн формат. В мистецьких закладах освіти в основі переважає індивідуальна форма навчання, тому адміністраціями цих структур запроваджена змішана форма навчання, яка передбачає проводити індивідуальні та практичні заняття (спеціальність, диригування, ансамбль, оркестровий клас) в очному режимі, а усі лекційні курси в дистанційному форматі. Враховуючи ці та інші обставини організаторами конкурсу прийнято рішення про проведення IX-го Всеукраїнського конкурсу в дистанційному форматі. В тактичному плані це було вірне рішення, яке згодом підтвердилося великою кількістю учасників конкурсу (більше 400) та якістю підготовки творчих програм їх виконавцями. На нашу думку та за свідченнями багатьох учасників і членів журі конкурсу, дистанційна форма проведення має і позитивні сторони. А це економія коштів на проїзд, харчування, проживання, присутність на

основному місці роботи викладачів, концертмейстерів та членів журі в період проведення конкурсу, відсутність оплати за оренду концертних залів для організаторів конкурсу, збереження здоров'я усіх учасників цього процесу при забороні проведення масових заходів та інші. Єдиним недоліком цього дистанційного формату є відсутність живого спілкування з музикою та її виконавцями. Про те це не завадило вирішенню основних завдань мистецького форуму.

В програмі проведення дистанційного конкурсу основну увагу було приділено прослуховуванню членами журі творчих програм для виявлення талановитої молоді і в цілому визначити рівень професійної майстерності виконавців на духових та ударних інструментах в Україні.

Володарями Гран-прі цього конкурсу стали:

Скакун Олег – труба, асистент-стажист Національної музичної академії України імені П. Чайковського, клас заслуженого артиста України, професора Баланка Миколи Яковича;

Савчук Давид – ударні інструменти, асистент-стажист Національної музичної академії України імені П. Чайковського, клас заслуженого артиста України, професора Олександра Євгеновича Блінова;

Митьковець Матвій – студент музичного коледжу Білоруської академії музики, клас професора Скороходова Володимира Павловича;

Квартет флейт у складі Дарії Гудименко, Софії Прокопів, Дарії Павленко та Софії Бронзей – студентів Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, клас професора Карпяка Андрія Ярославовича.

В IX Всеукраїнському віртуальному відкритому конкурсі молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка взяли участь 468 учасників з 117 закладів музичної освіти України та зарубіжжя. В групі дерев'яних духових інструментів – 158 учасників, мідних духових інструментів – 118 учасників, ударних інструментів – 42 учасника, в однорідних і мішаних ансамблях – 150 учасників. За результатами статистичного аналізу усіх десяти конкурсів, які проведено в період 2005 – 2023 років, цей конкурс виявився найчисельнішим. Цікавим є статистичний аналіз, який засвідчив, що з 468 учасників конкурсу найбільшу активність виявили учні молодшої групи – 325 виконавців, в середній – 85 виконавців, старшій – 58. Серед інструментів найпопулярнішим виявилась труба – 71 виконавець, флейта – 54 виконавці, саксофон – 52 виконавці. Найменш чисельними були групи класів фагота – 3 виконавці, класів гобоя, баритона, туби – по 8 виконавців, тромбона – 10.

Ця статистика є прикритим свідченням того, що в закладах початкової музичної освіти недостатньо уваги приділяється профілізації їх випускників, які в більшості відвідують заняття в класах духових та ударних інструментів для загального розвитку або для душевного задоволення. Естетичне та моральне виховання молоді це першочергове завдання сім'ї та загально-освітніх закладів, а міцний фундамент професійної музичної освіти саме формується в початкових музичних закладах. За словами голови ради директорів музичних шкіл Рівненщини Сергія Климчика тільки 15-20 відсотків випускників продовжують навчання в закладах музичної освіти. Тоді виникає запитання з якою метою витрачаються кошти для утримання цих закладів. Такий дисонанс між кількістю молодшої групи і середньою, а в подальшому і старшою групами, в деякій мірі пояснює причину зменшення наборів та конкурсів у вищі заклади музичної освіти 1-4 рівнів акредитації. А з часом постає проблема забезпечення виконавців на фаготі, гобой, валторні, тромбоні та тубі в оркестрових групах професійних творчих колективах нашої держави.



*Збірник наукових праць, випуск № 14,
укладач С.Д. Цюлюпа,
видавництво "Волинські обереги",
2022 р.*

Х-й Всеукраїнський дистанційний конкурс виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка відбувся 28-29 квітня 2023 року на базі Рівненського державного гуманітарного університету, серед учнів закладів початкової музичної освіти, державних музичних ліцеїв, здобувачів закладів вищої освіти I-IV рівнів акредитації та творчо обдарованої молоді України і громадян іноземних держав до 35 років. Конкурс проведено з метою підтримки Збройних Сил України, виявлення обдарованої молоді, популяризації творчості українських композиторів, обміну науково-методичним досвідом навчання гри на духових та ударних інструментах

(ансамблях), привернення уваги громадськості до проблем розвитку духової музики в Україні та за кордоном.

Ректорат РДГУ та оргкомітет конкурсу відгукнувся на лист благодійного фонду "МИ ПЕРЕМОЖЕМО" за № 1022-д від 22 листопада 2022 року із зверненням надати посильну допомогу Збройним Силам України. В Положенні про X-й конкурс оргкомітет розмістив реквізити благодійного фонду з проханням надсилати благодійні внески від учасників, ансамблів конкурсу на рахунок благодійного фонду "Ми переможемо". Таким чином від учасників конкурсу було надано допомогу ЗСУ в обсязі більше 50 тисяч гривень.

В X Всеукраїнському дистанційному конкурсі виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка брали участь 327 учасників із 69 закладів музичної освіти України. В групі дерев'яних духових інструментів – 135 учасників, мідних духових інструментів – 81 учасник, ударних інструментів – 31 учасник, в однорідних і мішаних ансамблях – 80 учасників.

Конкурсні програми оцінювало журі у складі якого професійні музиканти, науковці, доктори наук і професори закладів вищої музичної освіти України та зарубіжжя.

Наказом ректора РДГУ № 154-01-01 від 17 листопада затверджено голів журі конкурсу (на безоплатній основі) у складі:

- в номінації дерев'яні духові інструменти та ансамблі професора Вовка Романа Андрійовича – заслуженого діяча мистецтв України, доктора філософії, завідувача кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського м. Київ;

- в номінації мідні духові інструменти та ансамблі професора Баланка Миколу Яковича – заслуженого артиста України, завідувача кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, соліста оркестру Національної опери України імені Т.Г. Шевченка м. Київ;

- в номінації ударні інструменти та ансамблі Олійника Бориса Михайловича – заслуженого артиста України, професора кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка м. Львів.

Володарями Гран-прі X-го конкурсу стали:

Пукаляк Мар'ян – старша група, регулятор групи кларнетистів оркестру Національної опери України імені Т.Г. Шевченка, магістрант Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, клас заслуженого діяча мистецтв України, професора Романа Вовка;

Гаврилюк Іван – труба, молодша група в номінації мідні духові інструменти, учень 7-го класу Київського державного музичного ліцею імені М. Лисенка, викладач Корнілов Ю.Б., м. Київ;

Ганусей Максим – молодша група в номінації ударні інструменти, учень 6-го класу Стебницької ДМШ, Львівської області, викладач – Кульчицький О.Ю.

Олійник Юрій – старша група в номінації ударні інструменти, студент 3-го курсу Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, клас заслуженого артиста України, професора Бориса Олійника.

В рамках конкурсу проведено XV Міжнародну науково-практичну конференцію та видано збірник наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя", випуск № 15, укладач С. Цюлюпа, в якому презентовано сучасні підручники, навчально-методичні посібники, монографії та нотні видання духовиків України та зарубіжжя за 2012-2022 роки.

Висновки. Мистецький форум імені В'ячеслава Старченка в період 2005-2023 років відіграв важливу роль в історії розвитку духового інструментально-ансамблевого виконавства в Україні. Став своєрідним творчим і науково-методичним центром в рамках якого проводилися майстер класи провідних педагогів і виконавців України та зарубіжжя, науково-практичні конференції, концерти провідних виконавців, ансамблів, духових і симфонічних оркестрів та презентації сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань, які стали основою забезпечення освітньо-професійних та робочих програм з фахових дисциплін в навчальному процесі закладів музичної освіти України. Значна кількість учасників конкурсу за майже два десятиліття є свідченням його популярності та престижності на мистецькій ниві України і зарубіжжя.

Маємо надію що десятий ювілейний конкурс в 2023 році, незважаючи на складні умови воєнного стану в нашій державі, матиме продовження в майбутньому, ще більше зміцніє незламний дух нашої творчої молоді і перемога на мистецькому фронті теж буде за нами.

Література:

1. Апатський В. М. Актуальні проблеми духового музично-виконавського мистецтва. / В. М. Апатський. – К.: ТОВ "Задруга", 2013. – 588 с.
2. Апатський В. М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Книга II / В. М. Апатський. – К.: ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с.
3. Прокопович Т.Ю. Соціокультурні функції конкурсу молодих виконавців: підсумки рівненського змагання духовиків / Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України. Збірник матеріалів III-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції. Випуск 3 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2008. – С.115-120.
4. Садівський Я.П. Виконавські конкурси як фактор формування української школи тромбонного виконавства./ Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України. Збірник матеріалів III-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції. Випуск 3. / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2008. – С. 67-72.
- 5.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.
- 6.Цюлюпа С.Д., Цюлюпа Н.Л., Крет З.М. Творчий форум ім. В'ячеслава Старченка в історії духового музичного мистецтва України./ Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник матеріалів V-ї Міжнародної науково-практичної конференції. Випуск 5. / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2013. – С. 25-47.



Piotr Lato,
m. Krakowie

**KLARNET W TWÓRCZOŚCI POLSKICH KOMPOZYTORÓW POCHODZENIA
ŻYDOWSKIEGO – NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH UTWORÓW KAROLA RATHAUSA
I MIECZYŚŁAWA WEINBERGA**

W mojej praktyce wykonawczej pojawiło się wielu polskich kompozytorów XX wieku, jednak dwójka z nich odznacza się w szczególny sposób – Karol Rathaus oraz Mieczysław Weinberg. Łączy ich kilka aspektów – tworzenie w XX wieku, pochodzenie polsko-żydowskie, życie naznaczone podróżami i cierpieniem związanym szczególnie z II Wojną Światową. Pod względem muzycznym istnieje między nimi dość sporo paralel i zasługują oni w mojej ocenie na większy rozgłos.

Karola Rathausa (1895-1974) można bez wątplenia potraktować jako kompozytora przez wiele lat po jego śmierci zapomnianego. Miała na to wpływ wieloletnia emigracja oraz kontekst skomplikowanej tożsamości narodowej, z którą łączyła się wydarzenia historyczne z czasów jego życia. Koniec XX wieku i wiek XXI stanowią jednak początek swoistego odrodzenia zainteresowania jego twórczością.

Z perspektywy muzykologicznej bazę stanowią przede wszystkim badania Jolanty Guzy-Pasiak, która swoje rozważania poświęca między innymi kompozytorom I połowy XX wieku oraz polskim twórcom emigracyjnym. Karol Rathaus należy do obu kategorii. W tekstach autorki znajduje się wiele nawiązań do tego kompozytora, choćby w kontekście emigracji z perspektywy postkolonialnej, czy Rathausa jako kompozytora „transplantowanego”.

Rathaus urodził się w zaborze austriackim – na terenach Galicji. Wpłynęła też na niego silnie kultura muzyczna kręgu niemieckojęzycznego, w której się wychował i którą studiował w Wiedniu oraz Berlinie. W latach 20-tych XX wieku wzrosła jego popularność jako nowatorskiego kompozytora, co spotkało się z brutalną krytyką ze strony aparatu propagandowego III Rzeszy. Owa krytyka i wzrastające wówczas w Europie nastroje antysemickie doprowadziły kompozytora do decyzji o ucieczce z Europy do Stanów Zjednoczonych w 1938 roku. Atak Niemiec na Polskę 1 września 1939 roku obudził w Rathausie pragnienie poznawania polskiej kultury.

Pod względem stylistycznym Rathaus początkowo był przedstawicielem muzyki nowej („Neue Musik”), a stopniowo zaczął skłaniać się ku neoklasyzmowi. Jego język muzyczny ma korzenie w twórczości m.in. takich kompozytorów jak Gustaw Mahler, Franz Schreker (nauczyciel Rathausa), Aleksander Skriabin czy Karol Szymanowski. Inspirował się także zagadnieniami emancypacji dysonansu, mającymi swe źródła w dojrzałej twórczości Arnolda Schönberga. W pewnym momencie ważna stała się dla niego chęć połączenia muzyki „wysokiej” ze spełnianiem oczekiwań szerszej publiczności. Rathaus próbował również swoich sił w muzyce filmowej, a pod koniec życia zainspirował się też dodekafonią – zdaniem Guzy-Pasiak używał jej w sposób zbliżony do Albana Berga.

Mieczysław Weinberg natomiast żył w latach 1919-1996. Urodził się w Warszawie, a zmarł w Moskwie. Podobnie jak Rathaus, miał żydowskie pochodzenie. Od dzieciństwa zainteresowany był muzyką za sprawą swojego ojca, Samuela, któremu towarzyszył m.in. w próbach i nagraniach muzycznych. Wybuch II Wojny Światowej sprawił, że kompozytor zdecydował się na ucieczkę za wschodnią granicę, do Mińska. Tam kontynuował studia w konserwatorium i poznawał tamtejszą muzykę. Szczególne piętno odcisnęła na nim V Symfonia Dymitra Szostakowicza, której odkrycie określił jako „poznanie nowego kontynentu”.

Weinberg w 1943 roku przeprowadził się do Moskwy i znalazł się w kręgu bliskich przyjaciół Szostakowicza, którego bardzo cenił. Kompozytor początkowo zarabiał na życie pisząc muzykę do teatrów i cyrków. Tylko nieliczne powstałe wówczas utwory instrumentalne były w ogóle wykonane. Na początku lat 50. Weinberg został aresztowany za rzekomy „burżuazyjny nacjonalizm żydowski”, lecz po kilkunastotygodniowym pobycie w areszcie, z pomocą Szostakowicza został uwolniony. Kolejne lata to wzrost zainteresowania sylwetką i twórczością Weinberga w Radzieckiej Rosji. Był on także aktywnym pianistą. Popularność kompozytora nie słabła aż do lat 80. XX wieku. Po tym okresie zmalała ona nieco w Rosji, lecz jednocześnie wzrosła poza jej granicami. W 1994 roku otrzymał odznaczenie „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.

Mieczysław Weinberg pozostawił po sobie wyjątkowo bogatą spuściznę kompozytorską (ponad 150 opusów), wśród niej ponad 20 symfonii, 18 koncertów solowych na różne instrumenty, 17 kwartetów smyczkowych, 6 sonat fortepianowych oraz wiele innych utworów kameralnych na zróżnicowane składy. Pisał także opery, m.in. „Pasażerka” z 1968 roku, a ponadto muzykę do filmów, w tym do słynnego radzieckiego dramatu wojennego „Lecą Żurawie”, nagrodzonego Złotą Palmą na 11. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes, a także do różnych animacji. Twórczość kompozytora była silnie naznaczona idiomem neoklasycznym, co nie budzi zaskoczenia w kontekście jego przyjaźni z Szostakowiczem. Objawia się to m.in. w przywiązaniu do klasycznych form, takich jak symfonie, sonaty, koncerty czy kantaty, a także w samym języku muzycznym, jednocześnie pełnym rytmiczności oraz ekspresyjności.

Wybrana twórczość Rathausa i Weinberga z udziałem klarnetu

Pierwsze nagranie płytowe z muzyką Rathausa, w którym brałem udział, pojawiło się w roku 2020, w ramach działalności zespołu Karol Rathaus Ensemble (stworzonego specjalnie w celu promowania twórczości kompozytora), z udziałem moim na klarnecie, Aleksandry Hałat na fortepianie oraz Marcina Hałata na skrzypcach. Zostało wówczas nagrane *Trio na klarnet, flet i fortepian* op. 53.

Cały utwór zawiera nawiązania do muzyki ludowej. Nie są one bezpośrednie (np. cytaty określonych melodii albo rytmika konkretnych tańców) lecz bardziej zawoalowane, np. w podobieństwie rytmu, melodii czy harmonii. Jeśli chodzi o kształtowanie formalne, w dużym skrócie formę każdej z części sprowadzić można do odcinkowej, co wiąże się z podziałem na literowe odcinki w partyturze. Co szczególnie trudne do osiągnięcia, odcinki są jednocześnie spójne ze sobą oraz skonstruowane. Pod względem czysto wykonawczym, charakterystyczne dla całego utworu jest przeplatanie motywów, fraz i dłuższych linii melodycznych między instrumentami, co stanowi sporą trudność w utrzymaniu ciągłości narracji i prowadzenia linii melodycznych przez całość utworu. Problemатyczne są też fugowane stretta, które pojawiają się dość często, również na słabe części taktu. Tego typu prowadzenie motywów i fraz powoduje trudności w synchronizacji pionów i skutecznej korelacji wszystkich instrumentów. Pod tym względem *Trio* op. 53 stanowi też wartościowy materiał pedagogiczny, choć potencjalnie na poziomie minimum akademickim.

Trio Karola Rathausa stanowi przykład późnej, dojrzałej twórczości. Daleko tu od awangardowości, charakterystycznej dla twórczości kompozytora z lat 20-tych XX wieku. Rathaus korzysta ze zdobyczy kameralistyki poprzednich dziesięcioleci i nadaje utworowi niepowtarzalny wydźwięk i wyraz. Trzyczęściowa forma *Tria*, w której podstawową zasadą kształtowania w skali makro jest kontrast, łączy się z oryginalnym prowadzeniem narracji muzycznej.

Na kolejnej płycie z utworami Rathausa miałem przyjemność nagrać dwa dodatkowe utwory Rathausa – nieco wcześniejsze. *Song of the Autumn* na klarnet i fortepian to krótki, zwięzły ale i liryczny oraz kantylenowy utwór, pokazujący delikatne i subtelne barwy klarnetu, piękna harmonię w fortepianie. nawiązuje do polskich melodii ludowych ale z naleciałościami żydowskimi (pod względem charakteru, doboru dźwięków czy rytmiki). *Mała Serenada* op. 23 na trąbkę, waltornię, klarnet, fagot i fortepian jest już bardziej neoklasyczna. Trąbka przejmuje rolę taką, jaką I skrzypce zwykle mają w kwartecie smyczkowym. Ciekawe zestawienie instrumentów, zróżnicowanie charakteru każdej z trzech części i harmonia neoklasyczna z dźwiękami barwiącymi sprawiają, że kompozycja jest wyjątkowo interesująca zarówno od strony wykonawcy jaki słuchacza.

Różnorodność inspiracji, jakie można wychwycić w powyższych utworach jest znamieną. Można wśród nich wymienić:

- impresjonizm (delikatne, liryczne fragmenty ze szczególną dbałością o barwę muzyczną);
- romantyzm (różnorodność emocjonalna odcinków oraz wysoki poziom trudności każdej z partii);
- neoklasycyzm (odcinki żywe i motoryczne, a także wzorowanie się, z pewnymi odstępstwami, na schemacie formalnym tradycyjnym dla muzyki kameralnej)
- ekspresjonizm (szczególnie w odcinkach burzliwych, ostrych);
- folklorizm (inspiracja muzyką ludową);
- Odejście od tradycyjnego systemu funkcyjnego na rzecz swobodnej dwunastodźwiękowości, szczątkowych relacji funkcyjnych i obecności wielu dźwięków barwiących (co można przyporządkować do każdego z powyższych nurtów).

Jeśli chodzi o Weinberga, to, jak wcześniej wspomniałem, w jego twórczości występują interesujące utwory na klarnet, stanowiące ponadto nie lada wyzwanie dla instrumentalisty. Z perspektywy klarnetu odslaniają się szczególnie mocno trzy kompozycje solowe z użyciem klarnetu, powstałe w różnych latach: *Sonata na klarnet fortepian* op. 28 z 1945 roku, *Koncert na klarnet i orkiestrę smyczkową* op. 104 z roku 1970 oraz *Symfonia Kameralna nr 4* op. 153 na klarnet i orkiestrę smyczkową z 1992 roku.

Sonata, biorąc szczególnie pod uwagę czas jej powstania, ma dość mroczny, posępny charakter, co z pewnością spowodowane było mijającą II Wojną Światową. Utwór wykonuję regularnie od 2019 roku, a ponadto nagrałem go na płycie pt. „Polska Muzyka Klarnetowa XX i XXI w.” w ramach FLUDA-LATO DUO (razem z Wioletta Fludą-Tkaczyk na fortepianie) w 2022 roku.

W *Sonacie* realizowany jest przede wszystkim idiom neoklasyczny – zwłaszcza przez dość tradycyjne potraktowanie cyklu sonatowego oraz motoryczność rytmiki. Zamyśl konstrukcyjny jest następujący: I część ma tempo allegro, druga allegretto, natomiast trzecia adagio. Zakończenie na wolnej części wznaga posępny charakter utworu.

Sonata w mojej ocenie wyraża powojenne doświadczenia, związane z bólem – można ją potraktować jako swoisty krzyk rozpacz. Cała część nasycona jest odniesieniami do pozamuzycznych wydarzeń i emocji – być może w charakterze programowym, choć sam kompozytor tego programu do publicznej wiadomości nie podał. Wystarczy jednak świadomość owych konotacji, by wykreować ciekawą pod względem interpretacyjnym wypowiedź muzyczną. Końcowe uspokojenie fakturalne i dynamiczne, sugerujące albo „poddanie się” wobec własnych uczuć, albo pogodzenie się z trudnymi doświadczeniami wojny, stanowi przekonujące, a jednocześnie uderzające w swojej szczerości i prostocie doświadczenie.

Późniejszy *Koncert na klarnet i orkiestrę smyczkową* nawiązuje silnie do rosyjskiej tradycji neoklasycznej, reprezentowanej przez Strawińskiego, Prokofiewa i Szostakowicza. Muzyczne nawiązania do sytuacji wojennej uwidaczniają się tu nawet bardziej niż w *Sonacie*. Weinberg ponownie stosuje mroczny charakter, choć w tym przypadku bardziej kontrastowy, z większym „pazurem” – świadczy o tym powtarzalność określonych formuł melodyczno-rytmicznych, harmonia z wieloma dźwiękami obcymi i charakterystycznym ruchem sekundowym, oraz szybkie przebiegi we wszystkich instrumentach. Ostre akordy w orkiestrze smyczkowej są podobne do wspomnianych „ukłuc” w *Sonacie*. Wszystko to sprawia, że *Koncert* jest niezwykle trudny pod względem technicznym, zarówno dla solisty jak i orkiestry.

Orkiestra w całości utworu nie stanowi jedynie tła, lecz jest dla solisty nieodzownym partnerem – dopowiada motywy grane przez klarnet, posiada rozbudowaną fakturę, a także sporo napięć muzycznych kreowanych kontrastową dynamiką, zwłaszcza w części drugiej. Trzecia część natomiast rozpoczyna się zadziwiająco radośnie i lekko. Postępująca w niej zabawa dźwiękami między klarnetem a smyczkami doprowadza nawet do momentów budzących pewnego rodzaju grozę

Symfonia kameralna nr 4 to natomiast szczególna synteza kameralności i orkiestrowości. Partie smyczkowe są bardzo bogate, równorzędne między sobą. W całym utworze są też dwie mocno rozbudowane solowe kadencje skrzypiec i wiolonczeli. I cz. nacechowana jest spokojem, wolnym tempem klarnetu w delikatnej dynamice pp. II część jest w niezwykle szybkim tempie ćwierćnuta = 168 uderzeń na minutę), ma charakter energetyczny, żywiołowy. III część zawiera solowy dialog między klarnetem a wiolonczelą – kantylenowy, pełen smutku i zadumy IV część ma w sobie elementy taneczne, z naleciałościami z kultury i muzyki żydowskiej. Posiada ona na końcu kadencję klarnetu, najpierw bardzo głośno solo, a następnie na tle trzymanego w smyczkach akordu, w międzyczasie wyciszając wszystko do samotnego uderzenia trójkątu. Cały utwór ma charakter kontemplacyjny i słyhać w nim dojrzałość muzyczną, co potwierdza fakt, że powstał on 4 lata przed śmiercią kompozytora. 16 marca b.r. miałem przyjemność wykonać ten utwór razem z Sinfonią Cracovią. Na 2023 rok planowane jest w ramach programu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa

Narodowego pt. „Muzyczny Ślad” wydanie płyty razem z Messages Quartet, zawierającej właśnie ten utwór, opracowany na klarnet, trójką i kwartet smyczkowy.

Z niniejszego wglądu w twórczość Weinberga z udziałem klarnetu wyłania się kilka reprezentatywnych cech:

- Neoklasyczne potraktowanie formy, harmonii oraz rytmiki;
- Częsta kontrastowość charakteru: od radosnego, przez burzliwy po nawet pośepny, mroczny (prawdopodobnie najbardziej dla kompozytora charakterystyczny);
- Różnorodne problemy wykonawcze: szybkie przebiegi w różnych rejestrach i dynamice, długie dźwięki, niewygodne przejścia;
- Zróżnicowana artykulacja, o tyle ważna, że oprócz dynamiki i charakteru wpływa najbardziej na ekspresję wykonywanych utworów: legato, staccato, tenuto, akcenty i ich liczne kombinacje;
- Często występujące długie frazy zaznaczone ligaturami, szczególnie trudne do wykonania w przekonujący sposób i z utrzymaniem właściwego oddechu;
- Odwoływanie się do doświadczeń pozamuzycznych (np. wojennych), nawet jeśli nie do końca dookreślonych, to dość jasno ukazanych w muzyce, np. ból doświadczeń II Wojny Światowej;

Podobieństwa twórczości Rathausa i Weinberga są na tyle znamienne, że trudno je zignorować, a jednocześnie każdy z nich nadał swoim utworom rys na tyle indywidualny, że trudno je ze sobą pomylić. Przekonuję się o tym coraz bardziej z każdym kolejnym wykonaniem czy nagraniem następnych ich kompozycji i żywię nadzieję, że referat ten spowoduje podobne odczucia u innych osób, a także zachęci do zapoznania się z tą twórczością.

Literatura

Guzy-Pasiak Jolanta,

1. Emigracja w perspektywie postkolonialnej. Wybrane problemy twórczości polskich kompozytorów emigracyjnych: Karola Rathausa i Ludomira Michała Rogowskiego, w: "Res facta nova" nr 12 (21), 2011

2. Karol Rathaus, the Transplanted Composer, w: "Musicology Today" 8: 2011

3. Gwizdalanka Danuta, Mieczysław Weinberg (Wajnberg), październik 2014, w: <https://culture.pl/pl/tworca/mieczyslaw-wajnberg-weinberg>

4. Iwona Lindstedt, Polska refleksja o muzyce w kinie dźwiękowym w latach trzydziestych XX wieku. Główne idee i perspektywy badawcze w muzykologii, w: „Muzyka” 2018/2



УДК [780.8:780.64]:37.091] (53)

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0044-8038>

Вовк Р.А.,
м. Київ

СТИПЕНДІАЛЬНА ПРОГРАМА ДЛЯ ДУХОВИКІВ 2022/23 н.р. У ДУБАЇ

Анотація. Стаття присвячена знаковій міжнародній події в царині кларнетового мистецтва – Стипендіальна програма «Ямаха» 2022/23. В роботі висвітлено весь процес міжнародного проекту: організація процесів проекту, проведення заходу та художній аналіз виступів конкурсантів.

Ключові слова: «Ямаха», кларнетове мистецтво.

Annotation. The article is devoted to a significant international event in the field of clarinet art – the Yamaha Scholarship Program 2022/23. The work covers the entire process of the international project: the organization of project processes, the conduct of the event, and the artistic analysis of the contestants' performances.

Key words: "Yamaha", clarinet art.

Мета статті полягає у висвітленні всіх процесів проекту Yamaha Music Gulf Стипендіальної програми 2022/23 у Дубаї.

Виклад основного матеріалу. Стала історією Стипендіальна програма 2022/23 всесвітньо відомої фірми «Ямаха». Компанія Yamaha Music Gulf оголосила проведення цієї акції цього року за класом кларнета задалегідь, що дало можливість всім зацікавленим музичним закладам України і багатьох країн світу (Грузії, Вірменії, Азербайджану, Киргизстану, Молдови, Узбекистану, країн Близького Сходу, Західної Азії та Африки), добре підготуватися, заявивши своїх студентів у програму!



Фіналісти, вчителі та концертмейстери Програми.

9-тий зліва у першому ряду Голова журі Рікардо Крочілла, 10-тий – представник фірми «Ямаха»

Знаменно, що організатори проекту подбали про можливість участі в акції громадян України, які через війну стали біженцями і на момент проведення фіналу знаходились далеко за межами України.

Стипендіальна програма «Ямаха» 2022/23 виявилась унікальним явищем у царині світового кларнетового виконавства. Адже всі учасники фіналу, а їх було 20, могли, разом із своїми педагогами, бути присутніми у фіналі програми в Дубаї (ОАЕ), що було повністю профінансовано організаторами.

Звісно, можна багато сказати про зачарованість Дубаєм, його технічним прогресом і визначними зразками сучасної архітектури, проте мова йтиме про кларнетову музику у рамках вище зазначеного проекту! Головною метою ямахівської стипендіальної програми є сприяння розвитку музичної культури шляхом підтримки молодих талановитих виконавців у реалізації їх творчого потенціалу та розвитку їхньої подальшої професійної музичної кар'єри.

Вік стипендіатів обмежувався часовими рамками. До участі в програмі запрошувались студенти-кларнетисти із зазначених вище регіонів, які народилися в період із січня 2001 р. до 31 грудня 2006 року..

Репертуар відбіркового прослуховування вимагав надати журі відеозаписи двох творів із звучанням не більше 20 хв. Вимоги організаторів до відеозаписів були чіткі і зрозумілі – запис двох творів одним дублем без жодного редагування та повинні були завантажені як один файл.

Вимогою до фінального прослуховування було виконання одного твору будь-якого жанру тривалістю до 10 хв.

Після відбіркового прослуховування претендентів (тільки з України їх було 26) до фіналу було допущено 20 кларнетистів, і далеко не всі представники запрошених країн, пробилися до фіналу. Неймовірно приємно, що серед 20 фіналістів із усього світу найбільше (6) було представників України, що засвідчило певний пріоритет української кларнетової школи, про що детальніше піде мова далі!

Заплановане у Дубаї фінальне прослуховування повинно було проходити згідно чинних (на тоді) санітарних норм встановлених урядом ОАЕ. Якраз згідно цього пункту, один із двох моїх вихованців, які пройшли до фіналу, захворів за день до від'їзду з Києва і не зміг поїхати в ОАЕ, що стало тоді справжньою драмою як для мене, так і для нього, бо якісно підготувавши до фіналу «Фантазію» Відмана – ставав реальним претендентом на одного із переможців Стипендіальної програми!

Тепер щодо поїздки української делегації у Дубай. Якщо попередні Стипендіальні програми для флейтистів і саксофоністів були для представників України приємними авіа перельотами (Київ-Дубай і назад), цьогорічна подорож, через війну і відсутність прямих авіарейсів з України до ОАЕ,

виявилася значно складнішою (Київ-Перемишль 8.02.23 р. потягом), потім (9.02 автобусом 6 год. до міста Катовіці), далі – ночівля в готелі Катовіц і лише вдень 10 лютого – виліт із аеропорту Катовіц до місця призначення – Дубаї. Дорога до місця призначення зайняла 2 доби! Та що поробиш. Такі реалії війни.

Безумовно, українські конкурсанти порівняно з фіналістами з інших країн були в не найкращій формі та кондиції. Проте, вишкіл українських кларнетистів, який формувався роками і десятиліттями, наявність, зрештою, української кларнетової «школи» спрацювало позитивно на рівень їхніх виступів у конкретному проєкті. Ретельно, слухаючи і аналізуючи всіх учасників фіналу, дозволю собі дати, хай і суб'єктивну, але предметну власну оцінку.

Перше, що привернуло увагу – різний виконавський рівень фіналістів. Відчувалося відразу, чи присутня кларнетова виконавська школа у того чи іншого кларнетиста? Нічого дивного в цьому немає. Якщо у представників Вірменії, Азербайджану, України, Грузії, Казахстану відчувався високопрофесійний вплив Вчителя на виконавський рівень учня, то деякі фіналісти з Марокко, Південно-Африканської республіки чи Об'єднаних Арабських Еміратів виглядали далеко скромніше! Імовірно, якби фіналісти конкурували між собою згідно їхнього реального виконавського стану на день фіналу 12 лютого 2023 р., то ще 2-3 призових кларнети (із 6) могли би здобути представники, власне, України. Проте, організатори Стипендіальної програми, дбаючи про розвиток і популяризацію музичного мистецтва у всьому світі вирішили заохотити професійними кларнетами представників майже всіх країн, представлених у фіналі.

Істинно потужно виглядали Едуард Хораз'ян із Вірменії та Нуралі Кунгалієв із Казахстану, які грали на міжнародному рівні і реально могли конкурувати з більшістю українських фіналістів.

Другим ешеленом серед фіналістів, які теж були нагороджені кларнетами, виглядали Махаммаді Пашазаде із Азербайджану та Фарімах Хорамі із ОАЕ.

Дещо слабше виглядав Даніель Хаттон із Південно-Африканської Республіки. Зовсім мало-виразно у компанії фіналістів виглядали Алі Хосні із Марокко та Армісе Тавасоллі із ОАЕ. Гарне враження на слухачів справила представниця Грузії Ана Квітсіані, лише деякі текстові неточності не дозволили їй претендувати на один із 6 кларнетів.

Що ж стосується українських кларнетистів, то, як відзначалося вище, вони всі демонстрували високу професійність, яка базувалася на реальних досягненнях української кларнетової «школи»!



*Українські професори в Дубаї.
Зліва направо: Ю. Корчинський, З. Буркацький,
Р. Вовк, Ю. Василевич*



*Переможець Стипендіальної програми "Ямаха-23"
в Дубаї Віталій Феценко (І праворуч).
Голова журі проф. Ріккардо Крочілла-Італія
(в центрі) та проф. Р. Вовк*

Першим із українців виступив студент Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Михайло Трегуб (клас професора Юрія Василевича). Він задав тон своїм яскравим виступом землякам. Наступними з українців були студенти Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка львів'яни Микола Кавацюк (клас професора Юрія Корчинського, випускники якого: Тарас Демчишин у Японії, Володимир Добринчук у Німеччині та інші, успішно, представляють школу вчителя) і Олександр Нестеров (клас старшого викладача Василя Борецького).

Микита Новиков з Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (клас професора Зіновія Буркацького) теж підтримав високий клас української кларнетової школи, вже добре відомої у світі.

Студентові Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського Віталію Феценку (клас професора Романа Вовка) теж вдалося виграти призовий кларнет!

Підсумовуючи вдалий виступ українських кларнетистів на знаменній акції світового масштабу, хотілось би звернути увагу музичного каналу України на деякі специфічні особливості регіональних кларнетових шкіл держави. А саме: львівська кларнетова школа, як на мене, базується на високій, із європейською наповненістю, культурі виконання. Львів'яни культивують вокальний тон звуку, з високою артикуляційною культурою та відсутністю форсування в будь-яких нюансах із певним тяжінням до камерності. Ця виконавська естетика заслуговує на повагу і культивування її музичними закладами України всіх освітніх рівнів.

Одеська кларнетова школа давно характеризується високопрофесійним рівнем підготовки кларнетистів і їх натхненню – впевненою грою.

Хочеться сказати про об'єктивні причини відсутності у цьогорічному ямахівському проєкті харківських кларнетистів. Харків вже більше року під руйнівними атаками і не так давно відійшов у вічність патріарх українського кларнетизму Валерій Миколайович Алтухов, професійної заміни якому у Харкові поки що не знайшлося!

Очевидно, що такий знаковий світовий форум кларнетистів не міг обійтися без участі піаністів-концертмейстерів. Усім зрозуміла визначна роль концертмейстера у реалізації творчого потенціалу кожного соліста-інструменталіста Оргкомітет обрав для цієї ролі двох піаністок кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ Віолу Таран та Світлану Зуйко, які по черзі виступали із фіналістами програми з різних країн світу.

Віола Леонідівна ще й чудово виступила з головою журі конкурсу відомим італійським кларнетистом Ріккардо Крочіллоу. Вони яскраво виконали кілька творів із кларнетового репертуару.

Вважаю, що і київська кларнетова школа тримає високу виконавську планку на світовому рівні. Достатньо згадати про перемоги останніх років на міжнародних конкурсах її вихованців: Станіслава Павловича – І премія міжнародного конкурсу імені Сави Димитрова в Болгарії 2020 року, клас професора Юрія Василевича, та Олега Шебети-Драгана – Гран-прі міжнародного конкурсу «Silverstein» у США (Нью-Йорк-2019 р.) і І премія міжнародного конкурсу Нільсена у 2022 р. в Данії, клас професора Романа Вовка.

Необхідно наголосити на високій якості кларнетів, дарованих переможцям Стипендіальної програми. Апробація інструмента фірми «Ямаха» моделі «Custom CX» черговий раз засвідчила світовий рівень якості вироблених фірмою інструментів (тембральний тон із тотожними характеристиками всіх регістрів, досконалий інтонаційний рівень з виразними динамічними можливостями тощо). Залишилось «обіграти» новий інструмент, граючи на ньому особливо акуратно (по 5-10 хв. щоденно) кілька тижнів, щоб не луснуло дерево та щасливо і охайно експлуатувати кларнет для забезпечення всіх виконавських потреб.

Варто зазначити, що протягом усього проєкту постійно відчувалася досконала організація дій команди компанії «Yamaha Music Gulf» яка безперервно і бездоганно забезпечувала всі потреби фіналістів і гостей Стипендіальної програми від моменту виїзду всіх нас з України і до моменту повернення всієї української делегації на Батьківщину, за що їм уклінна і щира вдячність!

Приємно, що виступ української делегації 12 листопада цього року у фіналі Стипендіальної програми «Ямаха» компанії Yamaha Music Gulf в Дубаї (ОАЕ) пройшов успішно!

Висновки. Представники української кларнетової школи своїми перемогами здобули повагу світового музичного загалу і плідно функціонують як виконавці та викладачі кларнета практично не лише у Європі, але й на всіх континентах!

Бажаємо компанії **Yamaha Music Gulf** і надалі успішно проводити аналогічні проєкти, які, безумовно, сприятимуть розвитку духового інструментального виконавства у світі.



УДК [780.8:780.64]:[78:37](4+7/8)

ORCID – <https://orcid.org/0009-0002-2071-250X>**Вар'янюк О.І.,
м. Львів**

ЗАЛУЧЕННЯ ПРИНЦИПІВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА АМЕРИКАНСЬКИХ ВИКОНАВСЬКИХ ШКІЛ У СИСТЕМУ ЩОДЕННИХ ЗАНЯТЬ НА ТРУБИ

Анотація. Стаття присвячена практичним порадам у побудові сучасної системи занять трубача. Автор актуалізує методичні та виконавські принципи провідних виконавців і педагогів Європи та США на основі ряду шкіл, методів та публікацій, присвячених професійним проблемам щоденної рутини трубача. Глобалізація та модернізація сучасного європейського концертного середовища вимагають зміни поглядів на усталену систему занять та ширше запровадження педагогічних здобутків Західного світу.

Ключові слова: труба, система занять, школа, метод.

Annotation. The article is devoted to practical advice in building a modern system of trumpet player practicing. The author updates the methodical and performance principles of leading performers and teachers in Europe and the USA based on a number of schools, methods and publications devoted to the professional problems of the trumpeter's daily routine. Globalization and modernization of the modern European concert environment require a change of views on the established system of classes and a wider introduction of pedagogical achievements of the Western world.

Key word: trumpet, daily routine, school, method.

Мета даної статті полягає в актуалізації та перегляді місця та завдань інструктивного матеріалу в системі щоденних занять трубача.

Завдання: 1) запровадження в щоденній практиці студента-трубача грамотного підходу до розігрування на основі аргументованих методичних порад провідних виконавців Заходу;

2) наполеглива праця та правильно спланована технічна підготовка є ключовими факторами втілення повноти образного змісту художніх творів, конкурентоздатності та професійної ефективності трубача.

Виклад основного матеріалу. Навчання в українських ВНЗ в останні три роки відбувається у складних, дещо екстремальних умовах. Роки пандемії, війна, сигнали тривоги та відсутність нормальних умов для занять, вимагають від викладачів та студентів перегляду системи занять, їх принципів, форми та наповненості, зосередження над здобуттям максимальних результатів своєї роботи. Глобалізований світ вимагає підготовки високопрофесійних музикантів, конкурентоздатних не лише в українському, але і в західному концертному середовищі. Система занять музиканта, незалежно від фаху, включає три основні компоненти – це розігрування, інструктивна складова та робота над художніми творами. Представлена тема присвячена першим двом складовим з актуалізацією впровадження принципів європейських та американських виконавських шкіл у систему щоденних занять на трубі.

Викладаючи дисципліну «Методика виконавства на духових та ударних інструментах», маю можливість знайомитись з усіма першокурсниками нашої кафедри. Насторожує тенденція зниження мотивації до здобуття нових знань та фахових навичок молодими спеціалістами. На запитання про мету навчання та уявлення свого професійного майбутнього, більшість студентів відповідають, що бачать себе в ролі оркестрантів, проте дуже опосередковано уявляючи в якому саме та якого рівня оркестрі вони хотіли б працювати. Частина молодих музикантів взагалі не будують ніяких планів і не ставлять перед собою жодних цілей. Педагогічну роботу, як основне місце праці, розглядає мінімальний відсоток. Решта респондентів мають сумніви щодо правильності вибору професії і міркують про успішну кар'єру в ІТ індустрії, сфері послуг, тощо. Певна кількість студентів, хотіли б навчатись у західних мистецьких ВНЗ, де професори відкриють ексклюзивні секрети виконавської майстерності, відомі тільки їм, а наполегливу працю сприймають як щось вторинне. Тому, на мою думку, відсутність чіткої мети, бачення своїх професійних досягнень та місця майбутньої праці, стають причиною слабкої мотивації до рутинних занять та недостатньої психологічної витримки у здобутті якісних знань та умінь.

Безкоштовне державне навчання, і не усвідомлення цього факту багатьма студентами, є ще одним демотивуючим фактором. Наприклад, середній розмір плати за навчання у коледжі, університеті США чи Канади становить близько 40 000 доларів на рік. Тому студент іноземного вишу не вагається у виборі своєї професії і потребі над удосконаленням фахової майстерності, щоб представити переваги при формуванні своїх резюме для потенційних працедавців уже на старших курсах. У мистецьких закладах нашої країни спостерігається відносно низька конкуренція між спеціалістами, одним із чинників – виступає низька заробітна плата. Але є багато професій, які

забезпечують значно вищий достаток, тому молодим людям слід ретельніше визначатися з пріоритетами у виборі своєї професії.

Усі перелічені фактори складають підґрунтя для визначення та перегляду щоденних занять на трубі в сучасних умовах. Як правило, основними проблемами є невміння планувати свої заняття з встановленням балансу між інструктивним і художнім матеріалами та форсоване розігрування перед спеціальністю. Головним критерієм тут повинна бути ідея грамотного розподілу навантажень з врахуванням конкретної ситуації і фізичного стану губного апарату. Часто студенти на початку своєї щоденної рутини починають розіграватись на динаміці ff. На мою думку, така практика категорично неправильна, і я приєднуюсь до переконань багатьох викладачів гри на трубі про необхідність фізичного налаштування виконавського апарату перед початком гри. Обов'язковим першочерговим елементом вважаю дихальну гімнастику та заняття базингом. Авторитетними в даному випадку є поради Біла Адама (**Bill Adam (1917-2013)**), викладача з більш ніж півстолітнім досвідом роботи в Indiana University School of Music, викладені в посібнику «Щоденна рутинна» [4]. На його переконання, початок занять з базингу надають амбушуру гнучкість і витривалість на цілий робочий день, а наروщення навантаження, з мінімальним напруженням губного апарату, повинно відбуватись плавно. Цікавою є його рекомендація щодо гри на мундштучній трубі з витягнутим основним підстроєчним кроном.

Наголошує на важливості початку занять саме з базингу ще один представник американської школи Джеймс Стемп (**James Stamp (1904-1985)**), перший трубач симфонічного оркестру Міннеаполіса, у своїй праці «Розігрування та студії для труби» [11]. Він пропонує застосовувати губний базинг, видобуваючи спочатку звук “до” малої октави і рухатись половинними тривалостями по пів тону догори, приблизно до “соль” першої октави. Наступним кроком пропонується базинг з мундштуком, з рекомендацією, на якій автор наголошує, – тримання мундштука лівою рукою великим і вказівним пальцями приблизно за 2 сантиметри від кінця ніжки, що повинно мінімізувати тиск на губи. Видих при цьому має бути чітко контрольованим і не форсованим.

Ще один з принципів початкового розігрування від Кета Вільяма Андерсона (**Cat William Anderson (1916-1981)**) – багаторічного першого трубача оркестру Дюка Еллінгтона. У своєму «Методі» [1] він пропонує розпочинати заняття з виконання ноти “соль” першої октави при мінімально можливій динаміці, “ваш звук повинен нагадувати шепіт”, – стверджує автор. Тривалість такого розігрування може сягати навіть 20 хвилин. Кет Андерсон наголошує, що нетерпіння є основним ворогом музиканта. Основна ідея, яку я хочу донести даними прикладами своїм студентам, і думаю, більшість викладачів погодяться зі мною, це поступовий і дуже плавний запуск губного апарату, який сприяє якісному кровообігу губ, поряд з чітким контролем за диханням.

Ми розглядали типові умови занять, проте трапляються випадки, коли у виконавця втомлений або переграний апарат. У таких ситуаціях я рекомендую звернути увагу на «Оригінальну систему для мідних духових» [7] Луїса Маджіо (**Louis Maggio (1878-1957)**). Дана система занять виникла в результаті нещасного випадку, коли трубач оркестру Сен-Пауло внаслідок падіння розбив губи та вибив передні зуби. Через рік, завдяки своїй наполегливості та кардинально новій концепції постановки губного апарату, Маджіо не тільки повернувся на місце оркестранта, але й розширив свій виконавський діапазон до 5 октав, а згодом і відкрив власну школу. Одна з ключових ідей педагога – це виконання так званих педальних звуків¹, які сприяють максимальному кровообігу та відновленню губних м'язів. Найбільш простий вихід при втомленому апараті – це виконання мажорного тризвуку від “до” першої октави з його зниженням по пів тону вниз. Часто відтворення особливо низьких нот є проблемними для студентів, так як Луїс Маджіо пропонує дублювати аплікатуру першої октави. Як спрощений варіант, пропоную натискати всі три вентиля або пусто. В особливо критичних ситуаціях з амбушуrom, можливо, варто взагалі пропустити один день занять.

Наступним етапом щоденної рутини є виконання довгих звуків і, так званих, вокалізів, які базуються на губному легато. Більшість студентів ігнорують або уникають виконання довгих звуків, пояснюючи, що це застарілий метод, який призводить до затискання і «забитості» губного апарату. Проте, вважаю ці вправи досить корисними і необхідними. Пропоную залучати їх в систему розігрування хоча б три – чотири рази на тиждень. Їх дієвість виявляється лише при правильному виконанні, а саме, у вигляді розхідної півтонової гами від звуку “соль” першої октави або звуку “до” другої. Вже згаданий Біл Адам вважає гру довгих звуків однією з найбільш необхідних вправ і наводить її у своєму посібнику. Динамічний план відтворення може бути різним, найбільш оптимальним є динамічна градація кожного звуку від pp до f та повернення знову до pp.

¹Звуки, нижчі «фа діз» малої октави, на які не діє вентиляльна система інструмента, видобуваються виключно завдяки специфічному формуванню амбушура.

Ще одним з необхідних компонентів вважаю гру четвертої та п'ятої вправ Джеймса Стемпа, які побудовані на тонкій роботі губ всередині мундштука.

Справжньою знахідкою вважаю відкриття сайту Марка Заусса (**Mark Zauss**) [5], трубача, який тісно співпрацює з оркестрами, що здійснюють записи саундтреків до голлівудських фільмів. Особливо цінними, на мою думку, є запропоновані ним вправи для розвитку гри у верхньому регістрі та система розігрування, базована на виключно губному півтоновому «ковзанні», яке виконується без використання аплікатури труби при переході на сусідні інтервали.

Важливими, у цьому ряду блискучих виконавців та педагогів, є рекомендації Ернеста Вільямса (**Ernest S. Williams** (1881-1947), який формуванню витривалого та гнучкого губного апарату приділяв неабияку увагу. У своєму «Повному сучасному методі» [12] автор особливо наголошує, що основою легкого і гнучкого амбушуру, поряд з роботою губ є координація всіх компонентів виконавського апарату: розміщення язика, добре поставлене дихання, напрям струменю повітря, використання артикуляційних складів при грі, розслаблення м'язів горла, позиція тіла виконавця. Проте, найбільш важливим елементом вважав мислення та свідомість виконавця. Система занять Бада Брісбойса (**Bud Brisbois** (1937-1978), викладена у праці «Труба сьогодні» [3] є простою та водночас дієвою. Бад Брісбойс – один із феноменальних трубачів ХХ століття, вільно грав у четвертій октаві, в співпраці з Мейнардом Фергюсоном записав ряд альбомів як концертмейстер групи труб, співпрацював з Френком Сінатрою, Хербі Хенкоком, Нат Кінг Коулом, Дюком Елінгтоном і здійснив записи більш ніж сотні студійних платівок. Відомий композитор Генрі Манчіні називав його людиною-ракетою. На жаль, його блискуча кар'єра і життя обірвалось на 41 році життя у 1978 році. В одному з останніх номерів ITG Journals [6, с.30] опублікована стаття «Майстерклас Бада Брісбойса». При проведенні майстеркласу та у посібнику «Труба сьогодні» автор наголошує на двох надважливих базових речах, якими повинен володіти кожний професійний виконавець на трубі: 1) вміння правильно дихати 2) грамотне формування м'язів губного апарату. Даний збірник можу рекомендувати, як основний, на першому етапі занять.

Другий блок у системі занять становить гра гам, етюдів та оркестрових труднощів. Гами потрібно грати обов'язково всім – як учням, студентам, так і професіоналам, але часто студенти ігнорують їх. Велика нелюбов спостерігається до всіх типів мінорів, оберненнях домінантсептакордів. Школа Жана-Батиста Арбана (**Jean-Baptiste Arban** (1825-1889) [2] в таких випадках має бути настільною книгою в роботі над гами. Особливої уваги вимагає якість виконання штрихів (особливо стаккато) та пунктирних ритмів.

Корисною вважаю працю «ASA Technique» [10] Рольфа Квінке (**Rolf Quinke**) – блискучого німецького трубача, концертмейстера Лейпцизького оркестру Гевандхаузу, згодом Мюнхенського філармонічного оркестру, соліста-віртуоза, в доробку якого багато фондових записів барокових та класичних творів. Основними тезами праці Квінке є твердження, що віртуозна майстерність вимагає багато занять, і гами в даному аспекті є головним чинником, їх потрібно грати обов'язково, що значно полегшить орієнтацію в різних тональностях. Для розвитку біглості пальців необхідно використовувати різні аплікатурні комбінації, при цьому доводячи дані навички до автоматизму. У своїй системі занять автор приділяє багато уваги ритмічній складовій. Часто вправи та етюди містять складні метро-ритмічні малюнки, які він рекомендує виконувати під метроном.

Однією з найкращих систем для опанування подвійного та потрійного стаккато, на мою думку, є робота французького трубача, професора Паризької національної консерваторії Александра Петі (**Alexandre Petit** (1864-1925) під назвою «Сучасний і повний трактат про загартування язика» [8]. Поряд із послідовним нарощенням технічної складності, нотний текст містить детальні теоретичні пояснення щодо прийомів звуковидобування.

Основним змістом занять етюдами є удосконалення проблемних технічних моментів, не буває ідеальних виконавців, і це нормальний процес. Вибір даного типу інструктивного матеріалу є глибоко індивідуальним. До найбільш цікавих і технічно складних зразків можна віднести: «Артистичні етюди» («Artistic Etudes») Чарльза Коліна (**Charles Colin** (1913-2000); «25 технічних етюдів» («25 Etudes techniques») Еміля Троньє (**Emile Trognée** (1868-1942); «Технічні навчання (студії) для корнета» («Technical Studies for the cornet») Герберта Кларка (**Herbert L. Clarke** (1867-1945); «36 трансцендентних етюдів» («Trente-six Etudes Transcendantes pour Trompette») Теофільда Шарльє (**Theophile (Theo) Charlier** (1868-1944); «16 вдосконалюючих етюдів» («Seize Etudes de perfectionnement») Реджінальдо Кафареллі (**Reginaldo Caffarelli** (1891-1960); «Просунуті (складні) етюди для труби» («Advanced Etudes for Trumpet») Алена Віцутті (**Allen Vizzutti**).

Роботу над етюдами обов'язково треба доповнювати грою оркестрових труднощів. Найбільш повним збірником в даній категорії є німецьке видання «Orchester probespiel trompete» (**Pliquett/Lösch**) Edition Peters [9]. Майбутньому оркестрантові необхідно розуміти, що труба є

транспонуючим інструментом і справжнім викликом для молодих спеціалістів стає «гра в транспорті», тобто вміння відтворювати нотний матеріал, транспонуючи на певний інтервал. Найбільш вагомим фактором роботи над оркестровими труднощами є вироблення автоматичної навички транспонування, досягнення якої потребує багато часу та праці. Окремої уваги вимагає навичка гри на суміжних інструментах (труба в строї in C та пікколо).

Важливою є також організація занять трубача. Часто студенти-духовики грають напівсидячи, згорбившись, з викривленим хребтом, деякі намагаються відтворювати нотний текст з мобільного телефону. Така форма реалізації щоденної рутини є недопустимою. Всі заняття, які стосуються і технічної сторони, і художніх творів, повинні виконуватись стоячи.

Кожному молодому спеціалісту необхідно мати в своєму арсеналі тюнер, метроном, свій пульт, який має нормальну висоту і достатню стійкість, диктофон, набір для чищення інструменту, змазку, хоча б одну якісну сурдину. Бажано мати кільце для візуального контролю постановки губного апарату, BERP, P.E.T.E. (personal embouchure training exerciser).

В теперішніх умовах війни, надзвичайно актуальним питанням стало придбання електронної сурдини Silent Brass, створеної компанією Yamaha. Пандемія, війна вносять корективи і диктують свої правила, а часто просто унеможливають нормальний навчальний процес. Проживання у панельних багатоповерхівках також не дає можливості для якісних занять. Тому, одним з варіантів компромісного виходу, стане купівля електронної сурдини, причому, як бюджетний варіант – нею можна користуватись і без електронного блоку. Проте, важливо розуміти, що заняття зі сурдиною повинні використовуватись тільки у крайніх випадках і у жодному разі не як заміна основного робочого процесу. На жаль, не всі мають можливість придбати мікрофон та якісну веб камеру для онлайн занять. Дистанційні заняття по мобільному телефону, при поганій якості інтернету, напевне, одна з найгірших речей, з якими ми маємо справу в сьогоднішніх умовах. Третій фундаментальний блок – робота над художнім репертуаром, але ця тема заслуговує окремої уваги.

Висновки. Підсумовуючи, вважаю необхідним уточнити, що не існує універсальної, «правильної», методичної системи, яка змогла би вирішити більшість виконавських проблем і забезпечити досконале володіння інструментом. Існує багато методів, шкіл гри на трубі, кожна з яких має свої особливості, переваги та недоліки. Актуалізовані в даній статті рекомендації та переконання перелічених авторів не обов'язкові до адаптації студентами, але концертний досвід не одного покоління найбільш яскравих виконавців доказують дієвість даних праць. Проте, лише наполеглива праця та розумно спланована технічна підготовка є ключовими факторами, які дозволяють втілити повноту образного змісту художніх творів, що стануть запорукою росту виконавської майстерності, конкурентоздатності та професійної ефективності трубача.

Література

1. Anderson Cat The Cat Anderson trumpet method. – New York: The Gwyn Publishing CO., 1973. – 37 p.
2. Арбан Ж. Б. Школа игры на трубе и корнет-а-пистоне. – М.: Музыка, 1970. – 324 с.
3. Brisbois Bud Trumpet today. – Hollywood, California: Highland music company, 1964. – 27 p.
4. https://kupdf.net/download/daily-routine-bill-adam_633c2069e2b6f5e32b73f725_pdf
5. <https://www.markzauss.net/>
6. ITG Journal, ISSN 0363-2845. – Vol. 47, №3, March 2023. – 110 p.
7. Maggio Louis The original Louis Maggio system for brass. – North Hollywood, California: Maggio Music Press, 1975. – 136 p.
8. Petit Alexander Traite moderne et complet du coup de langue. – Paris: Editions E. Gaudet, MCMXXII (1922). – 120 p.
9. Pliquet Joachim Orchester probenspiel trompette. Ed: Pliquet and Löscher. – Peters Edition, 1991. – 96 p.
10. Quinke Rolf ASA-Technick for trumpet. – CH1630 Bulle/Suisse: Edition BIM, 1982. – 139 p.
11. Stamp J. Warm-ups+studies for trumpet. – CH-1630 BULLE Suisse by Editions BIM, 1982. – 32 p.
12. Williams Ernest S. Complete modern method for trumpet & cornet. – New York: Charles Colin Publications. – 326 p.



УДК 78.03:785.1 (477.85) (045)

ORCID 0000 – 0001 – 5519 – 5229 [https:// orcid.org](https://orcid.org)*Дебера О.М.,
м. Чернівці*

ЕВОЛЮЦІЯ ЧЕРНІВЕЦЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ ОБЛАСНОЇ ФІЛАРМОНІЇ імені Д. ГНАТЮКА В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ УКРАЇНИ

Анотація. В статті Дебери О.М. висвітлюється історія створення Чернівецького академічного симфонічного оркестру обласної філармонії імені Дмитра Гнатюка, надаються біографічні та творчі портрети диригентів і артистів оркестру.

Ключові слова: симфонічний оркестр, артист оркестру.

Annotation. In Debera O.M.'s article the history of the creation of the Chernivtsi Academic Symphony Orchestra is highlighted, biographical and creative portraits of the orchestra's conductors and artists are provided.

Key words: symphony orchestra, orchestra artist.

Стаття присвячена 30-річчю створення Чернівецького академічного симфонічного оркестру обласної філармонії імені Дмитра Гнатюка.

Постановка проблеми. Спонукали створити оркестр атмосфера і стан музичної культури Буковини протягом останнього століття. Буковина як одна з провінцій Австро-Угорщини мала певний позитивний лейтмотив своєї політичної атмосфери. Саме тут політична атмосфера Відня демонструвала намагання надати різним національним культурам більшої свободи і можливостей з метою більш м'якої інтеграції в суспільстві єдиної імперії.

У Чернівцях на початку ХХ століття були німецький, польський, єврейський, румунський, австрійський національні доми. У кожному з них проводились культурно-просвітницькі та розважальні заходи. Розповіді очевидців свідчать, що так звані бали в цих народних домах були своєрідним рейтингом успішності та популярності. Така добра загальна конкуренція народжувала красиву і якісну музику. Це зумовлювало основу для створення професійної музичної культури. І до сьогодення звучать знамениті буковинські мелодії у виконанні глиницьких музикантів, гуцульських, єврейських ансамблів.

Загалом із середини ХІХ століття Чернівці стають знаним і відомим в Європі музичним центром.

Тут виконуються твори Л.Бетховена, Й.Гайдна, В.Моцарта. У 1859 році в Чернівцях засноване товариство Chernovitzer Gesangverein, у 1862 році засновано філармонію, а на початку ХХ століття – музичну школу імені Миколи Лисенка. Пізніше зазвучав могутній голос Дмитра Гнатюка, Левка Дутківського, Володимира Івасюка, Назарія Яремчука, Іво Бобула, Павла Дворського, Андрія Шкурмана.

Ось фундамент, на основі якого був створений симфонічний оркестр.

Метою даної публікації є збереження пам'яті про основні засади створення Чернівецького академічного симфонічного оркестру, перших виконавців і артистів оркестру, які працювали в певний період часу впродовж 30 років його існування.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Класичний оркестр та його подальший розвиток.

До кінця ХVІІІ початку ХІХ століття разом з оновленням інструментального складу кристалізується сучасна структура симфонічного оркестру. В 1880-х роках до групи дерев'яних духових інструментів входить кларнет. В пізніх творах В.Моцарта та пізніше Л.Бетховена остаточно викристалізовується сучасний малий симфонічний оркестр – з парним складом духових інструментів. У 9-й симфонії Л.Бетховен поклав початок великому (в сучасному розумінні) симфонічному оркестру – з відомими дерев'яними духовими та тромбонами.

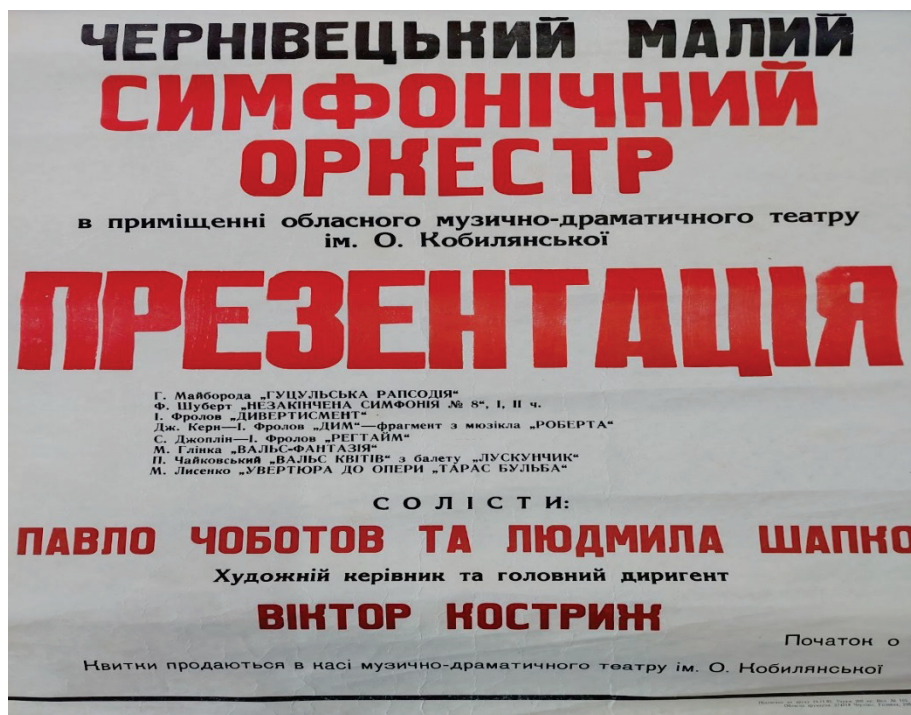
Новий поштовх розвитку симфонічному оркестру дає романтизм. З розвитком програмної музики пейзажного та фантастичного елементів в опері висувують на перший план пошук нових оркестрових колоритів. Радикальне вдосконалення механіки дерев'яних духових інструментів, а також винайдення вентильного механізму мідних духових інструментів відкрило нові горизонти для використання цих інструментів. Спостерігається тенденція до розширення складів оркестрів до четвертного (Р.Вагнер «Перстень Нібелунга»), а в окремих випадках – до п'ятірного (І. Стравинський «Весна священна»).

Розростання симфонічного оркестру викликає реакцію з боку ряду композиторів, передусім неокласичного (П.Хіндеміт) та авангардистського (А.Веберн) спрямування, що призводить до появи камерних оркестрів ненормованих складів. Такі оркестри складаються з традиційних інструментів симфонічного оркестру, проте в деяких випадках до них долучаються або старовинні інструменти(клавесин), або народні.

Слід зазначити, що українському фольклору з давніх часів притаманне ансамблеве музикування (троїсті музики). Проте, як у відношенні виконавського складу, так і у відношенні репертуару, а також форми виконання, оркестри народних інструментів не можна розглядати як продовження народної традиції, як продовження класичної традиції. Іншим типом оркестру, що отримав широку популярність став естрадний (естрадно-симфонічний) оркестр. Поряд з традиційними інструментами симфонічного оркестру до естрадно-симфонічного долучаються синтезатор, бас-гітара та електрогітара, іноді група саксофонів. Свої особливості має також група ударних інструментів.

Виклад основного матеріалу.

Газета «Молодий буковинець» від 28 листопада 1992 року писала: «Це двічі фантастика! Якщо хочете фантастика в квадраті. У Чернівцях протягом лише двох днів розкуплено всі квитки на концерт – презентацію симфонічного оркестру. У залі театру ім. О.Кобилянської панувала класична музика – Ф.Шуберт, П.Майборода, С.Джоплін, М.Глінка, П.Чайковський та М.Лисенко. І це досягнуто лише за місяць існування, 16 репетицій у нічні, вечірні, позаробочі години і поки що лише за обіцяну зарплату».



Отак починалося створення муніципального малого симфонічного оркестру. Йшов 1992 рік, досвідчений диригент, в якого за плечима була робота головним диригентом Луганського симфонічного оркестру, Таджикиського державного симфонічного оркестру, диригент Державного симфонічного оркестру України Віктор Костриж, повернувшись в Чернівці, мріяв про створення симфонічного оркестру. Звернувшись до мера міста Віктора Павлюка, отримав повну організаційну і фінансову підтримку. Допомігав у створенні симфонічного оркестру Юрій Марчак, на той час начальник міського управління культури. Директором оркестру був призначений Геннадій Пампуха. Презентація оркестру відбулася 26 листопада 1992 року. Спочатку оркестр працював в Палаці культури текстильників, лише через рік, з 1 січня 1994 року переведений в штат Чернівецької обласної філармонії. Основу оркестру склали викладачі Чернівецького музичного училища, студенти, викладачі музичних шкіл області. Була створена ініціативна група з семи осіб, які і стали засновниками Чернівецького малого симфонічного оркестру: В.Костриж, О.Герасімов, П.Чеботов, В.Паранюк, І.Кадюк, Г.Пампуха.

Першим головним диригентом і художнім керівником був Віктор Костриж.



Віктор Костриж народився 30.10.1949 року в селі Гвіздівці Сокирянського району Чернівецької області. У 1969 році закінчив Чернівецьке музичне училище, у 1975 році факультет оперно-симфонічного диригування консерваторії ім. М.Лисенка в класі професора М.Колеси і був призначений головним диригентом Луганського симфонічного оркестру.

З 1992 року художній керівник і головний диригент Чернівецького симфонічного оркестру. Яскраво себе проявив як диригент і музикант. У творчому доробку було понад 600 концертних програм, з якими виступав в 90 оркестрах країн СНД, Польщі, Румунії, Австрії, Німеччини, Італії. Заслужений діяч мистецтв (1994 р.)

Працювали також з оркестром диригенти Віталій Бондаренко, Юрій Голота, Тарас Курило.

Віталій Бондаренко народився 28.04.1961 року в м. Кривий Ріг Дніпропетровської області. Після навчання в ДМШ № 3 вступив до Криворізького музичного училища (1977-1981), в Львівську консерваторію ім. М.Лисенка (1981-1986), кафедра народних інструментів (баян). Працював на посаді концертмейстера оркестрової групи, пізніше керівником в Заслуженому Буковинському ансамблі пісні і танцю (1986-1989).

З 1989 р. до 1994 р. навчався в Львівській консерваторії на кафедрі оперно-симфонічного диригування. З 1994 р. до 1999 р. працював на посаді диригента симфонічного оркестру Чернівецької філармонії.

З 1994 року і до цього дня працює викладачем та керівником оркестру кафедри музики Чернівецького національного університету ім. Ю.Федьковича. Голова асоціації народно-інструментальної музики Чернівецького обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

Юрій Голота закінчив повний курс Міжнародної Гендель-Академії Карлсруе (Німеччина) – (професор Тімоті Браун) та майстер-клас (Сір Георг Шолті). Лауреат конкурсу диригентів ім. С.Турчака, 1998 р. Працював диригентом Дніпропетровської опери, першим диригентом Кубанського симфонічного оркестру, художнім керівником та головним диригентом Майкопської філармонії, Чернівецької філармонії, Західно-Українського симфонічного оркестру. Як гастролуючий диригент, співпрацював з Заслуженим Національним симфонічним оркестром України, Оркестром Московської філармонії, симфонічними оркестрами: Нижній Новгород, Ростов, Красноярськ, Луганськ, Донецьк, Запоріжжя, Львів, Одеським Національним симфонічним оркестром. З 2017 року очолює Маньянський симфонічний оркестр (Сичуань, Китай).

Мав виступи в престижних концертних залах України, Лондона, Барселони, Ірландії, Швейцарії, Мюнхена, Гранади.

На цей час головним диригентом і художнім керівником є Заслужений діяч мистецтв України Йосип Созанський. Народився 1 січня 1975 року в м. Турка на Львівщині. В 1988 році переїжджає до Львова і навчається в спеціальній музичній школі ім. С.Крушельницької по класу валторни. У 1993 році закінчив школу з відзнакою і того ж року став студентом Львівського державного вищого музичного інституту імені М.Лисенка (клас валторни), паралельно навчається, з 1994 року, на кафедрі оперно-симфонічного диригування. 1998 року з відзнакою захистив диплом диригента-симфоніста і направляє на роботу диригентом Львівського театру опери та балету імені Соломії Крушельницької.

У 2000 році диригентом запросили талановитого Йосипа Созанського, який фанатично відданий музиці. З його допомогою й участю відкриваються нові невідомі сторінки історії української музики. Варто згадати його внесок у відкриття невідомих сторінок творчості українського музикознавця і композитора, учня Й.Брамса, Є.Мандичевського, чи редагування та видання десяти симфоній М.Вербицького – автора українського Гімну. Також були віднайдені твори українських композиторів і здійснені прем'єрні виконання.

Гастролював як оперний і симфонічний диригент в Італії, Румунії, Швейцарії, Австрії, Польщі, Німеччині, Франції, Південній Кореї. Працював з багатьма оркестрами в Україні. Один з найбільших пропагандистів української симфонічної музики та музики композиторів української діаспори. Завдяки його таланту та наполегливості побачили світ твори І.Панова, С.Туркевича, Р.Придаткевича, М.Кузана, Ю.Ланюка, В.Барвінського, Л.Дичко, І.Міського. З 2002 року став художнім керівником і головним диригентом Чернівецького академічного симфонічного оркестру.

Перші учасники малого симфонічного оркестру:

- **гобої** – О.Дебера (викладач музичного училища); В.Копчук (студент музичного училища);
- **флейти** – В.Маковійчук (викладач музичної школи № 2), О.Мостепан (викладач музичного училища);
- **кларнети** – В.Смотров (викладач музичної школи № 1), І.Дуда (військовий музикант), А.Голубих (військовий диригент);
- **фаготи** – О.Герасімов (викладач музичного училища), В.Ткачук (студент музичного училища);
- **труби** – П.Плешкан (викладач музичного училища), В.Козак (викладач Заставнівської музичної школи);
- **валторни** – А.Серебрянський (викладач музичного училища), В.Серебрянський (артист драмтеатру), Я.Залевський (студент музичного училища), М.Морар (військовий музикант);
- **тромбони** – Т.Гнюс (викладач музичного училища), С.Мазурик (викладач музичного училища), І.Горанюк (заступник директора філармонії з господарської діяльності);
- **туба** – О.Чеботар (методист естрадного мистецтва «Юність Буковини»);
- **ударні інструменти** – О.Акейніков (викладач музичного училища), Б.Ластівка;
- **скрипки** – П.Чеботов, Л.Шапо, В.Паранюк, М.Гакман, В.Колов, І.Кантермір, М.Чайка, В.Росохатський, В.Нижнікова, І.Брижнівська, М.Сапожнікова, М.Підлипчак, І.Хіміч, Ю.Плаксі, С.Безпалько, Р.Косар, О.Максименко;
- **альти** – Й.Ферцер, М.Павчук, Ю.Кузьменко, В.Користін;
- **віолончелі** – І.Кадюк (викладач музичного училища), Л.Придиба, Л.Відрай, О.Д'яконюк, А.Ройф, П.Полянський, О.Перепелиця;
- **контрабас** – Е.Грач, В.Молоч.

Пізніше до першого складу приєдналися виконавці, які працювали в оркестрі певний період часу.

- **гобої** – В.Бідняк, Р.Стефанко, С.Прокопович, О.Ковальов, А.Маринович, А.Куксанова, І.Пінюк, В.Палійчук, Х.Осадчук, К.Жалоба, А.Гук;
- **флейти** – А.Негрескул, С.Мараренко, Ю.Черкез, Ю.Пасічник, О.Дебера, С.Лупуляк, Д.Бусуюк, А.Кнігніцька, М.Остапович, А.Чуриков, К.Луканюк;
- **кларнети** – Р.Левицький, М.Настасійчук, Є.Думініка, А.Щирий, О.Бензар, С.Кокоячук, В.Пампуха, О.Вакарчук;
- **фаготи** – О.Конєв, А.Конєва, Є.Скрипник, А.Семака, Н.Бусуюк, Я.Георгіян;
- **труби** – В.Мельничук, М.Мороз, Я.Кшижевський, П.Цуркан, Д.Гаврилюк, Михайло Рибчук, Максим Рибчук, А.Палагнюк, С.Наливайко, В.Максимчук, П.Дідух;
- **тромбони** – І.Соколик, І.Желік, Л.Фоменко, А.Чепига, Д.Татар, О.Станчу, І.Луник;
- **туба** – Є.Харюк, С.Ромашенко, М.Вершигора;
- **валторни** – О.Холодюк, Р.Тесак, С.Кривенчук, Є.Серебрянський, І.Сторощук, Ю.Тошук, А.Пазюк, А.Тоненький;
- **ударні інструменти** – О.Попелухін, О.Микитюк, А.Томаш, М.Зазубек, Н.Зимбович, О.Ящук, Р.Стефанів;

- **скрипки** – Л.Никируй, С.Жалба, В.Старко, Т.Кантемір, М.Берлад, Д.Фельдман, М.Миронко, Ю.Чампела, С.Пампуха, Т.Плаксина, Л.Зарубайко, Т.Череватенко, О.Бернтал, В.Філіпов, М.Філіп'юк, О.Чернова, Л.Лазар, У.Русу, Н.Остаєнкова, Ю.Батт, Н.Щира, Ю.Созанська, Д.Паламарюк, В.Савенко, В.Глибочану, Л.Дерменжі, М.Гіна, Д.Кобзар, Е.Черкез, Ю.Самарська, А.Данило, Я. Скрипа-Чукля, О.Барицька;

- **віолончелі** – М.Головін, Л.Мельник, Г.Бандуляк, Л.Голбан, Н.Лисак, Т.Савенко, Д.Ферцер, Л.Охтирченко, П.Кузяк, О.Андрійчук, О.Амброзович, Р.Чепурнов;

- **альти** – Н.Забуліка, О.Хаскелевич, Є.Колобаєв, Н.Рудь, Т.Дутчак, М.Кравченко, Д.Середюк

- **фортепіано** – Ю.Холоменюк, Л.Холоменюк;

- **контрабас** – Р.Городенський, Ю.Остаєнков, П.Черней, Р.Пантя, А.Вержук, О.Вержук, М.Сілін.



*Симфонічний оркестр Чернівецької обласної філармонії,
в центрі Й.Созанський – головний диригент та художній керівник, заслужений діяч мистецтв України*

З оркестром виступали світового рівня диригенти С.Камартін (Швейцарія); І.Блажков (Німеччина-Україна); Ф.Мостранжело (Італія); М.Волох (Ізраїль); Н.Міцней (Україна); Р.Ревікович (Польща); О.Линів (Німеччина-Україна); Л.Буюк (Румунія); Я.Поволні (Польща); О.Гуляницький (Україна); П.Понель (Німеччина); Б.Чінкуеграні (Італія); Й.Кім (Південна Корея); Г.Пентелейчук (Україна-Франція); К.Шмідт (Австрія); Р.Тросіна (США); К.Калинський (Польща); Ш.Моріяма (Японія); В.Жадько (Україна).

Указом Президента України від 29 вересня 2008 року Чернівецькому симфонічному оркестру присвоєне звання «Академічний».

За високу професійну майстерність артисти оркестру були удостоєні таких звань:

П.Чеботов – народний артист України;

заслужені артисти України – Л.Шапко, І.Кадюк, Я.Кшижевський, Л.Холоменюк, заслужений працівник культури України – І.Горанюк.

Варто відзначити артистів, які працюють в оркестрі з перших днів його заснування і продовжують працювати до цього часу: І.Кадюк – заслужений артист України (віолончель); О.Акейніков (ударні інструменти); Р.Косар (скрипка); В.Користін (альт); О.Дебера (гобой, англійський ріжок); І.Дуда (кларнет), Ю.Плаксін (скрипка), О.Перепелиця (віолончель).

Оркестр зробив записи на компакт-диски: В.Моцарт. Симфонія № 38 in D «Празька», «Вибране» Л.Затуловського, 10 симфоній М.Вербицького, віднайдені і досі невідомі твори автора українського Гімну. Окремі твори цих авторів включені до репертуару оркестру.



Зліва направо: О.Дебера (гобой), М.Настасійчук (кларнет), Д.Гаврилюк (труба), А.Сеїтаблаєв (актор, режисер, заслужений артист АР Крим), П.Цуркан (труба)

Були віднайдені твори несправедливо забутих українських композиторів і здійснено прем'єрні виконання В.Барвінського «Заповіт», М.Кузан кантата «Шляхи повернення», «Послання», Р.Придаткевич – симфонія № 1 «Українське звільнення», П.Крижанівський – вокально-симфонічна поема «Данило Галицький», С.Туркевич-Лук'янович «Симфонічні ескізи». Випущено аудіо альбом симфонічних творів В.Івасюка, зокрема «Мелодія для двох скрипок», «Суха верба» у виконанні П.Чеботова та Л.Шапка.

Оркестр щороку виступає на міжнародному музичному фестивалі «Стравінський і Україна», де виконував «Симфонічні псалми», «Заупокійні піснеспіви», оперу ораторію «Цар Едіп» разом з академічним хором «Чернівці».

Відбулися ювілейні концерти народного артиста України Павла Дворського в Чернівцях, Тернополі і в Львівському театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької.

Оркестр брав участь в національному проекті «Три С»: Скорик – Станкович – Сильвестров. Відбулася світова прем'єра М.Скорика «Концерт № 2 для віолончелі з оркестром» та Є. Станковича «Концерт № 2 для віолончелі з оркестром», соліст О.Пірієв за участю Чернівецького симфонічного академічного оркестру.

Також оркестр брав участь в міжнародних музичних фестивалях: Дні Швейцарсько-Української культури «Камертон» 2000 рік, «Музичної прем'єри сезону, 2001 рік, «Дні Буковини в Києві» (м. Київ, 2004 рік), міжнародний музичний фестиваль ім. П.Чайковського (м.Вінниця, 2004 рік), міжнародний музичний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (м.Львів, 2005р.), міжнародний музичний фестиваль ім. І.Стравінського (м.Луцьк, 2006 р.).

Здійснив концертний тур (2007 рік) українські симфонічні прем'єри містами: Чернівці – Хмельницький – Вінниця – Житомир – Київ.

За невеликий період свого творчого життя виконав всі симфонії Л.Бетховена, Ф.Шуберта, Р.Шумана, Й.Брамса, П.Чайковського, С.Рахманінова. В концертному варіанті були виконані: опера П.Масканьї «Сільська честь», балет П.Чайковського «Лускунчик», мюзикл Є.Воевідка «То лише казка», опера Дж.Пуччіні «Тоска», дитяча опера С.Туркевича «Куць», вокально-симфонічна поема Є.Воевідка «Битва під Берестечком» прозвучала у Чернівцях, Тернополі, Івано-Франківську, Вінниці, Житомирі.

Оркестр співпрацював з такими відомими солістами, як: народні артисти України – Д.Гнатюк, М.Стефюк, Н.Матвієнко, В.Гришко, Й.Ерміль (фортепіано), П.Півненко (скрипка), Б.Которович (скрипка);

Заслужені артисти України – Е.Чуприк (фортепіано), А.Шкурган (баритон, Чехія – Україна), а також солісти М.Максакова (оперна співачка), О.Криса (скрипка США), Л.Гакман (Україна-Еквадор, вокал).

Оркестр їздив на гастролі в Італію, Хорватію, Румунію, Німеччину, Голландію, Францію, Південну Корею, Польщу.



Верхній ряд зліва направо: О.Акейніков (ударні), М.Мороз (труба), Д.Гаврилюк (труба), Л.Фоменко (тромбон), О.Станчу (тромбон); 2 ряд: М.Настасійчук (кларнет), Н.Бусуюк (фагот), О.Конев (фагот), В.Тозлован (валторна), А.Серебрянський (валторна); 3 ряд: А.Чуриков (флейта), С.Прокопович (гобой), О.Дебера (гобой), Ю.Тошук (валторна), Р.Тесак (валторна)

Двічі оркестр брав участь в звітному концерті Чернівецької області, де виконав увертюру Д.Верді «Сила долі» – диригент Ю.Голота та Д.Россіні увертюру «Вільгельм Тель» – диригент Й.Созанський. Виступав і в національній філармонії України з концертами – диригенти Камартін (Швейцарія) та Й.Созанський.

22 березня 2022 року відбувся концерт на фоні Чернівецького національного університету, мистецька акція «Вільне небо», артисти Харкова, Києва та інших міст, під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Й.Созанського та Д.Морозова – головного диригента Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М.Лисенка, заслуженого діяча мистецтв України, 29 березня 2022 року концерт «На весь світ» в бомбосховищі з колегами з інших міст, між творами вимушені переселенці у прямому ефірі розповідають власні історії, під час концерту відбувся збір коштів на потреби біженців та ЗСУ.

В репертуар оркестру входять твори світових композиторів таких, як: В.Моцарт «Реквієм», К.Орф «Карміна Бурана», М.Равель «Болеро» та «Іспанська рапсодія», Г.Берліоз «Фантастична симфонія», вальси і польки, Й.Штрауса, Л.Бетховен 9 симфонія, Дж.Верді «Реквієм», Б.Лятошинський «Симфонія №3», С.Рахманінов «Симфонічні танці», Д.Шостакович «Симфонія № 15», Л.Ревуцький «Симфонія № 2», К.Дебюссі «Море», опери Д.Пуччіні «Тоска», «Мадам Батерфляй», Д.Верді «Травіата», «Ріголетто», «Аїда», «Набукко», Д.Бізе «Кармен», П.Масканьї «Сільська честь», І.Стравінський «Цар Едіп», балети П.Чайковського «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик», В.Кирейко «Лісова пісня», М.Мусорський «Ніч на лисій горі», М.Римський-Корсаков «Шехерезада».

Ювілейний концерт з нагоди 30-річчя Академічного симфонічного оркестру відбувся за участі Академічного симфонічного оркестру Луганської філармонії, двічі переміщеного через війну (2014 р. – у Сіверодонецьк, 2022 р. – у Львів).

Оркестри, які мовою музики прагнуть привернути увагу світової спільноти до територій, де відбуваються бойові дії, стверджують: «Ми єдина українська незламна, нескорена, нездоланна нація».

Висновки. Чернівецький академічний симфонічний оркестр обласної філармонії імені Дмитра Гнатюка за 30 років існування проводив роботу по пропаганді класичної музики, естетичного виховання населення краю, показував високу професійну майстерність, зробив вагомий внесок у розвиток культури Буковинського краю та України.



Використана література

1. К.І. Саїнчук. «Сурми Буковини» – Чернівці, 3 історії духових оркестрів Чернівецької області, «Золоті литаври», 2005 р. – 200 с.
2. К.І. Саїнчук. «Музична освіта Буковини» – Чернівці, «Золоті литаври», 2011 р. – 320 с.
3. Я. Бодак «Історія музики, від витоків до сучасності» ч.1 / Я.Бодак, Ю.Козакевич, Д.Джензен – Луцьк: РТ МКФ Християнське життя, 2015. – 312 с.



УДК 785.12 (091) (477) «17/20»

ORCID. <https://orcid.org/0009-0005-9853-5007>

Терлецький М.М.,
м. Рівне

ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ ДУХОВИХ ОРКЕСТРІВ XVIII – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ У КРАЩИХ ЙОГО ЗРАЗКАХ

Анотація. Стаття присвячена історії становлення та розвитку концертного репертуару духових оркестрів від найпростіших його утворень XVIII століття до вищої форми циклічного твору ХХ століття – симфонії. У статті надаються відомості про музичні твори авторів, які писали оригінальну музику, так і тих композиторів – класиків чиї твори звучали у перекладі для духового оркестру.

Ключові слова. Духовий оркестр, композиторська діяльність, концертний репертуар.

Annotation. The article devoted to the history of the formation and development of the concert repertoire of brass bands from its simplest formations of the 18 th century cyclic work to the 20 th century – the symphony. The article provides information about the musical works of the authors who wrote the original music, as well as those classical composers whose works were translated for brass band.

Keywords. Brass band, compositional activity, concert repertoire.

XVIII століття називають століттям просвіти: створюється Академія наук, відкриваються університети, з'являються оркестрові колективи, створюється національна композиторська школа. Якщо на початку століття була тільки народна пісня, прості побутові жанри і церковний спів, то наприкінці століття творча діяльність здібних вітчизняних композиторів заклала ту основу, на якій були створені в майбутньому різні музичні жанри.

Виклад основного матеріалу. Поступова популяризація духових інструментів у XVIII столітті призвела до розширення їх застосування у придворному житті, домашньому музикуванні, в армії та народному побуті.

Світська музика стає дуже модною і отримує подальший свій розвиток. Чільне місце в ній належить духовим інструментам. В цей час пишуться окремі сцени з музики до опери «Сокіл» Д. Бортнянського (1751-1825) для духового секстета (2 кларнети, 2 валторни і 2 фаготи), відомі дивертисменти Д.Паїзіелло (1746 – 1816) для восьми духових інструментів (2 флейти, 2 кларнети, 2 валторни і 2 фаготи). В нотній літературі того часу зустрічаються твори камер – музиканта Ріта на вісім голосів для (2 флейт, 2 кларнетів, 2 фаготів, 2 валторн).[2, с.16]

Інструментальне мистецтво музикантів-духовиків усе ширше проникає у музичний побут. Багато виконавців віртуозно володіють своїм інструментом, що дає можливість їм виступати на концертній естраді. Факт багаточисельних сольних виступів говорить про інтенсивність концертного життя того часу і широку популярність духового інструментального мистецтва.

У другій половині XVIII століття духові інструменти, особливо флейта, кларнет, валторна і фагот знайшли широке використання у творчості засновників вітчизняної композиторської школи Д. Бортнянського, В. Пашкевича, О. Козловського та ін. Духова музика вступила у новий етап свого розвитку, для якого характерним було введення нового інструментарію і сучасного нотного письма.

Той факт, що на посаду капелмейстерів (диригентів) запрошувалися першокласні іноземні композитори, зокрема: Карл фон Лау, Дж. Сарті, Россеті й ін. справив позитивний вплив на розвиток музичних смаків любителів духової музики. Виконання великих і складних творів свідчить про наявність відповідних виконавських сил другої половини XVIII століття.

Великі професійні інструментальні й хорові колективи, склалися, переважно, з мало-російських (українських) музикантів. [1, с.82]

Аналізуючи концертний репертуар духових оркестрів першої половини XIX століття, необхідно сказати, що на сьогоднішній день вдалося відшукати невелику кількість нотних, літературних та інших джерел, які б дали характеристику концертного репертуару духових оркестрів цього періоду. Деякі відомості, які надійшли до нас, дають нам право скласти про нього відповідне, хоча і не повне уявлення.

У каталогах нотних видань, які відносяться до 1821–1833 рр., у розділі нот для духових оркестрів знаходимо три полонези І.Козловського. Арії, рондо, кадрили, екосези, полонези та інші п'єси А. Дерфельдта, п'єси В.Вальха, оперні увертюри Д.Обера, К.Глюка, Л.Керубіні, Е.Мегюля, Д.Чимарози, В.- А.Моцарта, увертюри Л.Бетховена «Егмонт» та «Перемога Веллінгтона», різні попури (серед них попури і хор мисливців з опери «Вільний стрілець» К.- М.Вебера.

У червні 1844 року у Києві відбувся великий «духовий концерт», в якому взяли участь 150 осіб. Виконувались: Симфонія Л.Бетховена, три номери з Ораторії Й.Гайдна «Створення світу», уривки з опери «Мученики» Г. Доніцетті. У концерті поряд з музикантами – професіоналами були кріпацькі музиканти місцевих поміщиків.

У розвитку концертного життя Харкова першої половини XIX століття провідна роль належала Харківському університету. Музичні класи при університеті були важливим джерелом музичної освіти і виховання музичного смаку серед молоді, а також всієї слухачької аудиторії Харкова. Особливо приваблювали слухачів Ораторії Й.Гайдна, М.Лейдесдорфа, Л.Шпора, Ф.Мендельсона у виконанні духового оркестру. [1, с.87]

Важко сказати, якою мірою використовувалася та музична література, яка видавалася для духових оркестрів, але можна припустити, що відповідні розділи в каталогах нотних видань віддзеркалювали в тій чи іншій мірі потребу духових оркестрів того часу. Крім того відомо, що деякі власники музичних магазинів займалися також і видавничою діяльністю; тому можна зробити висновок, що вони були видавцями літератури і для духових оркестрів. В музичних магазинах того часу продавалися також і зарубіжні нотні видання, зокрема і для духового оркестру.

Описати повне видання нотної літератури для духового оркестру першої половини XIX століття на даний час неможливо, тому що це питання ще не до кінця вивчене.

Друга половина XIX століття є дуже плідною у розвитку духової музики: формується новий інструментальний склад духових оркестрів, робляться спроби систематичного музичного навчання, розширюється концертна діяльність духових оркестрів. У Миколаєві вперше були виконані у перекладі для духового оркестру Увертюра до опери «Дон-Жуан» В.Моцарта, Увертюра Л.Бетховена до драми «Король Стефан» і вся сцена змови з опери Дж. Мейєрбера «Гугеноти», 1, с.114]

Значення духових оркестрів у доступності музики для широкого кола слухачів особливо зросло в зв'язку з удосконаленням духових інструментів і збагаченням інструментального складу духових оркестрів. Духові оркестри, що грали, як правило, на відкритому повітрі, були доступні масовому слухачеві і привертати увагу великої кількості людей» Духові оркестри – провідники всякої музики в маси народні. На вулиці, у літньому саду, народних і національних святах, кого народ завжди слухає, як не духовий оркестр, через кого він знає що-небудь із музики, як не через нього?».[3, с.38]

Технічні вдосконалення духових оркестрів і збагачення їх інструментального складу у другій половині XIX століття стали практично доступними також для виконання дуже складної оперної і симфонічної музики про що було сказано вище.

В той же час значну частину концертного репертуару духових оркестрів становила танцювальна музика – вальси, польки, полонези, кадрили і т.ін.

«Можна не вбачати великої гідності у написанні польки чи інших танців, ніскільки не цураємося цього виду музики, тому що бачимо в цьому вираження смаку слухачів. Танцювальна музика – ніби якась белетристика, почала привчати вуха більшості слухачів до музичних образів засобами своїх легких популярних форм». [3, с.42]

Значне розповсюдження в репертуарі духових оркестрів отримав жанр вальсу. У видавництві Юргенсона друкуються на той час «Збірник вальсів для духового оркестру», «Альбом танців для духового оркестру» та ін.

Великою популярністю на той час користувалися вальси І.Штрауса, Е. Вальдтейфеля, К. Цірера, Л. Деліба, а також «Дунайські хвилі» І.Івановича, «Лісова казка» В. Беккера, «Осінній сон» О. Джойса, «Берізка» Є. Дрейзіна. Велике місце у репертуарі духових оркестрів посідали попури. Великою популярністю користувалося попури з опери "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, велике попури з опери «Аскольдова могила» О. Верстовського.

Поряд з цим у репертуарі духових оркестрів отримали розповсюдження попури з відомих опер – Дж.Россіні, Дж.Меєрбера, Дж.Верді, Ж.Бізе, Р.Вагнера попури з оперет І.Штрауса, Ф.Зуппе, Ж.Оффенбаха. {2, с.96}

Необхідно зазначити що значна група попури була написана і на народно – пісенні теми. Їх поява і розповсюдження віддзеркалювали загальний процес демократизації вітчизняної музики. Автори такого роду п'єс для духового оркестру зверталися до українських пісень, а також народних пісень інших слов'янських народів. Серед них «Попури з українських пісень» В. Грушко, «Велике попури з польських і українських пісень» А.Вронського, «Попури з сербських народних пісень і танців» Ф.Еккерта та інші.

Поряд з попури у другій половині XIX століття отримують розповсюдження різні фантазії для духового оркестру. Серед видань Ю.Ціммермана знаходимо такі твори, як фантазія з опери «Гугеноти» Дж.Меєрбера і опери «Вернані» Дж.Верді, «Велика Фантазія» з опери «Лоенгрін» Р.Вагнера та інші фантазії на оперні теми. Ці оркестрові п'єси сприяли популяризації оперної класики серед широкого кола слухачів.

Значне розповсюдження у репертуарі духових оркестрів другої половини XIX століття отримують різні увертюри. Серед виданих і рукописних партитур знаходимо переклади партитур до опер В.А.Моцарта «Весілля Фігаро» і «Дон Жуан», увертюри до балету «Творіння Прометей» і увертюри «Егмонт» Л.ван Бетховена, увертюри до опер «Чарівний стрілець» і «Оберон» Д.Обера, а також інші увертюри до опер Дж.Россіні, Дж.Белліні, Р.Вагнера, Ж.Бізе, Б.Сметани.

У 30-х роках XX століття духову музику вступає на шлях багатогранного розвитку, помітно розширюється коло тем, до яких звертаються у своїй творчості композитори.

У другій половині XX століття часто звучали в концертних залах увертюри до опер Миколи Лисенка «Тарас Бульба» та «Наталка Полтавка».

Поряд з увертюрами, баладами і поемами у другій половині XX століття написано чимало творів для духового оркестру у формі фантазій і рапсодій. Цей тип творів, який будується на народно – пісенному матеріалі, широко представлений у репертуарі духових оркестрів. [3, с.68]

Сюїти давно займають значне місце у репертуарі духових оркестрів. Ці твори складаються з кількох частин, різних за змістом, контрастних між собою, доступних широкому загалу слухачів. Невеликі п'єси, які входять у сюїту, мають яскраво виражені жанрові ознаки, їх об'єднує відтворення побутових сцен, змалювання картин природи, танцювальний і пісенний жанр.

У XIX столітті характер сюїти значно змінюється, багато сюїт пишуться на основі музики драматичних творів, а також опер, балетів тощо. У концертній практиці духових оркестрів значне місце посідають переклади для духового оркестру симфонічних сюїт: «П'єр Гюнт» Е.Гріга, «Арлезіанка» Ж.Бізе та ін., також сюїти написані з оперних уривків, епізодів з балету. До них відносяться сюїти з опер Дж.Верді «Ріголетто» і «Травіата», балетів П.І.Чайковського «Лебедине озеро» і «Лускунчик». Ці сюїти складаються з найбільш популярних музичних номерів, переважно танців, хорів, а також арій і ансамблів. Розміщення цих номерів в сюїтах часто не співпадає з послідовністю їх появи в опері або в балеті, а підпорядковується композиційному плану даної сюїти. Наприклад: Сюїта з балету «Лебедине озеро» П.І.Чайковського включає в себе такі частини: 1. Інтродукція. 2. Перша сцена. 3. Вступ і полонез. 4. Танок наречених (вальс). 5. Па де труа №1.

Сюїта з опери «Кармен» Ж.Бізе включає в себе три частини: 1. Марш і хор. 2. Хабанера. 3. Куплети Ескамільйо.

Сюїта з опери Дж. Верді «Ріголетто» включає в себе такі частини: 1. Бал і балада герцога. 2. Арія Джільди. 3. Дует Джільди і Ріголетто. 4. Квартет. 5. Пісня Герцога. 6. Хор придворних (II дія).

У сюїту з опери Дж. Верді «Травіата» входять такі частини: 1. Хор і заздорова пісня. 2. Вальс. 3. Арія Віолети. 4. Прелюдія. 5. Ансамбль і хор (I акту). [7, с.152]

Серед написаних у другій половині XX століття – сюїти на теми народних пісень, а також молодіжні, спортивні, танцювальні.

Велике значення для оновлення концертного репертуару духових оркестрів мало видання збірників. Західна класика була представлена творами Л.Бетховена, Ф.Шопена, Ж.Бізе, Р.Вагнера. У наступних збірниках концертний репертуар отримав ще більше розповсюдження, в них ми знаходимо твори, більшість з яких вітчизняними духовими оркестрами ще не виконувалася. До них відносяться: перша частина П'ятої симфонії Л.Бетховена, увертюра до опери «Викрадення з Сералія» В.-А.Моцарта та багато інших.

Десятий збірник, який вийшов з друку у 1933 році вже повністю складався з оригінальних творів радянських авторів на народні теми.

Творчі успіхи композиторів, які були досягнуті в жанрах увертюри і сюїти, про що було сказано вище, підготували ґрунт для написання симфонії. [2, с.112]

Велику роль у написанні симфонії для духового оркестру відіграла також велика кількість професійно зроблених перекладів симфонічних творів для духового оркестру, серед яких симфонії П.Чайковського, Л.Бетховена Ф.Шуберта та ін.

Перша радянська симфонія для духового оркестру написана визначним симфоністом М.Я. М'яковським, за порядковим номером серед його симфоній – Дев'ятнадцята. Закономірним поштовхом до її написання стало те, що він почув у 1938 році свою Вісімнадцяту симфонію, яку виконав духовий оркестр у перекладі з симфонічного оркестру.

Різноманітність жанру вимагала, в свою чергу, оновлення і збагачення всіх музичних засобів – мелодії, гармонії, ритму, постійного вдосконалення принципів інструментовки для духового оркестру, пошуку нового інструментального складу, які могли б переконливо звучати в концертних залах та на відкритому повітрі.

Удосконалення складу оркестру, інструментальне забезпечення, виконавська культура стали важливим фактором, здатним активізувати творчість композиторів у цьому найбільш крупному жанрі інструментальної музики.

Завданням автора даної публікації є інформування і про новітній підхід (кінця другої половини XX-го початку XXI-го століття) у жанрі маршу та концертного репертуару для духового оркестру.

За роки незалежності України авторські марші у жанрі духової музики практично відсутні, а якщо і є, то не набули широкого визнання слухацької аудиторії. Марші на теми народних пісень стали популярними, вони активно використовуються, як в армії, так і в побуті. Творчий процес використання народного мелосу, як основної теми твору, обумовлює кращу доступність і легкість сприйняття таких творів масовою аудиторією, тому що слухач легко впізнає знайомі йому мелодії.

Першими серед композиторів XX – го століття такі марші почали писати С.Чернецький, в майбутньому неперевершений майстер авторського маршу, Л.Петкевич – автор маршу Богдан Хмельницький, В. Адамцевич – Старовинний Запорізький марш та ін. Поєднання кількох народних пісень, як маршових тем, використано С.Чернецьким в «Українських маршах» №1, №2, №3. Цей принцип використовують у своїх маршах і наші сучасники.

На зламі XX – XXI століть у зв'язку з економічною кризою духове музичне мистецтво України залишилось без видавництва нотної літератури, зокрема й духової.

Репертуар духових оркестрів почав поповнюватись за рахунок творів європейської музики отриманих приватним шляхом, перекладу симфонічної музики, а також обробок українського народного мелосу та пісень українських композиторів.

Одними з перших, хто відчув гостру проблему репертуару у маршовій музиці на українську тематику кінця XX – го початку XXI-го століття були Б.Сапелюк – «Калина пам'яті», «Будьмо», О. Морозов – «Козацька слава», Вільна Україна», В.Конончук – Марш на теми козацьких пісень та ін., концертного репертуару – М.Віятник, В.Лисенко, А. Демченко. Вони вміло добирали необхідний їм матеріал і з високим професіоналізмом втілювали його у своїй творчості.

З автором оригінальних творів для духового оркестру кінця XX-го, початку XXI-го століття ми знайомимось з Володимиром Іляшевичем – випускником кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури. Серед них марші, пісні, танцювальна музика.

Заслужують особливої уваги твори для великого мішаного духового оркестру – «Рівненська Симфонія» 1983 р., «Дубенська Симфонія» 2000 рік, поема «Шляхами Тараса» 1995 р., «Святкова увертюра» 1996 р., "Молодіжна увертюра» 2011 р. «Урочиста прелюдія» 2012 р., твори для сольних інструментів з оркестром – ксилофон, валторна, труба та багато ін. Творчі звіти композитора Володимира Іляшевича, активно висвітлюються у місцевій пресі.

Висновки. Підсумовуючи все про що сказано вище, можна зробити висновок, що поживлення видавничої діяльності, удосконалення складу духового оркестру, інструментальне забезпечення, виконавська культура його учасників протягом всього періоду його розвитку, сприяло розширенню концертної діяльності духових оркестрів і відіграло важливу роль у культурно – освітньому житті народних мас країни починаючи від Д.Бортнянського, включаючи кращі твори визнаних композиторів – класиків і закінчуючи творами для духового оркестру новітніми українськими авторами, зокрема Богдана Сапелюка, Михайла Віятника, Володимира Іляшевича, та ін. Передові музичні діячі протягом всього історичного періоду високо оцінили творчий процес у жанрі духової музики.

Література

- 1.Богданов В.О., Богданова Л.Д. Історія духового музичного мистецтва України. Том I. / В.О. Богданов, Л.Д. Богданова. – Харків, 2013. – 381 с.
- 2.Богданов В.О., Богданова Л.Д. Історія духового музичного мистецтва України. Том II. /В.О. Богданов, Л.Д. Богданова. – Харків, 2013. – 345 с.
- 3.Терлецький М.М Оркестрова література. Навчальний посібник./М.М. Терлецький. – Рівне, 1999. – 209 с.
- 4.Терлецький М.М Історія розвитку духового оркестру. Навчальний посібник. /М.М. Терлецький. – Рівне, 2006. – 155 с.



УДК 929

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6451-1676>

**Ваєрик Р.В.,
м. Львів**

ВІХИ ЖИТТЄВОГО І ТВОРЧОГО ШЛЯХУ ЮВІЛЯРА

Анотація: У статті висвітлюється життєвий та творчий шлях відомого в Україні та за її межами музиканта, педагога і науковця, доцента, члена НВМС, доктора філософії музичного мистецтва, доцента кафедри музичного мистецтва НАСВ імені гетьмана Петра Сагайдачного Ігоря Семеновича Гишки.

У цьому році виповнюється 75 років від дня його народження, 60 років трудової діяльності та 30 років праці на кафедрі музичного мистецтва Інституту морально-психологічного забезпечення Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного

Abstract: The article highlights the life and creative path of the well-known musician, teacher and scientist in Ukraine and abroad, associate professor, member of the National All-Ukrainian Music Union, doctor of philosophy of musical arts, associate professor of the department of musical art of Hetman Petr Sahaidachny Ihor Semenovych Hushka.

This year marks the 75th anniversary of his birth, 60 years of work, 56 years of teaching experience, and 30 years of work at the department of musical art of the Institute of moral and psychological support of the National Academy of Land Forces named after Hetman Petro Sahaidachny.

**„За складом свого розуму
яскраво виражений вчений-дослідник”
В. М. Апатський**

Саме винесені в епіграф слова, здається, найбільш точно характеризують людину-трудоголіка, сьогодні члена НВМС, доктора філософії музичного мистецтва (Ph/D of musical arts), доцента кафедри музичного мистецтва Інституту морально-психологічного забезпечення, НАСВ імені гетьмана Петра Сагайдачного Ігоря Семеновича Гишку. Вони зафіксовані у книзі „Історія духового музично-виконавського мистецтва” на с. 302, опублікованій 2012 року професором В. М. Апатським.

Якось так склалося, що ми привикли довідуватися про неординарних визначних людей після їх відходу у інші світи і лише деякі автори займають протилежну позицію. Очевидно я підтримую останніх.

Об'єктом дослідження є духове музично-виконавське мистецтво а **предметом** – життєвий і творчий шлях визначного музиканта, педагога і науковця галузі духового музично-виконавського мистецтва останніх десятиріч доцента Ігоря Семеновича Гишки. Тема досліджується вперше. У цьому її **новизна**.

Ігор Семенович Гишка народився 8 жовтня 1948 року у місті Городенка тоді ще Станіславської (сьогодні Івано-Франківської) області. Батько – Семен Павлович, мати Марія Миколаївна Гишка.

З дитячих років батько зауважив, що у сина прекрасні музичні задатки, – музичний слух, музична пам'ять та метро-ритмічне чуття.

Після повернення із строкової військової служби додому в Городенку у 1946 році батька попросили зробити ремонт у СШ № 1 а по його закінченні директор школи запитав: „...а чи можна мені з Вами, Семен Павлович, розрахуватися роялем?” (Інструмент, вкрай знищений у час та після 2 світової війни використовували в якості риштування під час різноманітних ремонтних робіт).

Батько „як кажуть” був від природи „майстром на всі руки”: умів фотографувати, непогано грав на трубі, акордеоні та фортепіано а вміючи ремонтувати та настроювати музичні інструменти, охоче погодився з такою пропозицією. Єдиним побоюванням батька було те, чи поміститься великий концертний інструмент у маленькій житловій кімнаті. Відтак мати стелила синам постіль під роялем. І що цікаво, – згадував батько; коли хлопці зранку просиналися, їх перші кроки були спрямовані до клавіатури рояля. Природна тяга хлопчиків до музики була очевидною і тоді батько вирішив – вони будуть музикантами.

Був час, коли батько працював у м. Коломия в якості піаніста ресторанного оркестру а відтак фотокореспондентом районної газети „Колгоспник Придністров'я”, що у м. Городенка.



*Брати Ігор та Богдан Гишка
на Новий 1951 рік на відреставрованому
роялі*



Коломия, естрадний оркестр ресторану (за фортепіано С.П. Гишка)

Коли молодшому Ігорю виповнилося 6 років. Батько купив синові два дитячі діаточні металофони з яких потому шляхом підстроювання самотужки виготовив хроматичний інструмент.



Хроматичний металофон конструкції Семена Гишки, 1956 р.

Хлопчик досить швидко оволодів ним а відтак під акомпанемент акордеону разом з батьком виступав у різних містах і містечках Станіславської області. Неодноразово за хлопчиком та батьком зі Станіслава навіть спеціально прислали легкий пасажирський літак Як-12.



*Фото з газети „Прикарпатська правда” від 06 липня 1956 року.
Концерт у Станіславському драматичному театрі*

У 1956 році на республіканському фестивалі учнів шкіл України сімейний дует записувався на Республіканському радіо.

Згодом старший брат – Богдан закінчив Івано-Франківське музичне училище по класу баяна а молодший Ігор – спочатку Івано-Франківське музичне училище по класу труби а відтак по закінченні строкової служби в духовому оркестрі Прикарпатського військового оркестру – Львівську державну консерваторію імені М. В. Лисенка, отримавши кваліфікації: концертний виконавець, соліст оркестру, викладач.

Згодом старший брат Богдан (із 1967 року) понад 40 років працював викладачем по класу баяна в Городенківській дитячій музичній школі.

Дещо інакше склалася доля молодшого брата – Ігоря.

Навчаючись в консерваторії Ігор одночасно працював у різних професійних творчих колективах у тому числі в якості 1-го трубача естрадного оркестру Львівського державного цирку а відтак естрадного оркестру Львівського обласного управління кінофікації, де познайомився з легендарним трубачем Володимиром Чижиком.

– „Тоді я вперше почув про існування базингу, – згадує сьогодні Ігор Семенович, ...почув, як Чижик грав губами (Lips buzzing) гамму до-мажор у дві октави і був переконаний, що перед тим як вирішувати музично-художні питання, потрібно вирішити питання технології гри. „Потрібно бути готовим без боязку грати и у третій октаві і влюбих стилях.” „Адже композитори у наш час, слухаючи гру таких трубачів як Майнард Фэргюсон та Дізі Гілеспі, думають, що третя октава зона робочих можливостей труби, а значить без будь яких застережень сміливо використовують згаданий регістр у своїх творах”.

– „А ти можеш видобувати звуки губами? – запитав тоді Ігоря п. Володимир.

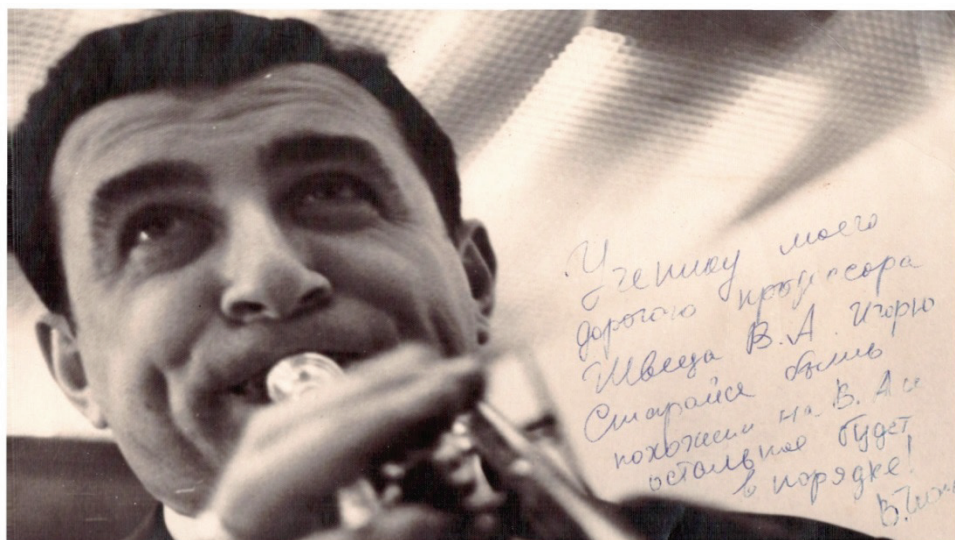
– Ні, у мене нічого не виходить.

– „Звук створюють губи, Мундштук шліфує його а повноцінний звук визріває лише в інструменті. Про це пише Джеймс Стемпл.

– Я покажу тобі як цьому навчитися”.



*Перед аудіо записом на
Республіканському радіо у липні 1956 р*



Фото, підписане легендарним Володимиром Чижиком у 1971 році

– „Спочатку протягом півроку я коригував свій амбушур, – ...пригадує сьогодні Ігор Семенович, а відтак ця зустріч вплинула на моє наукове дослідження. Дякувати Богу перші мої кроки „витерпів” мій викладач, професор Владислав Олександрович Швець, а відтак моє бажання поділитися цим умінням з іншими трубачами-виконавцями підтримала мій керівник наукового дослідження О. Т. Катрич і перший опонент на захисті дисертації професор В. М. Апатський.

А початок був саме тоді, коли В.Чижик переконав мене у тому, що фізику не обдуриш. Висота звуку залежить від частоти коливань генераторів. А генераторами звуку на трубі є губи”, – і це дійсно так.

Одружився у 1971 році. Дружина Оксана – скрипалька, закінчила Львівську державну консерваторію у 1973 році. **Сьогодні дружина перший читач і строгий коректор усіх наукових праць чоловіка.**

У 1972 році ще будучи студентом консерваторії в результаті конкурсу, Ігор виборов місце соліста групи труб оркестру Львівського театру опери і балету. Відтак протягом 1973-1977 рр. працював солістом Оркестру штабу та Ансамблю ЦГВ, здійснював записи у Празі на студії звукозапису «Supraphon», виступав по Чехословацькому телебаченню.

За активну творчу діяльність у 1975 році був нагороджений Почесною відзнакою Союзу чехословацько-радянської дружби II ступеня.

З 1977 по 1992 роки музикант обіймав посаду концертмейстера групи труб симфонічного оркестру Львівської філармонії. Отримав кваліфікацію «Артист оркестру вищої категорії». Працював з видатними вітчизняними та зарубіжними диригентами і солістами – М. Колесою, С. Турчаком, Ю. Луцівим, І. Паїним, Д. Пелехатим, К. Кондрашиним, Ф. Мансуровим, В. Балесом, Е. де Морі, Б. Д'Астолі, Кармен Мораль та багатьма іншими знаменитостями. Неодноразово нагороджувався різноманітними грамотами (у тому числі й Міністерства культури України).

Чимало диригентів відзначали високу виконавську майстерність Ігоря Гишки пам'ятними побажаннями та надписами на афішах, програмках концертів, фотографіях, конвертах платівок. Поряд з професійною концертно-виконавською, І. Гишка вів активну педагогічну діяльність. З 1977 по 2001 рік І.С. Гишка за сумісництвом викладав трубу у ДМШ № 2 м. Львова.

У 1992 році по виповненні 27 років роботи на посаді трубача-соліста оркестру у професійних творчих колективах оформив творчу пенсію і почав працювати спочатку протягом декількох років на новоствореному відділі мистецтва естради у Львівському державному музичному училищі ім. С. П. Людкевича, а з 1993 року по теперішній час працює на кафедрі музичного мистецтва Інституту морально-психологічного забезпечення Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного.

Через 8 років викладацької праці в академії (2001 року) про нього з'явилася публікація в часописі „Атака”.

У 2005 році захистив кандидатську дисертацію за темою «Звукотворчий компонент трубного виконавства: традиції та базинг» й отримав науковий ступінь кандидата мистецтвознавства. Того ж року отримав диплом Доктора філософії музичного мистецтва (Doctor of Philosophy of musical Arts), а 2007 року рішенням Атестаційної колегії МОН йому присвоєно вчене звання доцента, тоді ж про нього з'являється стаття у Вікіпедії. З 2006 протягом декількох років І. С. Гишка працює на посаді доцента (за сумісництвом) кафедри духових і ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Постійно бере участь та проводить майстеркласи на різноманітних наукових семінарах і конференціях, працює головою та у складі журі всеукраїнських та міжнародних конкурсів і фестивалів в Україні та закордоном.

У 2008 році за багаторічну працю, сумлінне виконання службових обов'язків, високий професіоналізм та з нагоди 60-річчя від дня народження отримав Почесну грамоту Львівської обласної державної адміністрації.

І. С. Гишка веде активну наукову і педагогічну діяльність, протягом багатьох років був членом Вченої ради Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, 2015 року був уведений у склад Редакційної колегії Збірника наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя" Рівненського державного гуманітарного університету. У травні 2019 року був прийнятий до Національної всеукраїнської музичної спілки.

І.С. Гишка автор першої у світі методики формування амбушура трубача на засадах базингу, та першої в Україні монографії з питань теорії і методики навчання гри на трубі, опублікованої англійською мовою.

У 2004 році Ігор Семенович протягом декількох днів брав участь у Помаранчевій революції.

2018 року ним зацікавилася кореспондент Городенківської районної газети „Край” та написала статтю до 70-річного ювілею земляка-городенківчанина.

Із 1993 року по теперішній час працює на кафедрі музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного.



Ігор Гишка під час Помаранчевої революції



Вручення І.С. Гишці Почесної грамоти від генерала В.Ф. Деркача після проведеного майстеркласу



*Представлення монографії І.С. Гишки
„Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача”
в органному залі НМАУ 22.10.2010 р.*



*Журі Міжнародного конкурсу до 75-річчя кафедри духових та ударних інструментів
НМАУ ім. Чайковського 21-23.10.2010*

З під пера І. С. Гишки вийшло три монографії, три навчальних посібники (у тому числі з грифом МОН), він має 12 Свідоцтв авторського права, опублікував понад 70 наукових видань. Учні, студенти та курсанти доцента І. С. Гишки неодноразово завойовували лауреатські звання в сольній та ансамблевій номінаціях на всеукраїнських та міжнародних конкурсах і фестивалях. Свого часу на кафедрі музичного мистецтва НАСВ імені Гетьмана Петра Сагайдачного у нього вчилися нині три Заслужені артисти України. Багато з його учнів сьогодні успішно працює в Україні, Польщі, Італії та Португалії як музиканти і викладачі.



Ігор Семенович та дружина Оксана Михайлівна Гишка сьогодні

8 жовтня цього року має виповнитися 75 років від дня народження Ігоря Семеновича Гишки, 60 років його трудового стажу, 55-річчя педагогічної діяльності та 30-річчя праці на кафедрі музичного мистецтва Національній академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного. Без перебільшення можна сказати, що колектив кафедри пишається таким різновекторним фахівцем високого класу.

Висновки: У статті розглянуто надзвичайно цікавий життєвий і плідний творчий шлях людини, яка у своїх 75 ще активно працює, віддаючи свій професійно-виконавський досвід молодому поколінню майбутніх диригентів ЗСУ, є взірцем викладача-педагога і науковця.

Основні положення статі можуть бути використані у лекціях з історії духового музично-виконавського мистецтва, музичної педагогіки та методики викладання гри на духових інструментах, а також у заняттях з фаху виконавців на мідних духових інструментах усіх ланок музичної освіти і сольної-оркестрової практики.

Література

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства – К.: ТОВ „Задруга” 2006 – 408 с.
2. Ковалів О. Не дали заслуженого, бо не вступив до партії / газета Край 8 листопада 2018 № 44 (1481)
3. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні: Монографія. – К., 2006. – 400 с.

УДК 78.079

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8779-666X>**Сіончук О.В.,
м. Рівне**

ОРГАНІЗАЦІЯ МУЗИЧНИХ ФЕСТИВАЛІВ В УКРАЇНІ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ПРОВЕДЕННЯ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Анотація. В запропонованій статті автор систематизує головні елементи та принципи проведення організації музичних фестивалів в Україні на основі нормативних документів щодо цих культурних акцій. Розглянуто завдання організаційного комітету та художньої комісії, проаналізовано маркетинг фестивальних проєктів та їх фінансове забезпечення. Виокремлено особливості проведення музичних фестивалів після повномасштабного вторгнення росії на територію України.

Ключові слова: музичний фестиваль, організаційний комітет, художня комісія, фестивальний маркетинг, заходи безпеки, воєнний стан.

Annotation. In the proposed article, the author systematizes the main elements and principles of organizing music festivals in Ukraine on the basis of regulations on these cultural events. The tasks of the organizing committee and the artistic commission are considered, the marketing of festival projects and their financial support are analyzed. The peculiarities of holding music festivals during the full-scale Russian invasion of Ukraine are highlighted.

Key words: music festival, organizing committee, art commission, festival marketing, security measures, martial law.

Основний зміст. Попри те, що каже відоме прислів'я: «Коли говорять гармати – музи мовчать», війна, яка нині точиться на українській землі, не завадила традиції проведення музичних фестивалів, як однієї з найдієвіших культуротворчих форм взаємодії між людьми.

Зараз музика стала частиною механізму соціальної та психологічної реабілітації, музичні перформенси відбуваються для зібрання коштів тим, хто воює за нашу свободу (все більше культурних подій та проєктів мають на меті допомогу окремим батальйонам чи конкретним військовим), для вшанування загиблих бійців, для донесення світові всього жахіття, яке відбувається на нашій землі. Культура зараз потрібна, тому що вона допомагає підтримати не тільки загальний стан людей, наповнює простір новими сенсами, а ще підтримує економіку, бо фахівці платять податки. Музика – це спроба катарсису, спроба пережити біль війни та засіб розради та підняття духу українців.

Підтримка і розвиток музичного фестивального руху в Україні – ключовий напрям діяльності організаційних комітетів всіх рівнів – від Міністерства культури та інформаційної політики України до місцевих, а також небайдужих людей, які вболівають за проведення цих культурно-мистецьких акцій.

Організація музичних фестивалів в Україні – справа надзвичайно кропітка. Як масштабна подія фестиваль потребує ретельної організаційної підготовки, котра охоплює такі складові: відкриття, закриття, проведення різних заходів (прес-конференцій, майстер-класів, наукових конференцій, творчих зустрічей), забезпечення концертних майданчиків, формування концертних програм, проведення концертів, розміщення колективів тощо. Здебільшого музичні фестивалі – низка концертів, що проводяться впродовж кількох днів, об'єднаних загальною концепцією [1].

Організаційні засади проведення музичних фестивалів у мирний час прописано в певних нормативних актах. Спробуємо систематизувати їх дані та вкажемо на зміни, які внесені для проведення фестивальних заходів в умовах воєнного стану.

Модерацію фестивалю здійснює Організаційний комітет. Персональний склад Оргкомітету затверджується наказом Міністерства культури та інформаційної політики України (якщо ж захід місцевого значення, то – наказом управління культури і туризму облдержадміністрації, у воєнний час- обласних військових адміністрацій) раз на три роки, до якого в разі необхідності вносяться зміни. До участі в роботі Оргкомітету залучаються представники Міністерства культури та інформаційної політики України, провідні діячі музичного мистецтва, керівники творчих спілок, підприємств, установ, організацій сфери культури (за згодою) [4].

Організатори фестивалів зобов'язані: проводити масовий захід у місцях, час та спосіб зазначених у повідомленні про їх проведення; не пізніше як за один місяць до дати проведення, який має статус міжнародного і всеукраїнського та не пізніше, як за десять днів для міських фестивальних заходів у письмовій формі повідомляти виконавчий орган міської ради (міську державну адміністрацію). У повідомленні про проведення заходу вказуються: повна назва юридичної особи (ПІБ фізичної особи); форма, зміст і мета фестивалю; місце проведення та/або маршрут руху учасників; дата, час проведення (початок, закінчення); орієнтовна кількість учасників (важливо пам'ятати, що в умовах війни загальна кількість учасників заходу не має перевищувати

розрахункової місткості найближчого укриття) ; використання технічних засобів, у тому числі звукопідсилювальної апаратури ; паспортні дані відповідального за проведення фестивалю.

В сьогоденнішніх реаліях на організаторів фестивалю покладена підвищена відповідальність за безпеку присутніх. Вони повинні забезпечити:

- негайне припинення проведення фестивальних заходів під час оголошення сигналу «Повітряна тривога», сповіщення про це його учасників та організацію їх евакуації згідно із заздалегідь розробленою та наочно розміщеною схемою і показниками, повідомивши їм місцезнаходження найближчої захисної споруди цивільного захисту (найпростішого укриття);

- дотримання громадського порядку учасниками фестивалю;

- наявність засобів першої медичної допомоги;

- обов'язкове дотримання Правил пожежної безпеки в Україні, затверджених наказом Міністерства внутрішніх справ України від 30 грудня 2014 року № 1417, зареєстрованих в Міністерстві юстиції України 05 березня 2015 року за № 252/26697;

- залучення пожежно-рятувальних підрозділів для забезпечення пожежної безпеки під час проведення заходів відповідно до постанови Кабінету Міністрів України від 26 жовтня 2011 року № 1102 «Деякі питання надання платних послуг підрозділами Державної служби з надзвичайних ситуацій» [7].

Органи виконавчої влади, органи місцевого самоврядування, підприємства, установи, організації та громадяни при проведенні музичних фестивалів зобов'язані вживати заходів щодо недопущення впродовж доби перевищень рівнів шуму на відкритих площадках, а також рівні шуму в прилеглих до них жилих і громадських будівлях. У нічний час, із двадцять другої до восьмої години на захищених об'єктах забороняються гучний спів і викрики, користування звуковідтворювальною апаратурою та іншими джерелами побутового шуму, проведення салютів, феєрверків, використання піротехнічних засобів [6].

Корисною стане інформація про те, що культурно-масові заходи, якщо вони супроводжуються музикою, проводити на центральних площах міст можна не більше одного концерту в день з максимальною тривалістю до 3-х годин, виключивши при цьому будь-які репетиції, прогони фонограм перед самим концертом. Допустимі еквівалентні рівні звуку під час проведення заходів від звуковідтворюючого обладнання не повинні перевищувати на території забудови – 55 дБл. А відстань до адміністративних будинків, в яких розміщені державні органи влади та органи місцевого самоврядування, має бути не менш, як 100 метрів.

Закордоном у великих містах давно регулюють час та місце виступів вуличних митців. До прикладу, в Копенгагені музичним гуртам потрібно до чотирьох тижнів чекати дозвіл від муніципалітету, а ще треба попередити сусідів та поліцію. Аби виступити в нью-йоркському метро виконавцям потрібно заповнити анкету та надіслати власний запис до спеціальної комісії. Аби дати концерт на центральній площі Мюнхена теж потрібно пройти кастинг, а ще сплатити до міської скарбниці 10 євро [9].

Зміст та програму культурно-мистецького заходу вивчає художньо-мистецька рада (художня комісія) в кількості не менше п'яти осіб, які затверджуються головою Оргкомітету. До участі у роботі художньої комісії залучаються професійні митці: композитори, мистецтвознавці, виконавці (за згодою).

Оргкомітет та художня комісія працюють на громадських засадах та самостійно визначають порядок своєї роботи. Оргкомітет: 1) визначає: загальну творчу концепцію фестивалю; підприємство, установу, організацію, що буде здійснювати організаційне проведення; строки та умови проведення фестивалю; строки подання заявок на участь; 2) затверджує: план-графік проведення фестивалю; зразки інформаційно-рекламної продукції; 3) взаємодіє з організаційних питань з художньою комісією та учасниками фестивалю; проводить роботу із залучення спонсорів; оприлюднює на офіційних веб-сайтах Міністерства культури та інформаційної політики України, Національної спілки композиторів України та у засобах масової інформації інформацію про проведення фестивалю; виконує інші функції, пов'язані з організацією та проведенням. Художня комісія: розглядає заявки на участь у фестивалі; затверджує склад учасників; формує та затверджує концертні програми фестивальних заходів.

Оскільки Україна перебуває в режимі воєнного стану, а найоптимальнішим та найбезпечнішим варіантом проведення музичних фестивалів і конкурсів є онлайн формат, відповідно, змінюється і форма заявки.

Щоб взяти участь, необхідно надіслати на e-mail фестивалю:

- посилання на відео на файлообмінник (WeTransfer, Fex.net чи ін.) або на Google-диск з доступом до файлу і посилання на YouTube (якщо є);

- анкетні дані українською і англійською мовою;

- ім'я, прізвище учасника або назва колективу;
- вік учасника;
- країна, місто/село;
- ПІБ художнього керівника;
- ПІБ концертмейстера;
- контактний телефон керівника ;
- повна назва закладу, школи, структури, де працює колектив; e-mail;
- назва твору, автори музики/слів;
- акаунти конкурсанта в Facebook та Instagram;
- телефон із месенджерами (Viber, WhatsApp, Telegram);

Технологія відбору відбувається наступним чином:

Після розглядання заявки кожному учаснику на e-mail приходить лист, чи пройшов він кастинг. Якщо з якихось причин відео не пройшло кастинг (погана технічна якість (відео розмите, погано чути звук тощо); неприпустимі етичні моменти – розглядаються суто індивідуально в контексті), учасника теж повідомляють про це.

Після підтвердження участі відео учасника розміщується на YouTube каналі, Facebook та Інстаграм сторінках фестивалю:

У зв'язку з можливими бомбардуваннями, відключеннями світла та іншими обставинами у стані війни, відповідь на заявку про участь у фестивалі може прийти не відразу.

Разом із заявкою надається якісна сценічна фотографія в електронному варіанті.

Зважаючи на ситуацію в країні, учасникам музичних змагань теж довелося пристосовуватися до нових реалій, адже для отримання якісного відео солісту-виконавцю потрібно мати мінімальний набір технічного забезпечення (камера або телефон хорошої якості та штатив). Проте, незважаючи на стрімкий технічний розвиток у колективних форм музикування є певні складнощі, адже сучасні технічні засоби не дозволяють записати одночасно велику кількість виконавців в режимі реального часу без звукової затримки. Усі найпопулярніші програмні забезпечення для спілкування багатьох людей (зокрема Skype, Viber, Facebook, Messenger, Zoom тощо) мають проблему затримки при передаванні інформації через Інтернет. Як відомо, при використанні цифрових засобів зв'язку, передавання звукового або відеосигналу відбувається за декількома етапами – запис і кодування відео-сигналу, передавання від кодуючого пристрою до медіасерверу, оброблення потоку медіасервером, передавання від медіасерверу до клієнта, декодування та відображення на пристрої користувача.

Зазначені вище недоліки унеможливають набуття компетенції колективного музикування, невід'ємним складником якого є вміння музикувати в ритмічному ансамблі. Менш відчутним цей недолік є лише при виконанні музики в повільних темпах на інструментах, що не володіють чіткою атакою звуку або при співі на штриху легато. Указана особливість робить дистанційне ансамблеве музикування практично неможливим. Це стосується також уроків із концертмейстером, необхідних для повноцінної підготовки вокалістів і музикантів-інструменталістів, що вивчають гру на духових та струнних інструментах [3; 253].

Проте зауважимо, що підготувати запис музичного твору в ансамблі, або ж навіть оркестрі, можна на високому якісному рівні. Технологія отримання таких записів аналогічна технології роботи студії – музиканти записують свої партії по чергові, використовуючи в якості відліку часу метроном або фонограму-взірець, після чого виконується зведення звуку [2; 71].

Фінансування фестивалю, зазвичай, здійснюється за рахунок: асигнувань, передбачених Міністерством культури та інформаційної політики України у Державному бюджеті України на відповідний рік; видатків, передбачених Національній спілці композиторів України на виконання статутних завдань; інших джерел та надходжень, не заборонених чинним законодавством. Громадські та інші організації мають право за власний рахунок установлювати спеціальні призи, нагороди та премії учасникам за погодженням із Оргкомітетом [5].

А от фестивалі, що проводяться під час війни дуже часто не мають фінансової підтримки і організатори просять учасників та глядачів за можливості зробити донат. Бюджетні кошти зараз перенаправлені на забезпечення армії, соціальних виплат, а підтримка культури з боку держави загально зменшилася. Менеджери державних культурних інституцій стикаються із потребою швидкої адаптації, здобуття нових навичок роботи з написанням грантових заявок та інше. Разом із тим, як і в інших сегментах культурного сектору, є відтік кадрів з різних причин (мобілізація, вимушена міграція, низька оплата праці тощо). Для деяких державних культурних організацій- це вирок.

Після повномасштабного вторгнення росії фестивальний рух в Україні з об'єктивних причин зменшив оберти, та багато державних інституцій, музичних спілок, приватних мистецьких груп працюють над можливістю підтримати культурних діячів в умовах війни. До прикладу, Український

культурний фонд за рішенням Кабінету Міністрів України перерахував на потреби Збройних сил України близько 600 мільйонів гривень, а ті, що залишилися – спрямовуватимуться на фінансову підтримку культурних заходів, які відбуваються і будуть відбуватися саме зараз під час війни в Україні, та підтримку культурних проєктів, що відбуватимуться поза межами України, але будуть націлені на підтримку нашої держави, нашої боротьби з російською агресією [8].

Допомогти мирним жителям України під час війни закликала своїх міжнародних партнерів і Всеукраїнська Асоціація Музичних Подій. Найбільше відгукнулись на заклик представники фестивальної та концертної спільноти, завдяки чому анонсовані благодійні концерти у Польщі, Великій Британії, Нідерландах, Люксембурзі.

Як повідомляє BAMП, серед організацій, які долучилася до допомоги українцям – європейська асоціація фестивалів YOUTROPE, яка представляє 112 фестивалів та асоційованих членів із 26 європейських країн. Деякі з членів асоціації розробили спільний мерч, кошти від його продажу якого передадуть фонду Music Saves UA.

Через повномасштабний напад росії багато творчих колективів не мають змоги навіть повноцінно провести репетиції, проте при першій же нагоді долучаються до участі та проведення музичних фестивалів в Україні та за її межами. До прикладу, у січні 2023 року духовий оркестр «Львівські фанфари» та колектив мажореток «Феєрія» дитячої школи мистецтв №5 Львова відкрили найбільший в Європі та один з найбільших у світі Міжнародних фестивалів військових духових оркестрів Bremen Tattoo 2023 в Німеччині, а на 31-му фестивалі-конкурсі духових оркестрів «Золота Ліра 2022» посіли перше місце на у категорії «Шоу-дефіле». У липні 2022 року в Трускавці відбувся **фестиваль «Зірки виходять на сцену», де однією з шести номінацій була інструментальна музика (ансамбль, соло): ансамбль народних інструментів, духовий оркестр, вокально-інструментальний ансамбль.** До слова, фестиваль переїхав на Західну Україну зі **Скадовська. В серпні 2022 року** в рамках Всеукраїнського патріотично-мистецького проєкту «Армія з народом» відбулись концерти Заслуженого академічного Зразково-показового оркестру Збройних Сил України.

Висновки. Фестивалі, незважаючи на труднощі організації, які успішно долають директори й організаційні комітети, мають важливе значення для збереження культурної спадщини Української держави. Великі фестивальні проєкти позитивно впливають на піднесення авторитету України в світі як держави, котра свято шанує свої традиції задля піднесення національної культури.

Беручи до уваги вищезазначене, підсумовуємо, що розробка нових та вдосконалення раніше затверджених нормативно-правових документів для всіх музичних фестивалів із обов'язковим акцентуванням на організаційні заходи, беззаперечно стане демонстрацією тісної комунікації державних інституцій з представниками музичної сфери у впорядкуванні особливостей фестивалю, як культурного продукту.

Ми віримо в перемогу України! Тому зараз кожен з нас робить те, що наразі на часі, аби спільними зусиллями уже в мирний час повернутись до повноцінного проведення музичних фестивалів в наших містах усіх куточків української держави.

Список використаних джерел:

1. Бермес І. Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні. *Культурологічна думка*. 2015. №8. С. 151-153.
2. Бондаренко А. І. (2020). Дистанційна освіта музикантів-виконавців: проблеми та перспективи. *Імідж сучасного педагога*, (3(192)), 69-72.
3. Дмитрієнко О. Ю., Білодід Б. В., Терновой М. Ю. Аналіз програмного забезпечення *Інтернет-телефонії. Електроніка і зв'язь*. 2009. № 2/3, ч. 1. С. 252–254.
4. Положення про порядок організації та проведення масових заходів у місті Києві: рішення Київради від 19 червня 2017 року N 470/8043. *Хрещатик*. № 80. 28 липня 2017 року.
5. Про внесення змін до Положення про Міжнародний фестиваль «Київ Музик Фест»: наказ Міністерства культури України від 26.07.2013 (№ 696). URL: [https://www.mincult.gov.ua/\(дата_звернення_29.01.2023\)](https://www.mincult.gov.ua/(дата_звернення_29.01.2023)).
6. Про забезпечення санітарного та епідемічного благополуччя населення: Закон України від 24 лютого 1994 року № 4004-XII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4004-12#Text> (дата звернення 4.02.2023).
7. Рада оборони Рівненської області затвердила порядок, відповідно до якого можна проводити масові заходи під час дії воєнного стану. URL: <https://varash-rada.gov.ua/ofitsijna-informatsiya/7889> (дата звернення 4.02.2023).
8. Український культурний фонд розробляє пакет ініціатив для підтримки культурних діячів в умовах війни. URL: <https://ucf.in.ua/news/22-03-2022> (дата звернення 28.02.2023).
9. Як у Львові хочуть впорядкувати діяльність вуличних музикантів. URL: https://zaxid.net/statti_tag50974/ (дата звернення 4.02.2023).



УДК 780.8 : 780.64(477) (092)

ORCID <https://orcid.org/0009-0003-6187-1635>

Турчинський Б.Р.,
м. Петах-Тиква, Ізраїль

ЗОЯ ПРОКУДІНА – ВИКОНАВЕЦЬ, ПЕДАГОГ КЛАСУ ВАЛТОРНИ: ЖИТТЄВИЙ ТА ТВОРЧИЙ ШЛЯХ

Анотація. В статті висвітлюється питання життєвого та творчого шляху видатного педагога сучасності по класу валторни Житомирського музичного училища Зої Прокудіної.

Ключові слова: педагог, музикант, валторна.

Abstract. The article highlights the life and creative path of Zoya Prokudina, an outstanding modern teacher of the horn class of the Zhytomyr Music School.

Key words: teacher, musician, horn.

Життя дружини офіцера завжди було на 90% передбачуваним: переїзди, первинність кар'єри чоловіка... Про свою власну професійну реалізацію обґрунтовано могли думати здебільшого дружини, які входили в категорії "пед" і "мед".

У долі Зої Анатоліївни Прокудіної певна нестандартність була, напевно, закладена від початку. Ця жінка, значною мірою реалізувалася як професіонал, викладач, мама і щаслива дружина.

Але про все по порядку.

Закінчивши музичне училище по класу фортепіано і готуючись вступати до Московської консерваторії, Зоя раптом дізналася, що прийом на її спеціальність закінчено! Оскільки час був повоєнний, то на такому "чоловічому" факультеті, як духовий, був недобір. Так піаністка стала єдиною дівчиною-студенткою духової кафедри, а забігаючи наперед, скажу, що і першою жінкою-валторнисткою в СРСР.

Спочатку ситуація була загадково-надихаючою, але непростою. Займатися Зої доводилося дуже серйозно: по-перше, довелося з нуля освоювати новий інструмент, по-друге, дехто відверто в неї не вірив...

А ще у Зої не було навіть свого інструменту – займалася на казенному, не бозна-якої якості. Це помітив відомий педагог і диригент В.А. Щербінін – він і організував придбання хорошої валторни.

Минуло небагато часу, і молода вродлива дівчина встала за диригентський пульти духового оркестру – і тоді студенти чоловічої статі переривали свої заняття, щоб з глядацьких місць насолоджуватись чарівними мелодіями.

За новий інструмент Зоя розраховувалася три роки. Добре, що робочих місць вистачало: у ті часи в кожному театрі був оркестр. Ось Зоя і бігала від театру до театру. А у вихідні ставала диригентом у парковому оркестрі (в якому грали лише чоловіки).

Так, наповнено, результативно й цілеспрямовано й живуть обдаровані, енергійні люди! Від "інструменту з нуля" до затребуваної валторнистки й диригентки. Але не тільки це: ще і молоді дружини! В День народження подружки познайомилася зі слухачем Військової Академії.

Нечасто в нашому провінційному Житомирі надовго затримувалися музиканти з великих міст.

Зоя Анатоліївна Прокудіна, випускниця консерваторії, опинилася в Житомирі, так склалися обставини: її чоловік, закінчивши ад'юнктуру, дістав призначення в місто Станіслав (сьогодні це Івано-Франківськ), а потім – у Житомир.

Сім'я Прокудіних – підполковник зв'язку Андрій Кузьмович, його дружина Зоя Анатоліївна і дві їхні маленькі доньки – з'явилася в Житомирі 1956 року.

Звичайно ж, професіонал такої кваліфікації не може обмежити себе лише хатніми клопотами. До того ж Зоя була товариською, чарівною жінкою і з музикантами порівняно невеликого міста познайомилася досить швидко.

Вона грала в оркестрі музично-драматичного театру, виступала із сольними програмами та у складі інструментальних ансамблів.



На початку 50-х років у Житомирі за активної підтримки директора музичного училища Якова Дреслера було створено симфонічний оркестр.

Оркестр збирався тільки на літньо-осінній період і грав у парку популярну музику. Разом із Зоєю Прокудіною (перша валторна) в оркестрі грав і сам Я. Дреслер. Пам'ятаю, ми з батьком завжди ходили на ці виступи. Інструмент Прокудіної – завжди начищений, доглянутий. До речі, як і в Дреслера.

Невдовзі Зою Анатоліївну запросили викладати валторну у навчальних закладах міста. У різний час вона успішно працювала у Житомирському музичному та культурно-освітньому училищах.



Зоя Анатоліївна Прокудіна зі студентами класу валторни відділу духових та ударних інструментів Житомирського музичного училища.

Яків Дреслер був чудовим директором музичного училища і зумів зібрати колектив першокласних викладачів. Про них – колег і друзів Зої Анатоліївни – хочу коротко згадати.

Трубач і педагог, а також диригент духового оркестру училища Йосип Антонович Древецький, зав. відділом, вів усі предмети диригентського циклу. Мав чудову освіту – інститут військових диригентів. Вів клас труби, туби, кларнета. Під керівництвом Древецького духовий оркестр училища був одним із найкращих в Україні.

Зельман Зусійович Ройтфарб – людина-легенда. Знав практично всі інструменти. Вів симфонічний оркестр училища. Чудовий організатор музичних колективів. Усі оркестровки робив сам. Любив це робити і робив на дуже високому рівні. Творив з душею, майстерно, талановито.

Сергій Андрійович Каплун (впродовж багатьох років був завучем училища) – чудовий теоретик, винятково скромна людина. З верхньої кишені його піджака завжди стирчав червоний олівець. У нього була феноменальна пам'ять. Під час іспиту Сергій Андрійович проходив по рядах: "Це ви списали в Івана – там такі самі помилки. А це списано у Володі. Звірте..."

Ці педагоги були гордістю музичного училища.

І, звісно, Зоя Анатоліївна Прокудіна.

Згодом з її учнів склалася прекрасна плеяда валторнистів. Ю. Корецький – випускник Львівської консерваторії, викладач і диригент оркестру Житомирського музичного училища, В. Цурман – випускник Білоруської консерваторії, концертмейстер групи валторн симфонічного оркестру Білоруського радіо і ТБ, В. Яковчук – концертмейстер групи валторн оркестру штабу Прикарпатського військового округу, працював солістом симфонічного оркестру Львівської

філармонії й оркестру Львівського театру опери та балету; В. Штефанець – випускник Одеської консерваторії, соліст оркестру Одеського театру опери та балету; і найвідоміший її учень – Володимир Іванович Бондарчук, народний артист України, концертмейстер групи валторн Одеського філармонійного симфонічного оркестру, професор Одеської Національної академії музики імені А.В. Нежданової.

Я добре знав Зою Анатоліївну: адже мій батько теж був валторнистом,... вони товаришували. Я бував із батьком у неї вдома, де на нас завжди чекав теплий прийом. Їм, колегам, було про що поговорити.

Іноді батько підміняв Якова Дреслера в симфонічному оркестрі й грав поруч із Прокудіною. Грали вони разом і в деяких виставах театру. "У неї прекрасний звук, і грає дуже музично", – пам'ятаю ці слова батька.

А ще пам'ятаю, як 1969 чи 1970 року мене запросили на концерт духового відділу культурно-освітнього училища. У програмі, крім іншого, прозвучало і два квартети для валторн, де педагог З. Прокудіна грала разом зі своїми учнями – і це було неперевершено.

Від автора:

У Зої Анатоліївни серед колег було багато друзів, які поділилися своїми спогадами про неї.

Один із них – Борис Михайлович Фішерман, який нещодавно пішов у засвіти.

Борис Михайлович був натхненником багатьох моїх нарисів.

Б.М. Фішерман-кларнетист, диригент, заслужений працівник культури України.

"Зоя Анатоліївна була дивовижною людиною. Цікава співрозмовниця і, зауважу, дуже ерудована. Іноді ми й сперечалися, але завжди поважали думку один одного. Роки, проведені в стінах консерваторії, зустрічі з провідними музикантами країни не могли не вплинути на Зою як на особистість і в житті, і в музиці. Цікава вона була і в розмові про музику, і в обговоренні досягнень наших учнів, і в своїх спогадах-байках про життя в столиці. Зоя любила дивовижну природу нашої Житомирщини. Не раз казала, що вже звикла й полюбила наш край.

Тривалий час я був диригентом училищного оркестру, і вихованці Зої Анатоліївни мене завжди тішили гарною грою, манерою виконання, чіткою з листа. Я із Зоєю влаштовував спільні концерти, які завжди проходили з незмінним успіхом. Недарма багато її випускників вступили до консерваторії і стали професійними музикантами. Єдиний в Україні валторнист – народний артист України Володимир Іванович Бондарчук, професор Одеської консерваторії – її учень. Це її велика заслуга, успіх і, як то кажуть, "відмінна робота". У класі Зої Анатоліївни займався і молодший брат Володимира – Валентин. Як і старший брат, він закінчив Одеську консерваторію і багато років викладає в Житомирському музичному училищі.

У 1986 році Зоя Анатоліївна з сім'єю переїхала до московії, а в 1991 році вони зі старшою донькою Ольгою переїхали до Іспанії".

Згадує донька Зої Анатоліївни, Ольга:

"Мамі подобалося все нове. Коли в 60-ті роки у нас з'явився автомобіль, мама, не замислюючись, навчилася на ньому їздити і робила це добре. Тоді досить рідко можна було побачити жінку-водія, це було дивиною. Житомиряни, побачивши за кермом жінку, бували шоковані. Прохання підвезти і привезти сипалися з усіх боків. Як вона всюди встигала – не знаю.

Мама дуже любила своїх учнів і часто запрошувала їх до нас додому. Насамперед пригощала чим могла, цікавилася їхніми життєвими проблемами. Допомогала в пошуку інструменту, ходила з ними по інстанціях, домогалася стипендії... З багатьма потім листувалася. Учні завжди вітали її зі знаменними датами. А ще вона була супер обов'язковою людиною з великою енергією. Вона завжди говорила: "Є таке слово – треба!". Можна сказати, це був девіз її життя.

Епізод із мого дитинства. Мені запам'ятався один із концертів, на якому виконувала соло мама. Вона вийшла на сцену в неймовірно красивій сукні, з блискучою, майже золотою валторною. Я від радості підстрибнула на місці й закричала: "Це моя мама!" Гордість за неї буквально переповнила мене.

У Житомирському музичному училищі імені В. Косенка займалася і я. Добре пам'ятаю своїх учителів і однокурсників. Навчалася на диригентсько-хоровому відділенні, потім вступила до Московського державного інституту культури (диригентсько-хоровий факультет).

Сім'я у нас дуже музикальна. Знаменитими стали мій син Андрій, онук Зої Анатоліївни, і моя 20-річна онука Андреа Дель Байє, яка незабаром їде навчатися до Кремони, в престижну школу А. Страдіварі (вступила, впоравшись із великим конкурсом). Пишаюся ними! Вони скрипкових справ майстри. Таким чином, у нас у родині – вокал, валторна, скрипка і скрипкові майстри".

Андрій Шюдтц – скрипковий майстер із Кремони.

"Свою першу скрипку Андрій зробив в 11 років, а в 15 він уже брав участь у міжнародному конкурсі скрипкових майстрів імені Чайковського, будучи наймолодшим його учасником за всю історію існування цього конкурсу.

Згодом навчався в місті Кремона (Італія), в інституті скрипкових майстрів імені А. Страдіварі. З успіхом закінчив навчання та отримав диплом. У 1998 році Андрій Шюдтц відкрив у Кремоні власну майстерню, і відтоді його відомі інструменти розпочали свою подорож усім світом".

Михайло Дікер – кларнетист, композитор:

"Дякую, Борисе, що ти звертаєшся до історії нашого музичного училища, розповідаєш про його чудових педагогів і випускників. Зоя Анатоліївна серед них посідає особливе місце. Чому?

У той повоєнний час із викладацьким складом було непросто. Багато хто не повернувся з фронту. Викладачі на духовому відділенні вели по два-три інструменти. Сам розумієш, потрібні були вузько спрямовані вчителі. Кожен педагог має викладати той інструмент, на якому сам добре грає і має відповідну освіту.

Новий педагог в училищі, тим більше випускниця консерваторії, всіма була сприйнята з радістю. Я навчався на старших курсах училища, різниця у віці невелика. Загалом, можна сказати, подружилися. Я часто бував і на уроках нового викладача.

Симфонічний оркестр училища був дуже серйозним колективом, грав складні твори, і звісно, йому потрібні були валторністи. З приходом Прокудіної у нас вони з'явилися.

Зоя Анатоліївна була людиною і професіоналом з великої літери, працювала не заради якоїсь подяки або звань – вона просто якнайкраще робила свою справу. І я сам, особисто, одного разу мав щастя в цьому переконатися. Якось після іспиту за фахом (чи то академічного концерту, зараз уже не пригадаю), помітивши у моєму виконанні певні недоліки, Зоя Анатоліївна підійшла й порадила попрацювати над новими для мене вправами. Вони виявилися дуже ефективними, і це незабаром дало мені змогу з легкістю справлятися з труднощами у виконавському диханні.

Я не раз бував у неї вдома, спілкувався з її чоловіком, Андрієм Кузьмовичем, добродушною і гостинною людиною. Вони були прекрасною парою і дуже доповнювали один одного в усьому. Обидва симпатичні, красиві, привітні. З такими людьми завжди приємно бути поруч.

Після того, як я закінчив училище, ми підтримували зв'язок ще впродовж багатьох років".

Учень Прокудіної Зої Анатоліївни (1961-1965 роки навчання в Житомирському культурно – освітньому училищі), Народний артист України, професор кафедри оркестрових духових та ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової **Бондарчук Володимир Іванович**.

Після закінчення 8-и класів я перший раз самостійно поїхав до міста Житомир в пошуках навчального закладу для продовження освіти, випадково потрапив до музичного училища. Музичної підготовки я не мав і мені запропонували звернутися до культурно – освітнього училища, що знаходилось поряд, і там, можливо, я зумію поступити на навчання на духовий відділ.

На вступних екзаменах в складі комісії поряд з завідуючим духовим відділом Йосипом Антоновичем Древецьким знаходилась красива молода, видна жінка, і пісня „Рідна мати моя” яку я виконував під час екзамену, (думаю тільки для неї), напевне зачіпила її душу і вона взяла мене в свій клас. Це була Зоя Анатоліївна Прокудіна, валторністка – випускниця Московської консерваторії професорів А.І. Усова та А.Я. Янкелевича. В Житомир вона приїхала завдяки своєму чоловіку, полковнику Андрію Кузьмичу Прокудіну, якого міністерство оборони направило з Москви на роботу до військової частини м. Житомира.

Зустріч на вступних екзаменах стала початком наших взаємовідносин, а точніше дружби на все наше життя. На перші заняття в класі Зоя Анатоліївна принесла свою валторну і я вперше в житті побачив та почув чарівні звуки цього інструмента в її виконанні. Протягом чотирьох років занять в класі вона періодично брала інструмент в свої руки, показувала як має звучати той чи інший епізод твору і до сьогоднішнього дня я пам'ятаю моє захоплення від якості її звуку та виконання. В повсякденних наших заняттях вона була вимоглива і разом з тим надзвичайно доброзичливою, вимагала щоб наші щоденні самостійні заняття починалися до початку лекцій о 6 або 7 годині ранку і це стало для мене обов'язковим протягом навчання, як в училищі так і пізніше в консерваторії. Її реакція на наші помилки під час екзаменаційних та концертних виступів була завжди з посмішкою, яка давала нам надію і впевненість, що наступний виступ буде успішнішим.

Після закінчення училища Зоя Анатоліївна пропонувала мені їхати на навчання до Москви і була впевнена що я обов'язково поступлю, але я чомусь вибрав Одесу і не жалкую про мій вибір, вона також. Протягом всього життя ми підтримували теплі зв'язки та періодично зустрічалися, вона

була присутня слухала та плакала під час виконання 5 симфонії П.І. Чайковського та 27 симфонії М.Я. Мясковського в Москві, бував в гостях у неї в іспанському місті Ов'єдо, під час мого навчання в училищі вона гостювала у моїх батьків в селі Зороків на Житомирщині, до сьогодні підтримую зв'язок з її дочкою Олею, яка проживає в іспанському місті Ов'єдо. Під час наших зустрічей Зоя Анатоліївна завжди наголошувала, що кращі її роки пройшли в Україні, в місті Житомир, яке вона любила і з теплотою завжди згадувала ті часи, своїх студентів і колег викладачів. Один із найбільш талановитих її учнів Бондарчук Валентин Іванович нині продовжує і втілює в життя викладацьку методику своєї вчительки в Житомирському музичному училищі в класі валторни, я по мірі можливостей в ОНМА ім. А.В. Нежданової. Вона була чудовим викладачем, чудовою чуйною людиною, любила музику, студентів, викладачів і нашу Україну.

8 квітня 2019 року в Житомирському коледжі культури і мистецтва відбувся концерт, присвячений її пам'яті. Пам'яті людини, педагога і музиканта, яка залишила помітний слід у музичній культурі міста.

У концерті прозвучали твори з репертуару Прокудіної та її класу. У програмі концерту брали участь і "музичні онуки" Зої Прокудіної – учні її учнів.

Останні роки Зоя Анатоліївна жила в Іспанії, в м. Ов'єдо з донькою Ольгою та її родиною. Була хорошою бабусею і встигла стати прабабусею.

За словами доньки, роки обійшли її стороною. Вже в похилому віці, вона, як і раніше, була активною, розумною. Для неї не існувало "не можу", вона скрізь хотіла бути (і була!) першою. Як і в молодості, завжди відкрита для всього нового. Намагалася не пропустити жодного концерту. Старанно вчила іспанську мову. Навчилася готувати іспанську їжу. Полюбила кориду!

Весела, енергійна, як і раніше, розумна і обов'язкова. Такою ми і будемо її пам'ятати!

P.S.

Хочу висловити подяку директору Житомирського коледжу культури і мистецтва ім. І. Огієнка М.П. Покропивному за сприяння в написанні нарису та надані матеріали. А ще за дбайливе ставлення до історії нашого училища і пам'яті людей, які працювали і навчалися там.

Висновки. Творча та педагогічна діяльність Зої Анатоліївни Прокудіної внесла вагомий вклад у розвиток духового інструментального виконавства на теренах Житомирщини та України.



УДК 780:8:780.64(477)(092)

ORCID <https://orcid.org/0009-0005-1757-8479>

Пукаляк М.В.,
м. Київ

ДО 75-РІЧЧЯ ПРОФЕСОРА РОМАНА ВОВКА

Анотація. Публікація присвячена до ювілею заслуженого діяча мистецтв України, завідувача кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України (НМАУ) імені П.І. Чайковського, викладача класу кларнета Київської муніципальної академії музики (КМAM) імені Р.М. Глієра, професора Романа Вовка.

Ключові слова: Викладач, професор, учні, досягнення, Роман Андрійович, п.Вовк.

Annotation. The publication is dedicated to the anniversary of the Honored Artist of Ukraine, Head of the Department of Woodwind Instruments of the National Music Academy of Ukraine (NMAU) named after P.I. Tchaikovsky, the teacher of the clarinet class of the Kyiv Municipal Academy of Music (KMAM) named after R.M. Glier, Professor Roman Vovk.

Key words: Teacher, professor, students, achievements, Roman Andriyovych, Mr. Vovk.

Ця стаття приурочена до знаменної дати – 75-ти річчя заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, доктора філософії (Ph. D. of Musical Art), завідувача кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України (НМАУ) ім. П.І. Чайковського, професора, в минулому багаторічного артиста симфонічного оркестру Національної опери України, шанованого викладача, вірного товариша та поважного чоловіка, батька і дідуся – **Романа Андрійовича Вовка.**

На жаль, ювілей професора припав на тяжкий для Української держави та українського народу рік. Збройна агресія російської федерації проти нашої країни на тривалий період унеможливила звичне для нас побутове і культурне життя. Скасувались концерти, припинились покази вистав в театрах, були перенесені конкурси, заняття з учнями та студентами перейшли в онлайн-режим (наскільки це було можливо).

Відповідно, урочисті заходи до ювілею Романа Андрійовича не були проведені належним чином. Однак, рік потому, було прийнято рішення відзначити цю подію статтею, присвяченою життєвому шляху ювіляра.

У цій публікації ми розглянемо різні творчі періоди життя музиканта, викладача, останнього завідувача кафедри духових та ударних інструментів НМАУ (2005-2006рр.) і теперішнього багаторічного завідувача новоствореної у 2006р. кафедри дерев'яних духових інструментів.

Метою статті є висвітлення життєвої і творчої діяльності відомого в Україні та світі діяча кларнетового мистецтва Романа Вовка.

Виклад основного матеріалу. Майбутній митець народився 13 травня 1947 року у «центрі» Галичини – місті Львові, де провів все своє безтурботне дитинство. Зростав у простій українській сім'ї: мати була хатньою господинею, а тато – слюсарем. Батьки, за словами п. Романа, були сиротами. Своїм студентам сьогоднішній професор часто сумно та зболено розповідав про те, що не знав ні дідусів, ні бабусь. Батьки спонукали маленького хлопчика обрати професію інженера, що було популярним на той час. Однак шляхи Господні привели маленького «вовченятка» (Роман Андрійович так часто називає своїх учнів) до кардинально іншого русла.

Музичний шлях проф. Вовка розпочався у 5-му класі Львівської спеціалізованої музичної школи імені Соломії Крушельницької. За словами сьогоднішнього ювіляра, вибір інструменту, якому музикант присвятить все своє життя, стався випадково. Як ми бачимо, декілька десятиліть поспіль, вибір був здійснений на користь «короля сімейства дерев'яних духових інструментів – кларнета».

Першим педагогом став Карл Маргевка – тогочасний соліст оркестру Львівського театру опери та балету. Згодом вихованцями видатного педагога стали Ігор Проців і Юрій Василевич, які сьогодні входять до плеяди кращих викладачів кларнета в Україні. Станом на сьогодні професор Маргевка проживає в Новій Зеландії, де також навчає майбутніх зірок кларнетового простору. Роман Андрійович регулярно підтримує зв'язок зі своїм першим наставником. За допомогою сучасних технологій, а саме відеозв'язку, проф. Вовк неодноразово демонстрував своєму викладачу досягнення вже своїх студентів «онлайн». Роман Андрійович описує цей період контактування із Першим Вчителем, як початок чогось «нового та захоплюючого».

Перші враження від оркестрового музикування були отримані під час особистої присутності та участі в репетиціях симфонічного оркестру школи. Концертмейстрами оркестру були відомі на той і на теперішній часи Олег Криса та Богодар Которович. Ті події вплинули на моральний посыл та запал майбутнього фахівця, дали стимул і мотивацію для подальшої роботи та самовдосконалення.

До слова, творче виховання музиканта відбувалось не лише в стінах школи Крушельницької. Роман Андрійович згадує, що мав можливість заробляти на життя будучи весільним музикантом. За своє життя, він на Львівщині зіграв більше сотні весіль, що було на той час досить непоганим та досить поширеним для духовиків способом заробітку. З власного досвіду знаю, що такий вид діяльності досить продуктивно виховує любов до музики, традицій та етносу нашого народу, що, безпосередньо впливає на людський та національно-патріотичний світогляд.

Період навчання у Львові завершується у 1965 році, коли Роман закінчує «десятирічку», приймає рішення рухатись далі та успішно складає іспити до Київської державної консерваторії, студентом якої він тоді і стає. Ювіляр згадує складність тодішніх реалій: на одне місце претендувало аж 13 кларнетистів.

«Київський кларнетовий шлях» молодого митця розпочинається на педагогічній стежці доцента, концертмейстера групи кларнетів Державного симфонічного оркестру Степана Ригіна. Серед відомих підопічних професійного кларнетиста були Іван Пендишук, Зіновій Гороховський, Віктор Тимець, Петро Заболотний, Дмитро Чернявський та інші. Майстерність педагога, людські якості та особливий підхід до кожного учня, дозволяли Ригіну виховувати справжніх фахівців своєї справи, зокрема і нашого ювіляра.

Професійна педагогічна діяльність майбутнього професора почалася у 19-ти річному віці у ДМШ № 14 м. Києва, а виконавська діяльність Р. Вовка розпочалась, як це переважно буває і сьогодні, саме у студентські часи. У віці 21-го року (1968 р.) кларнетист почав роботу в сценічному оркестрі театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка, із 1973 – в симфонічному оркестрі. За час роботи в Національній опері України (сьогоднішня назва) зіграв близько 5000 оперних та балетних вистав. З гастрольними турами відвідав такі країни як Японія, Німеччина, Бразилія, Данія, Іспанія, Румунія,

Швейцарія та багато інших, про які нам, своїм учням, Роман Андрійович неодноразово розповідав з радістю в очах.

За час виконавської діяльності Роман Андрійович мав можливість співпрацювати з багатьма диригентами. За згадками професора, найціннішою та найбільш плідною була співпраця з маестро світового масштабу Стефаном Турчаком. Роман Андрійович мав щастя бути учасником всіх прем'єрних і планових вистав маестро Турчака. Знаковою подією була поїздка театральної трупи в 1986 році до Німеччини, коли Р. Вовк, займаючи позицію 1-го кларнетиста виконав опери «Євгеній Онегін» П.І. Чайковського та «Царева Наречена» М. Римського-Корсакова.

Незабутніми вважає наш Вчитель враження від участі у виставах диригентів: Веніаміна Тольби, Костянтина Симеонова, Олега Рябова, Анатолія Молотая, Володимира Кожухаря, Івана Гамкала, Алліна Власенка, Миколи Дядюри та інших диригентів.

Цікавим фактом є те, що значну частину пам'ятних нотаток про прем'єрні постановки, власні перші виконання, гастрольні поїздки, ювілеї колег з оперного цеху, смерті видатних музикантів, Роман Андрійович описував на останніх сторінках оперних партій. Значна частина редакцій збереглась і до сьогоднішнього дня, тому його учні (Олександр Ганнопольський та Мар'ян Пукаляк) мають можливість перечитувати суб'єктивні враження їхнього професора.

Науковий шлях Романа Вовка строкатий та багатогранний. Вчена діяльність займає важливе місце у житті професора. У 2004 році Роман Андрійович успішно захистив кандидатську дисертацію «Історія, акустична природа та виразні можливості аплікатури кларнета». У 2008 році з-під пера Р.Вовка вийшла методична розробка «Фундаментальні засади виконавського апарату». Важливим досягненням наукової діяльності є монографія «Портрети корифеїв» (2013р.). Роман Андрійович є автором близько 50 науково-дослідницьких статей на історичну, постановочну, музичну тематику. Зараз в процесі написання перебуває майбутній навчальний посібник «Методичні засади кларнетиста», основою якого є особиста виконавська та педагогічна практика викладача.

Важливим суб'єктом наукової діяльності професора є програми для акредитацій НМАУ ім. П. Чайковського 2006 та 2016 років.

Наукова діяльність професора Вовка є важливою зараз, і, на мою думку, буде корисною для багатьох поколінь наступних кларнетистів, та й духовиків в цілому. Тематика теоретичної роботи науковця є різноманітною.

Професор чимало разів виступав керівником і опонентом у здобувачів наукових звань під час захисту дисертаційного матеріалу. Роман Андрійович є автором великої кількості рекомендацій, відгуків, рецензій на методичних розробках, навчальних посібників, рефератів та магістерських робіт.

Професор Вовк бере активну участь у науково-організаційному житті академії, зокрема в діяльності вченої ради та профкому консерваторії. Роман Андрійович є регулярно запрошуваним головою державних іспитових комісій а також учасником журі численних всеукраїнських та міжнародних конкурсів.

Ювіляр пропагує творчість українських композиторів, тісно співпрацюючи з сучасними вітчизняними композиторами. Свідченням цього є присвячені ювіляру твори Євгена Станковича «Весняна Рапсодія» (2021) та Володимира Рунчака «Концерт піколло для кларнета №2» (2022).

Важливо розглянути мистецьку діяльність Романа Вовка з точки зору організатора.

У 2005 році Романа Андрійовича було призначено завідувачем кафедри духових та ударних інструментів НМАУ. Його попередниками були Вільгельм Яблонський (1934-1970 рр.), Степан Ригін (1970-1971 рр.), Євген Носирєв (1971-1975 рр.), Микола Юрченко (1975-1984 рр.) та Володимир Антонов (1984-2005 рр.) Керувати діяльністю кафедри закладу вищої освіти – надскладна, важлива та відповідальна робота, яка потребує постійного контролю, забезпечення порядку, приємної творчості-моральної атмосфери, реалізації всіх проєктів та ініціатив, які приносять користь учням, педагогам, іміджу кафедри, академії та і культури загалом.

У 2006 відбулась реформація у НМАУ, після якої, велика, за обсягом наукового-викладацького персоналу та студентського складу, кафедра духових та ударних інструментів була розділена на дві наступні: кафедра дерев'яних духових інструментів, яку очолює Роман Вовк і до сьогоднішнього дня, а також кафедра мідних духових та ударних інструментів, очільником якої став Валерій Посвалюк.

У 2016 відбулось тимчасове об'єднання двох, розділених кафедр, а у 2017 відбувся другий розділ кафедр, подібний до сценарію 2006 року.

Як завідувач, Роман Андрійович щоденно дбає про престиж та результативність підопічної йому інституції, залучаючи студентів та працівників кафедри до участі в проєктах та концертах академії, конференціях та круглих столах, підтримуючи та заохочуючи до участі в конкурсах муніципального, всеукраїнського та міжнародного рівнів.

У 2019 році, за ініціативи Романа Вовка та підтримки ректорату академії було запроваджено щорічний всеукраїнський конкурс молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах пам'яті Володимира Апатського для студентів-випускників музичних навчальних закладів середньої ланки мистецької освіти України. Даний конкурс об'єднує майбутніх абітурієнтів заздалегідь до початку вступної кампанії. Можна сказати, що це своєрідна «репетиція» вступного іспиту з фаху до НМАУ.

Станом на момент написання статті, було проведено два конкурси. Перший відбувся 7-го квітня 2019 року. Його вдалось провести вживу, а ось наступний конкурс, у зв'язку з карантинними заходами, спричиненими пандемією COVID-19, довелось провести «онлайн» у 2021 році. Третій конкурс пам'яті видатного музиканта, педагога та науковця світового масштабу Володимира Миколайовича Апатського проведений, через війну «онлайн», у квітні 2023 р., якраз у момент завершення даної публікації.

Участь беруть випускники коледжів, спеціалізованих шкіл з усієї країни. Слід зазначити, що всі конкурси проведено на високому виконавському, педагогічному та організаційному рівнях.

І, звичайно ж, власне про педагогічний шлях та здобутки класу сьогодні буде згадано, мабуть, найбільше. Викладацька діяльність Романа Вовка розпочалась у 1966 році, будучи студентом 2-го курсу консерваторії. Недостатній досвід 19-річного музиканта в педагогіці перекривався палким азартом і вірою у власний вплив молодого педагога на людські долі. Здоровий фанатизм привів Романа Андрійовича до перших плодів своєї роботи вже за рік. Дирекція школи клопотала перед управлінням культури про можливість робочого навантаження обсягом у 0,8 ставки, що було рідкістю на той час. Саме в цей час почалось формування професійної долі знаменитого професора.

Першою перемогою була звитяга Дмитра Бондаренка у 1975 році на конкурсі учнів київських ДМШ. Роман Андрійович працював у таких ДМШ, як №14 та №17, а у 1977 році професор отримує запрошення стати викладачем Київської середньої спеціальної музичної школи-інтернату ім. М.В.Лисенка.

У 1984 р. після смерті відомого викладача кларнета Ф.Я. Чабана, Роман Вовк став викладачем Київського музичного училища Р.М. Глієра. У 1985 педагог отримує запрошення до викладання у Київській консерваторії ім. П.І. Чайковського. Ця подія сталась в результаті успішного складання випускного іспиту трьома студентами Романа Андрійовича, яких почув Голова ДЕК завідувач відділу духових та ударних інструментів Київської консерваторії Володимир Сергійович Антонов.

Роман Андрійович вважає, що «бути педагогом – є рівнем священнослужителя». Його викладацька діяльність була відзначена нагородою міського голови м. Києва (2006 р.), подякою від міністра культури (2008р.). У 2013 році вся мистецька діяльність Романа Андрійовича була відзначена званням Заслужений діяч мистецтв України, а у 2015 році викладач офіційно став професором.

У березні 2020 року, за 2 тижні до початку пандемії COVID-19 у Європі, професор Вовк брав участь у кларнетовому форумі "Тиждень кларнету" при консерваторії у м. Віго, Іспанія. Запрошення Роман Андрійович отримав від ректора академії, пана Естебана Вальверде – кларнетиста, який двічі приїжджав в Київ до НМАУ з сольними концертами та майстер-класами. До проєкту мав щастя бути залученим і автор даної статті.

Роман Андрійович виступав як соліст, виконуючи такі твори як "Мелодія" М. Скорика у супроводі квартету кларнетистів тамтешньої академії, та "Тетяна" І. Оленчика. Друга частина роботи на фестивалі була проведена в якості лектора-викладача майстер-класів.

Професор проводив уроки для студентів з Іспанії, Португалії, Німеччини та інших держав. Яскравим спогадом стало знайомство з кларнетистом Массімо Маццоне (Італія), а також тестування кларнетів фірми "Patricola", мундштуків "Licostini" і тростин.

Творчі зв'язки було наведено з такими кларнетистами, як Крістіан Боруш (Сербія), Лоренцо Копола – виконавець на автентичних кларнетах (Італія).

Щемливою була зустріч вже зі знайомий, на той час, кларнетистом-педагогом Рейнером Веле (чоловік всесвітньо відомої Сабіни Майєр), який став наступним, після Романа Вовка, викладачем Олега Шебети-Драгана у місті Любек (Німеччина).

Професор регулярно проводить внутрішні конкурси між вихованцями свого класу, де всі його студенти можуть позмагатись між собою. Обирається певний конкретний твір, дається певний час на його вивчення, і відбувається саме прослуховування, де найкращих обирає незалежне журі, до складу якого переважно входять випускники класу професора, поточні студенти та викладачі кафедри. В якості призів Роман Андрійович видає грошові премії, тростини, ноти, кларнетові аксесуари, солодоші (навіть ковбасу) тощо.

Декілька слів про педагогічні принципи, виконавські стандарти, вимоги та завдання, які Роман Андрійович ставить перед своїми студентами. Система технологічної постановки виконавського апарату молодих кларнетистів включає в себе такі основні компоненти, як володіння диханням, звуком, інтонацією та різними виконавськими техніками. Це ті невід'ємні компоненти, над якими,

молодими музикантами проробляється величезна, кропітка, невтомна та рутинна робота щодня особисто, а також на заняттях в класі професора Вовка.

Принципові вимоги базуються на, здавалося б, найпростіших речах, які часто буває досить важко досягнути, однак наскільки важливими вони є для досягнення найбільших виконавських успіхів!

Володіння диханням, на думку професора, є основою виконавської майстерності музиканта-духовика. Цей аспект є фундаментальною складовою всіх похідних процесів – звукоутворення, опорне виконання музичних епізодів або ж пластів, вміння коректно інтонувати, вливатись в ансамбль будь якого складу тощо.

Озвучуваність середовища, в якому ми перебуваємо, напряму залежить від правильно поставленого дихального апарату. Кожен звук повинен нагадувати "вокальне відтворення": звучання повинне бути протяжним, а інструмент разом з кожною клітиною організму виконавця має "співати".

Один з особливих аспектів, за якими професор стежить на уроках та просить дбати студентів під час самостійних занять – це забезпечення діяльності "природних резонаторів", що безумовно впливає на "козирність" музикантів. Своєчасне та достатнє відкриття горла або піднебіння дає можливість духовику виконувати музику вільним тембром, уникати тяжкості в тембральному аспекті та досягати низько обертонового звучання інструментів. Надування щік дає можливість розслабляти губний апарат, що унеможливорює тиск "виконавської подушечки" на мундштук та дає можливість тростині вільно вібрувати, що, власне, дає музиканту змогу професійно керувати інструментом.

Важливе місце в педагогічній роботі Вовка є музично-образне виконавство. Жодна нотка, найменша музична побудова, мотив, фраза, епізод, не мають право на існування без емоційного підґрунтя та образної характеристики. "Музика повинна зачаровувати, гіпнотизувати, а інструмент повинен малювати фарбами" – такими метафорами Роман Андрійович неодноразово висловлювався про необхідність забезпечення художності у всьому, що ми, його студенти, виконуємо. Професор вважає, що все, що б музиканти не виконували, повинне мати своє енергетичне спрямування, мету, до якої митці ведуть свою музичну побудову та загальну цілісність. "Нотка komponує мотив, мотиви – фразу, фрази – епізоди, епізоди – частини, частини – симфонію" – саме такими словами можна описати принцип, за яким щодня у класі відбувається робота над масштабністю озвучуваних студентами звуків. вправ, гам, етюдів та творів.

Невеличкий підсумок досягнень класу професора Романа Вовка, станом на 2023 рік.

Чимало випускників класу Романа Вовка є поточними студентами провідних навчальних закладів Європи. Серед них **Стефан Булига**, **Сергій Удод** та **Дмитро Фонарюк** – навчаються в Королівській академії музики в Лондоні, Велика Британія. **Олег Шебета-Драган** – випускник Музичної академії в м. Любек, Німеччина. В цій же країні зараз навчаються і такі учні, як **Андрій Паляруш** – студент університету мистецтв у місті Ессен, та **Соломія Качур** – учениця музичної академії в місті Штутгарт.

Багатою є історія на численні перемоги вихованців професора на конкурсах. Варто зазначити, що, практично всі вихованці професора є лауреатами різних конкурсів. Серед найвищих досягнень можна згадати такі перемоги, як I премія, здобута **Андрієм Опанащуком** на міжнародному конкурсі пам'яті Володимира Антонова (2013 р.)

I місце виборів **Стефан Булига** на конкурсі пам'яті К. Мюльберга в місті Одеса (2016 р.)

Гран-прі отримав **Дмитро Фонарюк** на I конкурсі пам'яті М.Закопця та В.Антоніва (Львів, 2018). Там же I премію здобув **Андрій Паляруш**.

Гран-прі здобів **Олег Шебета-Драган** на онлайн-конкурсі фірми "Silverstein" у 2019 році в Нью-Йорку, там же II місце виборів **Стефан Булига**. На цьому ж конкурсі здобув III місце **Андрій Паляруш** у 2021 році.

Доленосний для Української держави 2022 рік, попри всі негаразди, входить в історію, як один з найбільш плідних та результативних років за весь час існування кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ ім.П.І.Чайковського. Однією з найважливіших мистецьких подій, які відбулись в цей проміжок часу, стала звістка про перемогу **Олега Шебети-Драгана** в Міжнародному 4-туровому конкурсі ім. Карла Нільсена в місті Оденсе (Данія). Раніше згадана війна "розкидала" студентів, педагогів, артистів різних оркестрів Києва по різних куточках України та світу, однак абсолютна більшість вище перерахованих з трепетом та вболіваннями споглядала "онлайн" за протистоянням кращих з кращих молодих кларнетистів з усього світу.

2023 рік почався з перемоги **Віталія Фещенка** в Дубаї (ОАЕ) на Стипендіальній програмі компанії "Yamaha", який став одним із переможців серед 20 фіналістів. Студент професора Вовка в якості головного призу отримав кларнет Yamaha Custom CX.

Серед особливих лауреатських досягнень є перемога квартету "Оптимум" (створеного професором у 1990 році) на фестивалі м. Бидгощ (Польща) у 2007 році, де квартетівці з рук композитора Кшиштофа Пендерецького отримали **Гран-прі!**

Станом на сьогодні, клас професора Вовка може пишатися великим числом випускників, які займають провідні позиції в кращих колективах не лише України, а і світу.

Це такі фахівці, як **Олександр Авраменко** (симфонічні оркестри в м. Таллін, Естонія та м. Осло, Норвегія), **Василь Рябіцький** (оркестр Ukrainian Freedom Orchestra), **Олександр Ганапольський** (соліст оркестру Національної опери України), **Юрій Немировський** (соліст Національного президентського симфонічного оркестру України), **Артем Буторин** (концертмейстер Національного президентського духового оркестру України), **Андрій Мітрохов** (соліст оркестру Національного заслуженого хору України ім.Г.Верьовки), **Геннадій Ковтун** (концертмейстер Національного академічного духового оркестру України), **Дмитро Пашинський** (соліст Київського державного естрадно-симфонічного оркестру), **Мар'ян Пукаляк** (регулятор групи кларнетів Національної опери України) **Олексій Гошій** (соліст Заслуженого Академічного симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України), **Назар Ярмолук** (оркестр Київського театру опери та балету для дітей та юнацтва) та інші.



*Роман Вовк та переможець
стипендіальної програми
Yamaha-2023 Віталій Феценко*



Клас професора Романа Вовка 2022-23 рр.

За декілька днів до відправлення редакції фінального варіанту цієї статті, про результат роботи професора Вовка та студентів його класу надзвичайно позитивно висловився соліст симфонічного оркестру Національної опери України та викладач кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ ім.П.І.Чайковського Василь Йосипович Шипак: "Ще ніхто з викладачів-духовиків України не мав таких визначних педагогічних результатів – перемог, як учні професора Вовка", що є надзвичайно приємним відгуком про діяльність педагога.

Учні, студенти, колеги, співробітники та просто друзі приєднуються до привітань шановного ювіляра, дякують за отримані знання, навички, досвід, вкладений час та терпіння та бажають щорічно досягати омріяних викладацьких успіхів своєму Вчителю, щасливо бачити своїх вихованців переможцями найскладніших виконавських конкурсів, радіти ще не одній світлій миті свого земного життя. Роман Андрійович часто піджартує, що хотів би прожити щонайменше до 102-х років, тому

ми щиро бажаємо йому здійснити цю мрію у здоров'ї, мирі, злагоді, достатку, спокої та щасті, яке професор Вовк завжди бажає всім, з ким спілкується, співпрацює та товаришує.

Висновки. Постать Романа Вовка є важливою фігурою в контексті духового музичного мистецтва України. Професор вніс значний вклад в розвиток своїх учнів та студентів, а також вихованців кафедри, очільником якої викладач працює і сьогодні. Роман Андрійович є тим «генератором», який заряджає навколишнє оточення до плідної та якісної діяльності в своїй царині, що б це не було. Це непересічна особистість, яка намагається завжди йти в ногу з часом, стежити за всіма мистецькими тенденціями. зокрема у галузі "кларнетизму", підтримуючи зв'язки з виконавцями та педагогами міжнародного простору.



УДК 780.8:780.643.1(4) «20»

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6585-853X>

*Клевець К.О.,
м. Рівне*

ЄВРОПЕЙСЬКЕ КЛАРНЕТОВЕ ВИКОНАВСТВО XXI ст.

Анотація. У представленій статті досліджено синтез європейського кларнетового виконавства та української національної школи. Охарактеризовано вплив інформаційно-комунікаційних технологій на розвиток кларнетового мистецтва де відбувається синтез кларнетового виконавства з іншими мистецькими жанрами, що є важливою складовою для розкриття виконавських можливостей. За допомогою сучасних технологій відбувається взаємодія представників українського та європейського кларнетового виконавства. У статті проаналізовано сучасних представників європейської школи та їхню манеру виконавства через призму впливу національних традицій. Зокрема, було розглянуто тенденцію професійного самовдосконалення та саморефлексії у XXI ст. яка є наслідком розвитку кларнетового мистецтва.

Ключові слова: європейське виконавство, кларнетисти, інформаційно-комунікаційні технології, синтез, національні традиції.

Abstract. The presented article examines the synthesis of European clarinet performance and the Ukrainian national school. The impact of information and communication technologies on the development of clarinet art is characterized, where the synthesis of clarinet performance with other artistic genres takes place, which is an important component for revealing performance opportunities. With the help of modern technologies, there is an interaction between representatives of Ukrainian and European clarinet performance. The article analyzes modern representatives of the European school and their manner of performance through the prism of the influence of national traditions. In particular, the trend of professional self-improvement and self-reflection in the 21st century was considered. which is a consequence of the development of clarinet art.

Keywords: European performance, clarinetists, information and communication technologies, synthesis, national traditions.

Актуальність дослідження. У XXI ст. провідним аспектом розвитку кларнетового виконавства стає його загальнодоступність. За допомогою інформаційно-комунікаційних технологій відбувається синтез виконавських традицій різних національних шкіл.

Прикладом виконавського синтезу кларнетового мистецтва можна означити взаємодію вищих мистецьких закладів Європи та української національної школи, проведення міжнародних майстер-класів та конкурсів, обмін дослідженнями та виконавським досвідом. Важливим аспектом синтезу виконавства є система отримання грантів, яка дає можливість визначений період часу навчатися традиціям європейського виконавства у Європі та безпосередньо переймати виконавський досвід і впроваджувати його у національній школі.

Сучасне кларнетове мистецтво Європи, безпосередньо впливає на збільшення можливостей для розкриття творчих проявів і здобутків виконавсько-професійних тенденцій в Україні, що відкриває нові перспективи для розвитку та вдосконалення української кларнетово-виконавської школи.

Важливими складовими становлення розквіту епохи кларнетового виконавства у XXI ст. стали: поширення та загальнодоступність знань та умінь, обмін професійними ресурсами, можливість слідкувати за розвитком кларнетового виконавства, зокрема, взаємодіяти з його представниками за допомогою інформаційно-комунікаційних технологій а також тенденції до професійної виконавської саморефлексії.

Вагому роль у розповсюдженні виконавських традицій кларнетового мистецтва відіграють представники національно-виконавських шкіл та їхня діяльність.

Виконавсько-кларнетові школи Європи містять великий пласт представників, серед яких багато винахідників, дослідників, виконавців, педагогів, та відомих віртуозів: І. Мюллер, Г. Клозе, Д. Бонаде, Е. Кавалліні, Л. Улах, М. Аррінйон, П. Мімар, Й. Відман, К. Ляйстер, Б. Круссель та ін.

Аналіз досліджень. З українських науковців які досліджували духове мистецтво можна означити що про сучасні європейські кларнетово-виконавські школи та їхніх представників згадував у своїй праці «Історія духового музично-виконавського мистецтва» В. М. Апатський. Про становлення та розвиток виконавських шкіл, зокрема, про кларнетистів можна знайти відомості у праці В. О. Богданов та Л. Д. Богданова. Дослідження кларнета проводив Р. А. Вовк. Становлення особистості кларнетиста та розвиток його віртуозності досліджували: З. П. Буркацький, К. Е. Мюльберг, О. П. Палаженко, В. М. Алтухов та ін.. Важливо охарактеризувати що В. В. Громченко у своїй статті «Синтез мистецтв як жанровий критерій інструментального соло» висвітлює тенденції розвитку виконавства які є характерними зокрема і для ХХІ ст.

Багато з цих праць слугують фундаментом для розвитку української кларнетово-виконавської школи та впровадження її традицій у європейські виконавські цінності.

Необхідним є окреслити найбільш відомі європейські виконавські школи: французька, італійська, німецька, шведська, польська, британська та інші, які не ввійшли у цей перелік.

Характеризуючи найвідоміші національно-виконавські школи в історії мистецтва Європи можна поділити їх на базові – які сформувалися від початку історії створення інструмента це німецька і французька, та національні школи які виникли на підґрунті їхніх виконавських традицій та вдосконалили їх своїми національними традиціями, зокрема: італійська, шведська, австрійська, польська, британська та ін.

Представники кларнетово-виконавських шкіл протягом всієї історії існування духового мистецтва виконують роль провідних творців та експериментаторів гри на інструменті, серед них: А. Штадлер, Г. Баерман, Г. Клозе, Г. Дайген, А. Принц, Л. Бассі, К. Гепферт та ін..

Варто означити, що ця тенденція спостерігається і у ХХІ ст. де провідні європейські кларнетисти є учасниками, дизайнерами та розробниками у відомих фірмах виробників кларнета та мають змогу випробовувати нові технічні вдосконалення та творити новий стиль гри. Творча діяльність європейських виконавців також наслідує своє минуле, представники національних шкіл створюють нові музичні твори які самі ж виконують, шукають новий підхід та засоби виконавства, синтезують кларнетове мистецтво з хореографічними та кінофотографічними жанрами.

Серед багатьох сучасних кларнетистів найбільший внесок у розвиток та процвітання європейських виконавських шкіл привносять відомі та видатні виконавці які вирізняються з-поміж інших своїм професійно-творчим підходом до гри на інструменті та інтелектуально-дослідницьким мисленням: М. Фрост, К. Джуфреді, З. Кітовський, Д. Блісс, Н. Бальдейру та ін. Зокрема, вони прославляють свою національну школу та відкривають її для публіки займаючись активною мистецькою діяльністю.

Мета статті. Охарактеризувати синтез європейського та українського кларнетового виконавства у ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. У ХХІ ст. можливостей для реалізації музиканта як відомого виконавця який представляє традиції національної школи сформувалося значно більше ніж у минулі століття, що спричинило великий ріст конкуренції між кларнетистами та утворення тенденцій до професійно-мистецького самовдосконалення.

Розвиток сучасного кларнетового виконавства має вплив на більшість національних шкіл в Європі, та окреслює зміни у критеріях визначення професійності провідного музиканта, які залежить не тільки від його майстерної технічної гри, але й вміння створити художньо-емоційну атмосферу, та вміння володіти інформаційно-комунікаційними технологіями [8, с. 110 – 114].

Аналізуючи призначення кларнетово-виконавських шкіл, зокрема, і європейських варто підкреслити, що воно полягає у розвитку мистецької духової освіти, збільшення кількості талановитих виконавців, поширення наукових досліджень і відповідної літератури про витоки та розвиток національних шкіл.

Окреслюючи призначення кларнетового виконавства як самостійного явища яке направлено на музичне відтворення задуму композиторського твору, можна врахувати що воно також слугує засобом для передачі культурних і національних цінностей а також сприяє їхньому поширенню, що діє і у ХХІ ст. [6, с. 113].

У ХХІ ст. європейське кларнетове виконавство налічує значну кількість досліджень та відомих виконавців котрі є базовим елементом для створення умов розвитку технічного прогресу

національних шкіл. Кларнетове мистецтво стає загальнодоступним серед великої аудиторії слухачів та музикантів, поширюється знання про професійну діяльність виконавців, які постійно влаштовують виступи у багатьох країнах та організовують суспільну згуртованість митців навколо себе.

Завдяки інформаційно-комунікаційним технологіям та міжнародним зв'язкам, Україна має можливість у XXI ст. бути частиною європейських тенденцій та культивувати власну професійну школу виконавського мистецтва поширюючи свої національні традиції на одному рівні з провідними дослідниками кларнетового мистецтва у Європі.

Протягом XXI ст. стає поширеним вживання слів стара та нова виконавська школа, що поділяє представників на дві різні категорії.

Представники старої кларнетово-виконавської школи у Європі сформували та заклали фундамент для розвитку кларнетового мистецтва, а представники нової виконавської школи змінюють підхід до виконавства та відкривають нові можливості інструмента, розвивають сучасний підхід до навчання кларнетового виконавства.

Європейське кларнетове виконавство XXI ст. це «Нова» виконавсько-кларнетова школа, яка складається з провідних спеціалістів, дослідників та професійних кларнетових виконавців.

Характерним для нової виконавсько-кларнетової школи є: публічність професійних здобутків кларнетистів, професійність підходу до виконавства, синтез кларнетової музики із різними жанрами мистецтва, новий підхід до навчання молодих музикантів, взаємозв'язки з національно-виконавськими школами, синтез виконавських традицій національних шкіл за допомогою міжнародних зв'язків.

Щоб зрозуміти цінність творчого внеску сучасних кларнетистів у нову європейсько-виконавську школу не потрібно оглядати усіх її представників, адже, проаналізувавши найвідоміших з них можна сформувати загальне враження про систему стандартів та виконавських традицій у Європі протягом XXI ст..

Розглядаючи французьку кларнетову школу XXI ст. яка є однією з найавторитетніших на даний період часу, можна окреслити її професійні характеристики через призму аналізу манер виконавства та публічну діяльність видатного представника, який зміг увібрати усі її якості та традиції та представити їх для широкої аудиторії.

Авторитетним представником нової французької кларнетово-виконавської школи є Ніколас Бальдейру (1979 р. н.). Кларнетист для якого характерним є виконання творів барокового та класичного стилів. Виконуючи музику проявляє збагачений тембром звук, ніжне та плавне звуковедення. Вибір концертного репертуару спрямований на камерні твори та класичні концерти з оркестром. Будучи провідним французьким кларнетистом XXI ст. він наслідує традиції своєї школи та співпрацює із Французькою фірмою виробників кларнета Буффе [9].

Італійська культура яка характеризується своєю емоційністю виконавства, також поширює власні тенденції та розкриває свій стиль у XXI ст. Яскравим прикладом уособлення італійських традицій виконавства можна вважати відмінного кларнетиста Коррадо Джуффреді (1963 р. н.) [9].

Коррадо будучи видатним представником італійської кларнетово-виконавської школи XXI ст. репрезентує національні традиції через власну творчу діяльність. Манера виконавства К. Джуффреді є емоційним проявом гри завдяки інструменту за допомогою віртуозних прийомів гри, які додають колориту звучанню.

Виконуючи твори він надає перевагу технічним та швидким пасажам, різного виду музичним прикрасам та сучасним прийомам гри на кларнеті. Не зважаючи на свій вік, веде активну творчу діяльність, має велику кількість прихильників та проявляє себе віртуозним і вмотивованим виконавцем.

Представник шведської національної школи Мартін Фрост (1970 р. н.) також відноситься до прогресивних кларнетистів XXI ст. Чутлива та епічна манера виконавства. Виконує класичні концерти в сучасному стилі. Характерною його особливістю є поєднання власної гри з кінорежисерськими та танцювальними технологіями, що створює враження захопленості та зануреності у виконавство [9].

Серед усіх вище згаданих кларнетистів, представників європейського виконавства, варто окреслити відомості про Сабіну Майер (1959 р. н.), про неї згадував український науковець Володимир Апатський у книзі «Історія духового музично-виконавського мистецтва». Представниця німецької кларнетово-виконавської школи XXI ст.. В її репертуарі класичні твори, виступає в камерних ансамблях та симфонічних оркестрах. Акуратна та стримана манера виконавства. Сабіна Майер є видатним представником німецької кларнетово-виконавської школи XXI ст. та взаємодіє із сучасними технологіями, зокрема має велику аудиторію прихильників її виконавства [1, с. 98 – 99].

Сучасне кларнетове мистецтво є багатогранним не тільки у сфері національних традицій, але і виражається своїми тенденціями до розвитку віртуозних виконавських здібностей у представників національних шкіл ще у ранньому виконавстві за допомогою професійної рефлексії, яка є необхідною для того щоб виконавець проаналізував своє призначення та розвинув виконавські здібності спираючись на внутрішнє розуміння [7, с. 77].

Щоб звернути увагу на цю тенденцію яка спрямована на прогресивний розвиток кларнетово-виконавських шкіл починаючи з кінця ХХ та початку ХХІ ст. важливо означити її цінність в сучасному світі та варто проаналізувати представників які є прикладом для розгляду цього твердження. Нова британська кларнетово-виконавська школа та її представник Джуліан Блісс (1989 р. н.). Здобутки молодого виконавця можна описати як характерні для видатних. Навчався в школі музики у 8 років, а отримав диплом аспіранта в університеті Індіани у 12 років. Він створив власний дизайн для кларнета. У віці 21 року організував власний септет. За свою кар'єру мав змогу грати з найкращими світовими музикантами, що свідчить про його рівень професійності як виконавця. Свої здобутки Джуліан збагачує і на сьогоднішній час та веде концертну діяльність [9].

Також, вище означена тенденція є характерною і для французької кларнетово-виконавської школи. Представником цієї школи є Рафаель Север (1994 р. н.). У віці 8 років він почав грати на кларнеті у Консерваторії Нанта, в 14 років його прийняли у Вищу національну консерваторію Парижа де у 18 років отримав ступінь магістра мистецтв з високою відзнакою. Продовжує свою творчу діяльність на цей час є солістом багатьох відомих французьких оркестрів [9].

Висновки. Стандарти розвитку європейських кларнетово-виконавських шкіл у ХХІ ст. розкривають перед представниками такі можливості як: підняття культурного рівня, поширення виконавських традицій, синтез виконавства з іншими жанрами мистецтва, публічність творчих здобутків та досліджень. Зокрема, вагомий аспект розвитку тенденції до публічності у кларнетовому виконавстві формує спрямованість представників на професійному самовдосконаленні яке є характерною ознакою ХХІ ст. та впливає на розкриття усіх здібностей виконавця, які гармонійно поєднуються у ньому та допомагають рухатися в напрямку самовираження і здобуття віртуозної майстерності.

Перспективи подальших досліджень. Під час дослідження мною було проаналізовано тенденції розвитку європейських кларнетово-виконавських шкіл ХХІ ст.. Вдалося охарактеризувати вплив національних традицій на кларнетове виконавство через призму аналізу представників ХХІ ст. що дозволяє глибніше розглянути проблематику виконавського самовдосконалення і порівняти традиції європейської та української виконавських шкіл.

Дотично до цієї тематики мною було розглянуто американську виконавську школу та вплив її традицій на виконавство. Американська кларнетово-виконавська школа ХХІ ст. як потужний осередок об'єднання багатьох митців з різними традиціями. Більшість традицій Американської виконавської школи ХХІ ст. об'єднав у своєму виконавстві Девід Кракауер (1956 р. н.). Характерно, що ідея об'єднання різних частин національно-виконавських традицій Америки, виражається у майстерності музиканта виконувати твори авангардного, класичного стилю, джазу та клезмера. Манера виконання в сучасному та передовому стилі, передає всю сутність прогресивного американського суспільства.

Однак, варто підкреслити що американське виконавство не було детально мною розглянуто та в подальшому потребує більш розширеного дослідження.

Список використаних джерел

1. Апатський В. М. История духового музикально-исполнительского искусства Т.2. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2004. 320 с.
2. Буркацький З. П. Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста. Одеса: Друкарський дім, 2010. 166 с.
3. Громченко В. В. Імпровізація як художня основа жанру музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті*. В. 2. Харків: Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2014. 17 – 21 с.
4. Громченко В. В. Синтез мистецтв як жанровий критерій інструментального соло (на прикладі творів для духових інструментів). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. В. 8. Рівне: Волинські обереги, 2016. 55 – 59 с.
5. Зеленін В. В. Самоактуалізація виконавця як феномен музичного смислоутворення. Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. В. 60. Київ: НМАУ ім. Чайковського, 2006. 196 – 201 с.
6. Палаженко О. П. Методологічні основи формування компонентної структури виконавських умінь музиканта-духовика. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної*

культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 10 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2018. 111 – 115 с.

7. Сверлюк Я. В. Розвиток професійної рефлексії у майбутніх виконавців-інструменталістів. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 6 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2014. 76 – 79 с.

8. Сверлюк Я. В. Художні засади музичного виконавства. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 5 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2013. 110 – 114с.

9. Список кларнетистів: URL: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_clarinets



УДК 788.64.1/5(43)

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-4435-2302>

Подганюк Т.В.,
м. Рівне

ЗАРОДЖЕННЯ РОМАНТИЗМУ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ЄВРОПИ

Анотація. В статті досліджено музику епохи романтизму яка являється епохою в історії європейської професійної музики, що охоплює в основному кінець першої чверті XIX століття – перше десятиліття XX – го століття. Музичний романтизм є прямим спадкоємцем класицизму, який безпосередньо «перейшов» в романтизм в процесі розвитку композиторського мислення, оркестрового стилю, музичної драматургії, системи виразних засобів, зміни кола музичних образів. Це найбільш яскраво виразилося в творчості К. М. фон Вебера, Л. В. Бетховена і його молодшого сучасника Ф. Шуберта, якого зазвичай і вважають першим романтиком.

Виникненню романтизму особливо сприяли події Великої французької революції, що було особливо акцентовано в світському музикознавстві і вплинуло на періодизацію історії музики.

Симптоматичним для цієї епохи стала поява типу вільного художника-музиканта, не пов'язаного узами світської чи церковної служби.

Найбільш важливою рисою романтичної музики вважається безпосереднє вираження світу людських почуттів, свобода самовираження, не обмеженого матеріально рамками умовностей. Це пов'язано з більшою насиченістю музичної мови, подоланням класичних нормативів. Особливо помітні зміни, що відзначили романтичну гармонію і склад симфонічного оркестру. У епоху романтизму основоположними класичними жанрами стали – соната, симфонія, опера – яка також не залишилась без уваги композиторів, але децю набула іншої структури.

Ключові слова: романтизм, жанр, композитор, соната, симфонія.

Abstract. The article examines the music of the era of romanticism, which is an era in the history of European professional music, covering mainly the end of the first quarter of the 19th century – the first decade of the 20th century. Musical romanticism is the direct heir of classicism, which directly "transitioned" into romanticism in the process of developing the composer's thinking, orchestral style, musical dramaturgy, the system of expressive means, and changes in the range of musical images. This was most vividly expressed in the work of K. M. von Weber, L. V. Beethoven and his younger contemporary F. Schubert, who is usually considered the first romantic.

The events of the Great French Revolution especially contributed to the emergence of romanticism, which was especially emphasized in secular musicology and influenced the periodization of the history of music.

Symptomatic for this era was the emergence of a type of free artist – musician, not bound by ties of secular or church service.

The most important feature of romantic music is considered to be the direct expression of the world of human feelings, the freedom of self-expression, not materially limited by the framework of conventions. This is due to the greater richness of the musical language, the overcoming of classical norms. The changes that marked the romantic harmony and composition of the symphony orchestra are especially noticeable. In the era of romanticism, the fundamental classical genres became – sonata, symphony, opera – which also did not remain without the attention of composers, but acquired a slightly different structure.

Key words: romanticism, genre, composer, sonata, symphony.

Постановка проблеми. Нова соціальна та культурна ситуація в різних країнах світу, зокрема в Україні значно сприяє оновленню змісту професійного музичного виконавства та музичної освіти. Поступово вона набуває гуманістичного характеру, надаючи пріоритету загальнолюдським цінностям.

Формування музичних виконавських цінностей відбувається якраз із вивчення історії музичного виконавства не тільки на теренах сучасної України, а й з кращих зразків світової композиторської школи.

Сучасний професійний музикант має бути компетентним у різних музичних стилях, знати особливості виконавського мистецтва минулих епох. При цьому запорукою збереження відповідності історичному образу твору є насамперед теоретична база.

Метою статті є висвітлення епохи романтизму в історії європейської професійної музики.

Виклад основного матеріалу.

Музика епохи романтизму – епоха в історії європейської професійної музики, що охоплює в основному кінець першої чверті XIX століття – перше десятиліття XX-го століття. Музичний романтизм є прямим спадкоємцем класицизму, який безпосередньо «перейшов» в романтизм в процесі розвитку композиторського мислення, оркестрового стилю, музичної драматургії, системи виразних засобів, зміни кола музичних образів. Це найбільш яскраво виразилося в творчості К. М. фон Вебера, Л. В. Бетховена і його молодшого сучасника Ф. Шуберта, якого зазвичай і вважають першим романтиком. Виникненню романтизму особливо сприяли події Великої французької революції, що було особливо акцентовано в світському музикознавстві і вплинуло на періодизацію історії музики [7].

Симптоматичним для цієї епохи стала поява типу вільного художника – музиканта, не пов'язаного узами світської чи церковної служби (не слід плутати з однойменною званням випускників російських імператорських консерваторій). Зазвичай першим з них називають Л. В. Бетховена (хоча насправді першим був Вольфганг Амадей Моцарт, свідомо залишив пост при Зальцбургському дворі і придбав незалежне становище). Через безпосередній зв'язок класичної та романтичної епох назвати хоча б приблизно дату виникнення західноєвропейського романтизму важко.

Виникнення романтизму ми найбільш часто простежуємо лише в музиці Вебера, Бетховена і Шуберта. Звести їх до купи, хоча б і приблизно, не представляється можливим. Тому кордони романтизму визначають лише приблизно, віддаючи данину умовності періодизації історії музики.

У порівнянні з попередніми епохами, музичний романтизм вирізняється глибшим розкриттям індивідуального світу особистості, висуванням психологічно складного, відзначеними рисами роздвоєності ліричного героя. При цьому ставлення романтиків до традицій класицизму було неоднозначним: у творчості Шуберта, Шопена, Мендельсона, Брамса ці традиції органічно перепліталися з романтичними, у творчості Шумана, Ліста, Вагнера, Берліоза вони радикально переосмислювалися [8].

Провідною стала тема особистої драми самотнього, незрозумілого художника, тема безмовної любові й соціальної нерівності. У творчості ряду композиторів ця тематика набуває рис автобіографічності (Шуберт, Шуман, Берліоз, Ліст, Вагнер).

Важливим моментом естетики музичного романтизму стала ідея синтезу мистецтв, що знайшла найяскравіше вираження в оперній творчості Вагнера й у програмній музиці (Ліст, Шуман, Берліоз), котра відзначається більшою розмаїтістю джерел програми (література, живопис, скульптура й ін.). Виразні прийоми, що постали в рамках програмної музики, проникли в непрограмні твори, що сприяло посиленню їхньої образної конкретності, індивідуалізації драматургії [6].

Різноманітно трактується романтиками сфера фантастики – від витонченої скерцозності, народної казковості («Сон літньої ночі ніч» Мендельсона, «Вільний стрілець» Вебера) до гротеску («Фантастична симфонія» Берліоза, «Фауст-симфонія» Ліста).

По-новому, з небаченою до того конкретністю, мальовничістю й натхненністю, відтворюють романтики образи природи. Із цією образною сферою тісно зв'язаний розвиток жанрового й лірико-епічного симфонізму (одне з перших творів – «Велика симфонія» С-dur Шуберта) [5].

Найбільш важливою рисою романтичної музики вважається безпосереднє вираження світу людських почуттів, свобода самовираження, не обмеженого матеріально рамками умовностей. Це пов'язано з більшою насиченістю музичної мови, подоланням класичних нормативів. Особливо помітні зміни, що відзначили романтичну гармонію і склад симфонічного оркестру.

У епоху романтизму основоположними класичними жанрами стали – соната, симфонія, опера – яка також не залишилась без уваги композиторів, але дещо набула іншої структури [3].

Все зростаюча тенденція до об'єднання частин циклу, появи конкретних і нерозривних зв'язків між ними, призвела до перетворення циклічних форм у великі одночастинні. Таким чином, з'явилися одночастинні жанри романтичної сонати (часто згадуваний приклад – соната h-moll Ліста), симфонічної поеми.

Аналогічна тенденція привела до часткового виродження номерної структури оперного спектаклю: замість чергування чітко обмежених арій, речитативів, ансамблів, хорів, оркестрових номерів був введений інший принцип – зміни один одним протяжних сцен, які не членують оперний акт так явно, але сприяють безперервності протікання дії (приклад – значна частина опер XIX як і XX століття).

У романтичну епоху, але значно пізніше на противагу одночастинній сонаті і симфонічній поемі з'явилася і одноактна опера (в числі найбільш ранніх прикладів – опера П. Чайковського «Іоланта», всі опери С. Рахманінова (за винятком незакінченої «Мони Ванни»).

Великий розвиток отримав жанр мініатюри. На перший план в епоху романтизму приходять жанри, які раніше не існували або не знайшли важливого місця в професійній музиці. Серед них – відкриті або відроджені Ф. Шопеном полонез, мазурка, прелюдія, етюд, балада. Поряд з Лістом і іншими романтиками Шопен реформував цей жанр.

Часто мініатюри об'єднувалися в цикли такі як «Лісові сцени» – Р. Шумана, «Пори року» – П. Чайковського. Нерідко цикли розросталися до вельми великих розмірів (наприклад, «Роки мандрів» – Ф. Ліста – макрочикл, що складається з декількох циклів п'єс).

Прагнення надати циклічній формі єдність стало типовим. Показовим є «Карнавал» – Р. Шумана, що складається з п'єс, об'єднаних звуковим складом початкової інтонації яка варіюється на його протязі, що містить в зашифрованому вигляді деякі деталі з біографії композитора.

Вокальна музика в епоху романтизму також тісно пов'язана з виразом людських почуттів і протиставленням однієї людини (ліричного героя) людській масі або ж долі, об'єктивної життєвої необхідності (як і фортепіанна музика, а також solo оркестрових інструментів), яка набула особливої ролі в дану епоху [2].

Пісні та романси входять в коло першорядних інтересів романтиків – від Ф. Шуберта і Р. Шумана до К. Вебера, А. Шенберга, Д. Шостаковича, І. Стравінського, що подолали вплив романтизму і далеко пішли за його межі. Виникає навіть явище пісенного симфонізму, втіленого багатьма композиторами – Ф. Шубертом, Й. Брамсом, П. Чайковським, Г. Малером.

Від середини XIX століття у романтичному ключі проходить становлення і *українська композиторська школа*, зокрема, у 1863 році С. Гулак-Артемівський написав першу українську оперу, а з 1870-х до українського фольклору і поезії звертаються Микола Лисенко, Остап Нижанківський, Анатоль Вахнянин тощо. Представником романтичного напрямку в українській музиці був Тимофій Безуглий, який створив жалібний марш на смерть Т. Шевченка (опубліковано в Петербурзі 1861) – один із перших фортепіанних творів на шевченківську тематику. В українському мистецтві найбільш бурхливо і плідно розвивався пізній напрямок романтизму.

Висновки. У музичній історіографії західноєвропейський романтизм умовно можна поділити на три періоди: ранній, зрілий і пізній.

Ранній романтизм котрий тісно пов'язаний з класицизмом. Найбільш видатні його представники – Ф. Шуберт, К. Вебер, Н. Паганіні, Д. Россіні, Л. Шпор та інші.

Серед діячів зрілого романтизму – Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Г. Берліоз.

Пізній представлений творчістю Р. Вагнера, Й. Брамса, А. Брукнера, Г. Малера, Р. Штрауса і безлічі інших композиторів.

Перспективу подальших розвідок вбачаємо у детальному та ґрунтовному дослідженні епохи романтизму на прикладах української оперно-симфонічної музики.

Список використаних джерел

1. Апатский, В. Н. (2010). История духового музыкально-исполнительского искусства. К.: ТОВ «Задруга», 248 с.
2. Асмус В. (1934). Муз. эстетика философского романтизма, «СМ» 243 с.
3. Житомирский Д. (1964). Шуман и романтизм. М. 338 с.
4. Білоус В. П. (2003). Мотиви музичної діяльності і їх значення у формуванні майстерності музиканта / В. П. Білоус // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : [зб. наук. пр.] – К. – Вип. XI. Частина друга. – С. 210 – 219.
5. Курт Є. (1975). Романтич. гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М. 551 с.
6. Slepenson K. (1961). Romantik in der Tonkuns. Köln.
7. Schenk H. (1966). The mind of the European romantics.
8. Dent E. J. (1979). The rise of romantic opera. Camb.



УДК [780.8:780.646.1] – 043.86:78(477.83)
ORCID<https://orcid.org/0009-0009-6659-9486>

*Семочко О.І.,
м. Львів*

ЕВОЛЮЦІЯ ТРУБИ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ЛЬВОВА В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

Анотація. У статті прослідковується історичний шлях становлення та розвитку виконавської школи гри на трубі у Львові, аналізується наукова, методична, творча та педагогічна діяльність провідних представників львівської виконавської школи гри на трубі.

Ключові слова: виконавська школа, науково-творча, методична робота.

Annotation The article traces the historical path of the formation and development of the Lviv school of trumpet playing, analyzes the scientific, methodological, creative, and pedagogical activities of the leading representatives of the Lviv school of trumpet playing.

Key words: performance school, scientific-creative, methodological work.

Науково-теоретична та практична необхідність звернення до проблеми вивчення музично-педагогічної та виконавської практики минулого та обґрунтування шляхів розвитку обумовлюється вимогою оновлення виховного процесу в закладах освіти, культурно-освітніх установах України.

В останні роки активізувались наукові пошуки в царині історії становлення та розвитку національного духового мистецтва та музичної педагогіки. Вагомий доробок у вивченні історії становлення та розвитку духового виконавства в Україні належить науково-дослідницьким працям В. Апатецького, В. Посвалюка, Р. Вовка, В. Богданова, П. Круля, І. Гишки, Р. Наконечного, Ф. Крижанівського, К. Мюльберга, В. Громченка, А. Карпяка, В. Качмарчика, Ю. Рудчука, С. Цюлюпи, П. Вакулюка, К. Посвалюка, Д. Олійника та інших.

Незважаючи на існування суттєвого масиву історичних та мистецтвознавчих наукових досліджень, саме львівська виконавська школа гри на трубі не стала об'єктом пильної уваги науковців. Значні досягнення та багата історія національного трубного мистецтва вимагають ґрунтовного вивчення, здійснення порівняльного аналізу його характерних рис у різних історичних та соціально-економічних умовах, ретельного аналізу виконавської, педагогічної та науково-методичної діяльності кращих представників виконавської школи гри на трубі. Таким чином, **метою** статті є вивчення творчості видатних діячів українського духового музичного мистецтва, зокрема кращих представників львівської школи гри на трубі та узагальнення наукового досвіду в галузі історії розвитку школи гри на трубі в Україні в цілому, та в західному регіоні зокрема.

Музична культура Галичини загалом, та Львова зокрема, надзвичайно багатогранна та складна, адже сконцентрувала в собі національні, побутові, родинні традиції та риси тих народів, що здавна населяли ці землі.. Професійне виконавство на трубі у Львові мистецтвознавці справедливо пов'язують з виникненням ще у XVI столітті різноманітних товариств та братств. Перші трубачі, які згадуються в літописах цього періоду були члени Львівського музичного братства Яків Боярин та Іштван. На початку XVII ст. у Львові діяла Єзуїтська колегія, яка заснувала Бурсу Музикантів, в якій навчались діти з бідних сімей.

У Єзуїтській та Домініканській колегіях Львова окрім хорових колективів існували ще й інструментальні капели. Ці навчальні заклади, що були створені за аналогією італійських консерваторій, і заклали підвалини майбутнього професійного музичного навчання у Львові, яке у середині XIX ст. досягло апогею.

У 1838 р у Львові було засноване Галицьке Музичне Товариство, яке стало "фундатором музичного, в тому числі вищого шкільництва у Львові та у всій Галичині, заснувавши у наступному – 1839 році музичну школу, а в 1853 році- консерваторію..." [1]. За сприяння Галицького Музичного Товариства у Львові відкривались музичні школи, переважно приватні, які спеціалізувались на одній або двох спеціальностях. В той же час функціонували і звичайні музичні школи, в яких вивчали гру на фортепіано, духових інструментах, співу, теорію музики тощо. Варто зазначити, що це товариство проіснувало ціле століття і відіграло величезну роль у розвитку музичної культури Галичини. Слід зауважити, що на початку XX ст. у Львові діяло понад 50 музичних навчальних закладів. Безумовно, така кількість спеціалізованих навчальних закладів сприяла збільшенню талановитих виконавців та викладачів, в тому числі і в царині духової музики.

На початку XX століття у Львові діяло три консерваторії, які були реорганізовані і на їх базі, у 1939 році була створена Львівська державна консерваторія імені М. Лисенка. З архівних джерел

відомо, що першим викладачем по класу труби вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка був **Й. Фюхрлінг**.

На превеликий жаль, до нашого часу не зберіглись імена засновників та перших очільників класу труби Львівської консерваторії. З архівних джерел відомо, що у сорокові роки ХХ століття клас труби Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка вів соліст оркестру Львівського оперного театру **Андрій Васильович Жубр**, якого по праву називають фундатором львівської виконавської школи гри на трубі. З 1947 до 1967 р. Андрій Васильович очолював клас труби на кафедрі духових та ударних інструментів Львівської консерваторії, виховав багато талановитих послідовників, серед яких В. Швець, В. Царук, Д. Фенюк, В. Врублевський, Є. Коваль, В. Прибора, М. Старовецький, Г. Михасюк, І. Мельничук, В. Максименко та ін. Поряд з викладацькою та виконавською діяльністю, А. В. Жубр активно займався науково-методичною роботою: він є автором низки методичних робіт, а також першого в Україні видання учбово-педагогічного репертуару для учнів та студентів музичних училищ та консерваторій.

Після А. Жубра, на посаді його замінив учень, талановитий педагог та виконавець, який поєднував педагогічну діяльність з виконавською (соліст оркестру Львівського театру опери та балету) **Владислав Олександрович Швець** (1926-2007), який виховав цілу плеяду знаних не тільки в Україні, а й далеко за її межами виконавців та педагогів – лауреатів Міжнародних і Всеукраїнських конкурсів, заслужених артистів України, викладачів та диригентів, керівників різноманітних мистецьких ансамблів та оркестрів. Серед учнів В. Швеця слід назвати заслужених артистів України В. Давиденка, В. Кшижевського, Р. Наконечного, В. Копотя, кандидата мистецтвознавства, професора Львівської академії сухопутних військ, автора багаточисельних методичних збірників І. Гишку, старшого викладача кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ Олексія Григоровича Садового, завідувача відділом духових та ударних інструментів Львівського фахового коледжу культури і мистецтв Ігоря Степановича Василіва та багато інших. Владислав Швець – автор низки методичних праць: у 1985 р. вийшла у світ надзвичайно цікава методична робота "Система елементарних самостійних занять студента-трубача", в якій автор презентував власну оригінальну методику щоденної роботи трубача, направлену на оволодіння легкості звуковидобування, "співучістю звуку". В цій методичній роботі автор велику увагу приділив розігруванню, підготовці губного апарату, виконанню "витриманих" звуків, роботі над гамами та етюдами тощо.

На межі тисячоліть клас труби Львівської консерваторії очолювали І. С. Гишка, П. В. Вакалюк, згодом на цій посаді їх замінив заслужений артист України, випускник того ж навчального закладу (клас В. Швеця) Р.М. Наконечний, який разом з О. І. Вар'янко і нині працює на кафедрі духових та ударних інструментів Львівської музичної академії імені М. Лисенка.

Роман Михайлович Наконечний (1949) – випускник Тернопільського музичного училища (клас труби Мирона Старовецького) та Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка (клас труби В.О. Швеця). З 1990 р. Роман Наконечний очолює клас труби Львівської державної консерваторії (нині Львівська національна музична академія імені М. Лисенка, з 2000 р. – клас труби Львівського музичного училища імені С. П. Людкевича та Львівської середньої спеціальної школи – інтернату імені С. Крушельницької (нині Львівський державний музичний ліцей імені Соломії Крушельницької). Роман Михайлович Наконечний активно займається науково-методичною роботою, є постійним учасником різноманітних конференцій, автором низки методичних робіт, автором перших в Україні збірок "Оркестрових труднощів трубача з опер та балетів українських композиторів", в яких представлені самі яскраві фрагменти сольних та оркестрових партій першої труби з опер та балетів українських композиторів "Тарас Бульба" та "Наталка-Полтавка" М. Лисенка, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Золотий обруч" Б. Лятошинського, "Лісова пісня" М. Скорульського, "Моїсей" М. Скорика та ін.

Нині, разом з Р. М. Наконечним, на кафедрі духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка клас труби веде талановитий виконавець та педагог, кандидат мистецтвознавства, доцент **О. І. Вар'янко** (1978).

Клас труби Львівської Національної Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного очолює ще один талановитий учень В. О. Швеця, педагог, виконавець, науковець, доктор філософії **І.С. Гишка** (1948). Поряд з педагогічною та виконавською, І.С. Гишка активно займається громадською, науково-методичною роботою: член Національної всеукраїнської музичної спілки, член Гільдії трубачів-професіоналів України, приймає участь у методичних семінарах, майстер-класах, є членом журі різноманітних виконавських конкурсів та фестивалів. І. С. Гишка є яскравим науковцем, у доробку якого три монографії, три навчальні посібники, понад вісімдесят науково-методичних, історичних, мистецтвознавчих та психолого-педагогічних статей. І. С. Гишка є

автором перших в Україні науково-методичних досліджень, присвячених проблемам формування та удосконалення амбушуру трубача.

Говорячи про львівську виконавську школу гри на трубі, не можна не згадати військового диригента, підполковника, викладача диригування та військово-оркестрової служби військово-диригентської кафедри Національної академії сухопутних військ імені гетьмана П. Сагайдачного **Михайла Івановича Хованця**, випускника Бурштинської ДМШ (клас труби Бачинського П. О.), Самбірського училища культури (1975) та факультету військових диригентів при Московській державній консерваторії імені П. І. Чайковського (1986). Михайло Іванович Хованець активно займається науково-методичною роботою, він є автором низки цікавих навчально-методичних посібників, серед яких *"Плац-концерт військового оркестру"*, *"Служба військового диригента в строю"*, *"Спеціально-стройова підготовка"*, *"Керування військовим оркестром за допомогою тамбурштока"*, *"Дії посадових осіб військово-музичного підрозділу під час забезпечення урочистих заходів"*. У творчому доробку М. І. Хованця музичні твори для духового оркестру [4].

Клас труби у Львівському фаховому коледжі культури і мистецтв існував з першого року функціонування навчального закладу, (1939) і очолювали його талановиті виконавці та педагоги, серед яких **А. Ю. Поплавський, Д. Д. Фенюк, І. С. Василів**.

Дмитро Данилович Фенюк (1934-1994) музичну освіту здобув у Івано-Франківському музичному училищі імені Д. Січинського (клас труби А. Гетьмана) та Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка (клас труби А.В. Жубра). Після закінчення консерваторії, у 1967 р. Дмитро Данилович був запрошений на роботу у Львівське училище культури, де пропрацював все життя. Паралельно з педагогічною роботою, Дмитро Данилович Фенюк активно займається виконавською діяльністю. Він працює солістом симфонічного оркестру Львівської філармонії, артистом симфонічного оркестру Львівського театру опери та балету, дещо пізніше – солістом симфонічного оркестру Львівського музично-драматичного театру імені Марії Заньковецької. Серед випускників його класу Степан Цюлюпа – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, з 2004 року завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Зараз клас труби означеного навчального закладу очолює **Ігор Степанович Василів** (1948), випускник Дрогобицького музичного училища (клас труби Гетьмана К. А.) та Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка (клас труби Швеця В. О.). Паралельно з педагогічною роботою у Львівському фаховому коледжі культури і мистецтв, з 1984 по 2021 рр. Ігор Степанович Василів є керівником і солістом оркестру хореографічних ансамблів „Радість” та „Серпанок” Центру творчості дітей та юнацтва у м. Львові

Клас труби Львівського музичного фахового ліцею імені С. Людкевича ведуть заслужений артист України, доцент Львівської музичної академії імені М. Лисенка, член Гільдії трубачів-професіоналів України **Р. М. Наконечний** (за сумісництвом) та його син, талановитий музикант та педагог **А. Р. Наконечний**.

Клас труби Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені С. Крушельницької (нині Львівський державний музичний ліцей імені Соломії Крушельницької) в різний час вели випускник Одеського музичного училища (клас труби О. Ліммоніка) **Яків Іцкович Портной**, який пропрацював у школі до початку II Світової війни, **П. Кирейчук** та **А. Жубр**. Від початку 50-х років клас труби, валторни та тромбону у школі-десятирічці вів **М. Відейко**. Серед учнів М. Відейко трубач Є. М. Коваль, який згодом став викладачем класу труби Луцької музичної школи № 4 та Луцького музичного училища, нині проживає у м. Львові.

Клас труби Львівської ДМШ № 1 імені А. Кос-Анатольського очолює **Концевич Олег Юрійович** (1986), випускник Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (клас труби В.О. Швеця та І. С. Гишки).

У Львівській ДМШ № 2 імені Миколи Колесси з 1977 по 2001 рр. клас труби вів **І. С. Гишка** (за сумісництвом). Зараз клас труби очолює викладач вищої категорії, випускник Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка **Остюк Юрій Йосипович**.

Клас труби Львівської ДМШ № 3 очолюють випускники Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка **Куха Іван Миколайович** та **Дутчак Микола Іванович**.

У Львівській ДМШ № 4 працює випускник Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка **Євген Шелест**, а у ДМШ №4 – **Фізар Олександр Іванович**.

У Львівській ДМШ №6 імені Богдана-Юрія Янівського працює талановитий педагог, виконавець, випускник Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка **В. Водограй**.

Клас труби ДМШ № 7 очолює директор цього навчального закладу **Цяпало Ігор Володимирович** (1960), випускник Львівського музичного училища імені С. Людкевича (клас труби Смагля І. М.) та Рівненського державного інституту культури, клас труби О.Г. Садового.

У ДМШ № 8 клас труби очолюють випускники Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка викладачі **Михайло Васильович Коник**, **Тарас Володимирович Міськів** та **Врублевський Василь Дмитрович**.

Клас труби ДМШ № 9 очолює заслужений працівник культури України, старший викладач, випускник Львівського музичного училища **Вендши Богдан Михайлович**. Він є художнім керівником та диригентом найстарішого на Львівщині духового оркестру с. Лисеничі. За сумісництвом клас труби викладає випускник Львівської консерваторії **Ціцяла Андрій Іванович**.

Клас труби Львівської ДМШ № 10 довгі роки очолював знаний далеко за межами Львівщини, чудовий педагог та виконавець **Матийчук Василь Дмитрович**. Зараз клас труби цього навчального закладу очолює випускник Ужгородського державного музичного училища імені С. Задора (клас труби Ю. Бронзей) та Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка (клас В. Швеця) **Сабов Борис Омелянович**.

Висновки. Педагогічна та творча діяльність виконавців, викладачів класу труби мистецьких закладів освіти Львова здійснила вагомий доробок у розвиток духового інструментально-оркестрового виконавства та формування професійної школи гри на трубі не тільки у Львові та й в Україні.

Використана література

1. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові / Лешек Мазепа // Наукове видання у двох томах. – Л. Сполом, 2003. – Ч. 2 199 с.
2. Церковник С. І. Історико-правові засади становлення та функціонування українських наукових, громадських та культурно-освітніх інституцій Східної Галичини у 1848–1939 рр.: монографія. – Львів : «Галицька видавнича спілка», 2020. – 148 с.
3. Цюлюпа С.Д. Дмитро Фенюк в історії духового інструментально-оркестрового виконавства та педагогіки у Львові. 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.
4. 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 [780.8:780.643.2]:78(477.8).19/20
ORCID <https://orcid.org/0009-0006-6355-6286>

**Вівчарик Л.Р.,
м. Коломия**

САКСОФОНОВЕ ВИКОНАВСТВО В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПРИКАРПАТТЯ В XX – НА ПОЧАТКУ XXI СТОРІЧЧЯ

Анотація. У статті розглядаються питання еволюції виконавської школи гри на саксофоні на Прикарпатті, презентуються матеріали про засновників та очільників класу саксофона, надається характеристика їх педагогічної, виконавської, наукової та навчально-методичної діяльності.

Ключові слова: саксофонові школа Прикарпаття, саксофонове виконавство, педагоги-саксофоністи.

Annotation. The article discusses the evolution of saxophone performance school in the Carpathian region, presents information about the founders and leaders of the saxophone class, provides a characterization of their pedagogical, performance, scientific, and educational-methodical activities.

Keywords: saxophone school of the Carpathian region, saxophone performance, saxophone teachers.

В умовах самостійного державотворення та утвердження національної ідентичності в Україні відбуваються суттєві зміни в оцінках минулого та пошуках нових шляхів розвитку національної культури. В цьому контексті значна роль належить розгляду питань еволюції регіональних виконавських шкіл, подальших перспектив їх розвитку тощо.

Проблеми розвитку виконавської саксофонові школи в Україні в полі зору вітчизняних науковців (С. Гданський, Д. Максименко, Л. Максименко, Ю. Василевич, М. Мимрик, А. Понькіна та ін.).

Однак, суттєвою прогалиною, на наш погляд, є відсутність наукових праць з ґрунтовним і систематизованим вивченням діяльності виконавської школи гри на саксофоні та її ролі в мистецькому житті Прикарпаття зокрема, та Західної України в цілому. Саме тому, **метою** даної публікації є дослідження та систематизація матеріалів про фундаторів і очільників класу гри на саксофоні на Прикарпатті.

м. Івано-Франківськ

Мельник Олександр Юліанович (1957 р. н.). Музичну освіту здобув у Івано-Франківській ДМШ (клас кларнета Митковського О. М., 1972), Івано-Франківському державному музичному училищі імені Д. Січинського (клас кларнета Олесків Я. Ф., 1976) та Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка (клас кларнета, саксофона професора Носова В. М., 1982).

1982-2004 рр. – Мельник О. Ю. працював викладачем відділу духових та ударних інструментів Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського.

У 1987 р. Мельник О. Ю. створив ансамбль саксофоністів, у складі якого були студенти Івано-Франківського музичного училища імені Дениса Січинського.



Перший склад ансамблю саксофоністів (2000 р.)

Зліва направо: Ігор Якимів – перкусія, Мирослав Пасічняк – саксофон альт, О. Купчак – саксофон тенор, Іван Гринишин – саксофон альт, Мар'ян Череватий – саксофон баритон.

У 2001 р. цей колектив отримав статус муніципального і став провідним джазовим колективом Івано-Франківської обласної філармонії імені І. Маланюк.

З 2004 р. – Мельник О. Ю. доцент Навчально-наукового Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника. По сумісництву Мельник О. Ю. працює на відділі духових та ударних інструментів Івано-Франківської дитячої музичної школи №3. За довгі роки педагогічної діяльності Мельник О. Ю. виховав цілу плеяду талановитих учнів-послідовників, лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів і фестивалів, серед яких заслужений артист України Олег Мороз, кандидат мистецтвознавства Лілія Максименко (Бережна), Андрій Кушлик, Андрій Жолоб, Олесь Шустикевич, Мирослав Пасічняк, Іван Гринишин, Андрій Палійчук, Ярослав Жовнірович, Руслан Круль, Ярослав Курілець, Степан Шовченко, Володимир Пазин, Остап Зелик, Олег Ваташук, Христина Ваташук, Руслан Павлюк, Андрій Шпак та ін.

За педагогічні та творчі досягнення Мельник О. Ю. неодноразово був нагороджений грамотами та подяками: Лауреат обласної премії ім. Д. Січинського (2004 р.), заслужений працівник культури України (2012 р.). Нагороджений медаллю "За заслуги перед Прикарпаттям" (2017 р.).

Піцюра Ігор Григорович (1964-2012), концертмейстер, викладач вищої категорії. Музичну освіту здобув у Дрогобицькому музичному училищі (клас гобоя Савуш М. І.) та Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка (клас гобоя Цайтц В. Б.). У 1991-2012 рр. – Піцюра І. Г. працював

викладачем по класу гобоя та саксофона відділу духових та ударних інструментів Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського. За роки педагогічної діяльності виховав багато талановитих учнів та послідовників, серед яких Андрій Палійчук та Руслан Круль – учасники квартету саксофоністів Івано-Франківської обласної філармонії імені Іри Маланюк.

Поряд з педагогічною роботою, активно займався виконавською діяльністю: за сумісництвом працював солістом симфонічного оркестру Івано-Франківської обласної філармонії, був незмінним керівником симфонічного оркестру Івано-Франківського музичного училища.

Слюсарчук Володимир Іванович (1941 р. н.). Музичну освіту здобув у Івано-Франківському музичному училищі імені Д. Січинського (клас гобоя Олесків Я. Ф.) та Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка (клас проф. Носов В. М.). За час роботи в музичному училищі підготував багато випускників лауреатів і дипломантів Всеукраїнських конкурсів, які відбувались у містах Донецьку, Одесі й Львові: Уницький О., Сукенник Л., Асмоловський А., Слюсарчук Т., Дзевін І., Садула В.

Іванчук Андрій Богданович (1987 р. н.). Музичну освіту здобув у Чернівецькому музичному училищі імені С. Воробкевича та Львівській національній музичній академії імені М. Лисенка (клас викладача заслуженого діяча мистецтв України, проф. Корчинського Ю. В.).

З 2012 року Андрій Богданович Іванчук працює викладачем (клас кларнета, саксофона) на відділі духових та ударних інструментів Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського за сумісництвом.

Курілець Ярослав Богданович (1988 р. н.), випускник Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського (клас саксофона Мельник О. Ю., Гундер П. М.) та Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка (клас професора, композитора, заслуженого діяча мистецтв України Цайтца В. Б., 2014). З 2014 р. – Курілець Я. Б. працює викладачем на відділі духових та ударних інструментів Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського.

З 2015 р. – голова циклової комісії духових та ударних інструментів Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського.

Курілець Я. Б. багато років є учасником та керівником Квартету саксофоністів Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського, який веде активну концертну діяльність, є учасником різноманітних творчих заходів, виконавських конкурсів та фестивалів. Під керівництвом Курілеця Я. Б. цей колектив став володарем Гран-Прі на Всеукраїнському конкурсі "Франкове Підгір'я" (м. Дрогобич, 2016 р.); лауреатом I премії на II Всеукраїнському конкурсі камерних ансамблів імені Карла та Франца Доплерів (м. Львів, 2018 р.).

За роки педагогічної діяльності Курілець Я. Б. виховав багато талановитих виконавців, які неодноразово ставали лауреатами та дипломантами різноманітних міжнародних та всеукраїнських конкурсів та фестивалів: Сметана І., Лецин Х., Угринчук С.



Ансамбль саксофоністів Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського, керівник Я.Б. Курілець.

Асмоловський Андрій Олександрович, викладач вищої категорії, методист, завідувач відділом духових та ударних інструментів Івано-Франківської ДМШ №1 імені М. Лисенка (1973 р. н.), яку закінчив у 1988 р. (клас кларнета Портєчин А. С.). Навчався у Івано-Франківському музичному училищі імені Д. Січинського (клас саксофона Слюсарчук В. І., 1992) та Донецькій державній консерваторії імені С. Прокоф'єва (клас саксофона Кутрінський Г. І., 1997). З 20003 р. – Асмоловський А. О. працює на відділі духових та ударних інструментів Івано-Франківської ДМШ №1.

Босович Любомир Миколайович (1987 р. н.), викладач вищої категорії. Музичну освіту здобув у ДМШ №3 м. Івано-Франківська (клас кларнета Галько В. Н., 2002), Івано-Франківському музичному училищі імені Д. Січинського (клас саксофона Слюсарчук В. І., 2006) та на факультеті музичного мистецтва Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника (клас кларнета Єднак С. Б., 2011). З 2005 р. – Босович Л. М. працює в ДМШ №1 м. Івано-Франківськ

Микитюк Федір Васильович (1950 р. н.). Навчався у Снятинському культурно-освітньому технікумі (клас кларнета Ярушевський І. М., 1971) та музично-педагогічному факультеті Прикарпатського педагогічного інституту (клас кларнета Кофлер Ф. У., 1972). З 1989 р. – Микитюк Ф. В. працює викладачем по класу кларнета і саксофона на відділі духових та ударних інструментів Івано-Франківської дитячої музичної школи №2. З 1971 по 2018 р. Микитюк Ф. В. працював за сумісництвом артистом Івано-Франківського національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю. За роки педагогічної діяльності Микитюк Ф. В. виховав цілу плеяду чудових виконавців та послідовників, серед яких Павлюк В., Круль Р., Гудзик А. Чепіль А., Ярушевський Т. та ін.

Якимів Богдан Іванович (1994 р. н.). Музичну освіту здобув у Івано-Франківській ДМШ №1 імені М. Лисенка (клас кларнета Шинкович Я. М., 2010), Івано-Франківському музичному училищі імені Д. Січинського (клас саксофона Слюсарчук В. І., 2014) та Львівській державній музичній академії імені М. Лисенка (клас саксофона Максименко Д. П. та Павелко В. В., 2022). З 2022 р. – Якимів Б. І. працює викладачем відділу духових та ударних інструментів Івано-Франківської ДМШ №3.

Івано-Франківськ славиться мистецькими колективами, в яких беруть участь саксофоністи. В першу чергу слід згадати створений у 1988 р. квартет саксофоністів "Джаз-Класік" Івано-Франківської обласної філармонії імені Іри Маланюк. Організатором та першим керівником колективу був чудовий виконавець, педагог, заслужений працівник культури України Олександр Юліанович Мельник. Нині художнім керівником цього професійного колективу є відомий саксофоніст, в минулому соліст Академічного камерного оркестру "Garmonia Nobile" (1985) та джаз-квінтету "Art Prestige" (2009) Мирослав Пасічняк. У складі колективу Андрій Палійчук (сопрано), Віталій Павлюк (тенор), Мирослав Пасічняк (альт), Руслан Павлюк (альт), Руслан Круль (баритон), Костянтин Василів (перкусія).



Пасічняк Мирослав (1982 р. н.), випускник Івано-Франківської ДМШ №2 (клас фортепіано Чеховської Л. В.), школи педагогічної практики при Івано-Франківському музичному училищі імені Д. Січинського (клас саксофона заслуженого працівника культури України Мельника О. Ю., 2001), згодом закінчив Національну музичну академію України імені П. І. Чайковського (клас саксофона заслуженого артиста України, професора Василевича Ю. В.). Пасічняк Мирослав є лауреатом міжнародних та всеукраїнських конкурсів духової музики: м. Ужгород (2005), Ворзель (володар Гран-Прі, 2005), лауреат міжнародного конкурсу Сельмер-Париж. З 2006 р. – Пасічняк Мирослав працює солістом та художнім керівником ансамблю саксофоністів Івано-Франківської обласної філармонії імені Іри Маланюк.

Павлюк Руслан (1994 р. н). Навчався у ДМШ №3 м. Івано-Франківськ (клас саксофона заслуженого працівника культури України О. Ю. Мельника) та Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника (клас саксофона Мельника О. Ю.). Під час навчання Руслан Павлюк неодноразово приймав участь і ставав лауреатом Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів і фестивалів. З 2015 р. – продовжує творчу діяльність як артист ансамблю саксофоністів Івано-Франківської обласної філармонії імені Іри Маланюк. У складі кавер-гурту Павлюк Руслан приймає активну участь у концертних заходах, бере участь у міжнародних майстер-класах у Німеччині.

Круль Руслан (1987 р.н.), випускник ДМШ №2 м. Івано-Франківськ (клас скрипки та паралельно освоював саксофон у викладача Микитюка Ф. В.), Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського (клас саксофона Піцюри І. Г., 2006) та Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника (клас саксофона Мельника О. Ю., 2012). З 2012 р. – Круль Руслан працює артистом циркового естрадного оркестру в містах Мюнхен та Дрезден (Німеччина) по договору за сумісництвом, а основна трудова діяльність продовжується на посаді артиста ансамблю саксофоністів Івано-Франківської обласної філармонії імені Іри Маланюк.

Палійчук Андрій (1987 р. н.). музичну освіту здобув у ДМШ с. Малий Гвіздець Коломийського району (клас кларнета Сімко В. Ю., 1998), Івано-Франківському музичному училищі імені Д. Січинського (клас саксофона Піцюри У. Г., 2005) та Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника (клас саксофона Мельника О. Ю., 2010). З 2003 р. – Палійчук А. В. працює солістом квартету саксофоністів Івано-Франківської філармонії імені Іри Маланюк, а з 2009 р. – викладачем Єзупільської школи мистецтв.

м. Калуш

Пилипчук Ольга Миколаївна (1990 р. н.). Музичну освіту здобула у Калуській ДМШ (клас саксофона Гурський М. П., 2005), Івано-Франківському музичному училищі імені Д. Січинського (клас саксофона Пуколяк В. О., 2009) та Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника (клас саксофона Мельник О. Ю., 2014). З 2018 р. – викладач відділу духових та ударних інструментів Калуської ДМШ.

Левінський Іван Васильович (1984 р. н.). Музичну освіту здобув у Калуській ДМШ (клас саксофона Гурський М. П., 1999), Калуському коледжі культури і мистецтв (клас саксофона Какапич О. М., 2003) та Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника (клас саксофона Мельник О. Ю., 2006). З 2008 р. – Левінський І. В. працює викладачем по класу саксофона відділу духових та ударних інструментів Калуської ДМШ.

м. Коломия

Щербина Тарас Володимирович (1994 р. н.). Музичну освіту здобув у ДМШ №1 м. Коломия (клас кларнета Коб'юк С.В., Цура А. М., 2009), Івано-Франківському музичному училищі імені Д. Січинського (клас кларнета Пукаляк В.О., 2013). З 2013 р. – Щербина Тарас Володимирович працює викладачем по класу кларнета та саксофона Коломийської музичної школи №2.

Деркач Галина Євгенівна (1993 р.н.), випускниця Ємельчинської ДМШ Житомирської обл. (2009, клас кларнета Омелянчук М. О.), Житомирського музичного училища (клас кларнета Поляновський М. О., 2013) та Київського національного педагогічного університету імені М. Драгоманова (клас кларнета Шутько Ю. А., 2016). З 2021 р. – викладач класу саксофона та кларнета відділу духових та ударних інструментів Коломийської музичної школи №2 імені Г. Грабець.

м. Рогатин

Забігач Юрій Ігорович (1984 р. н.), випускник Рогатинської музичної школи (клас саксофона Крамарюк С. В., 1984), Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського (клас саксофона Олексин В. П., 2003), студент заочної форми навчання на кафедрі виконавського мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (клас саксофона заслуженого працівника культури України, доцента Мельника О. Ю.). З 2003 р. – Забігач Ю. І. викладач відділу духових та ударних інструментів Рогатинської дитячої школи мистецтв імені Б. Кудрика.

м. Косів

Симотюк Михайло Іванович (1990 р. н.), випускник Косівської ДМШ (клас кларнета заслужений працівник культури України Струтинський М. М., 2007), Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (клас саксофона заслуженого працівника

культури України, доцента Мельника О. Ю., 2010). З 2010 р. – працює викладачем класу саксофона, кларнета, сопілки відділу духових та ударних інструментів Косівської дитячої школи мистецтв.

м. Надвірна

Клюфінський Сергій Ярославович (1964 р. н.). Музичну освіту здобув у Надвірнянській музичній школі (клас кларнета Слюсарчук В. І., Якимчук М. В., 1981), музично-педагогічному факультеті Івано-Франківського педагогічного інституту (1989) та магістратурі Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (науковий керівник Круль П. Ф., клас саксофона заслуженого працівника культури України, доцента Мельника О. Ю., 2008). З 2000 р. – працює на відділ духових та ударних інструментів Надвірнянської дитячої музичної школи.

м. Снятин

Гримчак Микола Степанович (1959 р. н.). Навчався у Снятинській музичній школі (клас кларнета Томаш Я. М.), Рівненському державному музичному училищі (клас кларнета Шевчук І. З., 1978) та Рівненському державному інституті культури на кафедрі духових та ударних інструментів (клас кларнета доц. Панасюка Д. М., 1984). З 1984 р. – викладач класу кларнета, саксофона Снятинської дитячої музичної школи.

Висновки. Наукова, навчально-методична та педагогічна діяльність саксофоністів Прикарпаття суттєво вплинула на покращення виконавської майстерності учнів та студентів закладів музичної освіти в даному регіоні. Саксофон став одним із найпопулярніших інструментів на Прикарпатті завдяки активній творчій, методичній та концертній діяльності педагогів, провідних виконавців і ансамблів, що безперечно плекає надію на подальший розвиток класу саксофона та в цілому жанру духової музики в Україні.

Використана література

1. Богданов В. (2007). Історія музичного мистецтва України від найдавніших часів до поч. XX ст. : моногр. – Х. : Основа. – 395 с.
2. Мельник О. Ю., Гундер П. М. Кларнетисти Івано-Франківської області: історико-ретроспективна розвідка. 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, 2021. – 180 с.
3. Роки творення Високого мистецтва. Івано-Франківська: Нова Зоря, 2013. – 264 с.



УДК 78(071)(477.43)

ORCID <https://orcid.org/0009-0002-7639-1514>

**Олійник М.В.,
м. Рівне**

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ДУХОВОГО ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА НА ХМЕЛЬНИЧЧИНІ

Анотація: У статті висвітлюється питання становлення та розвитку оркестрового духового виконавства в Хмельницькій області. Акцентовано увагу на проблемах функціонування музичних творчих колективів та визначено важелі впливу на розвиток оркестрового виконавства.

Ключові слова: Оркестр, Хмельниччина, духове виконавство, мистецькі заклади, концертний виступ.

Abstract: The article highlights the issue of formation and development of orchestral brass performance in Khmelnytskyi region. Attention is focused on the problems of the functioning of musical creative collectives and the levers of influence on the development of orchestral performance are determined.

Key words: Orchestra, Khmelnytskyi, wind performance, art institutions, concert performance.

Вступ. Важливим аспектом формування суверенності держави є творчо-духовний потенціал соціуму. За допомогою об'єктивного наукового підходу через стан та якість культури України можна визначити умовний рівень розвитку суспільства, тому дослідження культури мистецтва, а в даному

випадку музичного мистецтва, є досить важливим аспектом, з якого можна зробити певні висновки про тенденції розвитку як суспільства, так і окремо людини як суб'єкта.

В цій роботі досліджено та проаналізовано один із видів духового виконавства, становлення, актуальність оркестрового духового виконавства в Хмельницькій області.

На даний момент масштаб дослідження є досить великий, за об'єкт дослідження було взято Хмельницьку область, як регіональну структуру України.

В Хмельницькій області є багато професійних, зразкових та аматорських оркестрів, які в цій статті постають за предмет дослідження.

Метою статті є висвітлення оркестрового духового виконавства на Хмельниччині.

Постановка проблеми. Хмельниччина як центр Поділля є історично сформованим потужним етнокультурним середовище слов'янської писемності і культури. Становлення і розвиток культури Хмельниччини пов'язані із становленням слов'янських культурних центрів. На формування культури краю впливало нашарування іноетнічних культур, геополітичне середовище Волинсько-Подільської височини [3;23].

У своїх сучасних межах область існує з 22 вересня 1937 року, коли постановою ВЦВК СРСР було створено Кам'янець-Подільську область. У травні 1941 року обласний центр було перенесено в м. Проскурів, але в січні 1954 року область перейменували, назвавши Хмельницькою, а м. Проскурів назвали Хмельницький.

В області досить розвинена система вищої освіти. До того ж спостерігається стійка тенденція до збільшення кількості педагогів, які мають наукові звання. Якщо у 2006 році в області було 43 професори, то зараз – 56, доцентів було 27, зараз – 32 [7]. Також в області присутні мистецькі навчальні заклади: музичні школи, школи мистецтв, фахові музичні коледжі та коледжі культури.

У післявоєнний час (1920-1930р.) духову музику мала стихійний характер через відсутність духових інструментів, нотної літератури, кваліфікованих керівників. Цілеспрямована робота в цьому напрямі починається фактично з 60-х років ХХ ст. Більшість підприємств, радгоспів, колгоспів створюють в себе музичні колективи. І треба зазначити, що вже на початку 80-х років в Україні налічувалося понад 15 тисяч духових оркестрів, серед яких 150 отримало звання народних [2;138].

На Хмельниччині в свій час великої популярності здобули аматорські духові колективи, які брали участь на різного роду святкуваннях: концертах, приурочених до обрядово-календарних свят, побутово-обрядових дійствах (хрестини, весілля, похорони і т.д.). Склад таких колективів змінювався в залежності від наявності музикантів. На світліні можна побачити духовий оркестр будинку культури села Пиживка учасниками якого були жителі населених пунктів: с.Косиківці, с.Борсуки, с.Шелестяни, с.Шебутинці, с.Садове, с.Пиживка, с.Зелені Курилівці Новоушицького району. З інтерв'ю яке було проведено з одним із музикантів цього оркестру, сказано: «Незважаючи на відсутність можливості здобувати музичну освіту, ми брали старі, непрофесійні інструменти й вчилися на них грати. Основний метод навчання був «Роби, як я», де старші люди демонстрували своє вміння гри на духових інструментах та словесно навчали аплікатури та технології звуковидобування гри на інструментах» [1].

На думку учасника оркестру Олександра Мусюка, духові оркестри почали все менше використовуватися в різних дійствах через брак музикантів в нових поколіннях. З цих слів можна зробити хибний висновок про те, що в районі та в загальному по області бракує музикантів, хоча ситуація є протилежною. Проаналізувавши демографічну ситуацію, стає зрозумілим, що це викликано урбанізацією сільського населення: молодь переїжджає в міста, та соціалізується і займається своєю діяльністю, тому по селах існує нестача кадрів для функціонування аматорських духових оркестрів. Це є прямим виправданням пониження статистики кількості духових оркестрів по Україні.

Значною мірою у Хмельницькій області на оркестрове виконавство вплинуло відкриття музичного училища, яке було засновано 21 січня 1959 року згідно Постанови № 43/9 виконкому Хмельницької обласної ради народних депутатів. Це значною мірою покращило кількісне і якісне становище музикантів у області. В локальному контексті для функціонування та створення нових аматорських чи професійних колективів була досить належна база.

При училищі також був відкритий духовий відділ і на його базі студентський духовий оркестр, першим керівником якого став Баранов В.Т., який на той час навчав гри на усіх духових інструментах. Серед творів, які виконував оркестр – увертюри до опер Ж.Бізе, П.Чайковського, Дж. Верді, М.Лисенка та ін. Колектив отримував схвальні відгуки комісії під час щорічних оглядів колективів музичних училищ України. Серед тих, хто у різні роки керував оркестром, згадаємо Боруцького В.С., Мосійчука І.Б., Андросюка Р.Є., Станка В.Ю. В якості солістів з оркестром виступали Р.Андросюк, А.Слободян. Сьогодні на чолі оркестру – випускник відділу «Оркестрові духові та ударні інструменти», диригент Гуцал Олександр Панасович.



На світлині аматорський духовий оркестр с. Пижівка.

Учасники: Панич Микола, Панич Михайло, Буровський Василь, Ананійчук Віктор, Боднарець Анатолій, Рибак Іван, Ворожбит Анатолій, Карпенко Михайло. Керівник оркестру Ананійчук Віктор.

Більшість випускників, які пройшли школу оркестрової гри і здобули кваліфікацію диригента, очолюють духові оркестри і ансамблі ДМШ міста та області. Крім навчальної роботи, оркестр має велику кількість концертних виступів: у звітних концертах училища і духового відділу, в спеціальних програмах духового оркестру. З метою популяризації духового виконавства, оркестр здійснює активну просвітницьку та профорієнтаційну роботу, виїздить у районні центри області, є бажаним гостем у дитячих музичних школах [7; 122].

Також в Хмельницькій області, в місті Кам'янець-Подільський є коледж культури який значною мірою вплинув на якість південного регіону та забезпечив музичні школи фаховими викладачами класів духових інструментів, та будинки культури художніми керівниками творчих колективів.

Згідно із вказаною вище інформацією, можна зробити висновок, що в Хмельницькій області є належна база для навчання та розвитку кадрів галузі музична культура і мистецтво які стають виконавцями в духових та симфонічних оркестрах, керівниками ансамблів і оркестрів та адміністративними працівниками в обласних будинках культури та мистецьких навчальних закладах освіти.

З отриманням незалежності в Україні різко зменшилася кількість духових оркестрів. В 1980 р. на території України функціонувало близько 15000 оркестрів, 1991 року близько 3500. Згідно статистики на сьогоднішній час кількість духових оркестрів в Україні впала до 2000 [5;138]. В Хмельницькій області також подібна ситуація. Станом на 1999 рік в області функціонувало 666 оркестрів, а станом на 2022 рік існує лише понад 110. Тенденцію такого занепаду можна пояснити урбанізацію сільського населення та зменшенням асигнувань на утримання оркестрів територіальними громадами, виїзд талановитої молоді за кордон, мала заробітна плата керівників оркестрів.

Проте, зі зменшенням кількості оркестрів їхня популярність лише зростає, адже жодне свято в Хмельницькому чи за його межами не обходиться без духового оркестру. Одним із найчастіше використовуваних оркестрів на Хмельниччині є Хмельницький **муніципальний академічний естрадно-духовий оркестр, щорічна кількість заходів якого дорівнює приблизно 80-ти одиницям. На сьогодні в області творчо діють такі колективи:**

- Зразковий духовий оркестр Берездівської районної дитячої музичної школи мистецтв Славутського району (керівник- Невірковець Олександр Євгенович – випускник кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету);

- Народний аматорський духовий оркестр Вишнівчицького сільського будинку культури Чемеровецького району (керівник – Роздайгора Микола Іванович);

- Зразковий духовий оркестр Грицівської дитячої музичної школи Шепетівського району (керівник – Лінник Валерій Васильович);

- Народний аматорський духовий оркестр Зарічанського сільського будинку культури Чемеровецького району (керівник – Міщишин Роман Іванович);

- Зразковий духовий оркестр Чемеровецької дитячої музичної школи (керівник – Ніколюк Віталій Андрійович);
- Зразковий дитячий духовий оркестр Чорноострівської дитячої музичної школи Хмельницького району (керівник – Ульянов Роман Ілліч);
- Народний аматорський духовий оркестр Шибенського сільського будинку культури Теофіпольського району (керівник – Ярем'юк Віктор Пилипович);
- Народний аматорський духовий оркестр Турівського сільського будинку культури Теофіпольського району (керівник – Гуменюк Володимир Іванович);
- Народний аматорський духовий оркестр Полонського районного будинку культури;
- Народний аматорський оркестр духових інструментів Летичівського районного будинку культури (керівник – Боднар Іван Макарович);
- Народний аматорський естрадний оркестр Красилівського будинку культури;
- Народний аматорський духовий оркестр Красилівського будинку культури (керівник – Шевчук Василь Миколайович);
- Зразковий духовий оркестр Староушицької дитячої школи мистецтв (керівник – Качурко М.Л.);
- Зразковий духовий оркестр Дунаєвецької дитячої школи мистецтв (керівник – Грідін Сергій Віталійович);
- Народний аматорський духовий оркестр Дунаєвецького районного культурно-мистецького, просвітницького центру (керівник – Максимчук Іван);
- Зразковий духовий оркестр Деражнянської дитячої музичної школи (керівник – Галузінський Віктор Володимирович).

В даному регіоні ще є понад 10 військових оркестрів, та понад 60-70 аматорських самобутніх духових оркестрів.

На особливу увагу заслуговують оркестри вищого професійного класу, які відомі не лише в Україні, але й далеко за її межами:

- Оркестр Головного управління національної поліції в Хмельницькій області (керівник – Шайда Віктор Васильович);
- Хмельницький муніципальний академічний естрадно-духовий оркестр (керівник – Безнюк Тарас В'ячеславович).

До слова, саме цей творчий колектив є зразком високого оркестрового рівня. Він був створений за розпорядженням Хмельницької міської ради від 14.06.93 р., а від 08.11.2012 року оркестр набув статусу муніципального естрадно-духового оркестру. В листопаді 2021 року оркестру присвоюють звання академічний.

Його директор та художній керівник Тарас В'ячеславович Безнюк є вихованцем кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, випускник класу труби заслуженого артиста України, доцента Сіончука Олександра Володимировича. Після закінчення вузу в 2002 році та розпочавши трудову діяльність в оркестрі на посаді артиста, вже у 2009 році призначений на посаду головного диригента, а з часом директора і художнього керівника. Тарас Безнюк є лауреат міського конкурсу «Кращий за професією-2016», стипендіат міської ради для провідних митців міста 2017 року, став лауреатом міської премії ім. Богдана Хмельницького в 2019 році, неодноразово нагороджений Почесними грамотами міського голови, управління культури та туризму.

Репертуар колективу досить широкий та різноманітний, нараховує понад 300 творів різного ступеню складності: від обробок народних мелодій серед яких багато аранжувань Дячука Віталія Олександровича, та стройових маршів до оперних увертюр, складних творів класичної української та зарубіжної музики, джазових композицій. В репертуарі оркестру – твори сучасних українських композиторів: М. Мозгового, В. Івасюка, М. Скорика, О. Баженова, І. Поклада, В. Матвійчука, А. Ткачука, А. Шумейка, В. Заремби та інших [4]

В різні роки становлення та діяльності колективу головними диригентами оркестру були: Анатолій Слюсар, Василь Станко, Володимир Боручький.

Впродовж усього періоду діяльності з оркестром виступали відомі українські солісти-вокалісти: народні артисти України – Леонід Тищенко, Марія Ясіновська, Заслужені артисти України Олександр Полянський, Олександр Болгарчук та Фатіма Чергіндія, володарка премії «Золота зірка Алли» міжнародного пісенного конкурсу «Нова хвиля – 2009», фіналістка телевізійного проекту «Голос країни» Міла Нітіч, молоді лауреати та дипломанти міжнародних конкурсів Артем Ромасюков, Марина Українець, Ілона Бачмага, Інна Гласова, Павло Дасюк, Дарія Сохрякова та інші.



*На світлині Хмельницький муніципальний академічний естрадно-духовий оркестр.
Керівник – Безнюк Тарас В'ячеславович.*

Колектив має низку нагород за участь у регіональних та всеукраїнських фестивалях і конкурсах.

Хмельницька міська рада та обласний науково-методичний центр культури і мистецтва активно підтримують мистецький розвиток міста та сприяють йому.

Метою та завданням подібних заходів є розвиток майстерності учнів класів духових інструментів в початкових і вищих закладах музичної освіти, підвищення виконавської та художньої майстерності творчих колективів мистецьких шкіл, обмін досвідом методичної роботи викладачів. Наприклад, в конкурсі, що відбувся 17 травня 2019 року в Хмельницькому обласному науково-методичному центрі культури і мистецтва та Хмельницькому обласному музично-драматичному театру імені М. Старицького взяли участь понад 250 учнів мистецьких шкіл області у складі 13 духових оркестрів і 15 ансамблів духових інструментів.

До складу журі конкурсу ввійшли завідувачий відділом «Оркестрові духові та ударні інструменти» Хмельницького музичного коледжу ім. В.І.Заремби Михайло Добринчук та викладачі відділу – Олександр Гуцал, Леонід Олійник, Вадим Репецький, Микола Прохніцький; головний диригент Хмельницького муніципального естрадно-духового оркестру Тарас Безнюк.[6]

З ініціативи міської ради проводяться міжнародний фестиваль «Арт Мажор Шоу», де виступають мажоретки під супровід оркестрів, а також джазовий фестиваль «Джаз-фест Поділля».

Висновки: Значну роль у розвитку жанру духової музики відіграють навчальні заклади такі як Хмельницький фаховий музичний коледж ім. В.І.Заремби та Кам'янець-подільський фаховий коледж культури та мистецтв. Це дає змогу забезпечувати оркестри області професійними кадрами. Також базою для виховання оркестрантів є музичні школи де діють дитячі духові оркестрами.

Попри всі проблеми становлення та розвитку духових оркестрів, жанр духової музики на Хмельничині є досить актуальним та затребуваним. Підтвердженням цього є проведення фестивалів, конкурсів, та різного роду традиційних, культурних та мистецьких заходів.

Список використаної літератури:

1. «Аматорські духові оркестри Подільського регіону»: [бесіда з оркестрантом аматорського оркестру с. Косиківці О. Мусюк] // Хмельницький, 2021.
2. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України від найдавніших часів до початку ХХ ст.: монографія. Харків: Основа, 2000. 344 с.
3. Слободняк П. Я. Культура Хмельниччини. Хмельницький: Поділля, 1995. 332с.
4. Творча характеристика Хмельницького муніципального естрадно-духового оркестру. [Електронний ресурс] URL: https://cbs.km.ua/?dep=1&dep_up=109&dep_cur=301
5. Хмельницька обласна військова адміністрація [Електронний ресурс]: держ. сайт України. URL <https://www.adm-km.gov.ua/?p=109286>
6. Хмельницька область // Юридична енциклопедія: [у 6 т.] / ред. кол.: Ю. С. Шемшученко (відп. ред.) [та ін.]. – К.: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2004. – Т. 6: Т – Я. – 768 с.



УДК [780.8:780.641.]:78(477.8).19/20

ORCID <https://orcid.org/0009-0006-2878-6713>**Гашипан Я.Р.,
м. Чернівці****ФЛЕЙТА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ БУКОВИНИ В XX – НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**

Анотація. У статті представлені довідково-інформаційні матеріали про фундаторів та керівників класу флейти на Буковині, надається характеристика їх педагогічної, виконавської, наукової та навчально-методичної діяльності.

Ключові слова: флейтове виконавство, флейтова школа, педагоги-флейтисти.

Abstract. The article provides reference and informational materials about the founders and leaders of the flute class in Bukovina, including a description of their pedagogical, performance, scientific, and educational-methodical activities.

Keywords: flute performance, flute school, flute teachers.

В усі часи, для кожного народу її традиційна культурна спадщина залишається основою, на якій базується духовність. Щоб зберегти, передати у спадок прийдешнім поколінням, розвинути та примножити, ми маємо вивчати, берегти та популяризувати культурні та освітні надбання.

Як один з найдавніших та найрозповсюдженіших видів мистецтва, духове інструментально-виконавське мистецтво було і залишається в центрі уваги музикознавчих досліджень відомих вчених, молодих науковців, виконавців-практиків та педагогів. Широке коло зацікавленості спричинене багатьма чинниками, які пояснюються самою природою духового виконавства: історичними поступами розвитку, еволюцією виконавських традицій, становленням та утвердженням жанрових форм, створенням та поширенням системи професійної освіти та ін.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Грунтовний аналіз педагогічної, творчої та навчально-методичної діяльності педагогів класу флейти Буковини ще досі відсутній у дослідженнях науковців та мистецтвознавців. Тому, метою даної публікації є узагальнення інформативного матеріалу про викладачів класу флейти Чернівців та їх учнів, а також визначення їх ролі у розвитку інструментального виконавства на Буковині та за її межами.

Кушнір Ярослав Володимирович (1949 р. н.), педагог, композитор, виконавець. Музичну освіту здобув у Садгірській дитячій музичній школі (клас флейти Денейка П. І.), Чернівецькому музичному училищі імені С. Воробкевича (клас флейти Петрова І. К.) та Донецькій державній музичній академії імені С. Прокоф'єва (клас Андріяш І. В.). Після закінчення навчання Ярослав Володимирович працював в музичному училищі Донецька, Чернігова, СєвєроДонецька, 30 років він був солістом симфонічного оркестру Луганської обласної філармонії, багато гастролював з сольними програмами по Україні та зарубіжжю. З 2015 р. – Ярослав Володимирович працює викладачем класу флейти відділу духових та ударних інструментів дитячої музичної школи №1 м. Чернівців.



Ярослав Володимирович Кушнір

Кушнір Ярослав Володимирович є композитором, в творчому доробку якого твори для флейти. Так, він є автором 6 концертів для флейти з оркестром, 6 фантазій для флейти-соло, 3 прелюдій для флейти-соло, збірників п'єс для флейти, вправ та етюдів для учнів ДМШ, музичних училищ та консерваторій. Ярослав Володимирович є автором п'яти поетичних збірок, в які увійшли кращі зразки його лірики.

За роки педагогічної діяльності підготував більше сотні талановитих учнів-послідовників, з яких близько 60 є лауреатами та дипломантами республіканських конкурсів.

Ярослав Володимирович Кушнір активно займається науковою та навчально-методичною роботою. Він є автором навчального посібника для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-IV рівнів акредитації "Технологія виконавства на флейті", автором статей, опублікованих в наукових збірниках, присвячених дослідженню педагогічної та творчої діяльності своїх викладачів по класу флейти.

Мостепан Олександр Михайлович (1951 р.н.), вихованець Шепетівської ДМШ, Хмельницького музичного училища імені В. Заремби (клас кларнета Сандор А. С.) та Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка (клас доц. Смірнова Ю. І.).

1979-1982 рр. – Мостепан Олександр Михайлович працював солістом оркестру Чернівецького музично-драматичного театру імені О. Кобилянської.

З 1982 р. – Олександр Михайлович працює викладачем класу флейти відділу духових та ударних інструментів Чернівецького музичного училища імені С. Воробкевича.

За роки педагогічної діяльності підготував низку талановитих учнів, більшість з яких продовжили навчання в консерваторіях та університетах України та зарубіжжя: соліст Чернівецького симфонічного оркестру Негрескул А., соліст Львівського симфонічного оркестру Луценко С., випускник Львівської державної музичної академії імені М. Лисенка, який успішно працює в Канаді Солтис О, солістка симфонічного оркестру Чернівецької обласної філармонії Книгніцька А., студентка Бухарестської консерваторії Веля М. та багато ін.

Микитей Микола Миколайович (1953), викладач-методист.

1968-1972 рр. – навчання на відділі духових та ударних інструментів.

1973-1978 рр. – навчання на кафедрі духових та ударних інструментів Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка.

З 1978 р. Микитей Микола Миколайович працює викладачем Заставнівської дитячої музичної школи та за сумісництвом у Чернівецькому фаховому коледжі мистецтв імені С. Воробкевича. За роки педагогічної діяльності підготував багато талановитих учнів-послідовників, серед яких викладач Заставнівської ДМШ Шелегон М.; випускниця Львівської державної консерваторії, викладач Сторожинецької ДМШ Малащук Ж.; випускник Київської державної консерваторії, викладач Волинського фахового коледжу культури і мистецтв імені І. Стравінського Вівчарук М.; заслужений артист України, соліст національного симфонічного оркестру України, випускник Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського Микитей М.; викладач Державної музичної інституції (Португалія) Русаль М.; студент Київської національної музичної академії імені П. І. Чайковського Микитей Т.; викладач Чернівецької ДМШ №2 Остапович М.; випускниця Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка, солістка симфонічного оркестру Чернівецької обласної філармонії Дебера О. (Лупуляк О.) та багато ін.

Гашпан Яна Русланівна (1999), викладач класу флейти ДМШ №2 м. Чернівці. Народилась 21 червня 1999 р. в м. Чернівці. Музичну освіту здобула у Чернівецькій музичній школі №1 (клас флейти викладача-методиста Смотров Василя Федоровича). 2014-2018 рр. – навчання на відділі духових та ударних інструментів Чернівецького коледжу мистецтв імені С. Воробкевича (клас флейти Мостепана Олександра Михайловича). Будучи студенткою коледжу Гашпан Яна Русланівна почала працювати викладачем класу флейти ДМШ с. Чудей Сторожинецького району.

З 2018 р. – працює викладачем класу флейти на відділі духових та ударних інструментів Чернівецької ДМШ №1. У 2022 р. – Гашпан Я. Р. поступила до магістратури кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (клас Пастушка Т. В.).

Остапович Микола (1985), викладач класу флейти ДМШ №2 м. Чернівці, викладач вищої категорії, старший викладач. Музичну освіту здобув у ДМШ м. Заставна (клас флейти Микитея М. М.), Чернівецькому коледжі мистецтв імені С. Воробкевича (клас флейти Микитея М. М.). З 2005 по 2010 рр. Остапович Микола Миколайович працював артистом симфонічного оркестру Чернівецької обласної філармонії, з 2005 р. – Микола Миколайович працює викладачем по класу флейти Чернівецької дитячої музичної школи №2.

Дубчак Юлія Юрївна (1994). Музичну освіту здобула у Чернівецькій музичній школі №2 (клас флейти Остаповича Миколи Миколайовича, 2010 р.). Чернівецькому училищі мистецтв (клас флейти Микитея Миколи Миколайовича). З 2012 р. – Дубчак Ю. Ю. працює викладачем відділу духових та ударних інструментів Чернівецької ДМШ №3.

Ілащук Тетяна Василівна (1975) – викладач-методист КБУ «Музична школа №4 м. Чернівців» по класу флейти, керівник духового оркестру, завідувач відділом духових інструментів. Музичну освіту здобула у Сторожинецькій ДМШ (викладач флейти Є. Облігорська), Чернівецькому музичному училищі імені С. Воробкевича (клас флейти О. Мостепана, клас диригування заслуженого діяча мистецтв України В. Кострижа) та Чернівецькому Національному університеті імені Юрія Федьковича (клас диригування В. Бондаренка). З 1994 – 1999 рр. працювала у Великокучурівській музичній школі та паралельно розпочала роботу у КБУ «Музична школа №4 м. Чернівців», де продовжує працювати й нині. З 2002 року Тетяна Василівна – керівник шкільного оркестру духових та ударних інструментів. Колектив неодноразово брав участь в обласних семінарах та подібних заходах для керівників духових оркестрів, є активним учасником мистецьких та освітніх заходів міського й обласного рівнів та безліч разів був переможцем й здобував високі призові місця. З 2008 року Ілащук Т. В. є учасницею вокально-інструментального ансамблю викладачів школи «Буковинський візерунок» (керівником якого є викладач-методист, заслужений артист України, відмінник освіти України – М. М. Гакман), що на постійній основі бере участь в Міжнародному фольклорному фестивалі «Буковинські зустрічі» і є добре відомим в Чернівецькій області та за її межами. Нагороджена подяками та грамотами за сприяння в організації та успішному проведенні міжнародного конкурсу юних виконавців на духових та ударних інструментах «Сурми Буковини», що має вагомий вклад у розвиток духового мистецтва краю за сприяння управління культури Чернівецької обласної державної адміністрації та Чернівецької міської ради.

Шидловська Лілія Михайлівна (1972). Музичну освіту здобула у Кіцманській дитячій музичній школі імені В. Івасюка (клас Булавко Ю. Р., 1987). Навчалась у Тернопільському музичному училищі (клас Юріна), Чернівецькому музичному училищі імені С. Воробкевича (клас Мостепана О. М.) та на кафедрі духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури (Інститут мистецтв РДГУ) в класі доцента Панасюка Д. М. З 1997 р. – Шидловська Лілія Михайлівна працює на відділі духових та ударних інструментів Кіцманської дитячої музичної школи імені В. Івасюка з 2008 р. – Шидловська Лілія Михайлівна є заступником директора Кіцманської дитячої музичної школи імені В. Івасюка. За роки педагогічної діяльності Шидловська Лілія Михайлівна підготувала багато талановитих учнів, які є лауреатами та дипломантами міжнародних та всеукраїнських конкурсів та фестивалів.

Доніченко Жанна Сильвестрівна (1960), викладач вищої категорії, методист. Закінчила Чернівецьке музичне училище імені С. Воробкевича (клас флейти Микитея М. М.), Львівську державну консерваторію імені М. Лисенка (клас флейти Смірнова Ю.І.). З 1986 року Доніченко Жанна Сильвестрівна працює на відділі духових та ударних інструментів дитячої музичної школи м. Сторожинець.

В симфонічному оркестрі Чернівецької обласної філармонії імені Дмитра Гнатюка в різні часи працювали флейтисти А. Негрескул, С. Мараренко, Ю. Черкез, Ю. Пасічник, О. Дебера, С. Лупуляк, Д. Бусуюк, А. Кнігніцька, М. Остапович, А. Чуриков, К. Луканюк.

Висновки. Навчально-методична та педагогічна діяльність флейтистів Буковини вплинула на ріст виконавської майстерності учнів та студентів закладів музичної освіти. Флейта стає одним із найпопулярніших інструментів на Буковині завдяки активній методичній та концертній діяльності педагогів, провідних виконавців, що має значний вплив на розвиток класу флейти та жанру духової музики в даному регіоні.



УДК 377.36:008.908(477.44-21)

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0523-8436>ORCID <https://orcid.org/0009-0000-2581-4295>

Трачук Л.Д.,
Гоменюк Я.Ю.
м. Тульчин

ЕВОЛЮЦІЯ ТУЛЬЧИНСЬКОГО ФАХОВОГО КОЛЕДЖУ КУЛЬТУРИ В ІСТОРІЇ ЖАНРУ ДУХОВОЇ МУЗИКИ НА ПОДІЛЛІ

Анотація. У статті досліджено коледж культури Тульчина, що у Вінницькій області на Поділлі. Проаналізовано еволюцію духової музики. Також досліджено розвиток духового оркестру.

Ключові слова. Тульчин, Поділля, духовий оркестр, Станіслав Потоцький, Граф, Польська шляхта, ударні інструменти, М.Д. Леонтович, викладачі-методисти, випускники, Тульчинський фаховий коледж культури.

Annotation. The article examines the Tulchyna College of Culture, which is located in the Podillya region of the Vinnytsia region. The evolution of brass music is analyzed. The development of the brass band was also studied.

Key words:

Tulchyn, Podillia, brass band, Stanislav Pototsky, Count, Polish nobility, percussion instruments, M.D. Leontovych, Methodist teachers, graduates, Tulchyn Vocational College of Culture.

Постановка проблеми. Музичне мистецтво займало і продовжує займати важливе місце в житті суспільства. Нині в музичній культурі України особливе місце належить жанру духової музики. Але історія музичної культури ще недостатньо досліджена і вимагає детального ознайомлення.

Аналіз досліджень. Еволюцію духового інструментально-оркестрового виконавства у своїх наукових дослідженнях розглядали: В. Апатський. Ю. Рудчук, В. Посвалюк, П. Круль, В. Богданов, А. Карп'як, С. Цюлюпа, Я. Сверлюк та ін. Про те в їх наукових працях недостатньо уваги приділено історії становлення та розвитку жанру духової музики на Поділлі.

Мета статті полягає у відтворенні історичних періодів розвитку духових оркестрів на Вінничині, зокрема в м. Тульчин, як Мецці духової музики. Визначення за яких умов було створено циклову комісію духових інструментів, а саме з висвітленням монографічного нариса про викладачів класу ударних інструментів за період 60 років існування.

Виклад основного матеріалу. Величезну роль у формуванні духової музики Вінничини, відіграв коледж культури Тульчина, що у Вінницькій області на Поділлі. Завдяки вигідному географічному становищу Тульчин став прикордонною зоною і майже із перших часів заснування постійно знаходився під різними загарбниками: поляками, татарами, турками, литовцями, московитами, румунами, німцями.

На розвиток духовності міста вплинуло перебування двох країн-завойовників, які із XVIII ст. відіграли особливу роль на музично-історичну ауру Тульчина. Першими стали польські окупанти, які більш 70 років проживали в ньому і зробили центром володінь найбагатших польських магнатів Потоцьких. Другими стали московити, які зробили населений пункт центром дислокації II армії (1768 р.) та прикордонною митницею своїх володінь. Отже, центр дислокації військ відіграв колосальну роль на розвиток духової інструментальної музики взагалі.

З 1674 р. Тульчин став резиденцією найбагатших в Європі польських магнатів Потоцьких (спочатку київського воєводи Франтішека Салезія Потоцького надалі його сина Станіслава), які проживаючи на чужій стороні почували себе в постійній небезпеці. Гарантом свого заможного життя вони бачили в гарно озброєних відмінно виправлених власних оборонних військах. Частини завжди повинні були знаходитись у відмінній військовій виправці. Муштра із рання до пізньої ночі: регулярні стройові екзерсиси (виконання тактичних прийомів, стройових вправ) проходили під акомпанемент військової музики, кількох десятків барабанщиків, з плином часу з'явилися труби з литаврами. Варто наголосити, що похідна музика, споконвіку служила цілям стройового виховання військової та естетичної виправки солдат. Вона завжди була важливим елементом військових ритуалів.

Зміст похідних творів відображав класову природу військових сил будь-якої країни. Основним жанром яких був марш (стройовий, похідний, зустрічний, ранковий, траурний та ін.) Наступний володар міста – Станіслав Потоцький зробив Тульчин центром власних володінь, прославивши його як музичне місто далеко за межами України. Він став новатором і популяризатором в сфері розвитку духової інструментальної музики далеко за межами своїх володінь. Граф скуповував нові музичні

інструменти (клавесин, орган, клавикорд, тромбон, кларнет, флейту пікколо та ін.) і навчав кріпаків та солдат грі на цих інструментах, хизувався серед подолан професіоналізмом музикантів (в тому числі й духових оркестрів) і продовжував військові музичні традиції закладені батьком. Маючи власний полк (мав назву "полк Потоцького") він утримував його з особистого бюджету. Кожен день володар витрачав по кілька годин оглядаючи виправку своїх солдат. Тому з ранку до пізньої ночі на плацу під акомпанемент ударних інструментів полк займався рутинною муштрою. Грошей на прийоми гостей граф не шкодував, тому кожен раз дивувався їх новими шедеврами військової виправки. На той час славилися на Поділлі показові військові вправи в Тульчині, на яких публіка ставала свідками дивовижного параду.

Незчисленна кількість солдат зібраних на плацу, під марші кількох духових оркестрів в лічені хвилини демонструвала дивовижні фігури, стройові вправи, тактичні прийоми, а також ініціали родового вензеля Потоцьких та ініціали та герби новоприбулих виняткових гостей.

Отже, завдяки польській шляхті тульчинці мали можливість насолоджуватись духовою музикою з 1730 – 1802 рр. тобто, більш ніж 70 років. Із 25 липня 1768 року в місті розташувалась II російська армія з головним штабом у центрі Тульчина. Проходило багато парадів, військових показових навчань, які відбувалися за активною участю духових оркестрів і ансамблів ударних інструментів. Один з архівних документів свідчить про використання духової оркестрової музики (25.07.1796 р.) під час перебування фельдмаршала О. Суворова в Тульчині (знаходилась штаб-квартира).

Цікавим є документ, який фіксує, що штабний духовий оркестр в Тульчині був одним із найкращих у всій армії. Зрозуміло, що цілісними днями на плацу йшла муштра й стройові екзерсиси, мусив працювати як оркестр так і ансамбль барабанщиків. Про це свідчать спогади декабристів Південного товариства (більш 120 чоловік), які в березні 1821 р. розташовувались в Тульчині. Духові оркестри з різних полків і місць дислокації II армії з'їхались на показові навчання й паради. Так декабристи розповіли про те, що літом 1823 р., в с. Кирнасівка Тульчинського повіту були проведені показові маневри і навчання на яких були присутні 5 оркестрів із різних полків армії, а також об'єднаний ансамбль барабанщиків. Це свідчить про те, що на Тульчинщині був створений найбільший військовий духовий оркестр.

У 1915-1918 рр. в місті дислокувався 76-й Кубанський полк, який також мав власний духовий оркестр. Капельмейстерами якого стали два чеха: Веселий і Свобода (останній був двоюрідним братом чеського президента Ю.Свободи). За спогадами учня М. Леонтовича, надалі заслуженого диригента УРСР, професора Одеської консерваторії М. Покровського: "...диригент був прекрасним музикантом, в вільний час давав уроки з фортепіано, вчив грати на духових інструментах: кларнеті, тромбоні, флейті".

Майже кожен день оркестр марширував головною вулицею міста, акомпануючи собі при пересуванні.

Вивчаючи історію інструментальної духової музики Тульчина, не можна обминути цінний факт, який трапився 30 липня 1920 року. В журналі наказів Тульчинського ревкому є запис про призначення М.Д. Леонтовича з 1 серпня завідуючим секцією мистецтв повітової народної освіти. Як завідуючий секцією Леонтович мусив брати участь у переписі та ревізії музичних інструментів (взагалі це були духові оркестрові інструменти), котрі націоналізувалися та йшли "на службу" до червоної армії. Це дає підстави зробити висновок, що не дивлячись на зміну влади, в місті функціонував духовий оркестр.

Еволюція духової музики продовжувала крокувати по Тульчину без особливих перешкод з будь-якої влади. Геніальний композитор помер, але діяльність духового оркестру не припинилась. Зі спогадів учениці М. Леонтовича дізнаємось, що в місті у 1924 р. дислокується 9-та Кримська кавалерійська дивізія, отож, духові музика продовжувала функціонувати. З архівних матеріалів дізнаємось: "30.04. до відома гарнізону: 1-го травня відбудеться парад. Репетиція духового оркестру відбудеться о 15.00".

Далі майже до 1990-х рр. в Тульчині за статистичними даними постійно перебували російські частини (в 1956 р. стояла 49 артилерійська бригада реактивної артилерії з двома оркестрами під керівництвом Є. Волошина). Звуки духового оркестру постійно лунали по центральній вулиці міста. Духова музика генетично вкоренилася у життя мешканців, під неї народжувалися, навчалися, вінчалися й помирали. Була закладена традиція, створено відповідний ґрунт для розвитку духової музики. Життєстверджуюче звучання духового оркестру захоплювало молодь. Не дивно, що більшість юнаків мріяли стати музикантами духового оркестру. Керівництво району, ідучи назустріч проханням молоді, запропонувало діючому тульчинському технікуму підготовки культурно-освітніх працівників (1930) відкрити відділ духових інструментів, з метою підготовки керівників аматорських духових

оркестрів (1960). Першим викладачем духового відділу став А.Є. Кобзар. Через кілька років викладацький склад поповнився ще трьома викладачами духових інструментів: В.Х. Ящуком, М.І. Івченком та К.О. Блажком, який став головою циклової комісії.

Одразу був заснований духовий оркестр. Всі районні свята: вчительські, шкільні конференції, урочисті концерти в день свят не обходились без участі ансамблю барабанщиків та духового оркестру училища. Одним із найважливіших складових духового оркестру є ударні інструменти. В Тульчині першим викладачем класу ударних інструментів був Григоренко Валентин Петрович, який народився 17.01.1942 р. в Тульчині. Змалку був талановитим в музичному відношенні. Вирішальну роль в житті Валентина зіграв такий випадок: його вітчим В.Б. Кантан рубав дрова і раптом він почув, що поліна, які він відрубав – звучать. Він нарізав із цих полін брусочки різної довжини і настроїв їх. Так з'явився перший 4-х рядний ксилофон, на якому вчився грати Валентин. Першим учителем був вітчим (викладач культурно-освітнього технікуму, керівник оркестру народних інструментів). В 1959 р. закінчивши музичну школу, вступив до Вінницького музичного училища. Навчаючись в училищі став одним з кращих спеціалістів ксилофоністів, на другому курсі виконував "Угорську рапсодію №2" Ф. Ліста з оркестром. Приймав активну участь в концертній діяльності училища.

Отже, розкриваючи деякі сторінки з історії появи та розвитку духового оркестрового мистецтва і виконавства гри на ударних інструментах на Вінничині, варто зазначити, що саме діяльність Тульчинського коледжу культури є центром підготовки кваліфікованих оркестрантів та інструменталістів виконавців. Нині продовжувачем історичних традицій духової інструментальної музики є духовий оркестр Тульчинського коледжу культури, який гідно несе естафету попередників і залишається одним із лідерів на Вінничині.

Саме духовий відділ коледжу культури був і залишається по сьогоднішній день одним із найкращих колективів на Вінничині. В різні часи керівниками училищного оркестру були: А.Є. Кобзар, Л.Д. Трачук, К.А. Блажко, П.Й. Безвугляк, А.О. Михальченко. Позитивним показником активної самовідданої роботи усіх викладачів стали слідуєчі приклади: в 1972 р. оркестр під керівництвом А. Кобзаря вперше здобув почесне звання "Народного". Кілька раз їздив з виступами в м. Київ, де виступав на урочистих концертах та на центральному телебаченні. В 1987 р. базі Тульчинського культурно-освітнього училища, було проведено всесоюзний семінар директорів навчальних закладів на якому училище зайняло 2 місце. Це найцінніший підсумок за майже 30-ти річної діяльності духового відділу. Духовий оркестр Тульчинського культурно-освітнього училища був одним із найкращих серед навчальних закладів Радянського союзу. Цей факт є найліпшим еволюційним показником рівня навчання студентів училища культури в Тульчині. Честь, глибока повага і низький уклін всім викладачам тих років.

На сьогоднішній дань Тульчинський фаховий коледж культури – є комунальним закладом освіти Вінницької обласної ради, що функціонує у системі Міністерства культури та інформаційної політики України, управління культури та креативних індустрій Департаменту гуманітарної політики Вінницької ОДА, входить до складу навчально-наукового комплексу Рівненського ДГУ, співпрацює з Київським НУКіМ, Вінницьким ДПУ ім. М. Коцюбинського, Уманським ДПУ ім. П. Тичини, що надає можливість випускникам продовжити ступеневу фахову підготовку за скороченим терміном навчання. Заклад удостоєний звання "Флагман освіти і науки", нагороджений Кришталевою совою та Грамотою Верховної Ради України.

Структурними навчально-методичними підрозділами коледжу є циклові комісії, що проводять виховну, навчальну та методичну роботу з однієї або кількох споріднених навчальних дисциплін.

Циклова комісія соціокультурної діяльності одна з найстаріших, має багату історію. З моменту створення (1934 р. "Клубний відділ") змінювались назва та зміст роботи відповідно до реформ в освітній галузі.

За період діяльності відділу підготовлено більше 1000 спеціалістів, які працюють в різних галузях культури: музичних школах, коледжах культури та мистецтв, є військовими диригентами та музикантами, а також займають адміністративні посади у сфері культури та мистецтв. Серед них: художній керівник заслуженого академічного зразково-показового оркестру ЗС України полковник І. Биковський; доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, кандидат педагогічних наук О. Палаженко; викладач Академії мистецтв ім. П. Чубинського В. Швець; директори музичних шкіл І. Гижко, М. Савченко, П. Парубочий, керівники аматорських народних духових оркестрів В. Баламут, В. Решетник, В. Добровольський, професійні військові музиканти та багато інших.

Викладацьку роботу на цикловій комісії здійснюють 14 викладачів. Серед них заслужені працівники культури України Л. Трачук – викладач-методист, директор коледжу та М. Юрченко,

П. Безвугляк – викладачі-методисти. Творчо працюють викладачі: В. Кулик, С. Балан, Р. Козак, А. Михальченко, О. Шаповал, Г. Кирилишен, В. Гаврилюк, Я. Гоменюк, В. Бешинський. Очолує циклову комісію викладач вищої категорії, викладач-методист В. Пересунько.

Досягненням духового та естрадного відділу сприяє активна робота творчих колективів: народного аматорського духового оркестру (керівник – Я. Гоменюк) та народного аматорського естрадного оркестру (керівник – Р. Козак).

Оркестри є постійними учасниками інструментального конкурсу "Квітневе інтермецо" (м. Ямпіль), конкурсу трубачів ім. В. Гуцула (м. Вінниця), свята духової музики "Сурми Поділля" (сmt Крижопіль), регіональної олімпіади з музичного мистецтва (Уманський ДПУ ім. П. Тичини).

Гордістю циклової комісії є випускники: П. Мрежук – заслужений артист України; В. Романчишин – заслужений діяч мистецтв України, голова Київської обласної організації національної Всеукраїнської музичної спілки, секретар Асоціації діячів естрадного мистецтва України, доктор філософії, професор, ректор комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради "Академія мистецтв ім. П. Чубинського; І. Биковський – полковник, диригент та художній керівник зразково-показового оркестру Збройних Сил України та ін.

Висновки. Коледж працює над пошуком нових дозвілєвих технологій, інноваційних засобів та форм організації освітнього процесу й проведення занять. Сьогодні Тульчинський фаховий коледж культури в умовах реформування освіти змінюється, оновлює підходи у навчанні та вихованні,

збагачує творчі здобутки. Кожного дня викладачі активно працюють над збереженням та збагаченням традицій циклової комісії в умовах сьогодення.

Список використаних джерел

1. Горват І. Основи джазової інтерпретації. – К.: Музична Україна, 1980. Журнал Музика. – К., 1997. – С. 18.
2. Губаль А.Б. Календар знаменних подій / А.Б. Губаль. – Тульчин, 2010.
3. Державний архів Вінницької області (ДАВО) Р. 93. – Оп.1. – №212. (Наказ до відому № 108-му гарнізону у Тульчині) 30.04.1929.
4. Збірник наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя" Випуск № 9, укладач С.Д. Цюлюпа, видавництво Волинські береги – Рівне, 2017
5. Творчістю окрилені: Рівненському державному інституту культури – 20 років. – Рівне, 1999.



УДК 780.8:780.646.4(091)(477.411)

ORCID <https://orcid.org/0009-0007-5794-6904>

Приженков О.В.,
м. Київ

ІСТОРИЧНИЙ ШЛЯХ РОЗВИТКУ БАСОВОГО МІДНОГО ДУХОВОГО ІНСТРУМЕНТУ ТУБИ ТА ЇЇ ПОПЕРЕДНИКІВ

Анотація: В музикознавчому просторі України виконавцям на тубі доводиться вивчати історію свого інструменту використовуючи іноземні джерела. Увесь обсяг інформації розпорошений і навіть дослідження одного автора заперечує інше. Зробивши аналіз певного обсягу наукових праць присвячених обраній темі, сформувалась бажання системно висвітлити та запропонувати майбутнім вітчизняним дослідникам історію туби та її попередників. Дана публікація завершується тим історичним кроком, коли туба зайняла своє невід'ємне місце у складі сучасного симфонічного оркестру після того, як Ріхард Вагнер вперше використав тубу у своїх симфонічних творах.

Ключові слова: туба, серпент, офіклеїд, симфонічний оркестр, тембр звуку, помпа, вентиль, мундштук.

Abstract: In the musicological space of Ukraine, tuba performers have to study the history of their instrument using foreign sources. The entire volume of information is scattered and even the research of one author denies another. Having analyzed a certain volume of scientific works dedicated to the chosen topic, a desire was formed to systematically highlight and offer future domestic researchers the history of the tuba and its predecessors. This publication concludes with the historic step when the tuba took its integral place in the composition of the modern symphony orchestra after Richard Wagner first used the tuba in his symphonic works.

Key words: tuba, serpent, ophicleid, symphony orchestra, sound timbre, pump, valve, mouthpiece.

Головною метою даної публікації, це апробація матеріалу, які увійшли до наукового дослідження на здобуття освітнього ступеня доктора мистецтв, та бажання узагальнити інформацію і продемонструвати історичний шлях народження мідного духового музичного інструменту нижнього регістру ТУБИ у музикознавчому просторі України.

Передумовою у необхідності створення духового інструменту, який би забезпечував виконання звуків нижнього регістру, нерозривно пов'язанні з процесами об'єднання музикантів у творчі колективи (ансамблі або оркестри). Вивчаючи наукові дослідження Себастьяна Вірдунга, Террі Сейгреса, Адама Карса, Черрі Борегарда, Еріка Бльома, Харі Швартца та вітчизняних дослідників Володимира Апатського, Володимира Качмарчика, Валерія Богданова, Андрія Карпяка, Віктора Слупського, нам вдалося у вище названих авторів в їх наукових дослідженнях, безпосереднє або суміжно, знайти підтвердження особистої думки, що такі види інструментального мистецтва, як ансамбль і оркестр формувалися за прикладом хорових колективів. Кожному відомо, що хорова партитура поділяється за теситурними можливостями людських голосів. Високі сопрано, трохи нижче це альти, ще нижче тенори і найнижчі людські голоси це бас. З появою перших колективів музикантів на духових інструментах, а такі колективи не могли не з'явитися у музичному мистецтві людства, тому що мали свою перевагу, це потужну динаміку звучання, яка переважала силу людських голосів. Творчі колективи духових інструментів активно розпочали використовувати в музичній культурі людства, починаючи від військової музики з їх сигнально-комунікативними функціями до використання їх у церемоніальних заходах церкви та світської влади, підкреслюючи значимість заходу або їх високий статус. Так формування інструментальних творчих колективів відбувалося за прикладом та моделлю хору. Обраний людством шлях розвитку інструментального мистецтва, природньо вимагав від майстрів, які виготовляли духові інструменти, створення музичних інструментів, які би забезпечили усю теситурну палітру партитури, від звуків верхнього, до звуків нижнього регістру. Якщо створений духовий інструмент набував популярності серед виконавців, то як правило майстер розвивав різновиди цього інструменту створюючи цілу родину такого інструменту, з різними теситурними можливостями, за прикладом хорової партитури, від найменших, які звучали у верхньому регістрі, відповідно збільшуючи його розмір інструменту, виконавці мали можливість виконувати звуки нижнього регістру. Роз'яснення про вплив розміру каналу духового інструменту на його діапазон, ми знаходимо в словах видатного українського науковця, академіка, професора Володимира Миколайовича Апатського. Він стверджує: «Визначальний вплив на висоту, тембр, силу та чутливість до звукозбудження духового інструменту має розмір і форма замкнутого в ньому повітря. Крупні тіла в порівнянні з маленькими відтворюють більш низькі звуки».¹

Народження сучасного мідного духового інструменту туби, за допомогою якого стало можливим виконувати тембрально якісні, інтонаційно стійкі звуки нижнього регістру, має свою дату – 12 вересня 1835 року. В цей день німецький майстер музичних інструментів Вільгельм Віпрехт, який виконав замовлення за проектом директора Пруського гвардійського корпусу Карл Моріца отримали патент на новостворений інструмент тубу, який мав п'ять помп строю фа.



Мал. 1. Берлінська туба строю фа, яку виготовив за патентом В. Вібрехта та К. Моріца німецький майстер з Берліну Юліус Лемке в період з 1847 по 1866 рік.

¹ В.Н. Апатский Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Стр. 10.

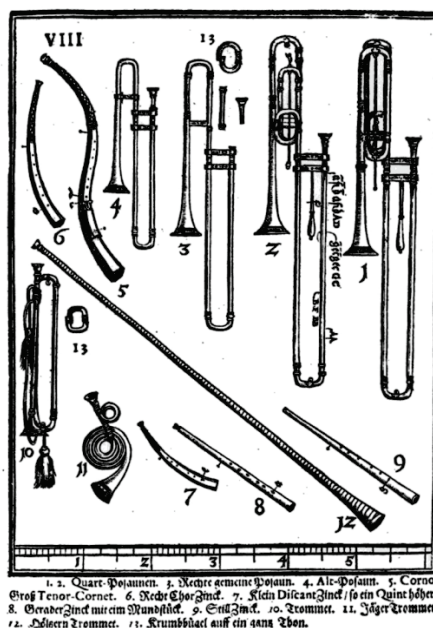
На початку XIX століття відбулися якісні зміни у конструктивному вдосконаленні духових інструментів, особливо мідних духових інструментів. Винахід помпи у 1813 році німецьким валторністом Фрідріхом Блюмелем з Вальденбурга, за допомогою якого можна було дуже швидко підключити додаткову трубку, чим саме збільшити довжину основного каналу інструменту і миттєво понизити звук. Цей винахід перетворив натуральні мідні духові інструменти на хроматичні. Винахід спочатку помпи а потім і роторного вентиля проклав шлях для створення абсолютно нових інструментів, які функціонують за принципами, раніше недоступними виробникам і музикантам. Помпи та вентиля пристосували до вже існуючих натуральних валторн і труб. Однак музичні інструменти родини бюгельгорнів та флюгельгорнів, у яких туба є басовим її членом, вважаються винаходом саме періоду, коли розпочали впроваджувати цей винахід. Найменші інструменти цього сімейства з'явилися в 1820-х роках, тоді як басовий інструмент, або перша справжня туба, була представлена лише в 1835 році. До цього басовий голос у сімействі духових забезпечувався кількома інструментами та їх різновидами – серпентом та офіклеїдом. Хочу наголосити на тому, туба, один із багатьох інструментів, саме винайдених на початку XIX сторіччя, але не є прямим потомком та не має родинного відношення до жодного з попередників.

СЕРПЕНТ.



Мал. 2. Серпент (фр. *serpent* – змія)

Серпент був розроблений, як басовий член родини корнетів або німецькою назвою цинків (Zink).



Мал. 3. Ілюстрація з «Theatrum instrumentorum» Майкла Преторіуса (1620), додана до II тому його «Syntagma musicum» (1619).

Існує багато історій щодо походження серпента, але традиційно у музичному суспільстві прийнято вважати, історію появи серпента, яку описав абат Лебеф у дослідженні 1743 року присвяченого історії церковного та світського життя французького міста Осер.

Лебеф у своїй книзі розповідає, як приблизно в 1590 році Едме Гійом, канонік з французького міста Осера та управляючий будинком єпископа Амю, налагодив виготовлення корнету у формі змії. Він додає, що новий інструмент надав свіжої родзинки григоріанській співу, і що після деякого вдосконалення він незабаром став широко використовуватися в церквах Франції.

Хоча німецький музикознавець початку XX століття Курт Сакс стверджував що серпенти існували в Італії до 1590 року, та заслуга Гійома полягає лише в тому, що він познайомив французів з цим інструментом.

Серпент представляє собою конічну дерев'яну трубу довжиною приблизно від 230 см до 250 см, яка мала три U-подібні вигини та кінцеву криву, яка раптово закінчувалася без будь-якого розширення на розтрубі. Завдяки цим вигинам розмір серпента дорівнював трохи більше 90 сантиметрів і труба мала форму хвилястого зигзагу.

Лондонський виконавець Реджинальд Фредерік Морлі-Пегге у науковому журналі The Galpin Society, залишив опис серпента, який виготовляв Гійома:

1. Діаметр отвору в перетині дерев'яної труби на її початку дорівнював 2 см. та збільшувався до 10-12 см.

2. Стінки інструменту округлі, відсутній звуковий отвір для великих пальців.

3. На серпентах Едмі Гійома були відсутні клапани, перші клапани почали встановлювати на серпентах лише ближче до 1800 року.

У тонший кінець серпенту вставляли прямокутний гребінь з металу, довжина якого дорівнювала приблизно 20-25 см і в який вставляли мундштук з слонової кістки. Мундштук в діаметрі дорівнював трохи більше трьох сантиметрів, поля мундштука мали розмір 3,5-4,5 міліметрів. Мундштук серпента за розмірами наближається до розміру мундштука для басової туби строю фа.



Мал. 4. Мундштук для серпента з слонової кістки

Існувало два способи виготовлення серпентів. Оригінальний метод полягав у виготовленні його з горіхового дерева з отвором, видовбаним на дві поздовжні половини, які згодом склеювались і обтягувались шкірою. Другий метод, якому віддавали перевагу англійські виробники XIX століття, полягав у створенні інструменту з досить коротких на пів секцій, що поєднувались. Після склеювання дерево покривали грубим полотном з шерсті або покривалося шкірою. Розтруб зазвичай прикрашався декоративним латунним кільцем.

На оригінальних серпентах було шість отворів для пальців у двох групах по три. Одні для лівої руки були розташовані безпосередньо перед третім U-подібним вигином, а друга група отворів для правої руки були майже у верхній частині останнього завитка. Отвори для пальців мали приблизно 1 сантиметр в діаметрі та були розташовані близько один до одного по центру коліна інструмента. Незначна відстань між отворами призвела до того, що вони мало впливали на висоту нот. Тому для досягнення певної чистоти інтонування, виконавець мав майстерно володіти теситурною технікою та повинен був мати гарний музичний слух.

У музичному словнику Грову в публікації Еріка Бльома вказується на те, що виконавці на серпенті експериментували з тим, як тримати під час виконання серпент. Спочатку, оскільки серпент за своїм розміром великий, його форма незграбна, його тримали у вертикальному положенні. Абат Люнель, який залишився в історії музики, як відомий виконавець на серпенті у паризькому соборі Нотер-Дам, з 1772 по 1780 роки, започаткував метод тримання інструменту по діагоналі. Були спроби утримувати інструмент горизонтально, коли перший вигін інструменту утримувався між лівим передпліччям і тілом. Пізніше досить ненадійну хватку серпента вдалося до певної міри полегшити, повісивши інструмент на стрічку чи ремінь, який одягали на шию гравця або прикріплювали до гудзика на його одязі.

Гектор Берліоз у своїй творчості не використовував серпент, але залишив про цей інструмент відгук у своєму «Трактаті про інструменти»: «Справді варварський тембр цього інструменту набагато краще підходив би для кривавого культу друїдів, ніж для культу католицької церкви, де він все ще використовується, як жахливий символ нерозуміння та грубості смаку».

Опис Берліоза було написано в 1848 році, тобто навіть після того, як була винайдена туба. У той час він був вже дуже вражений тембром та інтонацією туби.

МОДИФІКАЦІЯ СЕРПЕНТІВ

РУСЬКИЙ ФАГОТ

Наприкінці XVII століття серпент вдосконалили та виникли певні його модифікації. Виготовляли серпенти з клапанами, подібні тим, які сьогодні використовують на сучасних фаготах, та змінили форму серпента.

Італійський музикант Сегібо, який жив у Ліллі (Франція), першим відмовився від змієподібної труби і зігнув інструмент назад на себе у формі латинської букви – V. Цей інструмент називали по-різному: руський фагот, змія подібний фагот, дроїт або офібаритон.

Точна дата винаходу не відома, але перша згадка про нього була зроблена в 1789 році в музичному творі Фрамері.

Руський фагот, як правило, виготовлявся з дерева в три або чотири секції з витончено вигнутим горбом у вигляді лебединої шиї, в який вставлявся мундштук. Він мав шість отворів для пальців і три-чотири клапани. Руський фагот насправді нічим не перевершив серпент за тембром і діапазоном, але його було зручніше тримати.



Мал. 5. Руський фагот

АНГЛІЙСЬКИЙ БАС-ГОРН

В Англії в той самий період виник і широко використовувався подібний інструмент під назвою англійський бас-горн. Згідно зі слів дослідника Гербера 1812 року, французький музикант Олександр Фрішо, який жив тоді в Лондоні, сконструював металеву змію у формі фагота в 1800 році. Його ідею втілював у життя лондонський майстер Джон Астор.

Інструмент складався з конічної труби довжиною близько 230 сантиметрів, яка зазвичай виготовлялася з міді. Більший кінець завершувався широко розкльошеним розтрубом, а менший – витонченим горбом у вигляді лебединої шиї. Ес становив майже третину загальної довжини інструменту. Трубка була зігнута на відстані одного метру від розтруба. Дві прямі секції були встановлені під дуже гострим кутом в коротке коліно, що забезпечувало суцільність повітряного коло. Інструмент мав клапани та отвори для пальців, як у руського фагота.



Мал. 6. Англійський бас-горн

Англійський бас-горн був популярний в Англії близько тридцяти років, але на континенті він ніколи не використовувався. Так, як і руський фагот не мав шанувальників на островах Британії.

ОФІКЛЕЇД

У 1817 році руський фагот, англійський бас-горн і серпент стали жертвами програшної битви з іншим мундштучним інструментом під назвою офіклеїд.

Закс дає пояснення як новий інструмент початку XVIII століття отримав свою назву. Слово офіклеїд складається з двох грецьких слів *orphis* перекладається, як змія і *kleides* як клапани.

Схоже, що офіклеїд зобов'язаний своїм походженням не якомусь ганноверському різновиду серпенту, а імпортованого до Франції під час наполеонівських війн, англійським або, точніше, ірландським трубачем Джоном Дастином, який гастролював в Парижі 1815 році і грав на клапанній трубі.

Історія свідчить, що під час огляду союзних військ у Парижі після Ватерлоо був великий князь Росії Костянтин. Він відвідав концерт видатного трубача. Князь був настільки вражений грою Джона Дастина, що він попросив продати йому копія інструменту. Не було часу діставати інструмент з

Англиї, тож Дастін відвіз свій інструмент до паризького виробника інструментів Халарі (Жан Ілер Асте), щоб він скопіював його. Невдовзі після цього, у 1817 році, Халарі представив на розгляд Інституту Франції, Королівської академії витончених мистецтв серію з трьох клапанних інструменти, які він назвав:

1. le Clavtube, ou trompette a clef (це був, по суті, звичайна клапанна труба);
2. le Quinticlave, ou quinte a clef (офеклеїд альт);
3. l'Ophicleide, ou serpent a clef (басовий офеклеїд).



Мал. 7. Родина офіклеїдів створених французьким майстром Жаном Ілером Асте.

Третю групу басових офіклеїдів складалася з інструментів строю до або сі-бемоль і контрабасового інструменту строю фа. Ці інструменти виготовлялися у формі фагота і були запатентовані в 1821 році.

ТУБА

У 1835 році вперше з'явився інструмент під назвою бас-туба,

. . . Того року в Берліні Вільгельму Віпрехту спільно з виробником Дж. Г. Морітцем було видано патент на інструмент у з п'ятьма Berliner-pumpen строю фа, два з яких приводилися в дію лівою рукою, а три – правою рукою (Мал. 1). Використання pomp понижала звук на інструменті наступним чином:

- 1-а помпа – на один тон.
- 2-а помпа – на пів тонна.
- 3-а помпа – на два тони в поєднанні з першою помпою.
- 4-а помпа – півтора тони в поєднанні з першою помпою.
- 5-а помпа – чиста квінта.

Ці помпи можна використовувати окремо або разом в одинадцяти комбінаціях, необхідних для створення повної послідовності півтонів між основною та другою нотою гармонічного ряду. Пізніше, у 1835 році, Віпрехт, який був директором оркестру пруської кавалерійської гвардії, і Моріц розробили більш широкий інструмент із трьома або чотирма помпами під назвою бомбардон. «Згідно Берліозу, бомбардон відрізнявся від бас-туби лише трьома клапанами і нижчим тоном».

Адам Карс заявив, що:

В даний час різниця між басовою тубою та бомбардоном майже не існує, за винятком того, що інструмент, який використовується в симфонічних оркестрах, зазвичай називають тубою, тоді як у військовому чи духовому оркестрі він стає бомбардоном, або просто "бас". Британська туба, однак, зазвичай виготовлялася в строї фа, а військовий бомбардон у строї мі бемоль. Термін «туба», коли він використовується у Франції чи Німеччині, може включати і 8- або 9-футові інструменти класу евфоніуму, а також контрабаси з висотою на октаву нижче, але мі-бемоль у Німеччині – це бас туба, а у Франції – це туба-контрабас. Термін «бомбардон», як правило, зарезервований для інструментів мі-бемоль або сі-бемоль і зазвичай не позначає будь-які інструменти з висотою вище 12 футів туби

строю фа. В Англії та Німеччині кваліфікація «контрабас» зарезервована для туб або бомбардонів за розмірами інструменту 16 футів строю до або 18 футів строю сі-бемоль.

Туба Віпрехта та Моріца швидко почала використовуватися в німецьких оркестрах. У 1838 році, через три роки після того, як її винайшли, тубу вже використовували для виконання партії офіклєйди в концертній увертюрі Фелікса Мендельсона «Сон літньої ночі». Багато німецьких оперних оркестрів ніколи не мали перехідного інструменту після серпенту, а переходили безпосередньо до туби. Насправді тубу винайшли ще до того, як офіклєйд встиг утвердитися. Повертаючись до слів Адама Карса, він сказав, що «...у сорокові роки (XIX ст.) всі великі німецькі оркестри мали свої туби, а серпент, бас-горни та ще якісь офіклєйди пішли в кімнати для дров та музеї». Вже в 1840 році Ріхард Вагнер вперше використав в увертюрі «Фауст» та опері «Летючий голландець» басову тубу.

Підсумовуючи завершення публікації необхідно констатувати, саме розвиток музично-інструментального мистецтва вимагав появи музичного духового інструменту у родинні мідних духових інструментів, здатного забезпечити якісне виконання звуків нижнього регістру. Хоча людський геній і створив такий інструмент, який отримав назву ТУБА лише у першій половині XIX століття, але цьому передував довгий шлях протягом чотирьох століть. Тембральні властивості та технічно-виразні можливості туби прийшли до в подоби композиторам та виконавцям академічної і не академічної музики, цей інструмент дозволив збалансувати звучання симфонічного та духового оркестру, він з легкістю увійшов до складу джазових колективів та став невід'ємним учасником таких камерних ансамблів, як брас-квінтет і кuartет тромбонів.

Використані джерела:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-педагогического искусства. В.Н. Апатский. Учебное пособие. – К., НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Слупський В.В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття: Дис. ... канд. мист. Спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. 257 с.
3. Blom, Eric. Grove's Dictionary of Music and Musicians. Vols. I, IV, VII, VIII, 5th ed.; London, 1954.
4. Sinder, Philip, and Jeffrey L. Funderburk. "Music for Unaccompanied Tuba." Guide to the Tuba Repertoire. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2006. p. 231
5. Herbert, Trevor "The Trombone". Yale University Press. New Haven and London 2006. – p. 221



УДК 78.462

ORSID <https://orcid.org/0000-0001-5408-4033>

Старко В.Г.,
м. Львів

ВОЛОДИМИР СЕМЕНІЧЕНКО – ОЧІЛЬНИК ЛЬВІВСЬКОЇ ФАГОВОЇ ШКОЛИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.

Анотація: Дана стаття присвячується пам'яті видатного львівського фаготиста та педагога Володимира Миколайовича Семеніченка та 95-річчю з дня його народження. Також автор проводить невеликий історичний екскурс у становлення і розвиток духового мистецтва в західних регіонах України у різних навчальних закладах та виконавських колективах, які існували в різні часові періоди. У статті згадуються фаготисти Львова, які тут жили і працювали на різних теренах музичної царини протягом XX ст. та сучасну їх генерацію. Автор коротко подає факти з їхньої творчої біографії. Але у статті наголошується на вагомому значенні творчої особистості саме Володимира Семеніченка у становленні львівського фагатового виконавства у другій половині XX ст. Через його фагатовий клас «пройшов» не один десяток студентів, які дотепер працюють у різних галузях музичного мистецтва і фагатового виконавства зокрема. Також автор описує сучасні досягнення львівської фагатової школи у вигляді здобутків студентів на rozmaїтих конкурсах. Це є беззаперечним свідченням продовження педагогічної справи видатного музиканта та професора.

Ключові слова: духове мистецтво, фагатове виконавство, фаготисти Львова, оркестр, педагог, фагатовий клас, лауреати конкурсів.

Annotation. This article is dedicated to the memory of the renowned Lviv bassoonist and educator, Volodymyr Mykolayovych Semenichenko, on the 95th anniversary of his birth. The author also provides a brief historical overview of the formation and development of wind music in western regions of Ukraine in various educational institutions and

performance ensembles that existed during different time periods. The article mentions Lviv bassoonists who lived and worked in various fields of music during the 20th century and their contemporary generation. The author briefly presents facts from their creative biographies, but emphasizes the significant role of Volodymyr Semenichenko in the development of Lviv bassoon performance in the second half of the 20th century. Through his bassoon class, many students passed and continue to work in various areas of music and bassoon performance in particular. The author also describes the contemporary achievements of the Lviv bassoon school in the form of students' successes in various competitions. This is indisputable evidence of the continuation of the educational legacy of the prominent musician and professor.

Key words: wind music, bassoon performance, Lviv bassoonists, orchestra, educator, bassoon class, competition laureates.

Активний розвиток духового мистецтва у західному регіоні України пов'язаний з діяльністю Галицького музичного товариства (1838 р.) і сформованій при ньому у 1844 р. консерваторії, де впродовж XIX століття навчалися здебільшого польські музиканти. Українські музиканти отримували освіту у найпрестижніших закладах Європи, а відтак, творчо адаптували на українських теренах кращі чеські, австрійські, німецькі, польські, а згодом і російські музично-педагогічні традиції. Підвалини традицій львівської фаготової школи закладалися на початку XX століття, коли розгорнув свою діяльність Вищий музичний інститут під патронатом М. Лисенка у 1903 році. Одночасно у місті діяла ще одна приватна польська консерваторія. Таким чином, з кінця XIX й до початку XX століття у Львові одночасно функціонували три вищі навчальні заклади, що у 1939 році після приєднання західних областей України до УРСР були об'єднані в єдину Державну консерваторію ім. М. В. Лисенка. Таким чином, після подій 1939 року постановою Ради Народних Комісарів № 1545 «започатковано» організацію закладів культури і мистецтва в шести новоутворених західних областях України, регульованих політикою нового режиму. Курс взято «на Схід», активізується культурний обмін з республіками СРСР.

Серед найвідоміших львівських фаготистів початку XX століття слід згадати ім'я **Йозефа Фігера**. Чех за походженням, він приїхав до Львова з групою чеських музикантів. У 20–30-х роках XX століття отримав визнання як соліст симфонічного оркестру (спільний оркестр опери і філармонії). Під час гастролей у Львові М. Равеля у 1933 році поряд з іншими творами композитора звучало знамените «Болеро» з блискучим виконанням фаготового соло Й. Фігером.

У 30–40 рр. солістом оркестру оперного театру, і викладачем консерваторії працював **А. Г. Мері**. Він закінчив Московську консерваторію. Перед приїздом до Львова деякий час викладав фагот у Таллінській консерваторії.

У 1940-х роках була сформована секція духових інструментів Львівської державної консерваторії, що входила до складу оркестрової кафедри. Клас фагота очолив високопрофесійний музикант М. Тополь.

У 1940 р. оркестр, що функціонував при Обласному радіокомітеті і складався з 55 музикантів, було реорганізовано у симфонічний оркестр Львівської державної обласної філармонії (художній керівник і головний диригент – Ісаак Паїн, диригент – Микола Колесса).

Значних втрат зазнала музична культура міста за часів гітлерівської окупації. Львівська державна консерваторія перестала функціонувати. Лише завдяки клопотанням В. Барвінського і С. Людкевича було отримано дозвіл на роботу музичної школи з українською мовою навчання, де протягом 1941–1944 рр. плекалися музичні традиції краю, акумулювалися значні музичні сили Львівщини, знайшли захист музиканти-педагоги, професори і доценти ліквідованих вищих навчальних закладів: Львівської державної консерваторії, Консерваторії Польського музичного товариства, Львівської консерваторії ім. К. Шимановського.

Концерти симфонічної музики відбувалися спорадично колективом оркестру Українського театру (близько 50 учасників), керованого Л. Туркевичем. З 1944 року почалася відбудова культурного життя у Львові, а на початок 1945 року філармонійний оркестр вже складався з 76 виконавців під керуванням М. Колесси.

Із 1944 по 1956 роки старшим викладачем класу фагота Львівської державної консерваторії а також регулятором оркестру оперного театру працював **Мефодій Максимович Тополь**. Після закінчення Ленінградської консерваторії він приїхав до Львова для «підсилення» рівня працівників культури УРСР, де суміщав педагогічну діяльність з активним концертуванням, працюючи солістом цілої низки оркестрів колишнього Радянського Союзу, зокрема, в оркестрі Львівської опери (з 1958 по 1962 роки) і оркестрі Львівської філармонії. Одним з кращих учнів М. Тополя був майбутній професор цієї ж консерваторії В. Семеніченко.

Одним з перших фаготистів львівської школи був також син Мефодія Максимовича – Олександр Тополь. По закінченню Львівського музичного училища (у класі Д. Довженка) він вступив до Ленінградської консерваторії (клас професора Г. Єрємїна) і став дипломантом міжнародного конкурсу.

У 1949 році секцію духових інструментів було відокремлено від оркестрової кафедри, а її керівником призначено Павла Степановича Гуляєва. Остаточний педагогічний склад секції духових інструментів стабілізувався до середини 1950-х років. Таким чином у цей час цілком сформувалися класи усіх духових інструментів, зросли набори студентів.

У 50-х роках у Львівському симфонічному оркестрі партію фагота виконували **Микола Іванович Загоринський** (до 1956 року) та до кінця 60-х років – випускник Московської консерваторії (класу професора Р. Терьохіна) **Шалва Давидович Батманашвілі**. У 60–70 роках в оркестрі оперного театру працювали **Вартан Арістокесович Манукян** – випускник Московської консерваторії та випускник Львівської консерваторії – **Олексій Анатолієвич Панов**.

У 50–60-х роках у симфонічному оркестрі філармонії працювали **Мирон Пронів** та один з п'яти кращих випускників класу фагота професора О. Васильєва – **Семен Мішашин**, який згодом виїхав до московії.

У 1950–1960-х рр. викладачі-духовики Львівської консерваторії сумлінно проводять методичну роботу, систематично виступають з доповідями і показовими уроками на регіональних і обласних конференціях, готують студентів до участі у конкурсах. З 1965 року почала функціонувати окремо створена кафедра духових і ударних інструментів, яку очолив Володимир Володимирович Прядкін.

Рівень духового виконавства засвідчили перші лауреати і дипломанти конкурсів, серед яких був **Володимир Миколайович Семеніченко** (1928–1997) – видатний фаготист України, соліст симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії, кандидат мистецтвознавства, викладач (з 1955 р.), професор класу фагота (з 1990 по 1997 рр.) Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка.

Початок творчого шляху на музичній ниві у Володимира Миколайовича був пов'язаний зі скрипкою. Він закінчив Дніпропетровське музичне училище як скрипаль і вступив до Львівської консерваторії. Блискуче обдарований музикант, наділений абсолютним слухом, дуже амбітний, вимогливий і категоричний у своїх судженнях, він вважав, що як скрипаль втратив перспективу, не вірив у можливість дальшого свого зростання. Відтак, за порадою викладача М. Тополя, починаючи з II курсу у короткий термін В. Семеніченко наполегливо опановує гру на фаготі, захоплюється історією і «душею» інструмента. Досягнувши відмінного, виразного звучання інструмента, чіткої, вивіреної техніки, майстерності штрихів і нюансування, В. Семеніченко блискуче завершив навчання у консерваторії і продовжив його в аспірантурі Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського, де його керівниками були В. Яблонський і О. Литвинов. В. Семеніченко став першим з львівських духовиків, хто захистив кандидатську дисертацію.



Зустріч на кафедрі після закінчення аспірантури В. Семеніченком:
В. Семеніченко (перший зліва), О.А. Литвинов, В.М. Яблонський,
А.Ф. Проценко, О.Ф. Добросердов, М.П. Станкевич, 1955 р.

З 1955 року В. Семеніченко починає викладати на кафедрі оркестрових інструментів фагот, а згодом стає завідувачем відділу духових інструментів, змінивши на цій посаді П. Гуляєва.

Уславився В. Семеніченко і як соліст симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії та активний учасник ансамблів. Він вперше виконав на львівській сцені «Тему з варіаціями для фагота з оркестром» литовського композитора А. Дваріонаса, а також Концерт для фагота з оркестром В. Дубовського, часто виступав у складі різноманітних ансамблів. «Соло фагота у симфоніях Л. Бетховена, Г. Берліоза, П. Чайковського, у виконанні В. Семеніченка вражали своєю виразністю, технічною довершеністю, відмінним художнім смаком, чистою інтонацією, відчуттям стилю». У 1957 році В. Семеніченко став лауреатом Всесвітнього фестивалю молоді і студентів в московії. Він є автором перекладів, транскрипцій творів для фагота, англійського рижка, ансамблів. У 1990 році отримав вчене звання професора. У педагогічній практиці вимагав від учнів уваги до звуковедення і виразного фразування, чіткого ритмічного малюнку і розмаїття штрихової палітри – усе, чим сам чудово володів як виконавець. За період роботи у консерваторії він виховав близько сорока висококваліфікованих фаготистів, які сьогодні гідно представляють львівську школу гри на фаготі. Випускники його класу працюють у театрах, симфонічних, духових оркестрах, навчальних закладах Львова та інших міст України.

До кращих випускників В. Семеніченка належать:

Микола Гаврилович Фірсов – розпочав навчання у М. Тополя, а з 1956 року продовжив навчання у класі В. Семеніченка. У 60 – 80 роках працював в оркестрі Львівського оперного театру.

У симфонічному оркестрі Львівської філармонії на початку 60 років разом із своїм вчителем В. Семеніченком розпочали свою працю його студенти – **Віктор Микитович Захаров**, регулятор групи фаготів та артист оркестру і контрфаготист **Григорій Іванович Кравчун**. Обоє музикантів відтак продовжували працювати у цьому колективі аж до 80-х років.

На початку 70-х років посаду концертмейстера оркестру оперного театру обійняв випускник професора В. Семеніченка **Олексій Анатолійович Панов**. Відтак у 1977 році, згідно конкурсного прослуховування, він посів місце концертмейстера групи фаготів симфонічного оркестру Львівської філармонії. На цій посаді вже близько 40 років О. Панов. Він був лауреатом Першого республіканського конкурсу духових ансамблів. У складі симфонічного оркестру гастролював по країнах Європи та США, працював з відомими диригентами світу – Ф. Мансуровим, К. Мораль, Н. Попесу, Е. Лі, С. Турчаком, І. Паїним, М. Колессою, Д. Пелехатим, І. Лацаничем та ін. Має фондові записи на радіо і телебаченні. Певний час за сумісництвом О. Панов працював викладачем у Львівській державній консерваторії.

Клас В. Семеніченка на початку 70-х років минулого сторіччя закінчили **Іван Павлович Іванчак** – свого часу артист оркестру оперної студії (1969 – 1971), а відтак у 1971 р. був зарахований на посаду артиста симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії. Із 1977 року почав працювати викладачем духових інструментів та керівником духового оркестру Львівського культосвітнього училища, який свого часу неодноразово був лауреатом різноманітних конкурсів. Нині викладач військово-диригентської кафедри Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного. З його фаготового класу вийшли Олег Шкурпат, Юрій Ковальчук та Сергій Йосак, – сьогодні офіцери-диригенти військових оркестрів Збройних сил України.

Клас професора В. Семеніченка також закінчили: **Олександр Герасимов, Іван Барна, Володимир Протопопов, Микола Мугель, Орест Дутко, Ярослав Павловський**.

Його випускники -- **Олександр Мальярчук**, та **Андрій Пиріжок**, який й до тепер працює артистом симфонічного оркестру Львівського національного театру опери та балету ім. С. Крушельницької.

Одним з випускників В. М. Семеніченка на початку 70-х років був **Микола Михайлович Федун**, який протягом трьох років з 1971 по 1973 р. працював у симфонічному оркестрі оперного театру. З 1973 по 1978 рік був викладачем кафедри духових та ударних інструментів Рівненського інституту культури, нині – викладач класу фагота у Львівському державному музичному училищі ім. С. П. Людкевича, методист вищої категорії Методичного кабінету Управління культури, Львівської облдержадміністрації.

У 1986 р. став лауреатом Всеукраїнського конкурсу в Дніпропетровську один з кращих випускників В. Семеніченка **Андрій Богданович Гурняк**. Відтак, аж до передчасної смерті (1992) А. Гурняк працював артистом симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії.

На початку 90-х років клас В. Семеніченка закінчив колишній учень І. Іванчака **Андрій Романович Охрім** – нині викладач фагота і директор Львівського державного музичного училища ім. С. П. Людкевича.

Сьогодні клас фагота у Львівській національній музичній академії викладає учень В. Семеніченка **Володимир Григорович Старко** (нар. 1969 р.). У 1987 році закінчив Львівську спеціальну музичну школу-інтернат ім. С. Крушельницької, а відтак у 1993 р. – Львівську державну консерва-

торію ім. М. В. Лисенка (клас фагота у професора В. Семеніченка). У 1989 – 1997 роках працював солістом Львівського театру опери і балету ім. С. Крушельницької. З 1997 року – старший викладач Львівської Національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Певний час працював солістом Львівської обласної філармонії. Як фаготист і контрфаготист закінчив майстер-класи у місті Байройт (Німеччина, 1996 – 1997). У 1998 році завоював звання Лауреата міжнародного конкурсу "Сурми" у м. Рівне. Брав участь у записах на CD і музичних телепередачах, співпрацював з багатьма відомими диригентами: І. Лацаничем, М. Юсиповичем, В. Жадько, І. Сімовичем, Р. Кофманом, Ф. Мансуровим, Р. Капассо. У 2014 р. захистив кандидатську дисертацію на тему: «Фаготове мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку» та отримав наукову ступінь кандидата мистецтвознавства (Ph D).

Серед учнів В. Старка: **Павло Дяковський, Михайло Лесюк** – артисти оркестру Львівського оперного театру, **Андрій Ткачук** – лауреат Другого Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців на духових і ударних інструментах ім. В. Старченка (2006 р. м. Рівне), соліст Академічного симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії.

Андрій Будай – працює в оркестрі Львівської філармонії.

Василь Кріль – соліст симфонічного оркестру у Чернігові. У 2003р. В. Кріль отримав грамоту за участь у I-му і II-му турах міжнародного конкурсу ім. Д. Біди (Львів).

Андрій Холод – свого часу – регулятор симфонічного оркестру у м. Чернігові, сьогодні артист оркестру оперного театру у Кошицях (Словачія).

До надбання сучасної львівської фаготової та ансамблевої школи слід віднести такі конкурсні здобутки: **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., та диплом лауреата 3-ї премії Шостого Міжнародного конкурсу молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. Д. Біди, Львів, 24 – 28 листопада 2013 р.; **Віков Кріштов** – лауреат 3-ї премії Першого Міжнародного конкурсу виконавців на духових інструментах ім. В. Антоніва та М. Закопця, 17-21 квітня 2018 р.; 2021 р., квітень: 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**. 2018 р. 8-10 листопада: «Другий Всеукраїнський конкурс камерних ансамблів духових та ударних інструментів ім. Франца та Карла Доплерів» (Львів). Лауреати 3-ї премії **Яструбецька Валерія, Гамар Тарас та Віков Кріштов**. 2021 р., 6 березня: «18-й Всеукраїнський конкурс-фестиваль «Весняний зорепад» (Черкаси), Лауреат 1-ї премії **Курілець Владислав**. 2021 р. 23-25 квітня. «IX-й Всеукраїнський конкурс виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В. Старченка» (Рівне), Лауреат 2-ї премії **Курілець В.** 2023 р. 28 – 29 квітня, X-й Всеукраїнський дистанційний конкурс виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В. Старченка, м. Рівне, Лауреат 1-ї премії **Д. Роїк**, Дипломант – **Д. Левитський**.

Висновки. У підсумку слід зазначити, що львівська фаготова школа формувалася на ґрунті кількох десятиліть духової педагогіки, що за архівними джерелами закладалася у місті ще з XV – XVI століть. Потужний вплив на становлення фаготового виконавства у Львові мала розвинена спадкоємність професіоналів у флейтовому виконавстві від Франца і Карла Доплерів, Ентоні Шпатта – до Дмитра Біди. Методика роботи Д. Біди, в якій найважливішим був яскраво виражений пошук феномена учня, його неповторності у мистецтві і відповідно індивідуальне ставлення до таланту, стала визначальною для діяльності сучасних львівських педагогів-духовиків.

Таким чином, львівська фаготова школа, що охоплює спадкоємність традиції від А. Мері, М. Тополя – до професора В. Семеніченка і сучасних викладачів фагота яскраво заявила про себе у масштабах України високим професійним рівнем педагогів і студентів-випускників, їх активністю у концертно-виконавській діяльності.



ПЕДАГОГІКА ТА МЕТОДИКА ДУХОВОГО ВИКОНАВСТВА



УДК 78.087.2

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

Громченко В.В.,
м. Дніпро

ДО ПРОБЛЕМИ АКТИВІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬО-УСВІДОМЛЕНОГО ВИКОНАВСТВА
(педагогічний аспект)

Анотація. Стаття присвячена виявленню шляхів активізації художньо-усвідомленого академічного виконавства у сфері новочасної професійної музичної педагогіки. У дослідженні здійснюється аналіз двох форм, запроваджених у сучасному навчальному процесі в Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро), а саме – анотації музичного твору та прилюдного обговорення концертного виступу студента. До найбільш критичних ознак анотації твору належить недотримання інформаційно-змістовного балансу між тематичними складовими анотації, а саме – інформації про композитора, історії написання твору та означеності художньо-образного змісту композиції. У публічному обговоренні концертного виступу студента, окрім позитивних та критичних ознак гри, наголошується на відсутності осмислення інтенцій щодо покращення виконання тієї чи іншої композиції в майбутніх концертних виступах студента.

Annotation. The article is devoted to the identification of ways to activating artistically conscious academic performance in the field of modern professional musical pedagogy. The scientific study analyzes two forms introduced in the modern educational process at the Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka (city Dnipro), namely, annotations of a musical piece and a public discussion of a student's concert performance. The most critical features of the annotation of a musical composition include non-observance of the information-content balance between the thematic components of the annotation, namely, information about the composer, the history of the writing of the work, and the clarity of the artistic and figurative content of the composition. In the public discussion of the student's concert performance, in addition to positive and critical signs of the musical playing, the lack of understanding of intentions to improve the performance of a particular composition in the student's future concert performances is emphasized.

Постановка проблеми. Динаміка урізноманітнення відчуття художньо-образної картини світу в творчості сучасних композиторів, що закономірно спричинено глобалізаційними подіями кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть, зумовлено знаходить прояв у розширенні палітри засобів художньої виразності, за допомогою яких, немов з пензля художника, відкарбовуються композиторами новітні образи, новочасна ідейно-художня образність. Відомі викладачі-науковці В.М. Апатський та С.Д. Цюлюпа зазначають наступне: «Швидкий розвиток духового виконавства спостерігається в сьогоденні і проявляється не тільки в розвитку традиційних способів гри, але і у виникненні нових нетрадиційних виконавських прийомів та засобів, в значному розширенні самої сфери виразних можливостей духових інструментів» [2, 12].

Відтак, кількісне збільшення виразового арсеналу у музикантів інструменталістів, зокрема у виконавців на духових академічних інструментах, ставить питання не лише їх класифікаційної приналежності (традиційні, нетрадиційні засоби виразності), художньої змістовності, вербально-знакової фіксації на нотоносці, але й усталює проблеми їх виконавсько-технологічної і, водночас, виконавсько-технічної реалізованості, вправності їх виконання. Таким чином, ускладнення виконавсько-практичного компоненту у низці виразових засобів, як нетрадиційних (осциляція, слеп, фруллятор, аерозвуки, техніка багатозвуччя, мікрохроматика, техніка перманентного дихання і т.д.), так й узвичаєних (традиційних), що зазвичай потребують відповідної кореляційно-виконавської змінності, відносно сучасних художньо-образних інтенцій, стверджує максимальність уваги до практично-технологічних процесів виконавства, суттєво нівелюючи, у такий спосіб, першорядність значення художньо-образної ваги у безпосередньому акті професійного виконавського творення.

Отже, у новочасній академічній музичній педагогіці постає проблема першорядності усталення художньо-усвідомленого виконавства безпосередньо під час творчо-виконавського акту. Це питання також активізується від природного генерування основного виду музикування відносно одноголосних інструментів, зокрема ансамблево-оркестрового виконавства, в якому, порівняно із сольним,

індивідуально-образне бачення музичної композиції трактується, насамперед, колективним тлумаченням твору, або ж інтерпретацією виконавця-диригента.

Актуальність окресленої проблеми набуває вирішального значення саме у педагогічному векторі її теоретичного і практичного осмислення. Навчальні плани мистецьких закладів освіти мають певним чином паритетність різних видів виконавства – сольного, ансамблевого, оркестрового, все більше затребуваного сценічно-одноосібного музикування, а відтак, утворюється можливість до пізнання відповідної специфіки художньо-усвідомленого виконавства у різних видах музично-практичної діяльності; також формуються базові задатки, щодо виховання естетично-інтелектуального, художньо мислячого музиканта-виконавця.

Огляд літератури. До питання художньо-усвідомленого виконавства зверталось чимало відомих викладачів, музикантів-вчених. Так у фундаментальній праці В.М. Апатського «Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва» [1] характерно викристалізовується підрозділ присвячений виконавській інтерпретації художнього твору. У навчальному посібнику М.В. Крупця «Теоретичні основи формування виконавської майстерності саксофоніста» [6] характерність процесів художньо-усвідомленого виконавства можемо розгледіти у цілому розділі, тематично присвяченому еволюції критеріїв саксофонної майстерності в художній динаміці. Відомий вчений І.С. Гишка у роботі «Ергономіка виконавського апарату сучасного трубача» [4] торкається питань художньої усвідомленості творів безпосередньо під час виконавського процесу, в контексті аналізу найбільш своєрідних музичних композицій, відібраних з урахуванням певних виконавсько-виразових показників, зокрема діапазону звучання інструмента, характерно визначеної теситурної зони відносного комфорту новочасного академічного трубача. Знаний скрипаль, викладач-вчений, професор О.Ф. Шульпяков у праці «Робота над художнім твором і формування музичного мислення виконавця» [7] визначає інструментально-виконавську техніку як інструмент мислення, при цьому, підкреслимо, протиставляючи такий підхід максимально загрублій, рутинній практиці навчання.

В означених роботах представлені винятково важливі наслідки багаторічних спостережень з педагогічної практики, результати наукової уваги до означеної проблеми, що були виявлені методами, насамперед, порівняння, узагальнення, абстрагування; відповідні теоретично осмислені висновки з власної музично-виконавської діяльності вищезначених авторів тощо. Але ж, на жаль, мусимо констатувати недостатність в представлених працях педагогічно-практичної складової, спрямованої на безпосередню навчально-практичну діяльність студента, у світлі вирішення проблеми активізації художньо-усвідомленого виконавства.

Метою статті є виявлення шляхів розв'язання проблеми активізації художньо-усвідомленого академічного виконавства у царині сучасної музичної педагогіки, методом узагальнення досвіду з впровадження у навчальний процес форм анотації музичного твору та публічного обговорення концертного виступу студента, запроваджених в освітньому середовищі Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро).

Виклад основного матеріалу. Домінування синтезу навчальної діяльності та концертно-виконавської, культурно-просвітницької активності студентства й викладачів разом з провідними музикантами сучасності, у рамках вже доволі традиційних Міжнародного фестивалю академічного музичного мистецтва «Музика без меж», Форуму виконавців на народних академічних інструментах, Міжнародного культурно-просвітницького проекту «Бахівська академія», в період вже більше ніж десяти років, окреслило надзвичайно важливу роль лекторського виступу, наголосимо, розгорнутого слова презентації музичного твору, що мало на меті не лише інформацію-означення музичної композиції, яка щойно буде виконуватись, але й представлення слухачській аудиторії художнього змісту твору, самобутнього змалювання творчого образу композитора, окреслення культурно-мистецьких характеристик того чи іншого культурно-історичного періоду, в який було написано певну композицію.

Такого роду представлення твору, введення слухачів у лоно відповідної художньої образності музичного творіння, знайшло ідею запровадження презентації твору в навчальному процесі, зокрема у підготовці та проведенні академічних концертів студентів. Створення анотації до музичної композиції, отримавши певне узгодження з викладачами кафедр та циклових комісій, знайшло окреслення в навчально-методичному комплексі дисципліни «Фах (спеціальний інструмент)» і було впроваджено на всіх спеціалізаціях в академії музики ім. М. Глінки.

Наголосимо, що загальний план виступу студента на академічному концерті означився у трьох паритетно-визначених складових, а саме – анотація музичного твору, виконання студентом програми та публічне обговорення концертного виступу. Акцентуація уваги викладачів на формі анотації твору, а також на послідовності й структурі обговорення виконання студентом програми на контрольних заходах, призвели до певної уніфікації тематично-структурного наповнення анотації композиції та публічного обговорення студентського виступу.

Будучи не великою за обсягом, приблизно 3-5 хвилин, анотація музичного твору розкривається окресленням творчого портрету композитора, набувають означення основні віхи його життя, виявляється своєрідність композиторського доробку майстра у лоні певної музичної спеціалізації (духові, струнно-смичкові, струнно-щипкові інструменти), окреслюються жанр і форма композиції, визначається характер та емоційно-чуттєва палітра твору, а також його художньо-образний зміст.

Важливо зазначити, що такого роду представлення музичної композиції у сьогочасному освітньому просторі академії музики ім. М. Глінки, здійснюється студентами без використання заздалегідь підготовленого друкованого матеріалу, аркушу з відповідним текстом анотації твору. Студент спирається лише на попередньо вивчений матеріал та на власне емоційно-чуттєве сприйняття композиції, що й утворює процес активізації художньо-усвідомленого виконавства, адже безпосередньо перед виконанням твору відбувається його вербальна художньо-образна презентація слухацькій аудиторії. Прилюдне обговорення виконання студентом програми, вже після її інтонаційно-звукового представлення слухачам, складається з наступних послідовно-обґрунтованих позицій. Зокрема, план обговорення вміщає в себе самооцінювання студентом власного концертного виступу, взаємооцінювання виступів між студентами, які приймали участь у даному академічному концерті, обговорення виконання студентських програм між викладачами відповідної кафедри (циклової комісії) та підсумкове оцінювальне судження викладача з дисципліни «Фах (спеціальний інструмент)».

Цілком природно, що втілення цієї ідеї у навчальний процес, підкреслимо, реалізований викладачами різних спеціалізацій з надзвичайно різноманітною освітньо-усвідомлюваною пріоритетністю, мав багатогранність її навчально-реалізованого тлумачення. Відтак, окреслимо ряд найбільш критичних специфічних ознак, що вирізняються у безпосередньому процесі реалізації форм анотації музичного твору та прилюдного обговорення виконання програми студентом одразу після його виступу. Закцентуємо, що означені показники вербального представлення творів (анотації музичних композицій) та окреслення результативності їх виконання у прилюдному обговоренні, будуть стосуватися студентів усіх спеціалізацій, адже такого роду ознаки, певною мірою у різний час, були притаманні вихованцям різних кафедр (циклових комісій).

Отже, найбільш розповсюдженою проблемою в анотації твору постає інформаційний дисбаланс основних тематичних блоків анотації. Студенти, як правило, змістовно «застрягають» на інформації про композитора, або ж історичних даних щодо написання твору, суттєво обмежуючи і в цілому «затіняючи» процес розкриття художньо-образного змісту музичної композиції, виявлення своєрідності її програмного означення, розкриття характеру музичного інтонування, відповідного саме для цього твору емоційно-чуттєвого наповнення музичного вислову.

Певний час дискусійною проблемою серед викладачів та адміністрації, стосовно вербальної презентації твору, поставало питання представлення анотації композиції із заздалегідь надрукованого тексту. Студенти читали, найчастіше, скопійований текст з відомих енциклопедичних видань, як правило, не заглиблюючись у його зміст і структуру подання інформації. Відбувався доволі впізнаваний легко вдаваний процес начебто теоретичного осмислення твору у його історичному та ідейно-змістовному значенні, але ж з художнім усвідомленням композиції таку анотацію навряд чи можна порівняти. Наразі всі анотації музичних творів, як вже зазначалося вище, представляються студентами напам'ять.

Найбільш критичного означення в обговореннях викладачами форми анотації композицій набуло питання місця її представлення відносно виконуваного твору, а саме – робити презентацію твору до процесу його виконання, або ж після звучання музики? Звісно, вербальне представлення твору, розкриття його художньо-образного змісту, означення відповідних художньо-естетичних характеристик певного культурно-історичного періоду, в який було написано твір, заглиблює виконавця-студента в ідейно-образний зміст композиції, у художньо-змістовний контекст її написання, а відтак, суттєво активізує процес художньо-усвідомленого виконавства, який, що на сьогодні є беззаперечним, постає після вербального представлення твору, тобто презентації музичної композиції у формі анотації.

Домінантою публічного обговорення концертного виступу студента постає процес самооцінювання вихованцем власної гри та взаємооцінювання виступів між студентами, котрі грали в одному академічному концерті. Безумовно, як студент, так і його колеги акцентують увагу тому, що вдалося, прозвучало більш виразно, художньо ефектно та всім добре запам'яталось. У процесі самооцінювання вихованці зосереджуються також і на певних недоліках виконавського процесу, що, на жаль, трапились під час виконавської інтерпретації тієї чи іншої музичної композиції. Такого роду два вектори у критичному аналізі власної гри є, беззаперечно, ціннісними висновками на сходинах професійного зростання молодого музиканта, але ж не слід забувати і про перспективність художньо-усвідомленого бачення наступної музично-виконавської цілі. Саме художньо-передбачена, виразово-усвідомлювана перспектива щодо можливого кращого виконання закладає психофізіологічні основи

задля досягнення більш майстерної роботи всіх компонентів виконавського апарату, численних складових у роботі виконавських технік та постійно збільшуваного арсеналу засобів художньої виразності, зокрема у царині духового академічного музично-виконавського мистецтва.

Акцентуватимемо, що таке ставлення до творчо-виконавської перспективи базується, передусім, на художньо-емоційному, чуттєвому сприйнятті музичного твору. Відомий викладач, науковець, кларнетист З.П. Буркацький, говорячи про особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста, зазначає, що «саме такий підхід зорієнтований не стільки на об'єм отриманих знань, скільки на почуття та відчуття, пов'язані з ними, на власні інтереси та особистісні особливості освітнього процесу» [3, 152].

Висновки. В активізації художньо-усвідомленого виконавства у сфері новітньої музичної педагогіки, вбачаємо надзвичайну важливість впровадження у сучасний навчальний процес таких форм освітньої діяльності як анотація музичного твору та публічне обговорення концертного виступу студента, що успішно запроваджені в навчальному середовищі Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро).

Узагальнюючи досвід застосування цих форм в освітньому процесі академії ім. М. Глінки зазначимо, що до найбільш критично-специфічних ознак анотації твору належить недотримання інформаційно-змістовного балансу між усіма тематичними складовими анотації, а саме – інформації про композитора, історії написання твору та означеності художньо-образного змісту композиції. Критично-своєрідних рис набуло питання обов'язковості представлення анотації твору на пам'ять (на сьогодні представлення анотації відбувається лише на пам'ять) та її презентації безпосередньо перед виконанням музичної композиції (у сьогоднішньому навчальному процесі анотація передуює виконанню твору).

З огляду критично-самобутніх показників публічного обговорення концертного виступу студента, зазначимо важливість представлення у самооцінюванні вихованцем та взаємооцінюванні від інших студентів, не лише позитивних та критичних ознак виступу, але й зосередження уваги на певних діях, на відповідній їм зумовленості, стосовно можливого покращення виконання тієї чи іншої композиції в майбутньому.

Перспективи подальшого вивчення окресленої теми фокусуються в можливості проведення експериментального дослідження з цієї проблематики (створення експериментальної та контрольної груп студентів), задля виявлення аксіологічно-обумовленого значення анотації музичного твору та прилюдного обговорення концертного виступу студента в активізації академічного художньо-усвідомленого виконавства.

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.М., Цюлюпа С.Д. Духові інструменти в історичних шляхах свого розвитку. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України*. 2007. Вип. 2. С. 6–13.
3. Буркацький З.П. Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста. Одеса: Друкарський дім, 2010. 166 с.
4. Гишка І.С. Ергономіка виконавського апарату сучасного трубача. Львів: НАСВ, 2021. 207 с.
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. Крупей М.В. Теоретичні основи формування виконавської майстерності саксофоніста. Одеса: Астропринт, 2014. 496 с.
7. Шульпяков О.Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. СПб.: Композитор, 2016. 36 с.



УДК 378.71:2.051

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2446-2192>**Палаженко О.П.,
м. Рівне**

СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО СЛУХУ У МУЗИКАНТА-ДУХОВИКА В ПРОЦЕСІ ОРКЕСТРОВОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Анотація. У статті представлено й охарактеризовано найважливіші компоненти розвитку музичного слуху музикантів-духовиків у процесі їх оркестрової підготовки.

Високопрофесійна підготовка розвитку музичного слуху у виконавців-духовиків у закладах вищої освіти мистецького спрямування буде ефективною і цілеспрямованою за умови дотримання безперервного і ретельного слухового самоконтролю музиканта, що в кінцевому результаті допоможе виконавцю координувати і направляти роботу всього виконавського апарату в цілому.

Професійне оволодіння музичним слухом є ключовим елементом музичного сприйняття музикантом-духовиком образного та емоційного мислення, що синтезується на основі сприйняття музичної мови, а відтак стає основним підґрунтям для розкриття виконавцем композиторського задуму та втілення і передачі музичного образу, наповненого найрізноманітнішим художнім змістом.

Ключові слова: слух, музиканти-духовики, оркестрова підготовка, заклади вищої освіти, виконавська діяльність, компетентність, компоненти.

Abstract. Professional training for the development of musical hearing among brass performers in institutions of higher education of the artistic direction will be effective and purposeful, provided that the musician observes continuous and thorough auditory self-control, which will ultimately help the performer to coordinate and direct the work of the entire performing apparatus as a whole.

Professional mastery of musical ear is a key element of musical perception by a brass musician, figurative and emotional thinking that is synthesized on the basis of the perception of musical language, and therefore becomes the main basis for revealing the composer's idea by the performer and the embodiment and transmission of a musical image filled with a wide variety of artistic content.

Practice shows that it is quite possible to fully master the art of playing an instrument if you have good relative hearing. It is only necessary that the musical ear of the performer is sufficiently subtle and flexible, capable of constant development and improvement in the process of communication with the instrument and music.

In the process of purposeful development of auditory abilities, the performer must quickly master the ability to perceive music in a complex way – to simultaneously listen to the pitch of the melodic line, its intonation development, timbre coloring, rhythm, harmony, character of presentation. Without this skill, the performer will not be able to fulfill his main task – to understand and reveal the artistic content of the music being performed.

Key words: earing, brass musicians, orchestra training, institutions of higher education, performance, competence, components.

Постановка проблеми. Сучасний рівень та специфіка роботи музикантів-духовиків як в сольному, так і в оркестровому музикуванні вимагає від здобувачів закладів вищої освіти мистецького спрямування глибоких методичних знань та різносторонніх навичок у ході підготовки професійних фахівців. Відтак навчальний процес, який здійснюється в оркестровому колективі, в своїй основі має бути зорієнтований не тільки на розвиток навичок гри на духовому музичному інструменті, його настроюванні, гри в ансамблевих групах та удосконаленні читання нот з листа, але й на розвитку мелодійного, гармонічного та поліфонічного слуху.

Професійне оволодіння музичним слухом є ключовим елементом музичного сприйняття музикантом-духовиком образного та емоційного мислення, що синтезується на основі розуміння музичної мови, а, отже, стає основним підґрунтям для розкриття виконавцем композиторського задуму та втілення і передачі музичного образу, наповненого найрізноманітнішим художнім змістом [3].

Аналіз досліджень. Важливу роль оркестрово-ансамблевого музикування у процесі підготовки музиканта-виконавця розглядали у своїх працях В. Восводін, М. Давидов, К. Ігумнов, М. Різоль та ін.

Методичні аспекти роботи з оркестровими колективами у закладах вищої освіти мистецького спрямування розроблено вітчизняними науковцями Б. Бріліним, А. Болгарським, М. Гуральник, І. Мариніним, В. Федоришиним.

Основи розвитку музичного слуху у музикантів в закладах вищої освіти висвітлювалися у наукових працях В. Вахромєєва, Г. Виноградова, М. Малахової, А. Островського, Є. Столової.

За твердженням Д. Блюма [8], професійний розвиток музичного слуху музикантів у закладах вищої освіти мистецького спрямування залежить від написання музичного диктанту, який активно впливає на здатність швидкого запам'ятовування та відтворення того чи іншого музичного тексту.

Проблема формування та розвитку музичних умінь та здібностей, зокрема слуху, досить широко розглядалася вже в першій половині XX століття. Численні праці даного історичного періоду були в своїй основі зорієнтовані на виведення природних виконавських здібностей особистості до найвищого рівня розвитку. Відтак питаннями формування та розвитку музичного слуху, основних характеристик його походження були зацікавлені науковці, серед яких: П. Гарбузова, В. Кьолера, О. Мальцева, М. Мейєра, Б. Теплова.

У ХХІ столітті ця проблема стала предметом вивчення П. Бережанського та О. Передерія.

Незважаючи на об'ємність праць щодо вивчення специфіки оркестрової діяльності та безпосереднього впливу інструментально-оркестрового виконавства на розвиток професійних якостей, зокрема музичного слуху, в умовах професійної підготовки музиканта-духовика у закладах вищої освіти мистецького спрямування питання розвитку музичного слуху в процесі оркестрової підготовки і досі залишаються маловивченим явищем.

Мета статті – виокремити та науково обґрунтувати основні компоненти музичного слуху в процесі оркестрової підготовки музиканта-духовика.

Виклад основного матеріалу. Без активної діяльності музичного слуху, без тонких музично-слухових відчуттів і уявлень, як відомо, неможливі ні відтворення музики, ні її правильне сприйняття. Тільки людина з музично розвиненим слухом володіє специфічною особливістю сприймати, запам'ятовувати, уявляти і відтворювати музичні звуки, що безумовно впливає на високу якість музичного слуху.

Музичний слух прийнято поділяти на відносний і абсолютний. Відносний слух забезпечує певні висоти даних звуків тільки після попереднього зіставлення їх з еталоном, що вже прозвучав [1]. Абсолютний слух подібних еталонів не потребує: він має змогу встановити висоту звуку одразу, без будь-якого попереднього порівняння.

Володіння абсолютним слухом дає музиканту-духовику певні переваги, тому що він може точно уявити собі висоту кожного звуку до початку його реального звучання. Однак відсутність таких слухових здібностей зовсім не трагедія для музиканта. Практика показує, що володіти повною мірою мистецтвом гри на інструменті цілком можливо і при наявності хорошого відносного слуху. Тільки необхідно, щоб музичний слух виконавця був досить тонким і гнучким, здатним до постійного розвитку і вдосконалення в процесі спілкування з інструментом і музикою.

Для з'ясування фізіологічних основ музичного слуху коротко розглянемо, як побудований і як функціонує слуховий апарат музиканта. Вуха людини становить досить складний орган, який служить для перетворення звукових коливань в нервові імпульси і передачі їх в кору головного мозку. В органі слуху людини вирізняють три суміжних відділи:

- а) зовнішнє вухо, яке складається із вушної раковини і зовнішнього слухового проходу [2, с. 11];
- б) середнє вухо, яке включає в себе барабанну перетинку з системою слухових кісточок (молоточок, наковальня та стремена) і слуховою (євстахієвою) трубою; середнє вухо відділяється від зовнішнього барабанною перетинкою [2, с. 12];
- в) внутрішнє вухо або лабіринт, важливими частинами якого є ракушка і кортієв орган, що має слухові клітини з підведеними до них закінченнями слухового нерва [2, с. 15].

У функціональному відношенні діяльність цих трьох відділів різна: перші два, тобто зовнішнє і середнє вухо, в основному утворюють звукопровідну частину слухового апарату, а внутрішнє вухо – звукоприймальну. Саме у внутрішньому вусі звукові хвилі приводять у коливання настроєні на різну висоту нервові закінчення слухових клітин; ці коливання, передаючись по слуховому нерву корі головного мозку, викликають певні слухові відчуття. Вказані відчуття виникають через те, що слуховий аналізатор має спеціальний відділ в корі головного мозку, в якому здійснюється аналіз і синтез всіх комплексних звукових подразників [2, с. 17].

З моменту виникнення реального звучання слух музиканта повністю переключається на виконання активних функцій – корекцій. Якість і виразність звуків, зокрема їх динаміка, тембр, інтонація, метроритм, штрихи, – все це тепер стає об'єктом уваги і контролю з боку слуху виконавця. Користуючись відбірковою аналітичною здібністю музичного слуху, виконавець не тільки безперервно аналізує результати звукоутворення, але і, спираючись на слухові відчуття, вносить в діяльність виконавського апарату необхідні корективи. Практично це здійснюється таким чином: допустимо, що музикант, який грає на духовому інструменті, встановив, що виконаний ним звук має явно виражену і небажану тенденцію до пониження, тобто звучить трохи нижче норми. Слухові відчуття в ту ж мить передаються в кору півкуль, де вони перетворюються у вольові імпульси і направляються до нервово-м'язових відділів губ і дихального апарату [5]. Потім за допомогою вольових зусиль музикант збільшує напругу губ й інтенсивність видиху, в наслідок чого звук підвищується, його інтонації надається необхідна точність. Аналогічно чинить музикант у випадках, коли

спираючись на свої слухові відчуття, він уточнює ступінь посилення або послаблення звуку, добивається виразності, ясності і чистоти звучання інструмента, контролює швидкість і чіткість рухів пальців; тромбоніст правою рукою оцінює ступінь узгодженості функцій язика для гри, можливості губ та дихання при атаці звука.

Таким чином, безперервний і ретельний слуховий самоконтроль допомагає виконавцю координувати і направляти роботу всього виконавського апарату в цілому.

Спочатку потрібно навчитись активно слухати музику, яку виконують інші музиканти, тому що цей навик має важливе значення для накопичення в пам'яті музичних образів і вражень. Не менш важливим для виконавця є його вміння постійно слухати і сприймати власну гру, що далеко не завжди вдається через непомірне завантаження уваги турботами технічного порядку [10].

Корисний навик – запам'ятати і зберегти в пам'яті виконавця значну кількість різного музичного матеріалу. При цьому, користуючись слуховою уявою, виконавець повинен вміти пригадувати музику, почуту ним як в чужому, так і в власному виконанні. Велике значення має і вміння формувати конкретний задум майбутнього виконання. Музикант знову-таки за допомогою слухового уявлення повинен чітко уявити собі, як він буде виконувати на інструменті певний музичний фрагмент. Нарешті, до найбільш складних навичок відноситься попереднє чуття або попереднє захоплення виконавцем розвитку музики в ході самої гри. Відомо, що цією здібністю володіють далеко не всі виконавці, а тільки ті, котрі наділені добре розвиненим внутрішнім слухом. Опанування перерахованими слуховими навичками і вміннями передбачає систематичну роботу музиканта над розвитком і вдосконаленням свого слуху.

З метою ефективного тренування слуху за допомогою інструмента потрібно дотримуватись певної послідовності, запропонованої В. Апатським та М. Платоновим. Спочатку необхідно навчитись уважно слухати тембр звуків свого інструмента у власному виконанні. Потім потрібно прислухатися у визначені висоти і тембр звуків інструмента, коли грає інший виконавець [4]. Згодом потрібно виробити в собі уявлення висоти і тембру звуків свого інструмента не в процесі гри, а тримаючи його в руках, але не граючи. Нарешті останнім і найбільш складним етапом в процесі розвитку слухових навичок є уявлення висоти і тембру різних звуків свого інструмента через безпосереднє спілкування з ним.

В умовах оркестрово-виконавської діяльності навички музиканта-духовика як соліста, тобто індивідуального виконавця, нівелюються, оскільки в оркестрі звучання усієї музичної фактури залежить від звучання усіх інших інструментів, які складають основу чотирьох основних оркестрових груп духового оркестру (дерев'яна, характерна, ударна та основна мідна група). Для слухачів у цьому випадку музикант виступає не окремою особистістю, а частиною цілого [6, с. 74]. Таким чином, у музиканта-духовика, учасника оркестрового колективу, який навчається у закладі вищої освіти мистецького спрямування, має бути добре розвинене вміння швидкого переключення слухової уваги з загальнооркестрового на ансамблеве і відповідно на індивідуальне сприйняття звучання музичної тканини.

За твердженням М. Голючека, оркестровий колектив складається з кількох ансамблів, а ансамбль, в свою чергу, це – «колектив з декількох музикантів, кожний з яких, виконуючи самостійну партію, тісно і безпосередньо взаємодіє з партнерами для досягнення спільної мети – виконання музичних творів» [4, с. 11].

Загалом, поняття «оркестровий колектив» ми розуміємо як колективну форму виконання того чи іншого музичного твору, в результаті чого відбувається розкриття художнього змісту твору кількома групами музикантів-духовиків.

В ході оркестрового музикування важливим умінням музиканта-духовика виступає компетентність відображати як власне бачення, так і виконавський задум партнера, що, в свою чергу, дасть можливість виокремити єдиний виконавсько-художній зміст, який призведе до єдності у фразуванні, збалансованості у звучанні та чіткої темпо-ритмічної організації виконання музичного твору і втілення художнього образу.

Таке уміння можливе тільки за умови добре *розвиненої компетентності та компонентів музичного слуху музиканта-духовика*. Серед таких компонентів музичного слуху ми можемо виокремити архітектонічний, тембро-динамічний, внутрішній, абсолютний слух і, звісно, поліфонічний, гармонічний та мелодичний.

Під поняттям *мелодичний слух* ми розуміємо чіткість та точність відтворення звуковисотного інтонування на амбушюрних, лабільних та язичкових інструментах духового оркестрового колективу.

Основою мелодичного слуху є уміння музиканта-духовика до інтервального та інтонаційного сприйняття музичної тканини та відтворення її на інструменті. Для успішного розвитку мелодичного слуху в оркестровому колективі музикантам-духовикам необхідно дотримуватись наступних

рекомендацій: аналіз інтервального складу, програвання у повільному темпі, розподіл твору на фрази та визначення точок кульмінаційних моментів [8, с. 105].

Гармонічний слух – здатність сприйняття оркестрової партитури по вертикалі, уміння чути та розрізняти акордові співзвучності, які за необхідності можна відтворити голосом чи на інструменті. Для успішного розвитку гармонічного слуху музикантам-духовикам необхідно: систематично та послідовно доєднувати голоси груп (дерев'яної, характерної та основної мідної) оркестру по горизонталі, програвати мелодію окремо без акомпанементу, уявляючи звучання усієї гомофонно-гармонічної фактури внутрішнім слухом, здійснювати детальний гармонічний аналіз музичної тканини в повільному темпі за фортепіано [8, с. 105].

Основною характеристикою *поліфонічного слуху* є здатність впізнавати і відтворювати декілька мелодичних ліній, які викладені в однієї чи кількох оркестрових груп (дерев'яна, характерна, основна), що звучать одночасно. Музиканти-духовики активують свій поліфонічний слуховий контроль шляхом одночасного зіставлення неоднорідних духових інструментів у виконанні кількох мелодичних ліній з метою отримання динамічної, штрихової та образно-емоційної узгодженості.

Можливість музиканта-духовика розпізнавати не тільки звуковисотне положення нот, але й об'єм та їх окрасу (забарвлення) прийнято називати – *тембровим слухом*.

Зважаючи на досить велике різноманіття інструментів та їх тембральних характеристик великого мішаного духового оркестру, музиканти-духовики, будучи учасниками репетиційного процесу, мимовільно розвивають свій тембральний компонент музичного слуху, збагачуючи особистий тембрально-звуковий асоціативний ряд.

Під поняттям *внутрішнього слуху* ми розуміємо здатність музиканта-духовика до відтворення нотного тексту як окремої його частини, так і твору в цілому, без участі інструменту, тобто завдяки гарній уяві. Внутрішній слуховий процес відбувається миттєво на підсвідомому рівні. Добре розвинені навички внутрішнього слуху допомагають музикантам-духовикам активізувати слухові уявлення, що в умовах оркестрового музикування призведе до концентрації уваги на звуковому відтворенні музичного твору, оскільки, враховуючи особливості оркестрового виконавства, музикант має володіти умінням ведення мелодичної лінії як своєї, так і партнерів за допомогою внутрішнього слуху, щоб логічно підтримати або продовжити музичну думку [7, с. 76].

Тобто здатність музиканта-духовика до «передпрослуховування» внутрішнім слухом має наступні складові. Твір, необхідний для вивчення, поділяють на фрази, один з учасників духового оркестру виконує їх на інструменті, інші ж учасники відтворюють внутрішньо без участі голосу чи інструмента [8, с. 105]. Керівник оркестрового колективу, в свою чергу, обирає конкретний період чи мотив, який здобувачі вивчають зорозуміння індивідуально та в групах, опираючись на своє внутрішнє чуття.

Абсолютним слухом ми називаємо здатність музиканта-духовика розпізнавати будь-яке звуковисотне положення ноти без попереднього порівняння її з будь-яким вихідним звуком. За твердженням М. Малахової, абсолютний слух може бути пасивним, таким, що виявляє висоту, базуючись на тембрових критеріях, та активним, який передбачає здатність людини не лише розпізнавати, а й відтворювати задану чи записану висоту [7, с. 76].

У процесі оркестрової підготовки у музикантів-духовиків формується пасивний абсолютний слух завдяки сприйняттю тембрального різнобарв'я інструментів великого мішаного духового оркестру.

Нарешті, розуміння та відчуття загальної форми твору, уміння відокремлювати окремі її частини (фрази, речення, мотиви та періоди) прийнято називати *архітектонічним слухом*, що є синтезом усіх складових компонентів музичного слуху музиканта-духовика. Розвиток цього компоненту музичного слуху безпосередньо залежить від рівня сформованості усіх вище зазначених компонентів музичного слуху. На думку М. Малахової, застосування методу аналізу музичної форми у форматі діалогічного спілкування додає системних знань здобувачам, які, своєю чергою, переходячи у площину підсвідомого, складають основу для інтуїтивного чуття логіки музичних творів [8, с. 106].

Відтак означені види роботи над розвитком компонентів музичного слуху у музикантів-духовиків необхідно проводити з урахуванням думки самих здобувачів, котрі повинні надавати перевагу детальному аналізу власних дій, зосереджених на процесі слухової концентрації.

Колективне музикування є інтеграційним процесом, який поєднує в собі багато можливостей та характеристик, але в своїй основі базується на навичках слухового контролю у всіх учасників оркестрового колективу.

Розвинені вміння музикантів-духовиків, учасників оркестрового колективу закладів вищої освіти мистецького спрямування, чути, а не лише слухати, продрукують елементи розвитку співтворчості та високої виконавської культури.

Висновки. Таким чином, роботу над якісним виконанням творів у духовому оркестровому колективі слід спрямовувати не тільки у площину вдосконалення виконавської техніки чи відпрацювання технічно складних виконавських елементів, але й на вміння сконцентрувати слухову увагу музикантів-духовиків в такий спосіб, аби розвинути в них вміння рівнозначно контролювати як свою виконавську партію, так і партію партнера, щоб досягти інтонаційної, гармонічної та тембрової узгодженості індивідуально-виконавської мелодичної лінії з усім оркестровим колективом (вертикально-узгоджене партитурне звучання голосів), що в кінцевому результаті призведе до майстерної адаптації кожного оркестранта у слуховому відчутті та побудові музичного твору.

Отже, специфіка роботи духового оркестрового колективу створює унікально сприятливі умови для формування компетентності та розвитку в оркестрантів усіх компонентів музичного слуху, які вважаються основними складовими якісного формування виконавської майстерності музиканта-духовика.

Перспективу подальших досліджень вбачаємо у детальному дослідженні компетентності, якою повинні володіти оркестранти, а також у виокремленні окремих компонентів музичного слуху музиканта-духовика та детальних їх характеристик, адже тільки комплексне наукове вивчення основних складових музичного слуху музиканта-духовика зможе забезпечити ефективне та якісне навчання у духових оркестрових колективах сучасних закладів вищої освіти мистецького спрямування.

Список використаних джерел

1. Аносов І. П. Антропологізм як чинник гуманізації освіти (теоретико-концептуальні основи): автореф. дис. доктора пед. наук. К., 2004. 44 с.
2. Боярчук О. Д. Анатомія, фізіологія і патологія органів слуху та мови: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Луганськ: Альма-матер, 2008. 175 с.
3. Виноградов Г. С. Гармонія і сольфеджіо. К. : Музична Україна, 2006. 298 с.
4. Голючек М. С. Ансамбль українських народних інструментів : навч. посібник. К.: КНУКіМ, 2001. 215 с.
5. Зязюн І. А. Естетичні засади розвитку особисті. *Мистецтво у розвитку особистості : монографія* / за ред. І. А. Зязюна. Чернівці : Зелена Буковина, 2006. С. 14 – 36.
6. Костюк А. Г. О теории музыкального восприятия. *Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования*. К. : Музична Україна, 1986. С. 10 – 16.
7. Малахова М. О. Розвиток слухових навичок майбутнього викладача музичного мистецтва у класі інструментального ансамблю. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Київ, 2012. Вип. 16 (26). С. 72 – 76.
8. Малахова М. О. Студентський інструментальний ансамбль: технологія командної інтерпретації художнього образу музичного твору. *Освітологічний дискурс*. Київ, 2019. № 3 – 4 (26–27). С. 100 – 109.
9. Олексюк О. М. Музична педагогіка. К. : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2013. 347 с.
10. Щолокова О. П. Художньо-аксіологічний напрям мистецької освіти. *Збірник матеріалів наукових доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції «Сучасні проблеми виконавської підготовки викладачів мистецьких дисциплін: Наукове видання»*. Херсон. 2016. С. 30 – 35.



УДК 377:38.016

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6191-1084>

**Закопець Л.М.,
м. Львів**

СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ МОРАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНИХ ЯКОСТЕЙ В УЧНІВ ЛЬВІВСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО МУЗИЧНОГО ЛІЦЕЮ ІМЕНІ С. КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

Анотація. У статті обґрунтовуються особливості формування морально-естетичних якостей в учнів Львівського державного музичного ліцею ім. С. Крушельницької, специфіка навчання духовому виконавству як складовій мистецько-культурних надбань людства. Аналізуються оркестровий колектив який засобами мистецтва виховує самих же учнів, надає їм широкі можливості для реалізації творчих планів. Такий колектив має виховувати естетичні смаки в самих оркестрантів. Тому основою особливості формування морально-естетичних якостей в учнів на заняттях духового оркестру є психолого-педагогічна підготовка. В цьому разі керівник виступає, передусім педагогом, який вводить учнів у складний світ художнього мистецтва, допомагає оволодіти виконавськими навичками. Його мета – залучити вихованців до мистецтва через їхню безпосередню участь у духовому оркестрі.

Ключові слова: морально-естетичні якості, виконавська майстерність, оркестровий клас, керівник, компетентність.

Annotation. *The article substantiates the peculiarities of the formation of moral and aesthetic qualities of students, the specifics of studying the spiritual performance as an integral part of the artistic and cultural achievements of humanity. An orchestra team is analyzed which means of art educates the students themselves, gives them wide opportunities for realization of creative plans. Such a team should raise the aesthetic tastes of the students themselves. Therefore, the basis of the formation of moral and aesthetic qualities of students in the classes of the brass band is the psychological and pedagogical preparation. In this case, the leader acts, first of all, a teacher who introduces students into a complex world of artistic art, helps to master performance skills. His goal is to bring students to art through their direct participation in the brass band.*

The study analyzes that the professional aspect of the leader of the orchestra, which is key in the formation of moral and aesthetic qualities in students of secondary specialized music boarding school. S. Krushelnyska is a thorough knowledge of issues related to the possession of instruments, conducting techniques, knowledge of music theory, the development of musical hearing.

Key words: *moral aesthetic qualities, performing skill, orchestra class, leader, competence.*

Постановка проблеми. Серед багатьох існуючих професій особливе місце як за кількістю, так і за змістом займають ті, що пов'язані з педагогічною діяльністю, оскільки об'єктом цього виду діяльності є людина, її внутрішній світ, психіка, інтелект, мислення. Ці професії сприяють формуванню всебічно розвиненої, гармонійної особистості, інтелектуального потенціалу нації.

Не винятком щодо цього є і формування морально-естетичних якостей в учнів Львівського державного музичного ліцею імені Соломії Крушельницької на заняттях духового оркестру. Специфіка діяльності вимагає теоретичного вивчення й осмислення учнівського виконавства на духових інструментах, постійного аналізу вимог до учасників із урахуванням вікового сприйняття та взаємодії. Проблема інструментального музикування завжди породжує широке коло різноманітних питань, пов'язаних із формуванням морально-естетичних якостей в учнів, що розширює наші уявлення про нові ефективні форми роботи з вихованцями, які вимагають нового бачення засобів та підходів до залучення їх до самостійної творчої діяльності.

Мета даної статті полягає в дослідженні особливостей формування морально-естетичних якостей в учнів Львівського державного музичного ліцею імені Соломії Крушельницької.

Аналіз досліджень. Автори наукових досліджень (О. Каргін, І. Маринін, С. Мальков, Є. Смирнова, М. Соколовський, В. Подкопаєв, В. Соловйов, Ф. Соломонік, В. Чабанний та інші) присвячених аналізу формування морально-естетичних якостей в учнів на заняттях духового оркестру, таку діяльність розглядають як сукупність організаційних, навчально-виховних та художньо-творчих завдань. Усі вони перебувають у тісному взаємозв'язку, однак кожен із компонентів багатогранного процесу навчання (організаційний, навчальний, виховний, репетиційний, концертний та ін.) має певну специфіку, хоча на практиці вони реалізуються одночасно.

У працях О. Абдуліної, Н. Волошиної, Л. Блінової, Л. Кікнадзе та С. Киссельгофа наголошується на необхідності посилення практичної спрямованості навчання учнів та студентів. На думку авторів все це позитивно позначиться на формування морально-естетичних якостей.

Виклад основного матеріалу. Відповідальне і свідоме ставлення керівника до фахової підготовки сприятиме формуванню морально-естетичних якостей, розвитку професійно-педагогічної спрямованості. «Такі знання здобуваються з моральної діяльності та вироблених у ній цінностей. Наприклад, прагнення стати доброчесним, яке виникло в результаті умовиводів, недостатнє ні для його здійснення, ні для розуміння того, що і як слід досягти. Тільки реалізуючись у ставленні до іншого як до людини, здатність до такого акту є сутнісною силою людини, силою, завдяки якій можливість, виражена в прагненні, стає реальністю. В цьому можна переконатися й на такому прикладі. Всі прагнуть любові. Та головною умовою для здійснення прагнення є становлення певних моральних відносин. Побачити в іншому особистість, людину в її індивідуально-неповторному прояві і є способом формування сутнісної, творчої сили, що породжує почуття любові» [4].

Оркестровий колектив засобами мистецтва виховує самих же учнів, надає їм широкі можливості для реалізації творчих планів. Такий колектив має виховувати естетичні смаки в самих студентів. Тому основною особливістю формування морально-естетичних якостей в учнів Львівського державного музичного ліцею імені Соломії Крушельницької на заняттях духового оркестру є психолого-педагогічна підготовка. В цьому разі керівник виступає, передусім педагогом, який вводить оркестрантів у складний світ художнього мистецтва, допомагає оволодіти виконавськими навичками. Його мета – залучити вихованців до мистецтва через їхню безпосередню участь у духовому оркестрі.

Пошуки оптимального варіанта характеристики формування морально-естетичних якостей в учнів Львівського державного музичного ліцею імені Соломії Крушельницької на заняттях духового оркестру, який відповідав би всім критеріям професійної діяльності, вимагають значних зусиль, що зумовлено із специфікою роботи керівника духового оркестру. Проте ця актуальна проблема ще не

знайшла свого комплексного відображення в наукових дослідженнях. Лише в деяких працях спостерігаються спроби висвітлити її окремі сторони, фактично не досліджено специфічні особливості роботи з духовим учнівським оркестром.

Так, у праці В. Лапченка узагальнено теоретичні погляди, що розкривають соціально-педагогічні функції народної музики [3]. Я. Сверлюк обґрунтовує можливі напрямки вдосконалення психолого-педагогічних механізмів оркестрового диригування [5].

Й. Гофман, Л. Ауер передусім спинаються на розгляді ролі психологічного чинника диригентсько-виконавської діяльності. В питаннях взаємодії диригента та очолюваного ним оркестру порушено в працях Г. Берліоза та Г. Єржемського [2].

Проблема формування морально-естетичних якостей є однією з найактуальніших в наш час. А. Хачатурян після тривалих досліджень дійшов висновку, що для того, аби молодий спеціаліст відповідав вимогам обраної професії, в його навчанні важливе місце повинна посідати загально-педагогічна підготовка, яка включає в себе: педагогічну спрямованість мислення [7].

Аналіз цих та інших наукових праць, присвячених дослідженню різних аспектів професійно-педагогічної підготовки та практичний досвід роботи з учнівським оркестром, дають нам змогу сформулювати власне розуміння назрілих проблем та глибше розкрити специфічні особливості формування морально-естетичних якостей учнів Львівського державного музичного ліцею імені Соломії Крушельницької

Цей процес вимагає від керівників широкопрофільної підготовки, яка охоплює:

- знання методики формування морально-естетичних якостей в учнів;
- знання історії музики;
- знання та уміння оркестрового диригування;
- володіння принципами художньо-образного мислення.

У нашій статті специфічні особливості формування морально-естетичних якостей в учнів Львівського державного музичного ліцею ім. С. Крушельницької, розглядатимуться у відповідних структурних аспектах, а саме:

- оркестровий колектив створюється на засадах зацікавленості, в основі яких лежить особисте бажання учасників, що породжує певну специфіку відносин із колективом;
- у музичному колективі беруть участь учні з різними здібностями, різним рівнем підготовки та різного віку. Тому керівник у своїй педагогічній діяльності має враховувати особливості різних категорій вихованців, уміти знайти підхід до них та ефективні форми спілкування з ними;
- потрібно усвідомлювати, що творчій діяльності колективу притаманні певні специфічні форми впливу на емоційну сферу оркестрантів завдяки засобам розучуваного репертуару, що створює сприятливі умови для формування їх морально-естетичних якостей;
- специфічною рисою педагогічної діяльності в духовому оркестрі є вільний вибір методики навчання і організації музично-навчального процесу. Це пов'язано з тим, що в практиці інструментальної творчості відсутні офіційно закріплені програми навчання учнів. Тому надзвичайно важливим питанням є вибір методу навчання, оскільки від цього залежить темп і якість оволодіння виконавськими навичками, за допомогою яких учні зможуть реалізувати свої творчі здібності.

Перелічені вище специфічні особливості такої діяльності переконують у багатофункціональності професійної роботи керівника оркестрового колективу. Як бачимо, формуванню морально-естетичних якостей в учнів Львівського державного музичного ліцею імені Соломії Крушельницької на заняттях духового оркестру підпорядковано основні види роботи, відтак до структури педагогічної діяльності керівника потрібно підходити як до системи, що включає декілька компонентів морально-естетичного виховання.

Вітчизняні психолого-педагогічні дослідження виділяють такі структурні компоненти педагогічної діяльності:

гностичний, або дослідницький – один із провідних у професійній діяльності педагога, оскільки він веде постійний пошук необхідної інформації і аналізує як власний, так і передовий досвід навчально-виховної роботи;

конструктивний включає планування педагогічної діяльності та прогнозування її результатів;

організаторський полягає у підпорядкуванні всіх видів навчально-виховного процесу основному організатору-керівнику;

комунікативний компонент охоплює процес встановлення контактів педагога з студентами, колегами.

Сучасна методика роботи з оркестровим колективом пропонує різноманітні форми виховання естетичних смаків. До основних форм відносяться: прослуховування музики, ознайомлення з творчістю видатних композиторів і музикантів, стилем написання їхніх творів. Така робота охоплює

увесь колектив і відбувається під час занять з оркестром. Тематика занять може бути найрізноманітнішою – від творчості окремих композиторів до проблем музичного мистецтва:

- уміння знаходити ефективні форми і методи навчання учнів основам виконавської майстерності. Керівникові колективу здебільшого доводиться розпочинати свою роботу із формування в учасників елементарних навичок виконавської діяльності (постановка дихання, музична грамота, звуковидобування). Отже, дуже важливою проблемою для нашої публікації є творчий розвиток учнів. Він полягає в умінні докладно проаналізувати твір, який вивчається на заняттях. На основі цього аналізу потрібно визначити ефективні методи дальшого вдосконалення формування морально-естетичних якостей в учнів.

- уміння забезпечити власний професійний і моральний престиж (авторитет). Авторитет керівника сприяє проведенню цілеспрямованої навчально-виховної діяльності. Як показує практика роботи з оркестром, цей авторитет виявляється у двох аспектах: професійному і моральному.

Висновки. Отже професійний аспект керівника оркестрового колективу який є ключовим у формуванні морально-естетичних якостей в учнів Львівського державного музичного ліцею імені Соломії Крушельницької полягає в досконалому знанні питань, пов'язаних із володінням інструментом, знанням теорії музики, розвитком музичного слуху. Компетентність керівника включає у себе й глибокі методичні знання (володіння сучасними методами навчання, уміння правильно, з урахуванням індивідуальних особливостей, розвивати виконавські навички в учасників). У музичному колективі підвищенню авторитету керівника сприяє урахування ним специфічних особливостей роботи з учнями та виявлення педагогічного такту.

Література

1. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Изд. 2-е. / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1973. – 144 с.
2. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования / Г. Л. Ержемский. – М.: Музыка, 1988. – 70 с.
3. Лапченко В. П. Методичні рекомендації до спецкурсу «Дидактичні, організаційні та методичні основи роботи з дитячим українським народно-інструментальним ансамблем» / В. П. Лапченко. – Київ, 1992. – 41 с.
4. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: в 3-х т., Т. 2. / А. Н. Сохор. – М.: Сов. композитор, 1982. – 287 с.
5. Сверлюк Я. В. Формування професійних навичок диригента оркестру як педагогічний процес / Я. В. Сверлюк // Нова педагогічна думка. – 2013. – № 2. – С. 152-155.
6. Фоменко А. М. Педагогические условия стимулирования профессионального становления руководителей самодеятельности в институтах культуры: Автореферат канд. пед. наук / А. М. Фоменко. – М., 1988. – 24 с.
7. Хачатурян А. П. Вероятные ситуации: Проблемы и решения / А. П. Хачатурян. – Л.: ЛГИК, 1987. – С. 5.



УДК 364. 624 :792.5.028.3

ORCID <https://orcid.org/0009-0005-9054-3408>

**Бондарчук В.І.,
м. Одеса**

СЦЕНІЧНЕ ХВИЛЮВАННЯ, ПІДГОТОВКА ДО ПУБЛІЧНОГО ВИСТУПУ ВИКОНАВЦЯ

Анотація. В статті розглядаються питання підготовки виконавця до публічного виступу. Особливу увагу звертається на проблему сценічного хвилювання і шляхи його подолання. Подаються корисні методичні поради та комплекс щоденних вправ перед виходом на сцену.

Ключові слова: виконавець, сцена, хвилювання, щоденні вправи, публічний виступ.

Annotation. The article discusses issues related to preparing a performer for a public performance. Special attention is paid to the problem of stage fright and ways to overcome it. Useful methodological tips and a set of daily exercises before going on stage are provided.

Keywords: performer, stage, stage fright, daily exercises, public performance.

Однією з найбільш замовчуваних тем серед виконавців є страх сцени. У виконавців старшого покоління ця тема сприймалася як слабкість, всі мовчали, намагалися справитися самостійно, пили валер'янку, надіялися, що цей кошмар більше не повториться і скоро закінчиться. Але приходив час наступного виступу і все повторювалося.

Нині ситуація почала покращуватися, ми почали про це говорити, в деяких навчальних закладах факультативно викладають, як побороти страх сцени, страх публічного виступу. Не секрет, що серед студентів і серед професійних виконавців є багато тих, у кого існує проблема вільно вийти на сцену і видати свій максимум. Дуже часто страх сцени не пов'язаний з володінням інструментом і інколи ми можемо зустріти дивну ситуацію, коли музикант, який чудово володіє інструментом боїться виступати. І навпаки, музикант доволі посередній на сцені відчуває себе зовсім вільно.

Наша психіка дуже міцно пов'язана з тілом, любі її блоки дають вихід на фізичному рівні: з'являється сухість у ротовій порожнині, тремтять руки, ноги, частішає дихання, німіють пальці, виникають проблеми з пам'яттю, в кінцевому результаті настає паніка і неспроможність контролювати свій стан.

Хвилюватися – це нормально. Не нормально, коли із-за страху зникає стабільність, коли страх паралізує, зникає харизма і потрібно пити заспокійливе і чекати наступного виступу з надією, що ситуація якось зміниться сама. Але вона не зникає. Мені здається, що в наших силах змінити ситуацію і отримувати задоволення від виступу, чи то буде презентація на роботі чи гра на інструменті. Просто нас цьому не вчили. Страх публічних виступів – це поганий приклад з нашої свідомості. Його не має, ми самі його вигадуємо.

Можна виділити дві головні причини, які приводять до не впевнених виступів на сцені. Умовно їх можна назвати зовнішніми та внутрішніми. Зовнішні – це ті, що діють на виконавця зовні: критика вашої гри, постійні зауваження викладача, психологічний тиск, вимогливі та суворі батьки, незадоволення вами від певного кола людей. Такий тип страху можна охарактеризувати, як страх перед спільнотою, страх перед слухачем. Внутрішні – страх провалу виступу, часто страх перед публікою проявляється у людей, які до себе ставлять надзвичайно високі вимоги – так звані перфекціоністи, що прагнуть до ідеалу і боляче реагують на свої помилки та критику зовні.

Давайте відповімо на декілька питань: що таке страх, як ми його відчуваємо, де він знаходиться в нашому тілі?

Приблизно так: тривожні думки, ноги трясуться, руки тремтять, дихання не спокійне, суха порожнина рота. Що робити коли перед публічним виступом страх не дозволяє розслабитись, він сидить в животі, сковує дихання, тремтять ноги, що з нами відбувається? Якщо не вдаватися в деталі, то головний тут герой – адреналін, гормон тривоги. Ми, люди – істоти з величезною історією. Ще древні часи заклали в нас інстинкт, якщо небезпека – потрібно битися або втікати. Великі психологічні та фізичні зусилля сприяють викиду в кров великих доз адреналіну, гормону страху. Даний ланцюжок продовжує діяти і в наш час, тільки ми вже не б'ємося і не тікаємо, а потіємо, переживаємо, забуваємо текст, боїмося погано виглядати, бути смішним і т.д.

Для зняття любых зажимів тіла, що мішають нам спокійно думати і якісно підготуватися до публічного виступу або концерту, корисно буде дати нашому організму велике фізичне навантаження, а потім розслабитись. Тому напруга і розслаблення великих груп м'язів ніг, колінок, голенив, сідниці, живота, спини, грудей, плечей, шиї буде надзвичайно доречно, можна поприсідати, віджатись за сценою, якщо є можливість. Повільно підніміть і опустіть плечі, зробіть це декілька разів, зробіть розминку шиї опускаючи голову до одного та до іншого плеча. Підніміть руки до верху і розслаблюючим рухом опустіть до низу, декілька разів стряхніть долоні, ніби звільняєтесь від води, а психологічно від хвилювання. Енергійно обертайте кисті рук, рухайте пальцями та робіть масаж долонь. Далі переходимо до ніг, також, як і руки стряхніть їх, як роблять це спортсмени. Приділіть особливу увагу пальцям ніг, швидко їх напружуйте та розслабляйте, вправу повторюйте багаторазово і уже через декілька хвилин хвилювання почне поступово зникати. Якщо є можливість, добряче позіхніть. Коли ми позіхаємо, ми не відчуваємо небезпеки, наше тіло розслаблене, а в душі відсутнє занепокоєння. Імітація позіхання послабить нервову напругу і допоможе зосередитись на вирішенні проблеми. Тому позіхніть декілька разів, якщо відчуваєте, що нерви на межі, робіть це непомітно.

Усі ці вправи бажано робити за 5-10 хвилин до виходу на сцену, можливо використовувати свій індивідуально розроблений та опробований комплекс, який допоможе стабілізувати ваш психологічний стан перед виступом.

Що робити коли страху цього замало, коли з тілом все добре, а страх шукає до чого б ще причепитися і він береться за наше дихання. Коли людина нервує, перше, що її видає – не рівномірне дихання. Потрібно постаратися повернути нормальний ритм дихання, стабілізувати кисневий баланс, тобто наситити кров киснем, заспокоїти наші легені. Одні школи пропонують швидкі вдихи та видихи, інші – глибоке і повільне дихання, але головний секрет – дихання не затримуємо. Спокійне рівне дихання допоможе повільніше битися серцю, прогнати відчуття тривоги. Краще для цього, якщо є можливість вийти на вулицю, та подихати свіжим повітрям. Курці часто кажуть, що куріння їх заспокоює. Насправді, швидше за все, їх заспокоює саме дихання, адже вони викурюючи цигарки, роблять глибокі затяжки через рівні проміжки часу. Але краще обходитися без цигарок.

Для подолання страху та хвилювання існує ще відома техніка дихання з чергуванням ніздрів. Для її виконання прийміть зручну позу тіла і приступайте до виконання – вдих лівою ніздрею, видих правою. Уявляйте, що вдихаєте спокій і впевненість, а видихаєте хвилювання, психологія тут надзвичайно важлива. Ці вправи можна робити кожен день вдома, збільшуючи час виконання до 5-10 хвилин.

Перед концертом потрібно добре виспатись, важливо помірно, не переїдаючи поснідати – кашу, сир, омлет, чай, взяти з собою воду, не вживати гостру та солону їжу, каву, щоб уникнути дискомфорту та сухості в ротовій порожнині. Перед початком концерту старайтесь не спілкуватися з тими людьми, які самі бояться, яких з'їдає страх, адже це передається як інфекція. Думайте про хороше.

Тепер ви знаєте, як можна впоратися з хвилюванням перед виступом, але саме головне – бути успішним під час самого виступу.

Що робити, якщо хвилювання не відпускає вас перед виходом на сцену, ви продовжуєте відчувати прискорене серцебиття, тривогу, не можете розслабитись? Психологи кажуть, що 95% людей перед публічними виступами відчують подібне. Ми боїмося виходити на публіку тому, що уявляємо слухачів досвідченими професіоналами, переоцінюючи їх та занижуючи оцінку своїх можливостей, перевищуємо значення події. Ми боїмося оцінки слухачів, боїмося не оправдати їх очікувань, боїмося осоромитися.

Перш за все потрібно викинути з голови такі думки як: у мене мало досвіду, я не зможу, я не справлюсь, осоромлюсь і поміняти їх з точністю до навпаки – я зможу, я справлюсь, у мене все вийде, я найкращий. Подумайте, що нічого страшного не відбудеться, якщо ви виступите не зовсім успішно, ніякої трагедії не буде, сонце буде світити, життя буде продовжуватись і даний виступ це дурниця в порівнянні з проблемами, які існують в світі. Залишайте за собою право на помилку і на можливий не вдалий виступ, це шлях до психологічної свободи.

Пам'ятайте, не залежно від якості вашого виступу, обов'язково знайдеться певна кількість «критиків» не задоволених вашою грою, які знайдуть над чим пожартувати і вкажуть на помилки, які були зроблені (з їх точки зору) під час виступу. Розправте плечі, голову підніміть доверху, посміхніться, постійте так, налаштуйтеся на позитивні емоції і на сцену.

Що робити, якщо хвилювання присутнє і не відступає після виходу на сцену? Не поспішайте, пройдіться поглядом по залу, посміхніться, посмішка має фантастичну силу і отримавши її у відповідь ви відчуєте, як ваше хвилювання та страх залишають вас. Не затримуйте погляд на слухачеві з байдужим виразом обличчя, який позіхає, щось розглядає у своєму телефоні, переведіть погляд на тих, хто в даний момент позитивно налаштований, зацікавлений, посміхається, підтримує вас і бажає вам вдалого виступу. Не бажано виходити на сцену з думками про те, що вам потрібно комусь щось доказувати, когось дивувати, сконцентруйтеся на особистому трактуванні твору і отримуйте задоволення від процесу гри, старайтесь бути наодинці з музикою, виконуйте твір так, як хочеться, як вам зручно в даний момент.

Якщо ви піймали відчуття, що граєте не для когось, а просто граєте і отримуєте задоволення, то рахуйте, що ви на правильному шляху і звільнення від не контрольованого хвилювання тільки справа часу. Працюйте над собою, не відпускайте дану проблему, знаходьте ключик до своїх думок і ви будете отримувати задоволення від виступів на сцені. Експериментуйте, використовуйте свій індивідуально розроблений та апробований комплекс вправ, який допоможе стабілізувати ваш психологічний стан перед виступом. Успішних вам концертів.

Щоденні вправи перед виходом на сцену

1. Фізичне навантаження
2. Робота над диханням
3. Енергетична зарядка
4. Позитивний жест, фраза, вихід на сцену

На сцені

5. Посмішка
6. Позитивний сценарій
7. Зміна фокусу уваги
8. Не переоцінюйте слухачів і не занижуйте свої можливості
9. Сконцентруйте увагу на виконанні твору
10. Будьте наодинці з музикою і отримуйте задоволення (т.з. публічне усамітнення).

Висновки. Вміння об'єктивно оцінити свій психологічний стан, виконавську майстерність і готовність до публічного виступу є передумовою успішної концертної діяльності кожного музиканта.

УДК 785.136.:788

ORSID<https://orcid.org/0000-0002-8388-5224>*Гишка І.С.,
м. Львів*

АМБУШУРНІ НЕГАРАЗДИ ЛУї АРМСТРОНґА

Анотація. У статті розглядається життєвий і творчий шлях Луї Армстронґа одного із найяскравіших джазових трубачів і корнетистів початку ХХ століття а біографічний аспект, фундаментований на матеріалах книжки Джеймса Лінкольна Коллієра [8], допомагає зрозуміти причину негараздів, пов'язаних з формуванням амбушура Маєстро.

Ключові слова: амбушур, постановка амбушура, негаразди, трубач, корнетист.

Annotation. The article examines the life and creative path of Louis Armstrong, one of the brightest jazz trumpeters and cornetists of the beginning of the 20th century, and the biographical aspect, based on the materials of the book by James Lincoln Collier [8], helps to understand the cause of the troubles associated with the formation of the Maestro embouchure.

Key words: embouchure, the setting of embouchure, troubles, trumpeter, cornetist.

Луї Даніель Армстронґ – одна з яскравих постатей музичної культури світу ХХ століття. Неперевершений трубач, корнетист, специфічний і неповторний співак, чудовий кіноактор – людина, характеризуючи яку, без застережень можна скористатися епітетами: геніальний, талановитий, і т. ін.



Об'єктом нашого зацікавлення буде життєвий і творчий шлях ушлякованого трубача-віртуоза Луї Армстронґа, а **предметом** – один з надважливих компонентів виконавського апарату трубача – амбушур.

Як не парадоксально, але саме згадана складова виконавського апарату викликала подив і захоплення в усіх, хто чув гру Луї. Проте саме амбушур чи не найбільше дошкуляв Маєстро, ба більше, призвів до закінчення виконавської практики, що й досі маловідоме широкому колу прихильників його творчості. Отож, у публікації, насамперед, мова піде про негаразди з амбушуrom Армстронґа.

Луї Даніель Армстронґ народився 4 серпня 1901 року у Новому Орлеані (США) у бідній негритянській родині проте точної дати ніхто не знає. Сам Армстронґ признав дату на 4 липня (День Незалежності Сполучених Штатів). Батьки: мати прачка, батько різноробочий. Батько покинув сім'ю, коли діти були зовсім маленькими. Деякий час Луї та його сестра Беатріс знаходилися на вихованні у своїй бабусі, але незабаром мама забрала їх до себе. Однак належної уваги дітям вона не приділяла, і більшу частину свого вільного часу вони проводили на вулиці.

Хлопчик рано почав співати в невеликому вуличному вокальному ансамблі та грати на барабанах, а першу музичну освіту здобув у виправному закладі для „темношкірих” підлітків, куди потрапив за стрілянину з пістолета на вулиці на Новий рік. Там він відразу приєднався до табірному духового оркестру і навчився грати на тамбурині, альтгорні, а потім освоїв корнет. Оркестр виконував традиційний для того часу репертуар – марші, польки і популярні пісеньки. На час закінчення виправного терміну Луї вже вирішив стати музикантом.

Звільнившись, він почав ходити по клубах і грати на позичених інструментах у місцевих оркестрах. Його взяв під своє заступництво Олівер, що вважався тоді найкращим корнетистом міста і якого сам Луї Армстронґ вважав своїм справжнім вчителем. Хоч перші уроки навчання гри на корнеті, як згадує у своїй книзі Джеймс Лінкольна Коллієр „Луї Армстронґ”, хлопець брав у Пітера Девіса, який „... або не звернув уваги на неправильне положення губів Армстронґа, або не надав цьому значення” [8, с. 63]. Луї Армстронґ засвоїв неправильну постановку амбушура, і ця вада переслідувала його протягом усієї його виконавської кар'єри. Але з цим ми ознайомимося дещо згодом.

У ті роки Армстронґ продовжував виступати в ансамблі „Tuxedo Brass Band” Оскара „Папи” Селестіна, де тоді грали такі музиканти як Пол Домінґес, Затті Сінґлтон, Альберт Ніколз, Барні Біґард і Луїс Рассел, брав участь у джазових парадах, які проходили на вулицях рідного міста і грав у бенді „Jazz-E-Sazz Band” Фетс Мерейбла, який виступав у дансингах на пароплавах, плаваючих у літній сезон по Міссісіпі. І власне від нього Армстронґ узяв основи нотної грамоти після чого юнак став кваліфікованим музикантом.

З самого початку своєї музичної кар'єри Луї потрапив під вплив тих солістів-корнетистів, які марширували по Новому Орлеану на чолі вуличних оркестрів, манера гри яких була химерною та сентиментальною. Саме мелодійність музики завжди була для Армстронга головною, що не заважало йому залишатися найтоншим майстром маніпуляцій з ритмом.

За Армстронгом з часом у середовищі музикантів закріпилося прізвисько Сачмо – скорочення від англійського Satchel Mouth, що на слензі афроамериканців 1920 років означало великоротий.

Дещо пізніше у 1922 році Оліверу знадобився другий корнетист і він запросив Армстронга в Чикаго грати у своєму оркестрі „Creole Jazz Band” який обслуговував вишукану публіку у фешенебельному ресторані „Лінкольн Гарденс”. Цей оркестр був у той час найяскравішим джазовим колективом у Чикаго, і власне з цим колективом Армстронг зробив свої перші аудіозаписи.

У 1924 році він удруге одружився (першою дружиною була повія, креолка Дейзі Паркер з Нового Орлеана) на піаністці ансамблю Ліл Хардін, і за наполяганням своєї дружини розпочав самостійну кар'єру. Армстронги поїхали до Нью-Йорка, де Луї поступив на роботу в оркестр Флетчера Хендерсона.

У 1925 році Луї Армстронг організував свій перший джазовий імпровізаційний ансамбль під назвою „Гаряча п'ятірка”, записи з яким у ці роки прийнято вважати першими сторінками золоті книги джазової класики й саме тоді Луї Армстронг почав співати. Спочатку це був „скет” – вокальне звуконаслідування труби а відтак і вокал зі словами.

Власне тоді Армстронг став популярним, любителі джазу приходили слухати бенд часто заради його „гарячих” соло. До того часу остаточно сформувався яскравий, імпровізаційний і винахідливий власний стиль Луї Армстронга. У цей період Армстронг працював у різних ансамблях, що акомпанували багатьом блюзовим і джазовим вокалістам (зокрема, Ма Рейні, Тріксі Сміт, Кларі Сміт, Бессі Сміт, Альберті Хантер, Меггі Джонсон, Єві Тейлор, Вірджинії Лістон, Маргарет Джонсон, Уоллес, Перрі Бредфорд).

Найбільш значними є й революційні грамзаписи зроблені Армстронгом у 1927 і 1928 роках відомі як „Louis Armstrong and His Hot Fives”, які пізніше стали зразком для майбутньої „ери свінгу”.

У 1929 році Луї Армстронг остаточно перебрався до Нью-Йорка, де він відчув стильові зміни, адже наставала ера свінгу і біг-бендів.

У 1930-ті роки Луї Армстронг багато гастролював, виступав із знаменитими біг-бендами Луїса Расселла і Дюка Еллінгтона, відтак у Каліфорнії – з оркестром Леона Елкінса і Ліси Хайта, брав участь у кінозіомках у Голлівуді. У 1931 відвідав з біг-бендом Новий Орлеан. Повернувшись у Нью-Йорк, грав у Гарлемі та на Бродвеї.

У довоєнний період з 1933 року він кілька разів виступав у Великій Британії, гастролював у Скандинавії, Франції, Голландії та Північній Африці, що принесло Армстронгу широку популярність як у себе на батьківщині, так і за кордоном, де його сприймали як неперевершену Зірку.

І тут варто згадати про один курйозний випадок, який стався з Армстронгом під час його європейського турне. Спочатку його описав у своїй книзі „Метод гри на трубі” К. Андерсен а відтак згаданий епізод потрапив у книгу Олега Степурка „Трубач у джазі”, де він посилається на цитату з книги К. Андерсена. Ось як описує деякі моменти зустрічей з європейськими трубачами того часу сам Л. Армстронг: „Більшість музикантів запитували чи правда, що верхнє *до* за мене бере кларнет. Їм і на думку не спадало, що цю ноту на трубі беру я сам, дехто навіть попросив дозволу подивитися мою трубу. Вони не вгамувалися доти, доки не дали мені трубу, яку принесли з собою, і не почули, як я граю на ній. Та й сміху було потім” [10, с. 176].

Зауважимо, що для трубачів володіння високим регістром – лакмусовий папірець міцного і якісного амбушура.

У проміжках між гастролями Луї виступав з оркестрами Чарлі Гейнза, Чіка Вебба, Кіда Орі, з вокальним квартетом „Mills Brothers”, у театральних постановках і радіопрограмах, знімався у кінофільмах.

У 1933 році деякий час знову керував джаз-бендом а з 1935 року всю ділову частину життя Армстронга взяв під свій контроль його новий менеджер Джо Глейзер – досвідчений професіонал у своїй справі який не лише працював з Луї до самої смерті – вони були вірними друзями [12].

У 1936 році в Нью-Йорку вийшла автобіографічна книга Армстронга „Swing That Music”. Потім почалися проблеми зі здоров'ям. Луї переніс два інфаркти, кілька операцій, пов'язаних з лікуванням травми верхньої губи (деформація і розрив тканин через надмірний притиск мундштука і неправильний амбушур), а також операцію на голосових зв'язках [11].

Водночас кожен, хто слухав гру на трубі Луї Армстронга навіть подумати не міг, що у блискучого музиканта-виконавця могли бути якісь проблеми, пов'язані з амбушуром. Навпаки, насамперед, амбушуром захоплювалися усі хто слухав гру Армстронга.

Тим часом, від Джеймса Лінкольна Коллієра довідуємося про подальші таємниці неправильно набутих від Пітера Девіса виконавських навичок Луї Армстронга. Ось як про це пише автор у книзі: „У Армстронга виробилася звичка користуватися занадто вузьким мундштуком. – Армстронг завжди віддавав перевагу дуже мілкій чашці, яка дозволяла домагатися більш щільного зчеплення мундштука з губами. Таке поле буквально впирається в плоть, не даючи мундштуку зміщатися убік. Кажуть, що Луї зробив навіть на полі спеціальний жолобок, щоб зчеплення ставало ще надійнішим. Невідомо, чи був такий жолобок на всіх його інструментах, але на тому корнеті, що зберігається в новоорлеанському музеї джазу, на якому Армстронг грав в оркестрі притулку для малолітніх чорношкірих, цей жолобок дійсно є” [8, с. 297]. Щовечора протягом декількох годин поспіль Армстронг натискав гострою кромкою поля мундштука на губу, безжально травмуючи її ніжну слизову оболонку. Правильна школа гри виключає таке варварське ставлення до свого здоров'я. Але Луї був самоуком, звідси й усі його біди. „Одного разу в молодості, згадує він, – мені довелося працювати в Хонка-Тонкс всю ніч безперервно. Скінчилося тим, що я сильно порізався мундштуком” [8, с. 297].

Аналізуючи технологічні аспекти гри Армстронга, Коллієр поглиблює та конкретизує сенс проблеми, вказуючи, що: „амбушур вимагає, аби „м'які” або, як їх ще називають, „червоні” облямівки губів були міцно стиснуті, підвернуті трохи всередину і притиснуті до зубів, внаслідок чого вони стають ніби тоншими, мундштук інструменту легко, без натиску кладеться на платформу, утворену зовнішніми частинами губів. Музикант з товстими губами спочатку відчуває певні незручності, підвертаючи їх усередину. Початківець-інструменталіст завжди відчуває спокусу класти мундштук хоча б частково на червону облямівку губів. Саме це, мабуть, і робив Армстронг. Правильно підвертаючи всередину нижню губу, він недостатньо глибоко підвертав верхню. Тому значна частина мундштука притискала м'яку облямівку губи, розплющуючи її до зубів. Хороший учитель відразу помічає подібну помилку і виправляє її. Кожний учень, незалежно від форми його губів, швидко засвоює правильний амбушур. Але, напевно, Пітер Девіс або не звернув на це уваги, або „... не надав цьому значення” [8, с. 63].

Маючи погану звичку під час гри занадто сильно притискати мундштук корнета до губів, Армстронг їх травмував. „Навіть після того, як з'явилася нова техніка видобування звуку з духового інструменту, що дозволяла уникнути надмірного притиску, Луї продовжував грати по-старому, оскільки для опанування нового амбушура йому знадобився б тривалий час. Окрім того у нього виробилася звичка користуватися надто вузьким мундштуком. Мундштук духового інструменту має круглий отвір, через який проходить повітря. Розміри його більш-менш постійні, тоді як величину поля мундштука можна змінювати на свій розсуд. Чим воно ширше, тим більша „подушка” для губів. Армстронг намагався бути обережним, але єдине, що могло по-справжньому йому допомогти – це полегшення амбушура. А необхідність у цьому ставала дедалі гострішою, оскільки він дедалі більше захоплювався грою у верхньому регістрі. „У Мемфісі, в танцзалі для чорношкірих – розповідав Армстронг, – „... так глибоко поранив губу, що рана довго ніяк не заростала... Іншого разу під час концерту в Англії кров із пошкодженої губи хлинула з такою силою, що залила мені смокінг” [8, с. 297]. „Я намагався, щоб ніхто цього не помітив. Швидко пішов зі сцени і не повертався на неї цілих чотири місяці”. Зауважимо, що протягом своєї музичної кар'єри Армстронг неодноразово ушкоджував верхню губу.

На жаль, травми не обмежувалися лише порізами. Як свідчить його колега Маршалл Браун, Армстронг все життя страждав від постійного утворення на губі рубцевої тканини. Подібні утворення можна бачити на кінчиках пальців гітаристів. З самого початку і до кінця своєї музичної кар'єри Армстронгу доводилося боротися з цими наростами. За його словами, „кожні чотири-п'ять років він був змушений видаляти їх, після чого потрібний тривалий час, щоб рани повністю загоїлися і він міг знову грати. Луї дуже просто і примітивно вирішував цю проблему: брав бритву і сам зрізав мозолисті тканини” [8, с. 298].

Звичку лікуватись домашніми засобами Армстронг засвоїв ще в дитинстві. Люди, серед яких пройшли його юні роки в Новому Орлеані, були надто бідні і зверталися до лікаря лише у разі справді серйозних захворювань, воліючи лікуватися самостійно. Так і Армстронг постійно змащував якимось розчином свої рани, а коли з'являлися нарости мозолистої тканини, самотужки позбавлявся їх. Напевно, жоден професійний трубач не поведився так безжально зі своїми губами, як Армстронг. Однією з причин цього було те, що він постійно відчував тиск ззовні. Навіть якщо його рот був у поганому стані, від нього вимагалось одне: грати і грати. І все ж основним винуватцем усіх його бід був він сам, а точніше – відсутність у нього справжньої школи. З самого початку Армстронг засвоїв неправильні навички, адже під час гри він занадто притискав мундштук до губів, внаслідок чого вони постійно травмувалися (особливо верхня губа). Проте мабуть, жодна з названих причин сама по собі

не відіграла вирішальної ролі, але, разом узяті, вони привели до плачевного результату: з року в рік рівень його виконавської майстерності знижувався” [8, с. 298].

Браун наполегливо рекомендував йому робити у такому разі пластичну операцію, після якої рана заростає набагато швидше. Але тільки наприкінці життя Армстронг вирішив скористатися цією розумною порадою. Проте на той час він був уже важко хворий, і лікарі не зважилися на операцію.

Сучасні науковці детально і різнобічно досліджують роботу амбушура. Вперше про функції губів у процесі гри та позитив від їх закритого підвернутого всередину положення запропонував у 1984 році професор Ю. Усов. Згодом у 2002 році цю позицію підтримав і обґрунтував автор цієї публікації [2–7]. Йдеться про те, що підгорнуті всередину, зібрані закриті між собою губи (сьогодні таку постановку називають „**Moderato Approach**” – помірне наближення) спроможні витримувати неабиякі фізичні навантаження, особливо при грі у високому регістрі (рис. 1).

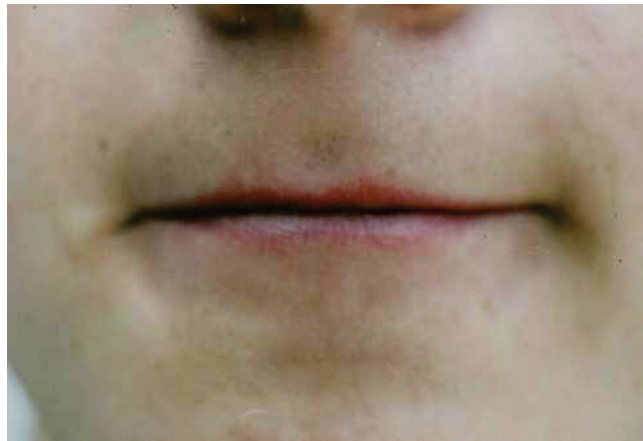


Рис. 1. Постановка „**Moderato Approach**”

Для прикладу подаємо значно травматично загрозливіший „фістульний” тип постановки амбушура (рис. 2)



Рис. 2. Фістульний тип постановки амбушура

При фістульній постановці амбушура за великих навантажень зазвичай травмується верхня губа трубача.

Припускаємо, що власне таку постановку засвоїв і відтак використовував у грі Луї Армстронг, що згодом й стало причиною його амбушурних негараздів і відмови від сольної виконавської практики на трубі.

У 1947 році Джо Глейзер, його менеджер, зібрав для Армстронга ансамбль „All Stars”. Спочатку це дійсно був оркестр усіх зірок. У його склад тоді входили окрім Луї Армстронга (труба, вокал), Ерл Хайнс (фортепіано), Джек Тігарден (тромбон), Барні Бігард (кларнет), Бад Фрімен (тенор-саксофон), Сід Кетлетт (ударні) та інші майстри джазу. Музиканти часто змінювалися і завдяки своїй участі в групі багато маловідомих до того часу джазменів набули більшої популярності. „All Stars” орієнтувалися на виконання в стилі „диксиленд”, а також на джазові обробки популярних пісень, причому останні все ж переважали в репертуарі ансамблю.

До середини 1950-х років Луї Армстронг був одним з найвідоміших у світі музикантів і шоуменів, до того ж він знявся більш ніж у 50 фільмах. Держдепартамент США присвоїв йому неофіційний титул „Посол джазу” і неодноразово спонсорував його світові турне.

У 1950-ті роки Армстронг не раз записувався на грамплатівки з різними солістами та оркестрами, проте найвизначнішим став зроблений ним і Елою Фіджеральд запис опери Гершвіна „Поргі і Бесс”. У zenіті слави Армстронг записав пісню „Гелло, Доллі!” („Hello, Dolly!”). Пісня входила до репертуару багатьох виконавців-знаменитостей, проте Армстронг із них найвідоміший. Останнім хітом Армстронга стала пісня „What a Wonderful World”.

Помер Луї Армстронг у Нью-Йорку 6 липня 1971 року у віці 69 років.

Насправді обставини в яких зростав Луї не давали йому змоги отримати кваліфіковані початкові уроки навчання гри на трубі та, що важливо, формування амбушура.

Зрозуміло, що пропонувати щось постфактум не раціонально, але з точки зору аналізу причин технологічних негараздів Луї Армстронга, на наше переконання, формування амбушура є одним з пріоритетних і найвідповідальніших завдань початкового етапу навчання гри на трубі. Адже, насамперед, цей компонент виконавського апарату трубача вимагає від педагога відповідних знань а від учня – великої витримки і наполегливості.

І тут цілком доречно навести цитату академіка В. Апатського „...дефекти апарату, засвоєні в ранньому віці, часто згодом не піддаються виправленню, незважаючи на величезні зусилля цілком професійних педагогів” [1, с. 47-48].

„Уроки з формування амбушура повинен здійснювати грамотний педагог-трубач, адже, ... насамперед, цей компонент виконавського апарату найвразливіший до будь-яких змін, а тому його потрібно формувати **раз і назавжди правильно**” [4, с. 136].

Основні положення статті можуть бути використані у лекціях з методики викладання гри на духових інструментах, історії виконавського мистецтва, музичної педагогіки а також заняттях з фаху виконавців на мідних духових інструментах усіх ланок музичної освіти і сольо-оркестровій практиці.

Висновки. Проаналізувавши виконавський та творчий шлях видатного трубача ХХ століття Луї Армстронга і, насамперед, проблеми, пов’язані з неправильною методикою формування його амбушура, ми розуміємо наскільки результативнішою і ефективнішою була б його музично-виконавська творчість, якби йому було своєчасно сформовано правильний **амбушур**.

Література

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / Учебное пособие. – Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Гишка І.С. Алгоритм формування теситурної зони відносного комфорту трубача сьогодення // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя / Збірник наукових праць. Випуск 12. Упорядник С. Д. Цюлюпа. – Рівне: „Волинські обереги”, 2020. – 182 с., – ISSN 2522-1590 (online) ISSN 2522-1582 (Print). УДК 788: 008 (063) С. 45–51.
3. Гишка І.С. Аналіз традиційних методів формування звукотворчих компонентів виконавського апарату трубача // Проблеми методики та виконавства на духових інструментах / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / І. С. Гишка. – Київ: Кий, 2009. – Вип. 83. – С. 30–42.
4. Гишка І.С. Ергономіка виконавського апарату сучасного трубача: Навчальний посібник / І. С. Гишка. – Львів: НАСВ, 2021. – 207 с. УДК 786/789(075). ISBN 978-966-2699-24-1
5. Гишка І. Методика формування та вдосконалення звукотворчих компонентів виконавського апарату трубача: Методичний посібник / І. Гишка. – Львів: ЛБІ, 2006. – 79 с.
6. Гишка І. Регістри труби та специфіка їх опанування // Музичне виконавство / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ: Кий, 2003. – Книга дев’ята. – Вип. 26. – С. 285–296.
7. Гишка І. С. Формування амбушура трубача (традиції та базинг) Дослідження / І. С. Гишка. – Львів: ЗУКЦ, 2002. – 136 с. ISBN 966-95980-7-9
8. Коллиер Дж. Л. Луи Армстронг. Американский гений: Пер. с англ. – М.: „Радуга”, 1987. – 424 с.
9. Докшицер Т. Путь к творчеству. – М.: Муравей, 1999. – 216 с.
10. Степурко О. Трубач в джазе. – М.: Советский композитор, 1980. – 208 с.
11. Електронний ресурс: <https://www.google.com/search?q=%D0%A2%D1%80%D1%83%D0%B1%D0%B0%D1%87+%D0%9B%D1%83%D1%97+%D0%90%D1%80%D0%BC%D1%81%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B3&sourceid=chrome&ie=UTF-8>
12. Електронний ресурс: <https://faqukr.com/mistectvo-ta-rozvagi/142704-biografija-lui-armstronga-ta-cikavi-fakti-z.html>
13. Електронний ресурс: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%83%D1%97%D0%90%D1%80%D0%BC%D1%81%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%8F>

УДК 780.64.07:378(477)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8368-6495>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3972-6653>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6779-0922>

Закопець М.Л.,
м. Львів
Фіськов Г.М.,
м. Рівне
Зіза О.О.,
м. Дубно

ВПЛИВ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ НА ФОРМУВАННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВИКОНАВЦЯ-ДУХОВИКА У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

Анотація. Посилена активізація міжкультурних та міжнаціональних взаємодій спричинила інтеграцію української музичної освіти в європейський простір, що характеризується обміном педагогічного досвіду, культурних та духовних надбань, науково-методичними ідеями тощо. В статті розглянуто Україну як частину європейського освітнього процесу, відтак, цілком закономірно, що почали змінюватися акценти і погляди на фахівця музичної галузі, зокрема виконавця-духовика, котрий виконує багатоаспектну діяльність – виконавець-інструменталіст, диригент, педагог, організатор. Тому актуальним і перспективним є дослідження специфіки формування фахової компетентності виконавця-духовика під час навчання у закладі вищої освіти України з опорою на європейські традиції та досвід, під впливом інтеграційних процесів та в умовах упровадження компетентнісного підходу.

Ключові слова: компетентнісний підхід, професійна компетентність, інтеграція, вищі навчальні заклади, виконавець-духовик.

Abstract. Increased intensification of intercultural and interethnic interactions has led to the integration of Ukrainian music education into the European space. As Ukraine actively cooperates with European countries in the field of education, it is quite natural that in native higher education institutions the accents and views on training specialists, including wind instrument performers, who play the role of instrumentalists, conductors, teachers, organizers, began to change.

The article highlights the main views of scientists and teachers on the specifics and versatility of the concept of "professional competence", analyzes the essence and significance of the competence approach and ways to implement it in the system of higher education in Ukraine.

Besides, the research identifies and scientifically substantiates the peculiarities of the formation of professional competence of the wind instrument player in process of training in higher education institutions, as well as identifies the following musical competencies in the structure of professional training: theoretical and methodological; instrumental and performing; creative and reproductive; social active; personal and psychological.

Key words: competence approach, professional competence, integration, institutions of higher education, the wind instrument performer.

Постановка проблеми. Опора вітчизняної педагогічної системи на особистісно-творчі, комунікативні, емоційно-вольові, аксіологічні, акмеологічні основи навчання та фахової підготовки майбутніх спеціалістів, а також дотримання балансу між пізнавальними, оцінювальними та креативними парадигмами освітнього процесу зумовлюють пошук нових методів і принципів у структурі підготовки фахівців під впливом єдиного глобалізованого освітнього простору.

Оскільки музичне мистецтво є виявом духовного життя суспільства, з одного боку, і соціальним інститутом, з другого боку, то процес пристосування особистості до соціально-культурних реалій відбувається через безпосередню підготовку фахівців у цій галузі, котрі, в майбутньому, стануть головним фактором впливу на відродження національної культури, свідоме формування гуманістичних світоглядних позицій.

Метою статті є розкриття особливостей формування та розвитку фахової компетентності виконавця-духовика у контексті інтеграційних процесів у закладах вищої освіти України.

Аналіз досліджень. Наукові дослідження музично-педагогічних концепцій вищої освіти інших європейських країн у порівняльно-історичному аспекті здійснено у працях Н., Лавриченко Н., Десятова Т., Матвієнко О., Наврочинського Б., Пахочинського Р., Ничкало Н., Пуховської Л., Сбруєвої А.

Вивчення і подальше обґрунтування поняття «фахова компетентність» знаходимо у напрацюваннях багатьох дослідників: Н. Бібік, І. Зимної, І. Зязюна, А. Хуторського, В. Краєвського, О. Пометун, А. Маркової, М. Головань, Л. Карпової, О. Овчарук, О. Локшиної, В. Лозової, О. Онопрієнко, О. Савченко.

Тлумачення фахової компетентності майбутніх спеціалістів музичної сфери стало предметом зацікавлення й наукового висвітлення у роботах багатьох науковців: теоретико-методологічна й експериментальна сторони цього феномену – Л. Масол, Н. Кузьміна, О. Олексюк, І. Драч, А. Козир, В. Лозова, М. Михаськова, Р. Савченко, В. Каплінський, Т. Пляченко, А. Растрігіна, О. Щолокова, Л. Карпова; основні концептуальні засади фахової підготовки майбутнього вчителя музики у вищих навчальних закладах розроблялися Е. Абдулліним, А. Болгарським, Г. Падалкою, О. Ростовським, О. Рудницькою, Л. Арчажниковою, О. Олексюк, О. Щолоковою; вивчення конкретних компетентностей майбутнього фахівця музично-мистецької галузі: І. Полубоярина, М. Михаськова, Н. Цюлюпа, Н. Мурована, Є. Проворова та інші.

Опираючись на досвід вивчення особливостей фахової компетентності і беручи до уваги багатогранність і поліфункціональність означеної номінації, вважаємо, що необхідно науково висвітлити і з'ясувати специфіку фахової компетентності виконавця-духовика, оскільки існує незаповнена лакуна в цьому питанні.

Виклад основного матеріалу. Україна як європейська держава керується не лише власними науковими здобутками й досвідом, а й активно співпрацює з багатьма іншими державами, переймаючи їхні кращі методики навчання студентів. Тому європейська інтеграція для України – це, насамперед, приєднання до інших європейських народів, долучення до європейських культурних та історичних традицій.

Відображення співпраці держав у галузі освіти зафіксовано у багатьох міжнародних документах: деклараціях, конвенціях, рішеннях, які підтримані та ініційовані міжнародними організаціями (ООН, ЮНЕСКО, Міжнародною організацією праці тощо).

Тому основна стратегія участі вищої освіти України в інтеграційних процесах і активна співпраця з європейськими університетами спрямовується на її розвиток і набуття нового якісного досвіду, водночас зберігаючи кращі традиції і технології української освітньої системи.

Надзвичайно важливим є прийняття Закону України «Про вищу освіту» (2014 р.), у якому зазначено, що термін вища освіта – це «... сукупність систематизованих знань, умінь і практичних навичок, способів мислення, професійних, світоглядних і громадянських якостей, морально-етичних цінностей, інших компетентностей, здобутих у вищому навчальному закладі (науковій установі) у відповідній галузі знань за певною кваліфікацією на рівнях вищої освіти, що за складністю є вищими, ніж рівень повної загальної середньої освіти», тоді як «...якість вищої освіти – рівень здобутих особою знань, умінь, навичок, інших компетентностей, що відображає її компетентність відповідно до стандартів вищої освіти...» [12].

Вважаємо доречним нагадати, що головною ідеєю загальноєвропейської інтеграції у сфері вищої освіти (зокрема, й музично-мистецької) виступає її стандартизація, що базується на компетентнісному підході. Цілком закономірно, що процес інтегрованого освітянського простору спричинив появу таких явищ, як неперервна освіта, навчання впродовж усього життя та освіта для дорослих. Ніколаї Г. неодноразово наголошує у своїх наукових розвідках, що у європейських країнах мистецькі дисципліни дедалі більше стають вагомим важелем впливу і залучення молодого покоління до загальноєвропейської культурної спадщини, фактором усвідомлення європейської приналежності з опорою на національний ґрунт. Тому наслідками такої діяльності стало посилення зв'язків між дисциплінами художньо-естетичного циклу в закладах вищої освіти та подальше об'єднання їх в окрему галузь – мистецьку освіту. Крім того, динамічна інтеграція музичних культур сприяла утвердженню інтеркультурної музичної педагогіки [7].

Отож, як бачимо, фахова підготовка спеціаліста мистецької галузі як і в Україні, так і в європейських країнах повинна орієнтуватися на впровадження компетентнісного підходу.

У сучасній педагогічній науці компетентнісний підхід трактується як єдина система, яка має визначену мету, зміст, і забезпечує процес підготовки майбутнього вчителя шляхом набуття спеціальних, загальних та ключових (фахових) компетенцій, що сприяють високому рівню професійно-педагогічної діяльності [4, с. 167].

Отож можемо стверджувати, що компетентнісний підхід визначає пріоритетним не інформованість студента, володіння знаннями, а вміння послуговуватися цими знаннями, практично застосовувати їх у фаховій діяльності, швидко приймати рішення, виявляти ініціативність та креативність у розв'язанні проблем тощо.

У той же час словник професійної освіти визначає поняття «компетентність» наступним чином: це сукупність знань та вмінь, які необхідні для ефективної професійної діяльності (аналіз, передбачення наслідків у професійній діяльності, вміння доречно і результативно послуговуватися різною інформацією) [2].

Деякі науковці ототожнюють поняття «компетентність» і «компетенція» (А. Павлова, Е. Зєспр). Однак ми схилиємося до думки більшості дослідників і вважаємо, що слід розмежовувати ці наукові поняття. Отож компетенції визначаємо як сформовані знання, уміння й навички, в той час як компетентність трактуємо в ширшому розумінні, що ґрунтується на системі володіння певними компетенціями, ставленні особистості до них, вмінні практично застосовувати їх у фаховій діяльності. Звідси випливає, що компетенції є основними складовими компонентами компетентності.

Набагато складнішим і поліфункціональним є тлумачення поняття «фахової компетентності» майбутніх спеціалістів музичної сфери, оскільки воно включає в себе як педагогічну, так і мистецьку складові. Тому дана педагогічна категорія є предметом дослідження багатьох науковців (Л. Масол, Н. Кузьміна, О. Олексюк, А. Козир, В. Лозова, М. Михаськова, Р. Савченко, Т. Пляченко, А. Растригіна, О. Щолокова, Л. Карпова та ін.), котрі вивчали як і теоретико-методологічну, так і експериментальну сторони цього феномену.

Професійна компетентність вчителя, на переконання Л. Карпової, системне, інтегративне особистісне утворення, що формується на основі теоретичних знань, умінь, індивідуальних якостей, а також певного фахового досвіду педагога, що в комплексі й визначає готовність учителя до педагогічної діяльності [4].

Л. Масол наголошує на взаємозв'язку між особистісними, соціальними й функціональними компетентностями, які висвітлюють освітні результати як цілісні, інтегральні характеристики, в той же час вони потребують впровадження спеціальної методики, здатної діагностувати й впливати на формування компетентнісної особистості педагогічними явищами, які, в свою чергу, перебувають у тісному інтегративному переплетінні з мистецькою освітою [5, с. 17].

На думку А. Растригіної, фахова (професійна) компетентність майбутніх педагогів у сфері мистецтва складається з інтегрованих і спеціальних фахових компетенцій [13].

І. Полубоярина вважає професійну компетентність учителя музики інтегративним утворенням, поєднанням структурних компонентів (основних компетентностей), яке включає в себе музично-педагогічні знання, уміння, навички, музичні здібності тощо, що є безпосереднім виявом готовності особистості до творчої педагогічної діяльності [10].

На думку М. Михаськової, фахова компетентність майбутнього вчителя музики визначається як здатність до музично-освітньої діяльності, що ґрунтується на основі музично-педагогічних знань та умінь, сформованому ціннісному ставленні особистості до музичного мистецтва, і характеризується здатністю поєднувати музичні та педагогічні функції [6].

Результатом дослідження педагогічних основ підготовки майбутнього вчителя музики до роботи з учнівськими музично-інструментальними колективами став висновок Т. Пляченко, який дозволив означити поняття «оркестрово-методична компетентність», яке являється інтегративною рисою майбутнього педагога, адже поєднує в собі якості керівника колективу з особистісними професійно-педагогічними компетентностями [9].

Об'єктом дослідження С. Світайло став процес формування фахової компетентності майбутніх учителів музики диригентсько-хорового напрямку, тому фахова компетентність розглядається як інтегративна структура з притаманними їй здібностями, спрямованими на розвиток школярів через призму вокально-хорового співу, з опорою на набуті музично-педагогічні знання та вміння, практичний досвід відповідно до суспільно-соціальних та культурно-мистецьких вимог [14, с. 26].

Мистецька компетентність – це основа мистецької освіти, тому, за твердженням О. Олексюк, вона повинна віддзеркалювати духовне багатство особистості, її здатність до емоційно-ціннісного сприйняття й співпереживання, можливість створення власного творчого стилю та музично-творчої діяльності з опорою на досвід мистецьких компетенцій [8, с. 222]. Дослідниця зазначає, що мистецька компетентність вчителя музики допомагає педагогу «успішно здійснювати в змінних соціокультурних умовах професійні функції, самостійно розвивати й реалізувати набутий у процесі навчання фаховий потенціал» [8].

Отож цілком закономірно, що введення поняття «мистецька компетентність» як частини феномену професійної компетентності вчителя музики стало віддзеркаленням сучасних тенденцій, пов'язаних з інтеграційними процесами у галузі мистецької освіти. Згодом з'явилася окрема номінація – «поліхудожня компетентність» майбутнього вчителя музики, запропонована О. Боблієнко [1, с. 8].

У нашому дослідженні розглядається формування фахової компетентності не просто майбутнього вчителя музики, а ще й музиканта, який водночас є і виконавцем-духовиком, і педагогом. Оскільки сфера виконавської діяльності є поліфункціональною, тому підготовка спеціалістів в закладах вищої освіти спрямована на формування компетентностей, які необхідні майбутнім духовикам.

Отож, на наше переконання, *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.

Професійна компетентність виконавців-духовиків характеризується наявністю взаємопов'язаних ключових музичних компетенцій, які, в свою чергу, є системним утворенням, накопиченням музично-педагогічних знань, сформованих музично-виконавських умінь та особистісного музично-творчого досвіду. Ми схилиємося до думки, що оволодіння необхідними музичними компетенціями стане ядром для вдосконалення і подальшої самореалізації виконавця-духовика, розвитку й інших предметних компетенцій, важливих для музично-педагогічної діяльності загалом.

Висновки. Отже, у нашому дослідженні ми дійшли висновків, що реалізація компетентісного підходу в закладах вищої освіти України спрямована на підготовку конкурентоспроможних фахівців, котрі володіють інтегративною системою знань, практичних умінь у конкретній галузі. Формування фахової компетенції майбутніх спеціалістів відбувається під впливом європейського передового досвіду зі збереженням українських традицій.

Список використаних джерел

1. Боблієнко, О. П. (2013). Формування поліхудожньої компетентності майбутнього вчителя музики у процесі фахової підготовки. (Автореферат дисертації кандидата педагогічних наук). Вінниця.
2. Бусел, Т. В. (2004). Великий тлумачний словник сучасної української мови. Київ; Ірпінь: Перун.
3. Гаврілова, Л. Г. (2015). Система формування професійної компетентності майбутніх учителів музики засобами мультимедійних технологій. (Дисертація доктора педагогічних наук). Київ.
4. Мархадаєв, Л. В. (2002). *Словарь по социальной педагогике: Учебное пособие*. Москва: Издательский центр "Академия".
5. Масол, Л. М., Миропольська, Н. Є, Рагозіна, В. В. (2010). *Формування базових компетентностей учнів загальноосвітньої школи у системі інтегративної мистецької освіти: посібник для вчителя*. Київ: Педагогічна думка.
6. Михаськова, М. А. (2007). *Формування фахової компетентності майбутнього вчителя музики*. (Дисертація кандидата педагогічних наук). Київ.
7. Ніколаї, Г. Ю. (2013). Методологічні пошуки у сфері мистецької освіти. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. Вип 1, 3 – 17.
8. Олексюк, О. М. (2013). *Музична педагогіка: Навчальний посібник*. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка.
9. Пляченко, Т. М. Компетентісна модель у структурі фахової підготовки майбутнього вчителя музики. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://elibrary.kubg.edu.ua/570/1/T_Plyachenko_Kompetentnisna%20model.pdf.
10. Полубоярина, І. І. (2008) Формування професійної компетентності майбутніх учителів музики в педагогічному коледжі. (Автореферат дисертації кандидата педагогічних наук). Житомир.
11. Пометун, О. І. (2005) Формування громадянської компетентності: погляд з позиції сучасної педагогічної науки. *Вісник програм шкільних обмінів*. 23, 18–20.
12. Про вищу освіту: Закон України 2014, № 1556-VII від 01. 07. 2014. Режим доступу : <http://vnz.org.ua/zakonodavstvo/111-zakon-ukrayiny-pro-vyschu-osvitu>.
13. Растригіна, А. М. (2012). Компетентісний підхід до підготовки майбутнього магістра музичного мистецтва. Сучасні стратегії університетської освіти: якісний вимір, 501-509.
14. Світайло, С. В. (2012). Формування фахової компетентності майбутніх учителів музики у процесі диригентсько-хорової підготовки. (Дисертація кандидата педагогічних наук). Київ.



УДК 785:792.7

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4255-5971>**Филипчук М.С.,
м. Рівне**

ОСОБЛИВОСТІ НАВЧАННЯ ЗДОБУВАЧІВ В ЕСТРАДНОМУ ОРКЕСТРІ У ВИЩИХ ЗАКЛАДАХ МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ

Анотація. У запропонованій статті розкрито важливі аспекти навчально-творчої роботи в навчальному естрадному оркестрі у вищих закладах мистецького спрямування. Доведено, що навчання й творча робота виступають одним цілим, де керівник, навчаючи учасників колективу практичними вміннями й навичками оркестрової гри, володіючи творчими здібностями та психолого-педагогічними вміннями, формує в здобувачів художні смаки, прививає любов до оркестрової музики, здійснює вплив на розвиток творчих здібностей тощо. Розкрити основні компоненти змісту навчання. Такими компонентами, на наш погляд, є: передача студентам теоретичних і методичних знань; формування музично-виконавських умінь і навичок гри в оркестрі під час вивчення музичних творів; розвиток художньо-творчих навичок.

Ключові слова: естрадний оркестр, творчі здібності, музично-виконавські вміння, керівник.

Annotation. The proposed article reveals the important aspects of educational and creative work in the educational pop orchestra in higher institutions of artistic direction. It has been proven that education and creative work act as one whole, where the manager, teaching the team members practical skills and skills of orchestral playing, possessing creative abilities and psychological and pedagogical skills, forms artistic tastes in students, instills love for orchestral music, influences the development of creative abilities, etc. To reveal the main components of the learning content. Such components, in our opinion, are: transfer of theoretical and methodical knowledge to students; formation of musical and performance skills and skills of playing in an orchestra during the study of musical works; development of artistic and creative skills. It was found that the specified components of educational and creative work are built on pedagogical principles: systematicity, accessibility, consistency, close connection with theoretical knowledge and practical activities.

Key words: variety orchestra, creative abilities, musical and performing skills, manager.

Постановка проблеми. Процеси розвитку українського суспільства, демократизації і національного відродження викликають значні зміни в житті українського народу, оновлення всіх сфер його діяльності. Чільне місце в системі діяльності людини займає навчання й виховання в колективі, де людина має можливість розкривати свої професійні здібності, здобувати належні знання, вміння й навички, розширювати свої світоглядні функції, усвідомлювати себе частинкою єдиного взаємодіючого організму. Однією з таких форм колективної діяльності є навчання здобувачів в естрадному оркестрі у ВНЗ мистецьких напрямів (консерваторіях, університетах культури і мистецтв, інститутах культури).

Для визначення особливостей навчання студентів в естрадному оркестрі, загальних принципів, цілеспрямованого змісту навчання необхідні знання та професійні якості, які формуються у процесі репетиційної роботи.

Проблеми розвитку оркестрового виконавства розглядали Ф.Вейнгартнер, К.Кондрашин, Ш.Мюньш та інші. У своїх роботах зазначені автори більшість питань висвітлювали з позицій диригента в аспекті вдосконалення способів і методів керівництва оркестровим колективом, досліджували питання інтерпретації музичних творів тощо. Деякі проблеми народно-оркестрового виконавства розкрито в монографії Ю.Бай, Г.Бродський, О.Льценка, М.Малахов. Автори висвітлюють питання художності звучання аматорського народного оркестру шляхом упровадження раціональної системи роботи над музичним твором (ознайомлення з твором, вивчення нотного тексту, оволодіння технологією оркестрового виконання), визначені основні засоби реалізації художнього потенціалу твору і художніх критеріїв його виконання.

Однак проблеми навчання студентів в естрадному оркестрі недостатньо вивчені і потребують наукового осмислення. Можна констатувати, що лише окремі питання пов'язані з виконавською діяльністю висвітлені в музичній і педагогічній літературі в дослідженнях О.Большакова і В.Кузнєцова. Відтак, ця проблема в педагогічному аспекті залишається актуальною і потребує систематичного вивчення та наукового дослідження.

Мета статті – розкрити особливості навчально-творчої роботи в естрадному оркестрі та виокремити основні напрями репетиційного процесу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Навчальний естрадний оркестр створюється на основі спільної діяльності студентів для досягнення загальної мети – художнього відтворення музичних творів. У процесі формування навичок умінь гри на інструменті, вивчення музичних творів,

досягнення злагодженості у виконанні штрихів, темпів, динамічних відтінків, ритмічних побудов, художньої сутності музичних творів та інтерпретаційного задуму між студентами встановлюються творчі взаємовідношення та взаємостосунки. Загальна мета, спільна праця виражаються в правильній організації навчально-творчої діяльності, виховання в студентів почуття колективізму, відповідальності, свідомого ставлення до оркестрових занять тощо.

Навчання в естрадному оркестрі стимулює загальний розвиток музичних здібностей. Цьому сприяють різноманітні вправи для настроювання інструментів та досягнення відносної стабільності їх інтонаційного строю, виконання гам, акордових сполучень, робота над якістю звуковидобування, атакою звука, темпом, ритмом та іншими засобами музичної виразності.

Але найбільш ефективно розвиток музичних здібностей студентів відбувається у процесі вивчення музичних творів. У процесі цієї роботи до загальних засобів музичної виразності додаються специфічні оркестрові технології: виклад фактури музичних творів у багатотембральному звучанні, співвідношення окремо взятих різноманітних акордових звуків оркестровими групами, динамічні й темброві співвідношення та протиставлення звучання оркестрових груп, різнопланове відтворення певних ритмічних малюнків, використання значної кількості штрихів тощо.

Навчання студентів в оркестрі сприяє формуванню інтерпретаційно-творчих якостей, які вирішуються у процесі колективного вивчення музичних творів. Для здійснення колективної інтерпретації відбувається певна частина виконавських операцій з вивчення нотного тексту, досягнення ансамблевої узгодженості як між групами, так в цілому оркестрі, налагодження творчих контактів в оркестрових групах тощо. Особливу роль у цьому процесі належить здійснити викладачу-диригенту, який повинен передати оркестрантам, власну трактовку ідейно-художнього образу твору. Розуміння студентами інтерпретаційного задуму диригента, яке реалізується в практичній діяльності оркестру, сприяє тому, що „засвоюються загальні риси, процедури творчої діяльності”.

У навчальному оркестрі є широкі можливості виховання у студентів почуттів і емоцій. Глибоке вивчення і художнє виконання різнохарактерних за стильовими та жанровими особливостями музичних творів надає можливість студентам зіставляти, оцінювати, вчитися відчувати більш досконале, глибоке, прекрасне. Саме емоції, за словами Б.Теплова, є тим «загальним членом, за допомогою якого може встановлюватися взаємозв'язок між певною мірою картинами, подіями, ідеалами з однієї сторони, і музичними образами – з іншої» [8, с.18].

У навчальній роботі естрадного оркестру створюється можливість для застосування теоретичних знань, засвоєних студентами у процесі вивчення музично-теоретичних та історичних дисциплін. Власне, ці знання суттєво впливають на розвиток музичного мислення студентів, вміння аналізувати, сприймати окрему музичну інформацію тощо. Вони найповніше виявляються у практичній діяльності оркестру. Зокрема:

- знання з історії музики (особливо естрадної та джазової) використовуються під час ознайомлення з музичним твором, композитором, епохою створення, що допомагає студентам усвідомити характер, стиль, художню сутність твору;

- знання з естрадної та джазової гармонії дають змогу студентам правильно розбиратися в акордово-структурних побудовах окремих гармонічних функцій у процесі колективної гри, розширювати уяву щодо застосування нестандартних гармонічних функцій, орієнтуватися та оперативно реагувати на складні гармонічні сполучення, які позначені акордовими цифровками;

- знання з поліфонії використовуються під час вивчення поліфонічних музичних творів різного типу, які спрямовані на розвиток у студентів поліфонічного мислення.

Важливе місце в роботі навчального оркестру для студентів має особистий приклад професійної діяльності керівника музичного колективу. Наявність сильної волі, володіння концентрованою і диференційованою увагою, швидкість реакції, здатність чітко висловлювати свої задуми, відчувати колектив «як єдиний і багато яскравий інструмент», як зазначав А.Пазовський, – усі ці якості диригентської майстерності чітко передаються студентам у процесі колективного музикування, формуючи в них організаційні, педагогічні, вольові якості, зібраність і професійну спрямованість.

Як свідчить практика, за період навчання студенти мають всі можливості отримати необхідну методичну підготовку роботи з оркестром в якості диригента: ознайомитись з оркестровими інструментами, специфікою настроювання окремих інструментів та інструментальних груп, діапазоном, отримати необхідні навички організації репетиційної роботи тощо. Така підготовка здійснюється під чітким керівництвом викладача-диригента, який допомагає студентам подолати найбільш складні музично-виконавські труднощі, націлює їх на свідому та творчу роботу. Водночас студенти мають можливість отримати необхідні організаторські здібності – старости оркестру, концертмейстера групи тощо. І, як кінцевий результат за період всієї навчальної роботи в естрадному

оркестрі, студенти-випускники, готуючись до державного іспиту з диригування, диригують з оркестром два різножанрових концертних естрадних або джазових твори (отримуючи кваліфікацію керівник естрадного або джазового оркестру).

Важливе місце в навчальній діяльності естрадного оркестру займає формування музично-виконавських умінь і навичок гри в оркестрі відбувається в процесі репетиційних занять, коли вирішуються питання художнього втілення музичних творів. Ця робота досягається під час колективної гри: досягнення технологічних операцій, єдиного психологічного настрою відтворення художніх образів. Цим і підкреслюється важливість створення художньо-виконавського ансамблю. «Художня єдність спільної гри не може бути досягнута шляхом примусового нівелювання, загального підпорядкування певному середньому стандарту: він буде однаково не прийнятий всіма» [2, с. 23].

Художньо-виконавський ансамбль як система взаємозв'язку й взаємодії виконавців має забезпечувати колективно-художнє відтворення музичних творів, емоційне сприйняття й переживання студентами певних музичних образів, асоціацій, досягнення необхідної технології гри, засвоєння єдиного інтерпретаційного задуму. На нашу думку, основними компонентами художньо-виконавського ансамблю є:

1. Технологія оркестрового виконання (виконавська техніка, уніфікація прийомів та способів звуковидобування; співвідношення сили звучання по вертикалі; співвідношення сили звучання по горизонталі).

2. Художні аспекти виконання (форма, зміст, характер музики; інтерпретація музичного твору, художній образ; емоційно-естетичні переживання музики, емпатичні взаємозв'язки).

Досягнення художньо-виконавського ансамблю здійснюється передовсім у процесі репетиційної роботи, який передбачає ознайомлення студентів з новими музичними творами, їх змістом, формою, вивчення нотного тексту, подолання складних технічних труднощів, досягнення взаєморозуміння між всіма учасниками музичного колективу як в технології гри, так і в питаннях інтерпретації.

Необхідно звернути увагу на ще один вид навчальної роботи, який ефективно впливає на репетиційний процес – набуття навичок читки нот з листа. Це має відношення до тих музичних творів, які не передбачені навчальним репертуаром оркестру. Цей процес здійснюється поступово, коли студенти ознайомлюються з великою кількістю музичних творів, засобами музичної виразності, характерними способами і прийомами звуковидобування й звуковедення, різноманітними ритмічними малюнками, штрихами, які є специфічними для естрадного та джазового виконавства. Чим активніше студенти будуть намагатися вникати у виконавський процес твору, тим глибше зможуть сприймати його характер, стиль тощо.

Перш ніж читати музичний твір, потрібно ознайомитися з ним за допомогою уявного читання, програючи його «в голові». Так, Р.Шуман рекомендував молодому музикантові: «Якщо тобі пропонують зіграти з листа незнайомий твір, то спочатку пробіжи його очима» [9, с. 360]. За висловлюванням І.Гофмана: «Кращий спосіб навчитися швидко читати – це якомога більше читати» [3, с. 176].

Колективна читка нот з листа суттєво відрізняється від індивідуальної насамперед особливістю візуального сприйняття нотного тексту, обсягом інформаційного впливу, здатністю оперувати реальним звучанням. Якщо соліст-виконавець, сприймаючи візуальний нотний текст, здатний внутрішньо чути звуковисотність та характер звучання кожної ноти до моменту її звуковидобування за індивідуальною читкою нот з листа – це, на думку Т.Б. Беркмана, „відтворююче сприйняття”. В оркестровому колективі, як правило, кожному окремому оркестранту немає доцільності та фізичної можливості внутрішньо відтворювати кожну ноту. Він сприймає тільки реальне звучання цілого оркестру, при цьому слухаючи та аналізуючи звучання свого інструменту відповідно до гри партнерів.

Прикметно, що інформація, яку сприймають оркестранти, набагато об'ємніша та багатша за ту, яку сприймає соліст-виконавець. Тому для набуття колективної читки тон з листа важливо не тільки правильно виконувати свою партію в технологічному та художньому аспектах, але й досягнути тісного контакту з партнерами по групі для узгодження колективних дій.

Висновки. Отже, вищезазначені особливості навчання студентів в естрадному оркестрі, безумовно, не розкривають всіх граней навчально-виховного і творчого впливу на діяльність оркестрантів у музично-виконавському колективі. Ми визначили, на нашу думку, найбільш головні, які впливають на музичний розвиток та засвоєння учасниками колективу практичних умінь і навичок, художньо-творчих якостей у процесі вивчення різнохарактерних музичних творів.

Література:

1. Готлиб А. Основы ансамблевой игры. – М.: Музыка, 1989. – 213 с.
2. Гофман И. Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М., 1980. – С. 176.
3. Грасеев Э. Эстрадный оркестр. Учеб. пособие. – М., 1998. – 255 с.
4. Кузнецов В. Теория и методика учебно-творческого процесса в любительском эстрадном оркестре и ансамбле.: Учебник для вузов искусств и культуры. – М., 2000. – 345 с.
5. Теплов Б. Избранные труды. – М., 1985. – 287 с.
6. Филиппчук М.С. Основы методики работы з естрадным оркестром: навч.-метод. посіб. – Острог-Рівне, 2008. – 184 с.

References

1. Hotlyb A. Osnovy ansamblevoi yhry. – M.: Muzyka, 1989. – 213 s.
2. Hofman Y. Fortepiannaia yhra: Otvetny na voprosy o fortepiannoi yhre. – M., 1980. – S. 176.
3. Hraseev Э. Эстрадный оркестр. Ucheb. posobyie. – M., 1998. – 255 s.
4. Kuznetsov V. Teoryia y metodyka uchebno-tvorcheskoho protsessa v liubytelskom эстрадном оркестре y ansamble.: Uchebnyk dlia vuzov ysskustv y kultury. – M., 2000. – 345 s.
5. Teplov B. Yzbrannyye trudy. – M., 1985. – 287 s.
6. Fylypchuk M.S. Osnovy metodyky roboty z estradnym оркестром: navch.-metod. posib. – Ostroh-Rivne, 2008. – 184 s.



УДК [780.8:780.64]: 785.7

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9442-2962>**Сивохін В.С.,
м. Львів****КОНЦЕРТ ДЛЯ ГОБОЯ І КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ МИРОСЛАВА СКОРИКА
КРИЗЬ ПРИЗМУ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ТРАКТУВАННЯ
ЖАНРУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ**

Анотація. У статті досліджується та оцінюється маловідома композиторська спадщина Мирослава Скорика для духових інструментів, зокрема, – один з його останніх творів – Концерт для гобоя і камерного оркестру. Досліджено головні елементи авторської стилістики, образності та художнього трактування твору, а також визначено виконавські особливості, які вносить гобойний концерт у контексті трактування жанру інструментального концерту в творчості композитора.

Ключові слова: музичний жанр концерту, виразові засоби, концерт для гобоя, формальна побудова, тематизм.

Annotation. The article examines and evaluates the little-known composer's work of Myroslav Skoryk for wind instruments, in particular, one of his last works – Concerto for oboe and chamber orchestra. Exatly the genre of the instrumental concerto – a solo of a certain instrument with a symphony orchestra – that became the largest and most effective creative page in the composer's heritage of Myroslav Skoryk. The main elements of the author's stylistics, imagery and artistic interpretation of the work are studied, as well as the performance features that the oboe concerto brings in the context of the interpretation of the genre of the instrumental concerto in the composer's work are determined.

Key words: musical genre of the instrumental concerto, means of expression, oboe concerto, formal structure, music thematics.

Творча спадщина Мирослава Скорика (1938–2020) стала вже не тільки органічною частиною найкращих надбань української музики, але й своєрідною сучасною музичною енциклопедією з історії становлення та розвитку різноманітних жанрів. Від яскравих зразків для мультиплікаційних, документальних та художніх фільмів до класичних полотен балету та опери. Від обробок народної пісні, солоспіву, перших зразків української естради та джазу до монументальних кантатно-ораторійних полотен та духовних композицій. Проте, будучи великим знавцем симфонічного оркестру (підтвердженням тому можуть слугувати і теоретичні здобутки Скорика, як кандидата музикознавства, зокрема його монографія «Структура і виразальна природа акордики в музиці ХХ століття») та яскравим самобутнім майстром оркестрового письма (візьмімо для прикладу його транскрипції для симфонічного оркестру 24-х капрісів Паганіні), саме у цьому жанрі творчість композитора представлена найменше.

До переліку симфонічних творів М. Скорика (насправді – маловідомих, а частково і втрачених) відносимо Симфонічні поеми «Вальс», «Сильніше смерті», «Спогад про Батьківщину» та «1933», Сюїту з музики до драми Лесі Українки «Камінний господар», Партиту № 4 для симфонічного оркестру, Симфоніету для симфонічного оркестру та твір за мотивами фільму «Тіні забутих предків» «Гуцульська Симфоніета» (більш відома як «Гуцульський Триптих»). Свою позицію щодо написання симфоній композитор обґрунтував лаконічно і просто: «...писати великий твір у чотирьох частинах тривалістю 34–45 хв не відповідає сучасному сприйняттю музики. Тож звернувся до жанру концерту – соло із симфонічним оркестром...» [3].

Метою цієї статті є прагнення не тільки розглянути цю вельми цікаву частину об'ємної творчої спадщини Мирослава Скорика – йдеться про жанр інструментального концерту – а й дати належну оцінку його композиторського доробку в творах для духових інструментів. Адже, безсумнівно, в небагатій композиторській спадщині творів для гобоя, зокрема і львівських композиторів, Концерт для гобоя М. Скорика повинен зайняти своє почесне місце і бути в репертуарі українських виконавців. Зрештою, скромним завданням цієї статті є також бажання ввести у науковий обіг історичні та теоретичні відомості щодо цього концерту та хронології його виконання, адже на сьогоднішній день у музикознавчій літературі жодних фактологічних чи аналітичних згадок про цей твір композитора Скорика не існує.

Саме жанр інструментального концерту – соло певного інструменту із симфонічним оркестром – став найбільшою і найрезультативнішою творчою сторінкою у композиторській спадщині Мирослава Скорика. Ним написано десять концертів для скрипки з оркестром, три для фортепіано, два для віолончелі, по одному для альту й гобоя та один концерт для великого симфонічного оркестру («Карпатський Концерт»), у якому мають соло як окремі інструменти, так і певні оркестрові групи. В усіх творах максимально віддзеркалюються основні риси авторської стилістики, образності та художнього трактування жанру. В ці короткі за часом та лаконічні за висловом, майже завжди одночастинні форми, композитор намагався вкласти весь спектр художніх образів, який є в кращих зразках класичних симфоній. Коментуючи своє бажання працювати саме в жанрі концерту, Скорик відзначав, що «музику потрібно писати так, щоб люди хотіли її слухати. Тому в своїй музиці намагаюся, як не патетично це звучить, звернутися до почуттів, до емоцій, зворушити, торкнутись якихось струн людської душі» [2].

В жанрі інструментального концерту, а ще і в жанрі Партити, який у творчості композитора також займає значне місце (ним написано сім партит), втілюються різноманітні стильові тенденції – від барокової (крізь призму авторського прочитання естетики та жанрових особливостей *concerto grosso*) до нової фольклорної хвилі чи постмодернізму. Знана дослідниця творчості М. Скорика, професор Любов Кияновська у своїй монографії «Мирослав Скорик: Людина і Митець» відзначає, що саме в цих двох жанрах композитор яскраво, в притаманній йому витонченій манері втілює свій індивідуальний погляд сучасника на більш віддалені історичні часи та цінності. На переконання дослідниці, саме трактування М. Скориком концертності відбувається в «ширшому сенсі, включаючи в себе поняття свободи, творчої фантазії митця, багатозначності виразових елементів, починаючи від самого переосмислення окремих частин циклів та їх зіставлення, через особливе розуміння ролі соліста, як творчого індивідууму, через природу тематизму та його подальші модифікації до принципів драматургії, специфіки тембрів і гармонічної барви, в цілому – це ніби гасло, яке постулює провідну ідею» [1, ст. 244].

Зрештою, сам Мирослав Скорик дуже часто дає нам свої чіткі підказки, своєрідні меседжі-натяки на головну ідею чи сенс щодо тематично-образного наповнення його концертів. Наприклад, в концерті № 3 для фортепіано, струнного оркестру і великого барабана це спостерігається в програмних заголовках його частин – «Prayer» (Молитва), «Dream» (Мрія), «Life» (Життя) – цим автор надає нам можливість відчути його особистісну філософську суть прочитання кожної частини. Аналогічну картину ми спостерігаємо і в останньому творі – Концерті № 10 для скрипки з оркестром. Перша частина музичного твору має назву «Розповідь», друга – «Меланхолія» і третя – «Плин часу». Саме ці назви направляють наші емоції, асоціації, душевний стан у певне русло відтворення і сприйняття музики композитора.

Найбільш промовисте свідчення своєрідного авторського програмування певних образних ідей відчитуємо в Концерті № 9 для скрипки з оркестром. У вступі оркестру і головній темі соліста Скорик використовує цитату із свого Духовного концерту – «Заупокійної», а саме із 50 Давидового Псалма «Помилуй мене, Боже, з великої милости Твоїєї». Це молитва в прямому розумінні і сенсі, коли людина (композитор) спілкується з Богом в особистісно-благальному і навіть у відчайдушному діалозі. Музичне слово стає сутністю молитви як головного ідейного задуму в цьому концерті Скорика. Саме крізь таку призму відкритої молитви-благання можемо трактувати весь ідейний задум аналізованого далі гобойного концерту.

Концерт для гобоя з оркестром, як і Концерти № 9 та № 10 для скрипки з оркестром, належить до останніх творів композитора в цьому жанрі, що були написані в переддень 80-річного ювілею Маєстро 2018 року. Це не тільки своєрідний підсумок праці композитора в жанрі інструментального концерту. Це також і своєрідна данина цьому духовому інструментові, адже в творчості М. Скорика творів для духових інструментів є обмаль. Це тільки «Карпатська рапсодія», написана 1997 року для кларнета і фортепіано, Партита № 7 для квінтену духових (1999), «Варіації на швейцарську тему» для фортепіано, валторни та струнних (2018) і «Синхронізація» для сопрано саксофона та струнного оркестру (2018).

Зрештою, в ширшому контексті написання творів для гобоя з оркестром на прикладі львівських композиторів, зразків також є мало. Це Концертіно для гобоя, фортепіано та струнного оркестру В'ячеслава Цайтца, Концерт для гобоя і струнного оркестру Віктора Камінського, Concerto grosso № 3 для гобоя, віолончелі та камерного оркестру Золтана Алмаші, лаконічна «Елегія» для гобоя і камерного оркестру Володимира Пасічника. Очікує на свою прем'єру щойно завершений Концерт для гобоя і симфонічного оркестру Богдани Фроляк.

Світова прем'єра Концерту для гобоя і камерного оркестру Мирослава Скорика відбулася у Львові, в концертному залі Львівської національної філармонії 8 червня 2017 року в рамках 36 міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Віртуози». На сцені об'єдналися для спільного музикування камерний оркестр «Академія» під батutoю американської диригентки Анни Бінневег та соліст – перший гобойст Оперного оркестру Кеннеді-Центру у Вашингтоні Ігор Лещишин. У Тернопільській обласній філармонії прем'єра концерту відбулася 26 червня 2017 р. у рамках закриття творчого сезону за участю філармонійного симфонічного оркестру, гобойста Ігоря Лещишина та диригентки Анни Бінневег. Київська прем'єра концерту відбулася 18 вересня 2018 р., в рамках проведення Всеукраїнського «Року музики Мирослава Скорика». На сцені Національної філармонії України, у супроводі Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України під батutoю Володимира Сіренка також солював Ігор Лещишин.

Гобойний концерт М. Скорика, який ми розглядаємо крізь повний спектр індивідуального авторського трактування і прочитання композитором жанру інструментального концерту, вражає своєю мінімалістичністю у всьому. Перш за все, це монотематичність концерту. Вся тематична робота йде від єдиного інтонаційного зерна. Початково це висхідна мелодична поспівка квартово-секстового діапазону, а також з подальшим її проведеннями у зворотному низхідному напрямку. Ця поспівка протягом всього твору шляхом ущільнення чи розчленування окремих складових теми чи навпаки – розширенням амплітуди – зазнає різноманітних гармонічних, динамічних та темпово-штрихових трансформацій. Зі структурного боку побудова форми цього концерту, як і більшості концертів Скорика, є одночастинною, практично – із наскрізним типом розвитку музичного матеріалу. Але вже у цьому монотематичному розвитку все ж прослідковуються окремі три підрозділи з певними ознаками і принципами сонатної форми, про що мова піде далі.

Вражає цей концерт своєю позірною моноритмічністю – вся композиція витримана в єдиному розмірі 4/4. Проте, постійна мінливість у використанні і співставленні нот різних тривалостей – від витриманих холодних і аскетичних хоралів цілими нотами у струнних, через активні пульсуючі тріольні групи четвертними, а далі – динамічні, насичені хроматизмами, швидкі групи шістнадцятками – роблять цей концерт аж ніяк не статичним, а навпаки – рухливим і пульсуючим.

Відбувається це завдяки тому, що найважливішою в цьому концерті є темпова агогіка розвитку всього музичного матеріалу, адже твір витриманий в єдиному визначеному композитором темпі *Moderato*. Отже, свобода авторського вислову і свобода трактування руху, як життя всього твору, є домінантними, а головними інтерпретаторами і виконавцями цього задуму залишаються соліст і диригент. І ця темпова амплітуда насправді може брати відлік від спокійного і виваженого *andante cantabile* через більш зворушене і драматичне *andante risoluto* через, власне, рухливе і помірне *moderato* чи *andantino* до більш рухливого *allegretto* з темповими кульмінаціями в *allegro moderato*.

При всьому умовному монотематизмі концерту загалом, в його структурі все ж прослідковується наявність трьох розділів з певними конструктивними рисами сонатної форми, особливо – в першому розділі. Починається концерт з лаконічного вступу – своєрідного діалогу між розповідною партією соло та витриманими терпкими акордами оркестру. Насичена хроматизмами перша мелодія соло гобоя все ж фіксує першу тональність – до мінор – в цій тональності концерт і закінчиться.



Головна тема гобоя в першому розділі є своєрідним тематичним зерном, поспівкою – зверненням, закликком чи навіть темою – молитвою, з якої будуть виростати всі наступні тематичні видозміни. Початок теми – це драматичний висхідний мотив в секстовому діапазоні з постійним використанням інтервалу збільшеної секунди, як імітації улюбленого композитором гуцульського ладу, який залишиться характерним для всього концерту. Пройшовши у висхідному русі дві октави до першої динамічної вершини, тема спочатку швидко і активно, а далі стримано, затихаючими низхідними ходами згортається назад.



Розгортання твору відбувається як у класичній формі. Головна тема переходить до оркестру, а в соліста залишаються тільки обірвані мотиви – як заклики, що приводять до початку природнього діалогу-гри (не змагання) між солістом і оркестром.



Власне цей діалог між солістом та оркестром відбувається шляхом ритмічних та гармонічних трансформацій вже відомої нам теми-поспівки. В цей дует несподівано, але дуже органічно, вплітається партія труби, яку композитор увів у цю партитуру. Отож, цей своєрідний третій гравець поміж солістом і оркестром надалі буде також займати важливе місце у спільному «концертуванні». Сама тема тепер динамізується в прямому розумінні – ускладнюються ритмічні та темпові малюнки, використання хроматики також стає більш інтенсивним. Так готується поява нової теми (з функціями побічної). Вона більш рухлива – в задекларованій темповій агогії початкове *andante cantabile* стає рішучим в характері і темпі *allegro moderato*. Проте яскрава наспівність і мелодійність додає цій темі рис танцювальності, наближеної навіть до джазування. Подібний спосіб перетворення одноманітної теми в пружну танцювальну поспівку можна побачити і в останньому Концерті № 10 для скрипки з оркестром, а підзаголовок цієї частини – «Плин часу» – є надзвичайно влучним підтвердженням про своєрідну життєву незворотність.



На закінчення першого розділу партія соло повертається до інтонацій та темпової рівноваги головної теми, але у видозміненому (спрощеному) ритмічному малюнку. А діалог із гобоєм несподівано продовжує партія труби. Ці два голоси, які поєднані між собою в єдине тематичне русло, органічно покладені композитором на витриманий струнний хорал, який в даному випадку слугує гармонічним доповненням до активного діалогу солістів.



Всі три дійові учасники (гобой, труба, струнні) доходять у цьому епізоді до спільної кульмінації, в якій кожен голос соло і кожен оркестровий голос зустрічними висхідними і низхідними хроматичними ходами готують наступний, другий розділ, позначений ознаками розробковості.

В другому розділі автор працює з головною темою у висхідному русі, проте її діапазон обмежується квартою, вона стає лаконічною і не такою промовистою. Але її доспіває перша скрипка,

також у цьому ж квартовому діапазоні, але поява зменшеної і збільшеної квартали додає інтонаціям відчуття терпкості і болю.



Цей діалог швидко переростає в нову динамічну частину, інтонації насичуються хроматизмами і в оркестровому тутті проходить драматична розробка. В її кульмінації на насичену фактуру оркестру спочатку накладається виразний монолог труби, а згодом – і пронизлива речитативна партія гобоя, який нібито крокує хроматичними зворотами від найвищої до найнижчої своєї теситури і несподівано зупиняється на похмурих акордах мі бемоль мінору. Починається новий епізод і нова кульмінація, як лірико-сповідальний відступ. На цей раз на фоні витриманих акордів струнних звучить лірична розспівна мелодія, як своєрідна авторська алюзія композитора на свою ж Україну.



До наспівного соло гобоя, як в народній пісенній поліфонії, підголоском додається другий голос, це голос труби. Разом ці два голоси продовжують співати свою тугу, близьку до шевченкового «Єсть на світі доля, А хто її знає? Єсть на світі воля, А хто ж її має?». Не дивно, що ця мелодія звучить як українська народна лірична пісня.



Промовистою є тональна трансформація самої мелодії – від хроматичного мі бемоля в гобоя до діатонічного ля у скрипки. Видається, що цей інтервал зменшеної квінти є домінуючим у важливих драматургічних моментах цього концерту. Настає кульмінація всієї композиції, яка проходить як своєрідна варіація на задану тему. І поки солісти – гобой і труба – розспівують цю тему широкими діатонічними висхідними і низхідними секвенціями, сама ця тема – лірична, сповідальна – як молитва, в чистому діатонічному звучанні ля мінору проходить в перших скрипках з підголоском у других скрипках – в автентичному дусі народної пісні.



Заключний, третій розділ концерту, може тільки умовно претендувати на роль репризи, при цьому – в її дзеркальному проведенні, максимально стиснено і лаконічно. Виникає цей розділ несподівано, без підготовки. На завершення попередньої повільної наспівної частини просто накладається контрастне оркестрове рішуче *andante risoluto*. На оркестрове тутті в такому ж активному пориві накладаються сольні фрагменти, спочатку труби, а далі і гобоя.

Саме соліст привертає всю увагу на себе в цьому розділі, квінтесенцією якого стає його каденція. Ця тема гобоя в авторському викладі *Rubato* дає простір солістові у свободі інтерпретації нотного тексту. Проте, ритмічна пружність і мелодична, насичена хроматизмами, терпкість не дають солістові бажаної свободи. Адже ця каденція є своєрідним підсумком всіх попередніх проведеннь теми, але вже у видозміненому, більш скомпресованому вигляді. До прикладу – знайома нам мелодійна тема в квартовому діапазоні тепер звужується до зменшеної квартали, а попередні хроматичні розспівування перетворюються в обірвані речитативні фрагменти.



Вихід з каденції є надзвичайно динамічним і повторює разом з оркестром завершальний кульмінаційний фрагмент проведення головної партії. А на завершення концерту звучить тему вступу і повернення в початковий до мінор. Драматургічне коло концерту в часі і просторі, як і реальне життєве коло, замикається. На задане композитором питання від початку твору відповіді немає – як і в соло труби у творі «The Unanswered Question» Чарльза Едварда Айвза чи соло скрипки з Концерту №5 для скрипки з оркестром «Питання без відповіді» Євгена Станковича.

Підсумувавши ці спостереження за Концертом для гобоя і камерного оркестру Мирослава Скорика, можемо ствердити, що при всій своїй традиційності, а часом навіть схематичності у трактуванні автором жанру інструментального концерту, саме завдяки багатим і самобутнім виразовим засобам і особливостям індивідуальної манери композиторського письма – тематичним, ладотональним, гармонічним, ритмічним і агогічним – цей твір займає своє помітне місце у яскравій палітрі інструментальних концертів композитора і, загалом – в жанрі українського інструментального концерту початку XXI сторіччя. Теперішнє і майбутнє активне концертне життя цього твору повинно тільки це тільки підтвердити.

Література

1. Кияновська Любов. Мирослав Скорик: Людина і Митець. Львів: Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. 590 с.
2. Мельник Лідія. Ігри класика // Профіль. 2007. 29 січня. № 19. С. 22–26.
3. Олійник Юлія. Мирослав Скорик: «Хотів знайти власний стиль. Гадаю, для композитора це нормально» // Український Тиждень. 2019. 21 липня. № 29 (609). Київ. URL: <https://tyzhden.ua/myroslav-skoryk-khotiv-znajty-vlasnyj-styl-hadaiu-dlia-kompozytora-tse-normalno/>.



УДК 13: 783. 8 (477)

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4692-6197>

Димченко С.С.,
м. Рівне

ДО ПИТАННЯ ЕВОЛЮЦІЇ МЕТОДИКИ ГРИ НА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Анотація. Протягом довгого періоду, мистецтво гри на ударних інструментах не мало розвинутої методичної бази. Але сучасна методологія якісно змінилася та значно розширилася, поряд з відомими посібниками, з'являються нові методики.

Автором проаналізовано нові методичні підходи та тенденції розвитку мистецтва гри на ударних інструментах. Виявлені сучасні виконавські аспекти гри та розкриті проблеми застосування їх на практиці. Визначені основні пріоритети у формуванні виконавця високого професійного рівня, здатного використовувати широкий спектр можливостей ударних інструментів, незалежно від складності композиторського задуму.

Ключові слова: методика гри, ударні інструменти, ударна установка, марimba, вібрафон, викладач, методологія, виконавська майстерність, методика викладання, прийоми гри, музика, виконавець.

Annotation. For a long time, the art of playing percussion instruments did not have a developed methodological base. But the modern methodology has changed qualitatively and significantly expanded, along with the known manuals, new methods appear.

The author analyzes new methodological approaches and trends in the art of playing percussion instruments. The modern performing aspects of the game are revealed and the problems of their application in practice are revealed. The main priorities in the formation of a performer of high professional level, able to use a wide range of capabilities of percussion instruments, regardless of the complexity of the composer's plan.

The problem statement is to find and systematize new innovative approaches to the methodological support of the performer-percussionist, which are becoming a priority in the formation of a musician of a high professional level who is able to use the widest possible range of percussion instruments.

The purpose of the article is to identify modern methodological performance aspects of playing percussion instruments and to reveal the problems of their application in practice.

Key words: method of playing, percussion instruments, drums, marimba, vibraphone, teacher, methodology, performing skills, teaching methods, playing techniques, music, performer.

Постановка проблеми полягає в пошуку та систематизації нових інноваційних підходів до методичного забезпечення виконавця-ударника, які стають пріоритетними в формуванні музиканта

високого професійного рівня, який спроможний використовувати максимально широкий спектр ударних інструментів.

Мета статті – виявити сучасні методичні виконавські аспекти гри на ударних інструментах і розкрити проблеми застосування їх на практиці.

Аналіз досліджень. Наукові дослідження еволюції вдосконалення мистецтва гри на ударних інструментах широко актуалізовані у працях Дж.Чапіна, М.Ковалевського, С.Макиєвського, Дж. Майєра, Л. Стівенса. Методичні посібники, які узагальнили і сформували основні прийоми гри на ударних інструментах, були створені М. Купінським, Г.Кізантом, В.Котонським, Г.Абаджяном, Г.Бертоном, Д. Веклом, С.Геддом.

Виклад основного матеріалу. Курс методики навчання гри на ударних інструментах має свої специфічні складнощі. По-перше, група ударних інструментів за чисельністю, різноманітністю складу інструментів і технік оволодіння ними не має собі рівних серед інших груп інструментів духового оркестру. По-друге, роль ударних інструментів у сучасній музиці постійно зростає. Композитори дедалі ширше й різноманітніше використовують у своїх творах ударні інструменти, трактуючи їх не тільки як ритмічну основу музики, а й як один із яскравих виразних та динамічних засобів композиції, джерело нових тембрових сполучень і барв. Музикант-ударник у сучасному оркестрі – це виконавець-універсал, що володіє різнобічними навичками та віртуозним рівнем техніки [1, с.7]

Зважаючи на це, курс методики навчання гри на ударних інструментах ставить перед собою такі завдання:

- систематизація знань студентів у галузі освоєння різних ударних інструментів, їхньої будови, способів звуковидобування і техніки гри;
- ознайомлення студентів з основами педагогічного процесу і практикою викладання предмета;
- підготовка студентів до практичної педагогічної діяльності.

Значну увагу слід приділити питанням початкового навчання. Під час вивчення цієї теми, важливо підкреслювати роль педагога за фахом в індивідуальних заняттях зі студентом, його вміння спрямовувати всебічний розвиток учня, сприяти вдосконаленню його техніки в широкому розумінні, виховувати ритмічну стабільність та музичальність виконання.

Потрібно звернути увагу на виховання навичок гри в ансамблі, на особливу роль ансамблю у формуванні професійних якостей музиканта-ударника. Це пов'язано не тільки зі зростаючою популярністю ансамблів ударних інструментів, як самостійного жанру сучасної музики, а й з важливістю виховання в студентів почуття причетності до загального звучання твору, такого необхідного для виконавців в оркестрі. Безпосередньо з цим пов'язані й питання артистичності виконавця під час виконання, як оркестрової, так і сольної партій ударних інструментів.

Одна з важливих та найскладніших тем – відображення різних тенденцій розвитку музики ХХ – ХХІ століть у методиці оволодіння грою на ударних інструментах. Тут має бути висвітлена ціла низка проблем, що мають велике значення для практики музикантів-ударників:

- особливості запису назв інструментів у сучасних партитурах, способи нотації в них партій ударних інструментів та різних штрихів;
- роль імпровізаційної складової в сучасній музиці (алеаторика);
- розвиток уяви та прагнення до зображальності звучання [6, с.7].

Майбутній педагог повинен добре засвоїти необхідність, при підборі репертуару, враховувати індивідуальні особливості учня, його нахили, ступінь його музичного розвитку. Репертуар треба підбирати з таким розрахунком, щоб він не перевищував технічні можливості студента на даному етапі навчання. Основа репертуару класу ударних інструментів – це найцінніші зразки класичної музики, найкращі твори вітчизняних та зарубіжних композиторів сучасної музики. Потреба в розширенні репертуару диктує необхідність навчити студента принципів перекладень та аранжувань для ударних інструментів творів, написаних в оригіналі для інших складів. Аранжування мають максимально використовувати характерні особливості ударних інструментів, не порушуючи художньої цілісності твору і не виходячи за рамки авторської концепції. Це питання також має перебувати в полі зору викладача під час проведення практичних занять по спеціальності [4, с.33].

Наскрізним принципом методики навчання гри на ударних інструментах є організація планомірної, систематичної роботи в спеціальному класі по вдосконаленню і зростанню виконавської майстерності майбутнього фахівця. Розвиток умінь працювати над матеріалом навчальної програми, творчо, самостійно мислити, проявляти ініціативу – ось головне завдання методики. Педагог повинен повсякденно займатися естетичним вихованням студента, розширювати його кругозір, піклуватися про його гармонійний розвиток. Для здійснення всіх цих складних завдань потрібне справді творче ставлення самого педагога до своєї праці, його постійне самовдосконалення, як у професійному, так і в ідейно-естетичному плані.

Рациональна постановка під час гри на ударних інструментах та її практичне значення.

Під поняттям "постановка" маєтись на увазі сукупність раціонального положення та взаємодії виконавського апарату і всього організму музиканта для гри на ударних інструментах.

Рациональна постановка включає в себе:

- правильне положення корпусу, голови, спини, рук та ніг;
- правильний (зручний) спосіб тримання паличок у руках і положення пальців та кисті при цьому;
- найдоцільніше розташування інструменту перед виконавцем, враховуючи фізіологічні дані студента;
- обґрунтовані рухи корпусу виконавця перед інструментом (ксилофон, дзвіночки, вібрафон, маримба).

Загальні вимоги до постановки для гри на ударних інструментах полягають у такому:

1. корпус і голову необхідно тримати рівно і прямо, груди злегка підняті, а плечі розгорнуті;
2. руки згинаються в ліктьових суглобах, при цьому створюючи прямий кут і незначно відводяться від тулуба;
3. пальці на паличках потрібно тримати без напруження в округло-зігнутому положенні, ноги повинні прийняти зручну та стійку позицію для гри стоячи, трохи розставлені в боки, або одна з них дещо висунута вперед;
4. для гри сидячи не рекомендується сідати глибоко на стілець;
5. ноги мають бути розставлені приблизно на ширині плечей і трохи висунуті вперед, ступні трішки розгорнуті;
6. під час виконання правил постановки ударник не повинен допускати напруження (скутості) в будь-яких частинах тіла;
7. весь виконавський апарат має перебувати в оптимально сприятливих та природних умовах [8, с.16]

Щоб усунути недоліки, потрібно міцно усвідомити та, під час гри, суворо дотримуватися всіх правил раціональної постановки. Для виявлення відхилень від норм постановки, практикувати заняття перед дзеркалом. Періодично (через 30-60 хвилин занять) давати відпочинок стомленим від гри м'язам рук та ніг.

Методика проведення уроку. Кожен окремих урок потрібно розглядати як одну з ланок у загальному ланцюзі навчального процесу. Методика проведення уроку зводиться до таких цілей:

- перевірка домашнього завдання;
- робота в класі над інструктивним та художнім матеріалом, постановка і закріплення нових завдань;
- визначення домашнього завдання на наступний урок.

У першому розділі уроку студент звітує про результати своєї самостійної роботи та виконання рекомендацій педагога. Без перевірки немає виконання – це правило в музичній педагогіці обов'язкове! Педагогу необхідно вислухати учня без зупинки, запам'ятати всі особливості його гри, виявити недоліки та переваги. Корисно відзначити наявні досягнення: заохочення додасть студенту сили та впевненості у його подальшій роботі. Не можна спрямовувати на учня одразу безліч зауважень, достатньо вказати на загальний характер виконання, на важливі деталі та грубі помилки. Важливим моментом уроку є повторення пройденого матеріалу, наприклад, гам або етюдів. Повторення сприяє міцнішому та швидшому засвоєнню навчального матеріалу, успішному накопиченню навичок.

Другий розділ уроку посідає центральне місце, тому що без отримання і засвоєння нових знань, студент не може рухатися вперед. Під час роботи над музичним матеріалом у класі, важливо, щоб учень, за безпосередньої участі педагога, обирав потрібний темп, правильну аплікатуру, відповідну динаміку.

Новий матеріал, який пропонується студенту, має обиратися з урахуванням ступеня його підготовленості та впливати з попереднього матеріалу, тобто необхідна послідовність у навчанні.

Третій розділ уроку призначається для визначення домашнього завдання. Педагогу необхідно роз'яснити зміст навчального завдання, поставити конкретні задачі виконавського характеру.

Ціллю уроку має бути короткий підсумок самостійних занять студента. Надання нових знань та отримання навичок для подальшого навчання. Зміст уроку складається з вивчення вправ, гам, тризвуків, арпеджіо, септакордів, етюдів, художніх творів, оркестрових партій, читання нот з аркуша. На різних етапах навчання важливість та співвідношення інструктивного та художнього матеріалу змінюються [3, с.105]

Роль педагога в проведенні уроку первинна. Він має творчо підходити до його проведення, уважно враховувати індивідуальні здібності та особливості студента, спокійно реагувати на недоліки виконання, вказуючи шляхи їх усунення, використовувати поєднання методу розповіді та показу або демонстрацією виконання на інструменті, бути творчо емоційним у розкритті характеру твору.

В міру закріплення і засвоєння навичок виконання вправ та п'єс на ударних інструментах (малий барабан, ударна установка, ксилофон, маримба, вібрафон, литаври), студент може розпочати роботу над гаммами, арпеджіо, вправами та етюдами, які є істотним засобом у розвитку техніки гри на ударних інструментах. Щодня студент повинен займатися над гаммами, стежити за рівністю руху, точністю інтонації, чіткою атакою, чистотою переходів від одного звуку до іншого. Робота над вправами, етюдами та п'єсами пов'язана з оволодінням усім діапазоном клавіатури, апікатурою, метроритмом, штрихами.

Оскільки в класі ударних інструментів не один інструмент, а багато, час уроку потрібно розподілити так, щоб встигнути попрацювати на кожному з них.

Малий барабан або пед – перевірка завдання для малого барабана і читка нот з аркуша. Вказівки на помилки та недоліки, шляхи вирішення (виправлення) помилок. Розбір та пояснення нового матеріалу.

Маримба, ксилофон – перевірка вправ, гам, арпеджіо, етюдів, п'єс. Вказівки на помилки та недоліки, шляхи вирішення (виправлення) помилок. Розбір та пояснення нового матеріалу.

Вібрафон – перевірка вправ і п'єс. Вказівки на помилки та недоліки, шляхи вирішення (виправлення) помилок. Розбір та пояснення нового матеріалу.

Ударна установка – перевірка вправ, етюдів, соло, п'єс. Вказівки на помилки та недоліки, шляхи вирішення (виправлення) помилок. Розбір та пояснення нового матеріалу.

Основні характерні якості звуку – тембр, інтонація, вимова та ведення, з'єднання та закінчення, динамічне забарвлення. Вони багато в чому залежать від правильної методичної спрямованості навчання. Раціональна постановка істотно впливає на якість звуку. Основним недоліком у розвитку гарного звуку є відсутність свободи в русі рук, ніг і всього корпусу студента. Із завданням утворення якісного звуку пов'язане і вироблення в студента навички витривалості рук під час рухливого та тривалого виконання вправ під метроном [9, с.23].

Увагу до якості звуку має проявляти студент і під час роботи над гаммами та етюдами, і особливо художніми творами.

Удосконалення технічних прийомів гри пов'язане з витривалістю рук, гнучкістю кистей, хваткістю пальців. З перших уроків студент повинен зрозуміти, що всякий технічний прийом відпрацьовується та стає стабільним у результаті багаторазових, терплячих та свідомих повторень різних виконавських рухів. Виконання подвійних ударів (двійки), параділів, рудиментів, гам, арпеджіо, Д 7, Зм 7, читання нот з аркуша стає неодмінною умовою щоденних занять студента.

З перших уроків студент повинен уважно слухати і переживати музику, що звучить, розрізняти її характер, визначати музичні образи та настрої. Для кращого контролю над власною грою рекомендується застосовувати звукозаписувальні пристрої.

Протягом усього процесу навчання педагог повинен виховувати в студента "почуття фрази", вміння визначати її початок, спрямованість та закінчення.

На цьому етапі від студента вимагається виконання всіх авторських або редакторських позначень, що стосуються темпу, ритму, штрихів, агогіки, динаміки. Гра будь-якого виконавця не досягне художньої мети, якщо інтонація буде неточною, фальшивою, виконавський апарат напружений.

Педагог спеціального класу в інституті мистецтв несе відповідальність не тільки за успішний розвиток студента, а й за правильне формування його естетичного світогляду. У ролі засобів розширення музичного кругозору студента виступають:

- відвідування концертів, музичних вистав;
- прослуховування музичних передач, записів;
- виконання музики педагогом;
- одночасна присутність кількох студентів на заняттях у спеціальному класі;
- самостійне спільне музикування студентів.

Організація самостійних занять студента. Найважливішою складовою частиною навчального процесу є самостійні заняття, на яких удосконалюються знання, набуваються навички та вміння, необхідні для успішної практичної діяльності музиканта. Музична педагогіка підкреслює, що найдосвідченіший, найкваліфікованіший педагог лише певним чином організовує і спрямовує пізнавальну діяльність учнів. Проте велика роль у процесі пізнання здійснюється самими студентами. Самостійна праця розвиває в них такі якості, як організованість, дисциплінованість, ініціативу, волю, завзятість у досягненні поставленої мети. Виробляє вміння співставляти й аналізувати різні факти та явища, навчає самостійному мисленню.

Таким чином, самостійна робота слугує головним засобом втілення отриманих знань у переконання та практичні навички. Найважливішими умовами самостійних занять є регулярність, послідовність та цілеспрямованість.

Музична педагогіка виходить із того, що виконавство на ударних інструментах – це особливий вид трудової діяльності музикантів, у процесі якої відбувається робота цілого комплексу психофізичних функцій організму, таких, як зір, слух, пам'ять, рухові реакції, фізичні та емоційно-вольові зусилля, образно-естетичні уявлення [5, с.44].

Відомо, що пропущений день занять непоправний навіть подвійною нормою в наступні дні. Послідовність занять безпосередньо пов'язана з регулярністю і систематичністю. Вона означає, що самостійні заняття повинні носити продуманий характер, що виключає випадковість та хаотичність. Перехід від простого до складного, від відомого до невідомого, від часткового до загального поширюється, як на кожне окреме заняття, так і на навчання в цілому.

Послідовність роботи над удосконаленням виконавської майстерності музиканта виражається в повсякденному й обов'язковому виконанні рудиментів, вправ, етюдів, арпеджированих тризвуків, септакордів, художнього репертуару, ансамблевих та оркестрових партій. Цілеспрямованість індивідуальних занять передбачає правильний вибір та раціональне застосування різних методичних прийомів у роботі над музичним матеріалом.

Професор Л. Стівенс писав: "Шлях до виконавської майстерності лежить через копітку, довге і нелегке тренування, скажімо точніше, через чорну роботу. Необхідно навчитися володіти динамікою, штрихами, розвивати не тільки м'язову та музичну пам'ять, навчитися раціонально використовувати наявний час і для практичних занять, і для роботи думки" [10, с.99].

Виходячи з цього, студент має чітко уявляти, для чого, з якою метою він виконує ту чи іншу вправу, яким є її навчальне або практичне призначення і як правильно над нею працювати.

Схема щоденних занять.

Вправи для розминки рук – 5 хвилин (палички).

Вправи для розігрівання – 30 хвилин, за цей час приводяться в робочий стан суглоби рук (плечі, лікті, кисті, пальці), (пед, малий барабан).

Відпрацювання вправ та етюдів (читка нот з аркуша) – 10-20 хвилин (малий барабан).

Робота над гамами та арпеджіо 15-20 хвилин (ксилофон). Гама виконуються у дві октави (восьмі, тріолі, шістнадцяті, секстоли), а також прийомом тремоло. Щодня необхідно працювати над однією, двома гамами.

Робота над акордами, вправами та етюдами – 30 хвилин (маримба).

Робота над акордами, вправами та етюдами – 30 хвилин (вібрафон).

Відпрацювання вправ, етюдів 60 хвилин (ударна установка).

Робота над п'єсами та оркестровими партіями 120 хвилин (малий барабан, ударна установка, вібрафон, маримба, ксилофон, дзвіночки, литаври).

Схема складена з розрахунку п'яти годин самостійних занять на день.

Методика роботи над гамами, тризвуками з оберненням та септакордами. Виконання гам і арпеджіо сприяє вільному оволодінню аплікатурою на інструменті (вібрафон, маримба, ксилофон), досягненню повноти й рівності звучання його регістрів, розвитку та вихованню ладових слухових уявлень, а також удосконаленню виконавської техніки. Оволодіння ними дає можливість виконавцю застосовувати засвоєні (готові) технічні формули під час вивчення етюдів, п'єс, оркестрових партій, що значно скорочує обсяг роботи над ними та полегшує завдання їхнього засвоєння. Щодня музикант повинен працювати над однією, двома гамами. Темп виконання гам залежить від рівня підготовки студента.

Гама, тризвуки з оберненням та септакорди прийнято виконувати в такій послідовності:

- мажорна гама (тремоло, восьмі, тріолі, шістнадцяті, тремоло);
- мажорний тризвук у прямому русі (тремоло, восьмі, тріолі, шістнадцяті, тремоло) і в оберненнях (тріолями та шістнадцятими);
- Д7 у прямому русі та оберненнях з розв'язанням у тоніку;
- мінорна гама (мелодична, гармонічна) (тремоло, восьмі, тріолі, шістнадцяті, тремоло);
- мінорний тризвук у прямому русі (тремоло, восьмі, тріолі, шістнадцяті, тремоло) та в оберненнях (тріолями та шістнадцятими);
- Зм7 (гармонічного мінору) у прямому русі та оберненнях з розв'язанням у тоніку.

Під час виконання гам необхідно дотримуватися таких принципів, як утвердження тонічного початку: усі гама, тонічне арпеджіо та його обернення починаються та закінчуються тонікою; обернення Д7 та Зм7 розв'язуються в тоніку. Гама, тонічне арпеджіо та септакорди виконуються у дві октави. Починають виконувати гаму прийомом тремоло у дві октави. Наступне ритмічне

оформлення – це злито виконані, без перерви, у дві октави, восьмі, тріолі та шістнадцяті. Останній звук – тоніка, виконується на тремоло.

За такою ж схемою виконуються тонічне арпеджіо, Д7 та Зм7, які розв'язуються в тоніку. Звук тоніки виконується прийомом тремоло.

У процесі роботи над гамами та тонічними арпеджіо і його оберненнями музикант-ударник повинен досягати:

1) ритмічності виконання – постійно відчувати пульсацію рахунку кожної долі, слухати метроном, дотримуватися рівної пульсації дрібних тривалостей усередині ритмічних груп, застосовувати раціональну аплікатуру;

2) чистоти інтонування, для чого необхідно знати правила інтонування і мати тверді слухові уявлення про звучання мажорних та мінорних гам, тонічного арпеджіо, Д7 та Зм7, точно потрапляти по необхідному бруску, конкретно наносити удар у центр бруска, що робить звук повнішим та точнішим за інтонацією. Уникати ударів по краях бруска. Удар у край бруска робить звук тьмяним і менш точним за інтонацією.

Методика роботи над вправами та етюдами. Важливою умовою вдосконалення виконавської майстерності музиканта-ударника є робота над спеціальними вправами. Під вправами розуміється музичний матеріал інструктивного характеру, призначений для технічного тренування. Відмінною особливістю вправ є коротка форма викладу музичного матеріалу та вузько спрямована мета.

У виконавській практиці ударників застосовуються вправи таких видів:

- вправи над звуками тривалої тривалості (тремоло).
- вправи на інтервали (терція, кварта, квінта, секста, септима, октава).
- вправи на оволодіння прийомом "двійка" (подвійний удар однією рукою),
- вправи на оволодіння барабанными парадідами та рудиментами [7, с.27]

Вправи передбачають виконання інтервальних стрибків, ритмічних малюнків, аплікатурних комбінацій. Часто вправи створюються спеціально для подолання технічно важких місць в етюдах, п'єсах, оркестрових партіях.

У роботі над тремоло користуються такими методами як:

- гра в повільному темпі з рахунком вголос, під метроном;
- гра з прискоренням темпу, відповідно прискорюється частота ударів у тремоло.

Відпрацьовуючи поставлене завдання, потрібно дотримуватися темпу, метру та ритму (слухати метроном), стежити за чіткістю початку звуку, рівністю його ведення і точністю закінчення, контролювати якість динамічних відтінків, правильно виконувати ритмічні малюнки. Працювати над вправами необхідно активно та цілеспрямовано, не допускаючи механічного відтворення від початку до кінця.

Етюди займають проміжне положення між вправами та художніми творами. Основна мета етюдів – розвиток рухливості та витривалості рук,

оволодіння аплікатурними складнощами, розвиток метроритмічного відчуття,

розвиток читки нот з аркуша. Усі етюди, незважаючи на відмінність цілей, слугують важливим засобом накопичення виконавського досвіду, готують музиканта до тривалих фізичних навантажень.

Для того, щоб досягти якісного виконання етюдів, музикант повинен оволодіти раціональними методами роботи над ними:

- усвідомити цільову установку етюду;
- визначити загальний характер його музичного змісту, темп, ладотональність, технічні труднощі, агогічні нюанси.

Методика роботи над етюдами. Програти етюд у повільному темпі (без метронома з рахунком вголос). Визначити план роботи над етюдом. Ретельно відпрацювати найбільш важкі місця і технічні деталі. Зв'язати ці деталі в більшу побудову. Технічні труднощі програвати в повільному темпі (під метроном). До справжнього темпу підходити поступово, в міру засвоєння тексту. Працювати над якісним звучанням інструмента. Ретельно аналізувати причини недоліків та шукати шляхи їх усунення. Завершенням роботи над етюдами має стати вільне, виразне виконання. Для розвитку музичної пам'яті етюди виконуються напам'ять [12, с.42].

Робота над музичними творами. Художнє прочитання музичних творів є кінцевою метою технічної підготовки і відіграє визначальну роль у процесі розвитку виконавського мислення музиканта-ударника. У початковий період навчання вивчаються твори нескладні за формою та змістом. Їх засвоєння сприяє формуванню навички ясно та виразно викладати музичну думку, передавати різні настрої, розвивати основні музичні здібності, виховувати художнє, образне мислення. В міру набуття виконавського досвіду музикант може переходити до таких творів, як сюїта, соната, фантазія, рапсодія, концертно та концерт. Найбільшу складність становить виконання концерту та сонати, які мають розгорнуту будову і втілюють складний світ людських почуттів та переживань [11, с.15].

Робота над художніми творами умовно поділяється на три етапи.

I етап – формування виконавського задуму (виконавський аналіз). Музикант знайомиться з твором, з'ясовує його будову: форму, ладотональність, темп, метроритмічні особливості, агогічні нюанси, технічні складнощі, динамічну лінію.

У цей період рекомендується:

- вивчати особливості стилю композитора;
- програти твір у повільному темпі (без метронома з рахунком вголос);
- визначити характери частин, темпові відхилення, фразування;
- скласти план роботи над твором.

II етап – технічне та художнє освоєння твору. Починати вивчення твору рекомендується в робочому повільному темпі (без метронома, з рахунком вголос), що дає змогу усвідомити кожну виконавську складність. Важкі технічні пасажі потрібно розчленовувати на складові елементи, намітити найбільш зручну аплікатуру. Під час розбору твору важливим завданням стає оволодіння виконавськими виразними засобами, необхідними для втілення художнього змісту.

III етап – вільне, виразне виконання художнього твору, втілення усіх змістовних, художніх, ритмічних, динамічних та агогічних задумів композитора, пропускаючи їх «через себе», виразити своє бачення твору, свою думку.

Методика виховання та розвитку музичного ритму. Відчувати ритм у музиці, паузах, перед виконанням твору, узяти правильний темп – це значить мати почуття ритму. Ритм – один із виразних засобів музики, він є її основою. Кожен музикант відчуває темп, метр і ритм по-своєму. Почуття ритму необхідно виховувати з перших кроків навчання. Педагог повинен вимагати від студента найсуворішого і найчіткішого виконання ритмічного завдання, як у простій вправі, так і в складній, особливо в гамах, арпеджіо, етюдах та п'єсах. Найменша ритмічна неточність має бути помічена і виправлена педагогом. Стежити за ритмом і темпом потрібно постійно.

Для цього можна рекомендувати такі вправи:

- підкреслення сильних долей такту;
- застосування різних ритмічних варіантів;
- розчленування складних ритмічних угруповань на простіші;
- корисно у вигляді вправи акцентувати сильну долю ногою, але найдоцільніше виконувати твір під метроном.

Музичний ритм завжди був вираженням емоційного змісту твору.

Навчання на ударних інструментах (малий барабан, ударна установка) проводять за зарубіжними стандартами, що містять увесь спектр рудиментарної техніки, яка дає змогу правильно освоїти раціональну постановку [8, с.11].

Навчання на ударних інструментах (ксилофон, вібрафон, маримба, дзвіночки) проводиться на найкращих зразках народної, класичної, джазової української та зарубіжної музики.

Висновки. Сучасне мистецтво гри на ударних інструментах, під час останніх десятиліть, вийшло на якісно новий художньо-естетичний рівень, через це, потребує нових підходів до методичного забезпечення виконавців-ударників.

Методичні прийоми гри на ударних інструментах відрізняються в залежності від того, до якої групи належить інструмент (з визначеною висотою звуку або з невизначеною висотою звуку).

Протягом довгого періоду, мистецтво гри на ударних інструментах не мало розвинутої методичної бази. Але в теперішній час зацікавленість в цьому значно збільшилась, поряд з відомими посібниками, з'являються нові методики.

Сучасні тенденції розвитку мистецтва гри на ударних інструментах пов'язані:

- з формуванням нових стилів музичного мистецтва;
- з винайденням нових інструментів ударної групи;
- з ростом виконавської майстерності.

Велике значення у формуванні сучасного виконавця на ударних інструментах, має майстерне володіння цілим комплексом інструментів. Наприклад, ударна установка є основним необхідним інструментом будь-якого поп, рок або джазового колективу. Також широко використовуються клавішні ударні інструменти – маримба, вібрафон, ксилофон. Музиканту симфонічного оркестру, крім цих інструментів, потрібно володіти виконавською майстерністю гри на литаврах, оркестрових тарілках та перкусії [2, с.21].

Нові методичні підходи та тенденції розвитку мистецтва гри на ударних інструментах стають пріоритетними у формуванні виконавця високого професійного рівня, здатного використовувати широкий спектр можливостей ударних інструментів, незалежно від складності композиторського

задуму. Разом з тим, даний процес сприяє розвитку нового напрямку музичного мистецтва, котрим стає мистецтво гри на ударних інструментах.

Наявність шкіл, створених Д.Веклом, С.Геддом, Б.Кобемом, Д.Ломбардо, В.Колайутою, Л.Стоуном, Ч.Віллоксоном, Дж.Морелло, Дж.Чапіним, К.Купінським, Г.Кізантом, С.Макиєвським, а також створення нового високохудожнього педагогічного репертуару дають змогу значно підвищити рівень навчання в класі ударних інструментів, домогтися єдиного гармонійного розвитку художніх та технічних навичок студента-ударника.

Література

1. Абаджян Г. А. Нова методика навчання гри на духових інструментах. Харків : Харківський інститут мистецтв. 1981. 24 с.
2. Андреева Е. Ф. Ударные инструменты современного симфонического оркестра. Киев: Музыкальная Украина, 1990. – 77 с.
3. Апатський В. Н. Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва: навчальний посібник. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. 432 с.
4. Гладких А. В. Методика формування виконавської майстерності на духових інструментах. Вінниця : Нова Книга. 2014. 200 с.
5. Кизант Г. Техника игры на ударных инструментах. К.: Музыкальная Украина. 1986. – 122 с.
6. Котонський В. Ударні інструменти в сучасному оркестрі. Київ : Музична Україна, 1971. – 59 с.
7. Макиевский С. Техника игры на ударной установке. К. ч. 1., 1989. –168 с. ч. 2. 1991. – 136 с.
8. Чапин Дж. Техника современного барабанщика [Текст] Дж. Чапин. – Чикаго, 1965.
9. Burton G. Evolution of Mallet Techniques // Percussionist. 1973. – Vol. 10. – №3. – P. – 136 p.
10. Stevens L. H. The Method of Movement for Marimba with 590 exercises. – Elberon. New Jersey : Keyboard Percussion Publications, 1990. – 109 p.
11. Strong J. Drums for strong [Текст] J. Strong. – М., 2008
12. Zeltsman N. / Tradition Four-Mallet Grip // Percussive Notes. Aug. 1995. – 150 p.



УДК 780.6.05/.646.1:611.313/.317:612.21

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5889-8285>

**Кашиперський В.П.,
м. Хмельницький**

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ТА МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ ГУБНОГО АПАРАТУ ТРУБАЧА

Анотація. У статті порушено проблему основних принципів формування губного апарату трубача. Музичне виконавство на трубі являє собою комплексний процес, основою якого є свідомо координатія музичного слуху, виконавського дихання, м'язів язика, губного апарату. Комплексний розвиток і удосконалення всіх його елементів є необхідною вимогою професіоналізму трубача.

Досліджено як фізіологічні особливості м'язів губного апарату трубача сприяють звуковидобуванню та виконавському процесу на трубі. Проаналізовано принципи функціонування губного апарату трубача, визначено особливості формування найбільш зручною постановки. Обговорюються помилки в роботі дихального апарату виконавців, їх причини та шляхи подолання.

Особлива увага в статті приділяється розігріванню трубача, яке необхідне для поступового розігрівання та приведення в робочий стан виконавського апарату.

Ключові слова: труба, губний апарат трубача, постановка мундштука, звуковидобування, артикуляція, штрихи, вправи.

Annotation. The article raises the issue of the basic principles of formation of the trumpeter's labial apparatus. Musical performance on the trumpet is a complex process, the basis of which is the conscious coordination of musical hearing, performance breathing, muscles of the tongue, labial apparatus. Comprehensive development and improvement of all its elements is a necessary requirement for the professionalism of the trumpet player.

It has been studied how the physiological features of the muscles of the trumpeter's labial apparatus contribute to the sound production and performance process on the trumpet. The principles of functioning of the trumpeter's labial apparatus have been analyzed, the peculiarities of the formation of the most convenient position have been determined. The errors in the work of the performers' respiratory system, their causes and ways to overcome them have been discussed.

Particular attention in the article is paid to the warm-up of the trumpet player, which is necessary for the gradual warm-up and commissioning of the executive apparatus.

Key words: trumpet, trumpeter's labial apparatus, mouthpiece setting, sound extraction, articulation, strokes, exercises.

Протягом всієї історії розвитку духового мистецтва педагоги стикалися з проблемами принципів роботи губного апарату. Проблему формування та функціонування губного апарату трубача досліджували такі вітчизняні та зарубіжні педагоги-виконавці, науковці: Т. Докшицер, І. Кобець, В. Яблонський, В. Швець, В. Луб, Р. Наконечний, В. Подольчук, М. Баланко, В. Посвалюк, І. Гишка та ін.. На даний момент, вітчизняна методична школа не має чіткої моделі, стандарту, за яким би здійснювалося навчання виконавців на мідних духових інструментах, зокрема на трубі. Однією з причин цього є система наступності, історично сформована в умовах репродуктивного методу навчання. Існують також і причини суб'єктивного характеру – це постійна конкуренція між викладачами, яка веде до небажання ділитися своїми власними методичними напрацюваннями з колегами. Викладені в даній статті аспекти функціонування губного апарату трубача, ґрунтуються на існуючих методиках, спостереженнях за роботою видатних педагогів, а також на власному досвіді автора.

Метою даної роботи є висвітлення принципів функціонування губного апарату, на прикладі гри на трубі.

Завдання:

- охарактеризувати анатомічну будову губного апарату;
- розкрити значення різних елементів губного апарату в процесі звуковидобування;
- проаналізувати практичне значення постановки мундштука на губах.

Для досягнення поставленої мети дослідження було використано комплекс взаємопов'язаних методів дослідження – аналіз, синтез, узагальнення результатів наукових пошуків в літературних джерелах та аналіз науково-методичної літератури.

В технічній оснащеності трубача провідне місце займає правильна робота виконавського апарату. Губний апарат являє собою роботу всіх лицьових і губних м'язів, язика, епітелії губ, слинних залоз. Для кращого розуміння принципів його роботи, нам необхідно звернутися до анатомії і фізіології людини. Знання того, як повинні рухатися ті чи інші м'язи є ключем до успіху.

У кожної людини існує система губних і лицьових м'язів. Згідно напрямку дії, їх можна розділити на дві групи: кругові м'язи, що діють на стиск, і радіальні м'язи, що відповідають за розтягнення рота.

Кругова мускулатура складається з плоских кільцевих м'язів, що охоплюють обидві губи. Їх дія спрямована до центру рота, звужуючи його.

До радіальних м'язів відносяться м'язи щік, виличний м'яз, м'яз «сміху», «собачий» м'яз, різцевий м'яз верхньої губи, квадратний м'яз верхньої губи, трикутний м'яз рота, чотирикутний м'яз нижньої губи, м'яз підборіддя. Радіальні м'язи більш дрібні, ніж кругові і їх робота спрямована у сторони від центру губ.

Таким чином ми бачимо, що на обличчі людини є дві групи м'язів які працюють у протилежних напрямках: одні сприяють розтягуванню, інші – змикання ротового отвору. Керуючи цими м'язами, виконавець може змінювати апертуру ротового отвору, роблячи його більше або менше і тим самим впливаючи на звучання інструменту.

Свідоме регулювання сукупної роботи лицьових м'язів є одним з основних завдань виконавця. Слід пам'ятати, що губні і лицьові м'язи є одними з найменших в тілі людини. Їх робота і розвиток вимагають великої уваги від виконавця і особливо від педагога. Якщо сильно перевантажувати губний апарат, даючи йому важкі навантаження, можна легко порвати тонкі волокна мускулатури, що призведе до її тимчасової, а може бути і повної дисфункції. Відновлення нормального функціонування пошкоджених м'язів може зайняти від місяця до року копіткої, методичної та обдуманної праці. Однак, незважаючи на старанну роботу, в дев'яноста випадках зі ста, повністю відновити губний апарат, щоб він працював як раніше, не вдається. Тому дуже важливо стежити за станом втоми губного апарату, займатися його розвитком обережно, поступово збільшуючи навантаження, чергуючи вправи на статичну витривалість і гнучкість, рухливість м'язів.

Однією з найважливіших частин губного апарату є язик. Це найбільш рухливий орган людини, так як повністю складається з м'язів, і при цьому не має кісток. Він здатний змінювати свою форму, при необхідності. Безумовно це має велике значення при грі на трубі, оскільки язика не тільки бере участь у виконанні артикуляції і штрихів, але, що набагато важливіше, допомагає формувати струмін повітря, що видихається.

Контролювати усі м'язи язика це завдання непросте, що вимагає від виконавця великої концентрації та довгих тренувань. Роблячи язик м'яким або твердим, довгим або коротким, згинаючи його, можна добитися ідеального балансу між чіткістю і м'якістю атаки, глибиною і, в той же час – яскравістю звучання. «Важливо відзначити, що дві частини язика – корінь і кінчик – абсолютно незалежні один від одного і не збігаються у напрямку руху. Коли корінь язика робить рух вперед,

відкриваючи надгортанник і тим самим доступ повітря в ротову порожнину, кінчик язика робить зворотний рух, тобто назад, пропускаючи струмінь повітря через губну щілину в мундштук. Відбувається як би віддача від пострілу» [1, с. 11].

Атакою називають момент початку звучання інструменту, коли язик відштовхується від передніх зубів, відкриваючи доступ повітря до епітелію губ і далі в інструмент. Існує кілька різновидів атаки: проста, допоміжна (подвійна, потрійна), фрикативний. Атака також ділиться на м'яку і тверду.

Кожна атака має характерну для себе приголосну, яку подумки вимовляє виконавець, при цьому язик рухається, як при реальній вимові звуків. «Приголосна – це точка положення язика перед атакою. При уявній (а не буквальній) вимові голосної, корінь язика, поступаючись натиску повітряного струменя, відкриває надгортанник, а кінчик язика опускається вниз до нижніх зубів (а не відходить в глибину рота, такі рухи ускладнюють його дії), сила повітряного струменя розсовує губну щілину, приводить у коливання епітелій губ, через мундштук ці коливання передаються стовпом повітря в канал інструмента, і таким чином виникає звук». Для твердої атаки прийнято використовувати склад «ТА», завдяки твердій згодній «Т» початок звуку буде впевнений, рішучий. При виконанні м'якої атаки частіше використовують склад «ТАК», в цьому випадку початок звуку виходить більш плавним, нерізким. У допоміжній атаці використовується склад «КА» (при цьому відбувається відштовхування задньої частини спинки язика від верхнього неба), така атака завжди чергується з твердою «ТА-КА» при подвійній атаці і «ТА-ТА-КА» – при потрійній.

Для спрощення оволодіння даним видом атаки П. Фаркас пропонує інші варіанти складів, наприклад «ТУ-КУ» або «ТАК-ГА». Використання запропонованих складів безумовно спрощує оволодіння даним прийомом, але тягне за собою ряд наслідків, у вигляді неправильного сприйняття принципів роботи язика під час гри, а отже нетвердою, слабо конкретизованою атакою. Оволодіння допоміжними атаками – це довгий шлях, що вимагає великого терпіння [3, с. 34].

Фрикативна атака використовується виконавцями-трубачами для контролю за усіма елементами виконавського видиху. При такому виді атаки язик не бере участь, а звук починається лише з допомогою сильного різкого видиху, при цьому початок звуку не такий чіткий, як при твердій або м'якій атаці.

Наступні за приголосними голосні для всіх видів атаки однакові: «А», «У», «І». Однак, спостерігаючи за виконанням арій оперними співаками, було помічено, що використання гласною «О» робить порожнину рота більш округлою, а, відповідно, і більш округлим і зібраним звук. Такий же прийом можна використовувати і при грі на трубі: звук стає менш різким, більш щільним і оксамитовим, його простіше контролювати, їм легше управляти. Але використання цього прийому можливо тільки в нижньому, рідко середньому регістрі, так як так формування гортані і ротової порожнини унеможлиблює її звуження для збільшення сили видиху, необхідної при виконанні нот верхнього регістру.

На думку П. Фаркаса вибір голосної залежить від регістра. Наприклад, для нижнього характерна голосна «А» – «ТА», для середнього «У» – «ТУ», для верхнього «І» – «ТІ». Вважається, що при вимові цих голосних гортань і ротова порожнина приймають необхідне положення для створення правильної сили видиху в певному регістрі і такі асоціації спрощують розуміння принципів того, як посилити видих природним шляхом, не перенапружуючи і не затискаючи при цьому м'язи дихального апарату [3, с. 47].

Як вже було сказано вище, при атаці використовується склад «ТА», при цьому кінчик язика не повинен виходити за зуби. У багатьох початківців-музикантів існує проблема з виконанням твердої, а також швидкої і допоміжної атаки. Дана причина криється в роботі язика. Існує думка, що під час початку звуку язик повинен відштовхнутися (вдарити) від передніх верхніх зубів, в цей момент відбувається його рух спочатку вперед, а потім назад. У швидкому темпі подібний рух призводить до того, що м'язи швидко втомлюються і перестають працювати. Однак, якщо змінити напрямок руху язика, з горизонтального на вертикальне, то навантаження зменшиться. Для цього слід при атаці звуку «ударити» язиком не в зуби, а в піднебіння. Важливим моментом при цьому є положення самого язика: удар відбувається не кінчиком, а як би спинкою.

Атака завжди повинна бути виразною і чіткою, але не різкою. Важливо також пам'ятати, що добре поставлена і відпрацьована атака дозволяє уникнути марного витрачання повітря при переході від ноти до ноти. Момент закінчення і початку наступного звуку стає більш зібраним і, як наслідок, полегшує видобування звуків середнього і верхнього регістрів, зберігаючи більшу кількість сил і енергії для гри.

Грунтуючись на дослідному експерименті ми рекомендуємо не змінювати букву в складі, залишаючи незмінне «ТА». Це обумовлено тим, що при вимові складів «ТУ і ТІ» відбувається

підняття кореня язика, що перекриває вільну подачу повітря в мундштук, також це є причиною підняття загально-головного тиску. Склад «ТА» не заважає повітряному струмені, оскільки корінь язика залишається внизу. Для виконання нот верхнього регістру слід трохи загнути краю мови до верхніх зубів, утворюючи «жолоб», можливо для спрощення розуміння використовувати склад «ТЮ-Ю-Ю». Тривале повторення «Ю» необхідно для розуміння позиції язика. На жаль проблеми пов'язані з положення язика під час виконавства все ще викликають суперечки, єдиної думки у вітчизняній школі поки немає. Подібні «перешкоди» на шляху виконавців є досить поширеними, і причини їх криються саме в нерозумінні принципів дії виконавського апарату трубача.

У питаннях роботи губного апарату трубача особливе місце відводиться постановці мундштука на губах. Цей момент потребує великої уваги, як від педагога, так і від самого виконавця. При виборі постановки слід враховувати фізичні дані юного музиканта, такі як напрямок росту зубів, прикус, положення щелепи, будова губ і лицьових м'язів. Оскільки у всіх людей фізіологія різна, то і положення мундштука на губах буде варіюватися. Кожна постановка вимагає суто індивідуального підходу, заснованого на фізичних даних конкретної людини [5, с. 12].

Найперше необхідно звернути увагу на прикус в роботі над постановкою мундштука на губах. Ідеальним положенням вважається, коли при змиканні верхні та нижні зуби утворюють рівну поверхню, тобто майданчик, на якій в подальшому буде стояти мундштук. На жаль, такий стан зустрічається не часто, більш поширеним є прикус, при якому верхні або нижні зуби знаходять один на одним. Подібний не рівний прикус змушує виконавця рухати нижню щелепу вперед, або назад, домагаючись рівної поверхні для опори мундштука. Слід пам'ятати, що прикус це не тільки сходження або накладення верхньої і нижньої щелепи, це ще і положення самих зубів. Повернені боком, що ростуть не прямо зуби можуть стати серйозною проблемою для виконавця. Під час роботи, на амбушур трубача чиниться великий тиск, через що губи притискаються до зубів, якщо останні стоять нерівно, то губи з внутрішньої сторони буде розсікати, що призведе до дисфункції виконавського апарату. Маючи подібну проблему, деякі музиканти свідомо зрушують мундштук в сторону від центру губ, щоб знайти необхідне комфортне положення.

У методичних роботах Ж. Арбана, Л. Маджіо та інших зустрічається опис так званої «ідеальної» постановки. Коли мундштук ставиться на середину зімкнутих губ, при цьому три п'ятих чашки знаходиться на верхній губі, а дві п'ятих – на нижній. Пояснюється це тим, що одна з губ стає опорної, а інша навпаки вивільняється [1, с. 7; 2, с. 9]. Дане положення мундштука не зовсім коректне, оскільки при такій постановці погіршується кровообіг опорної губи, а також обмежується її участь у формуванні звучання інструменту.

Спираючись на вже відомі факти про фізіологічну будову губного апарату, ми можемо визначити принципи формування найбільш зручною постановки, при якій епітелії губ будуть вільно вібрувати, а лицьові м'язи працювати в ідеальному балансі. Мундштук слід ставити таким чином, щоб навантаження розподілялося рівномірно, оскільки для красивого повноцінного звуку необхідна робота обох губ. З цієї причини слід уникати надмірного зміщення опори мундштука по вертикалі, оскільки це призведе до перетиснення м'язових волокон і негативно відіб'ється на витримці та гнучкості губного апарату трубача. Відомо, що в момент виконання відбувається безпосередній тиск мундштука на губи, що погіршує кровообіг в м'язах. Однак, якщо мундштук прилягає до губ не щільно, то погіршується чистота інтонації, звук стає менш округлим, з'являються шиплячий призвук. Причиною цього є перенапруження м'язів губного апарату, оскільки збільшується задіяна площа губ. Таким чином, важливо контролювати ступінь притиску мундштука і напруження губ, вони повинні знаходитися в балансі.

Звичайно, в процесі виконання існують моменти, при яких виконавцю необхідно перенести опору мундштука на одну з губ. Це дозволяє полегшити взяття нот верхнього регістру, або виконання стрибка на легато. Але треба зважати на те, щоб після закінчення використання даного прийому повернути губний апарат в початковий стан, при якому ступінь притиснення мундштука до обох губ однакова. У виконавській практиці часто зустрічаються проблеми, пов'язані з тривалим виконанням будь-яких елементів, які швидко призводять до втоми м'язів. У такі моменти виконавець може свідомо розвантажувати одну з губ, або частину губного апарату, для того, щоб дати протилежним м'язам відпочити. Описані вище випадки є прикладами виключення з правила, в основному треба рівномірно розподіляти тиск на губний апарат.

Виконавцю та педагогу необхідно розуміти, що епітелії губ не однакові, їх центральні частини більш еластичні і рухливі, ніж крайні. При постановці мундштука в центр губ музикант може максимально використовувати роботу епітелій, що сприяє зниженню навантаження на лицьові і губні м'язи, збільшує витримку, а звук стає більш розкутим.

Дуже обережно треба ставитися до «збирання» губного апарату для взяття звуків середнього та верхнього регістрів. Досить поширена помилка, при якій замість того, щоб напружити нижню губу, зібрати епітелії перед зубами, виконавець просто загортає губу на зуби. Відбувається повне відключення нижньої губи з виконавського процесу, що в разі збільшує навантаження на верхню та призводить до різкого неприємного звучання інструменту. При грі необхідно звертати увагу на куточки рота, вони не повинні розтягуватися в сторони або йти вниз. Важливо утримувати їх на місці, навпроти «іклів», і при переході в верхній регістр подавати їх трохи «вперед» до центру губ. Це дозволить знизити напруження і дати, необхідну для нормального функціонування епітелій свободу.

Особливу увагу варто приділити розігріванню. Багато музикантів самостійно розробляють комплекси вправ, які підходять їх м'язам. Мета розігрівання – поступове розігрівання та приведення в робочий стан виконавського апарату. Неправильно сформований комплекс вправ завдає більше шкоди, ніж користі. Важливо розуміти, що починати треба з тривалих нот не високої теситури, це дозволить розігріти м'язи. Після цього можна переходити до виконання вправ «ковзань», які розтягують м'язові волокна, роблячи їх більш еластичними і рухливими. Для зміцнення губного апарату слід чергувати статичні і динамічні вправи.

При освоєнні принципів роботи губного апарату, важливо розуміти, що неможливо пізнати і відпрацювати всі тонкощі та прийоми гри на духовому інструменті, не розуміючи й не володіючи виконавською диханням. У виконавському апараті трубача все взаємопов'язане та невід'ємне одне від одного. З цієї причини розвивати витривалість губ необхідно в тісному зв'язку з формування дихального апарату.

У сучасних науково-педагогічних пошуках проблема формування та аналізу основних складових виконавського апарату трубача займає одне з центральних місць. Видатні майстри трубного мистецтва, такі як В. Яблонський, М. Бердієв, Г. Леонов, не передали свій безцінний досвід у наукових дослідженнях чи навчально-методичних посібниках. Довгий період в Україні методичні роботи І. Кобця були єдиними розробками в сфері трубного виконавства.

В останні десятиліття відбувається зростання науково-методичного рівня вітчизняної музичної педагогіки, а саме в галузі музичного мистецтва гри на духових інструментах. Науково-теоретичні та практичні засади навчання трубача досліджували в своїх методичних працях вітчизняні педагоги В. Швець, В. Луб, О. Плохотюк, Р. Наконечний, В. Подольчук, М. Баланко, В. Посвалюк [6; 7; 8]. В своїх публікаціях вони, спираючись на особистий виконавський та педагогічний досвід, виклали власні думки формування методики навчання гри на трубі. Дослідженнями в області теоретичного обґрунтування питань звукоутворення на трубі, освоєння та реалізації базингової методики займається І. Гишка [4].

При великій різноманітності сучасних методик і шкіл гри на трубі, завдання педагога полягають у тому, щоб серед такої кількості обрати саме ту, що буде в найкращий спосіб формувати виконавський апарат учня чи студента.

Висновки. Отже, розвиток губного апарату трубача це тривалий процес і вимагає великої кількості часу. З огляду на фізіологічну будову м'язів учня, студента педагог повинен формувати правильну постановку мундштука на губах, корегувати процес звуковидобування та роботу всіх елементів губного апарату, ускладнювати комплекс вправ, тоді все це буде поступово розвивати та вдосконалювати губний апарат молодого трубача.

Література

1. Arban J. B. Vollständige Schule für Trompete, Cornet à Pistons, Flügelhorn, Tenorhorn. Leipzig : VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag. 1987. 247 p.
2. Carlton M. Original Louis Maggio System for Brass. Charles Colin. 1985. 140 p.
3. Farkas P. The Art of Brass Playing. Bloomington, Indiana : Wind Music, Inc. 1962. 68 p.
4. Гишка І. С. Формування амбушура трубача (традиції та базинг) Дослідження. Львів : ЗУКЦ, 2002. 136 с.
5. Кобець І. М. Початкова школа гри на трубі. Київ : Мистецтво, 1963. 260 с.
6. Плохотнюк О. С. Основи виконавської техніки трубача. Київ : Наш формат, 2015. 153 с.
7. Подольчук В. В. Навчання гри на трубі і виконавська практика. Донецьк : Цифрова типографія, 2009. 106 с.
8. Посвалюк В. Т. Найпоширеніші помилки та відхилення в процесі навчання і роботи музикантів-духовиків // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ, 2006. Вип.10. С. 284–290



УДК 780.641.1/.5(435)+(450)«17»

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7743-606X>**Ворончак І.І.,
м. Рівне**

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ПОПЕРЕЧНОЇ ФЛЕЙТИ В АВСТРІЇ ТА ІТАЛІЇ У XVIII СТОЛІТТІ

Анотація. XVIII століття стало особливим для музичного мистецтва Західної Європи, адже воно принесло з собою завершення дуже важливої епохи, підсумувало здобутки, окреслило шляхи подальшого розвитку. Для флейтового мистецтва XVIII століття – ера стрімкого розвитку конструкції інструмента і техніки виконавства на ньому.

Поперечна флейта сягнула піку популярності. Було створено художній репертуар, що пройшов випробування часом, закладено фундамент національних виконавських шкіл. Створено методичну базу – корпус трактатів, в яких розкрито найрізноманітніші питання музичної теорії і практики, техніки і стилю. Все це стало тією потужною основою, на якій флейтове мистецтво базується аж до сьогодні. Саме тому комплексне дослідження XVIII ст. як своєрідного феномену в історії західноєвропейської флейтової культури і вивчення специфіки виконавства цього періоду є вкрай важливим.

Ключові слова: флейта, репертуар, виконавство, симфонія, концерт.

Abstract. The 18th century became special for the musical art of Western Europe, because it brought with it the end of a very important era, summed up the achievements, outlined the ways of further development. For flute art, the 18th century was an era of rapid development of the design of the instrument and the technique of performing on it.

The transverse flute reached its peak of popularity. An artistic repertoire that has passed the test of time was created, and the foundation of national performing arts schools was laid. A methodical base was created – a body of treatises in which the most diverse issues of musical theory and practice, technique and style are revealed. All this became the powerful foundation on which flute art is based to this day. That is why a comprehensive study of the XVIII century, as a peculiar phenomenon in the history of Western European flute culture, and the study of the specifics of the performance of this period is extremely important.

Key words: flute, repertoire, performance, symphony, concert.

Постановка проблеми. Сьогодні в Україні система музичної освіти не передбачає обов'язкового ґрунтовного вивчення музикантами-духовиками специфіки старовинного виконавства. Проте даний комплекс знань і навичок є вкрай важливим для повноцінного і конкурентоспроможного виконання не тільки барокових, а й класичних та ранніх романтичних творів, адже, попри всю відмінність виконавських стилів, між ними виразно простежується певна спадковість.

Сучасний професійний музикант має бути компетентним у різних музичних стилях, знати особливості виконавського мистецтва минулих епох. При цьому запорукою збереження відповідності історичному образу твору є насамперед теоретична база.

Метою статті є висвітлення репертуару для поперечної флейти в Австрії та Італії у XVIII столітті.

Виклад основного матеріалу. Поперечна флейта як сольний інструмент вперше з'явилася в італійській музиці лише у 1715 р. В симфонії №1 зі збірки 12 “Великих концертних симфоній” (1715) А. Скарлатті (1660–1725) [3] дві флейти виконують роль солістів, а в симфонії №2 соло-партії віддані флейті і трубі. Скарлатті був відомий своєю неприязню до духових інструментів, але після візиту до нього Й. Й. Кванца написав дві сонати для поперечної флейти і присвятив їх німецькому флейтисту. Пізніше вийшли 6 концертів для 2-х блокфлейт, 2-х скрипок і continuo та соната для 2-х траверсо (альтових блокфлейт або гобоїв), 2-х скрипок і клавесина. А. Лотті (пр.1667–1740) [2], як і більшість італійських композиторів XVIII ст., у своїх камерних творах використовував переважно скрипку або гобой. Поперечна флейта, однак, зустрічається у двох його тріо-сонатах: перша – для traverso, гобоя d'amore і continuo, друга – для флейти або скрипки, віолі da gamba і continuo.

Кілька сонат da chiesa для сольної флейти і continuo написав А. Кальдара (1670–1736) [9]. У доробку видатного віолончеліста, співака і педагога Д. Бонончіні (1670–1747) [6] – опери, вокальні твори, ораторії, кантати і меси. Його камерна музика орієнтована переважно на віолончель, флейта ж зустрічається тільки у “Камерних дивертисментах” для клавесина зі скрипкою або флейтою (1722 р.). Причому дані твори могли виконуватись і на клавесині соло, адже верхня партія не виділена окремо, а вписана в клавірну фактуру. Т. Альбіноні (1671–1751) – автор численних опер, концертів, сонат для скрипки, а також концертів для одного і 2-х гобоїв [2]. З-під його пера вийшло кілька сонат для рекордера з continuo, а в багатьох тріо-сонатах для струнних опціонально зазначена флейта.

Венеціанським філософом, математиком, поетом і композитором-любителем А. Марчелло (1673–1747) [6] написана збірка з 6-ти концертів для 2-х гобоїв/флейт, струнних і continuo під назвою “La setra”¹¹⁰ (пр. 1738 р.). У даних творах найчастіше партії духових не протиставляються оркестру, а лише виокремлюються для проведення певної теми. Такий виклад матеріалу властивий для симфоній.

У коло зацікавлень Б. Марчелло (1686–1739) [9], окрім музики, входили поезія і юриспруденція. За життя він займав кілька високих державних посад і вважався одним з найосвіченіших італійців свого часу. Серед його величезного музичного доробку 12 сонат для рекордера з continuo і концерт для флейти, струнних і continuo D-dur.

Одною з найвизначніших фігур італійського бароко був А. Вівальді (1678–1741) [9]. Він одним із перших в своїх симфоніях почав доручати окремі партії гобоям, валторнам і фаготам, які до цього дублювали струнну групу. Це нововведення змінило роль духових інструментів в оркестрі і визначило подальший вектор розвитку оркестрового письма. Майже 100 творів у жанрі концерту Вівальді написав для сольних духових. З-поміж колосальної кількості інструментальних творів Вівальді, 20 сольних концертів написані для флейти, один концерт для 2-х флейт, 7 концертів для ансамблю сольних інструментів включно з флейтою, 5 сонат для флейти з continuo, одна соната для 2-х флейт і одна – для флейти, фагота і continuo. Також, майже у всіх 20 камерних концертах флейта часто відділяється від tutti і виходить на перший план. На жаль, у багатьох своїх творах композитор не уточнив різновид інструмента, призначеного для виконання сольної партії.

Флейтові твори в Італії I-ї пол. XVIII ст. створювалися переважно скрипачами. Вони мислили категоріями скрипкової техніки, яка була невластива флейті і не давала можливості розкрити весь технічний і художній потенціал інструмента. Натомість композитори не виявляли інтересу до вивчення власної специфіки та можливостей traverso і використовували інструмент з обережністю.

Показовим прикладом цього є творчість одного з кращих італійських скрипалів XVIII ст. – Ф. Джемініані (1687–1762) [3]. У 1730 р. були видані 6 сонат для флейти, скрипки або гобоя з continuo. Всі вони написані в зручних тональностях, досить легкі технічно, а верхня межа діапазону доходить лише до с^{'''}. Схоже написані і «Три соло...» для німецької флейти або скрипки і continuo. Приблизно у 1748 р. був надрукований його трактат «Правила гри у правдивому смаку на скрипці, німецькій флейті, віолончелі та клавесині» (ор.8), що являв собою збірку творів для різних ансамблевих складів. Теоретична частина обмежувалася лише правилами розшифрування прикрас, про особливості ж техніки виконавства на тому чи іншому інструменті взагалі не йшлося. Єдиний пасаж про поздовжню флейту красномовно свідчить про обмеженість знань Джемініані про техніку інструмента і небажання заходити на флейтову «територію»: «Не можу не зауважити, що найбільш досконало інструмент проявляє себе в Cantabile, де є час на розподіл дихання, а не в швидких творах з арпеджіо і стрибками» [4, с. 1]. Недостатня обізнаність у техніці одноклапанної флейти не заважала, однак, італійцям створювати для неї музику, хоч і досить легку.

Протягом всієї I-ї половини XVIII ст. популярною залишалась сольна флейтова соната, а також тріосоната для 2-х флейт (флейти, скрипки) з continuo. Представник неаполітанської оперної школи Л. Вінчі (1690–1730) [7], який одним з перших почав оновлювати бароковий оперний стиль, написав 6 сонат для флейти і continuo, які були видані після смерті композитора, у 1746 р. Для скрипки або поперечної флейти написані сольні (ор.14, 1748) і тріо-сонати (ор.12, пр.1749) К. Тессаріні (пр.1690–1766) [2], який в своїй композиторській творчості орієнтувався на музику Вівальді.

Потрапивши до Італії на початку XVIII ст., одноклапанна флейта, хоч і не стала панівним інструментом, як, наприклад, у Франції, однак отримала популярність як у професійних, так і у аматорських музичних колах, що підтверджується достатньою увагою композиторів. Однак, ані конструкція інструмента, ані техніка виконавства на ньому в Італії XVIII ст. не зазнали відчутних змін. Більшість італійської флейтової музики написана скрипачами, котрі, безумовно, знали базові можливості поперечної флейти, але дати справжній імпульс її подальшому розвитку не могли. Звідси і невисокий рівень виконавського мистецтва, що підтверджується коментарями відомих музикантів того часу, і майже повна відсутність методичної літератури.

Пік розвитку *австрійської флейтової музики* припадає на другу половину XVIII ст., нерозривно пов'язаний з Віднем і, за деякими нечастими винятками, не виходить за межі класичного стилю. Більшість творів для поперечної флейти відносяться до камерної сфери, це: дуети, тріо, квартети, квінтети, дивертисменти, а також популярні в той час сонати для піано-форте з акомпанементом мелодичного інструмента. Не залишалися поза увагою сольні сонати і концерти.

Серед композиторського доробку одного з найвидатніших представників класицизму К.В. Глюка (1714–1787) [2] флейтові твори не посідають особливого місця. Глюком створено лише вісім тріо для 2-х флейт або скрипок з continuo (1746). Однак, серед широкого кола сучасних слухачів

одним з найвідоміших творів із флейтового репертуару на сьогодні є «Танок блаженних духів» з опери «Орфей і Еврідіка» (1762). Така широка популярність не є чимось несподіваним, зважаючи на емоційну складову твору, його компактність і якість викладу музичного матеріалу. Цей твір демонструє наскільки широкі можливості мала вже у той час флейта у передачі величезної палітри станів.

У композиторській спадщині Ф.Й. Гайдна (1732–1809) [2] немає творів для сольної флейти. Інша ситуація з ансамблевою музикою. В камерному доробку композитора: 4 квартети для флейти, скрипки, альту і віолончелі, 2 сонати для піанофорте з акомпанементом флейти або скрипки, 4 Лондонські тріо для 2-х флейт/скрипок з віолончеллю, 6 тріо для скрипки/флейти, скрипки і віолончелі, 3 тріо для піанофорте, флейти/скрипки і віолончелі, 2 дивертисменти і 2 дивертисменти *da camera* для різноманітних складів з флейтою, а також 2 касациї з флейтою.

Молодший брат Ф. Й. Гайдна Й. М. Гайдн (1737–1806) [3] також звертався до флейти у своїй творчості. Ним створено: 2 концерти для флейти з оркестром, 4 дивертисменти для змішаних складів з флейтою та 3 квартети для флейти, скрипки, альту і віолончелі.

В. А. Моцарт (1756–1791) [2] використовував флейту і у ролі сольного інструмента, і у складі оркестру або камерного ансамблю. Його сольні твори, крім ідеального володіння інструментом, вимагають від виконавця легкості і невимушеності – рис, які часто з'являються тільки в пору творчої зрілості. Найбільш ранніми творами за участі флейти є 6 сонат (К.10–15) восьмирічного композитора. Головним інструментом в них виступає клавесин/піанофорте, а флейта/скрипка акомпанує. У 1777 р. на замовлення голландського флейтиста-аматора Де Жана Моцарт написав 3 квартети: *ре мажор*, *соль мажор* і *до мажор*, для флейти, скрипки, альту і віолончелі. Пізніше він створив ще один флейтовий квартет *ля мажор* (К.298).

Крім квартетів Де Жан замовив Моцарту 3 флейтові концерти. Композитор, однак, написав лише два: *соль мажор* (К.313) і *ре мажор* (К.314/285d). Хоча концерти за більшістю композиційних параметрів відповідають класичній традиції, неабияка віртуозність сольних партій, насичений оркестровий акомпанемент і нетипова для класицизму взаємодія соліста і оркестру зближують їх із романтизмом. Дотепер немає точних даних про те, для кого було написане *Andante* *до мажор* (К.315). Можливо це одна з частин третього – ненаписаного концерту для Де Жана. Концерт *до мажор* (К.299) для флейти з арфою простіший за сольні опуси як в композиційному, так і в технічному планах. Це – яскравий приклад галантної салонної музики кінця XVIII ст. із красивими, легкими і чуттєвими мелодіями.

В останній чверті XVIII ст. на піку популярності в Австрії знаходились струнні квартети і квінтели. Нерідко роль першої скрипки виконував духовий інструмент. Найбільше розповсюдження отримав такий ансамблевий склад: скрипка, альт (або два альту у квінтелі), віолончель і поперечна флейта, що підтверджують твори австрійських композиторів. Іноді струнний склад доукомплектовувався гобоєм, фаготом, а пізніше – кларнетом.

Якщо флейта була єдиним духовим інструментом в ансамблі, то найчастіше виконувала роль соліста. Струнні ж акомпанували та проводили тематичний матеріал у вступі, переграх і кінці твору. Попит на ансамблі з флейтою великою мірою був спричинений популярністю інструмента серед музикантів-любителів. Аматорський ринок був ласим шматком для композиторів і музичних видавців того часу.

Основу творчого доробку чеха Ф. Кроммера (1759–1831) [2], який досяг успіху у Відні, складають струнні квартети і квінтели. В його активі – 9 симфоній, 70 струнних квартетів, 15 струнних квінтетів. Однак в наш час Кроммер найбільш відомий своїми творами для дерев'яних духових інструментів. Для сольної флейти він написав 2 концерти і 5 концертних симфоній. Камерний флейтовий доробок складається з 9 квартетів і 9 квінтетів зі струнними. Роль струнних в пізніх квінтетах Кроммера зростає. Л. ван Бетховен (1770–1827) [68] у творах для флейти дотримувався класичної традиції. У 1792 р. ним було створено *Allegro* і *Minuet* для 2-х флейт, у 1801 – серенада *ре мажор* (ор.25) для флейти, скрипки і альту, що пізніше була перероблена для флейти/скрипки і фортепіано (ор.41). Приблизно у 1790–1792 рр. написана соната *сі бемоль мажор* з піанофорте (на сьогодні авторство сонати знаходиться під питанням). 1818 р. датуються 2 збірки варіацій для флейти/скрипки і піанофорте, це: ор.105 – 6 австрійських і шотландських тем з варіаціями, ор.107 – 10 руських і тірольських тем з варіаціями¹⁴³. Сьома тема з ор.107 – це мелодія української народної пісні «Їхав козак за Дунай». Флейтові твори Бетховена технічно не важкі і найчастіше використовуються для навчальних цілей.

Значна частина творчого спадку Й. Н. Гуммеля (1778–1837) [2], учня Моцарта, Сальєрі і Гайдна, займає перехідне місце між класицизмом і романтизмом. Він розширює рамки класичної гармонії і вільно поводить з формою. Більшість творів написані для піанофорте – інструмента, за яким Гуммель був виконавцем-віртуозом. Поза увагою композитора не залишилась і флейта. Для неї він створив: 3 сонати, варіації з піанофорте, тріо-сонату з віолончеллю і піанофорте, 6 п'єс для піанофорте, флейти і віолончелі, тріо, “Розвагу” для скрипки/флейти і піанофорте, “Військовий”

септет № 2 з участю флейти, інтродукцію і велике блискуче рондо, 3 аранжування симфоній Гайдна, Моцарта і Бетховена для флейти, скрипки, віолончелі і піаногорте, 12 аранжувань увертюр різних композиторів для флейти, скрипки і піаногорте.

Висновки. Впродовж всього XVIII ст. в Австрії та Італії поперечна флейта як інструмент не зазнала жодних модифікацій. Не було створено і видатних методичних праць. Однак знайомство з високохудожнім і високотехнічним матеріалом флейтової музики композиторів того часу свідчить про високий рівень флейтового мистецтва. Більшість тогочасної музики для флейти створено з глибоким знанням технічних можливостей інструмента: віртуозні за звучанням пасажі найчастіше відрізняються відносною зручністю при виконанні; використовуються вигідні середній та високий регістри; твори написані в комфортних тональностях; музичні фрази побудовані з урахуванням виконавського дихання.

Заповнення ж австрійського та італійського нотного ринку в останній чверті XVIII ст. великою кількістю неважкої в технічному плані флейтової музики, в яку досить часто впліталися впізнавані фольклорні мотиви, є показником широкої популярності флейти і серед аматорів. Підтвердженням цього факту можуть слугувати, наприклад, «Прості п'єси» Й. Н. Гуммеля, дві збірки варіацій на фольклорні теми Л. ван Бетховена, багато творів з колосального флейтового доробку Ф. А. Хоффмайстера, а також концерти В. А. Моцарта, які хоч і не легкі, але написані саме для флейтиста-аматора Де Жана.

Список використаних джерел

1. Апатский, В. Н. (2010). История духового музыкально-исполнительского искусства. К.: ТОВ «Задруга», 248 с.
2. Карпак, А. Я. (2016). Жанр флейти у творчості австрійських та італійських композиторів – сучасників В. А. Моцарта. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць*. Випуск 8. Упорядник С. Д. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, С. 8 – 14.
3. Boyd M., Pagano R., Hanley Edwin. Scarlatti (Pietro) Alessandro (Gaspere). Grove Music Online.
4. Careri, E. Geminiani Francesco Saverio. Grove Music Online. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10849>
5. Hansell, S. revised by Termini O. Lotti Antonio. Grove Music Online. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17023>
6. Lindgren, L. Bononcini Giovanni. Grove Music Online. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278276>
7. Prill, E. (1912). Führer durch die Flöten Literature. – Ergänzungband (Neuerscheinungen von 1898-1912). Leipzig: Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann, 168 s.
8. Pritchard B. W. Caldara Antonio. Grove Music Online. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04576>
9. Selfridge-Field E. Marcello Alessandro. Grove Music Online. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17715>



УДК [780.8:780.64]:37.091.2:78(477).
ORCID <https://orcid.org/0009-0007-7799-0427>

Максимчук В.В.,
м. Чернівці

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ ДЛЯ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ЖАНРУ ДУХОВОЇ МУЗИКИ В МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ

Анотація. У статті аналізується еволюційний шлях розвитку національної музичної освіти, надається ґрунтовний аналіз забезпечення освітнього процесу для підготовки фахівців жанру духової музики в мистецьких закладах України та аналіз наукових, нотних і навчально-методичних видань представників школи гри на духових і ударних інструментах в Україні.

Ключові слова: навчально-методичні праці, освітній процес, жанр духової музики.

Annotation. The article analyzes the evolutionary path of the development of national music education, provides a thorough analysis of the educational process for training professionals in the genre of wind music in artistic institutions in Ukraine, and analyzes the scientific, sheet music, and instructional publications of representatives of the wind and percussion instrument playing school in Ukraine.

Key words: educational and methodological works, educational process, genre of spiritual music.

Актуальність дослідження проблеми забезпечення освітнього процесу науковими та навчально-методичними працями обумовлена динамічними та незворотними змінами, що відбуваються у всіх сферах соціально-політичного та економічного життя сучасної України, переосмисленням ставлення до особистості як до суб'єкта власного розвитку, зміною поглядів на національне суспільство як на частину світового співтовариства, що детермінує проблему інтеграції української та світової культур та пошуку нових прогресивних парадигм розвитку педагогічної науки і практики.

Стан розвитку сучасної мистецької освіти обумовлюють суттєві зміни і у навчально-методичній роботі, яка спрямовується на "надання реальної, дієвої допомоги педагогічним працівникам у реалізації актуальних завдань розвитку, вдосконалення й підвищення науково-методичного рівня, а також активізація творчого потенціалу кожного викладача" [3].

Безперечно, це стосується і проблем підвищення рівня професійної підготовки виконавців на духових та ударних інструментах, що напряму залежить від покращення змісту викладання фахових дисциплін у освітніх закладах мистецького спрямування усіх рівнів акредитації. Для досягнення цієї мети особливого значення набуває активізація науково-методичної роботи, піднесення її на вищий рівень, усвідомлення її як однієї з основних складових професійної діяльності кожного викладача.

Концептуальні аспекти організації методичної роботи висвітлені у наукових працях Ю. Кабанського, Н. Ващенко, С. Крисюка.

У галузі фахової підготовки виконавців на духових та ударних інструментах ці питання знайшли відображення у наукових дослідженнях В. Апатського, В. Посвалюка, С. Цюлюпи, В. Громченка, А. Карпяка, П. Круля, Я. Сверлюка та ін.

Аналіз представлених вище досліджень засвідчує не лише про актуальність означеної проблематики, а й необхідність її подальшого вивчення, узагальнення та систематизації. Відтак, **метою** нашої публікації є аналіз навчально-методичного забезпечення освітнього процесу для підготовки фахівців жанру духової музики в мистецьких закладах України.

Навчання, отримання та постійне поповнення професійних знань та умінь з урахуванням сучасних викликів, є абсолютною необхідністю, що зумовлена вимогами часу.

В умовах докорінних змін у духовному просторі суспільства, ініційовані на початку ХХІ століття інтелектуальною елітою людства, відбувається формування національної освіти, що вносить певні корективи в цілі, зміст, завдання, форми та прийоми освітнянського процесу. Зміни у національному освітньому процесі здійснюються в умовах запровадження нових технологій, нових форм організації цього процесу, які наповнюються цілим комплексом навчально-методичного забезпечення.

Перспективи розвитку сучасної педагогіки мистецтва визначаються інноваційними процесами, які спрямовані на створення нових освітніх стандартів, оновлення навчальних програм та дидактичних матеріалів, перегляд форм та методів навчання. Їх концептуальні положення характеризуються поглядами, згідно з якими у центр освітньої системи ставиться забезпечення саморозвитку та самовдосконалення особистості у процесі оволодіння знаннями та вміннями, володіння нею художнім мисленням та творчою активністю, що в кінцевому результаті дозволить перейти на новий тип мислення і нові способи перетворення дійсності.

Зрозуміло, що вирішення цих завдань потребує не просто удосконалення змісту і організації освітнього процесу, а й впровадження таких інновацій, які б об'єктивно відповідали новим вимогам і створювали умови для їх реалізації. Ми маємо на увазі, в першу чергу, оновлення навчально-методичних матеріалів, навчальних програм, робочих програм, активізацію створення навчально-методичних праць, використання інноваційних форм та методів навчання, що забезпечують освітній процес в закладах мистецького спрямування.

Нові технології навчання, оригінальні педагогічні та методичні ідеї, сучасні методи, прийоми, засоби і форми організації активної пізнавальної навчальної діяльності учнів та студентів закладів мистецького спрямування, підвищення їх виконавської майстерності та педагогічної майстерності викладачів – стають продуктом творчого пошуку.

Таким чином, слід зазначити, що виняткового значення у формуванні фахових компетентностей майбутніх професіоналів в царині духової музики, набуває система науково-методичної роботи, в пріоритеті якої є не тільки надання наукової та навчально – методичної допомоги педагогам у розвитку професійної майстерності, але й активізація творчого потенціалу як викладачів, так і їх учнів.

Система підвищення професіоналізму – це цілий комплекс взаємопов'язаних і взаємозумовлених організаційно-змістовних компонентів, які постійно оновлюються із урахуванням запитів та потреб педагогічної практики. Важливим фактором на шляху активізації цих процесів є використання інноваційних підходів до організації науково-методичної роботи в освітніх закладах мистецького спрямування, основною метою якої є забезпечення неперервного і цілеспрямованого професійного розвитку педагогів та учнів в царині духової музики.

Сучасний стан розвитку духового виконавства вимагає від учасників освітнього процесу усвідомлення активізації навчально-методичної діяльності та піднесення її на вищий щабель. Основним завданням оптимізації методичної роботи є розвиток загальної та духовної культури педагогічних працівників, їх творчого потенціалу; фахове вдосконалення та активізація творчої діяльності педагогічних кадрів; збагачення методичного арсеналу, сучасних технологій навчання, уникнення формалізму; створення у навчальних закладах умов для здійснення експериментальної та дослідницької роботи, самоосвітньої діяльності.

Безумовно, система науково-методичної роботи включає не тільки науково-методичні дослідження, написання методичних праць, а й організацію та участь у методичних семінарах, постійно діючих методичних об'єднаннях, майстер-класах, школах педагогічного досвіду, творчих зустрічах, науково-практичних конференціях, круглих столах, різноманітних виконавських конкурсах та фестивалях, презентаціях новітніх фахових видань, що сприяє поглибленню знань педагогів з питань організації навчально-виховного процесу, активізує особистісний потенціал, створює умови для пошукової та дослідницької діяльності, дає можливість педагогам-практикам ділитися своїми напрацюваннями, поширювати кращі педагогічні досягнення, що безумовно підвищує професійний рівень викладачів. Ще однією із дієвих форм навчально-методичної роботи педагогів класів духових та ударних інструментів є академічні концерти, звіти класу, творчі звіти відділу чи кафедри, зустрічі і майстер класи провідних виконавців, що стимулює розвиток творчості, є своєрідною "школою" методичних знань тощо.

Безумовно, особливої уваги заслуговує така форма навчально-методичної діяльності викладачів як самоосвіта, що регламентує уміння кожного викладача самостійно сформулювати особистісно значущі методичні проблеми й спроектувати шляхи їх вирішення, тобто розробити індивідуальну програму підвищення рівня власної професійної компетентності.

Виклики сьогодення, спричинені пандемією, жакливою війною, розв'язаною московитами на українській землі, сприяли впровадженню у освітній процес нових форм навчання – очного, онлайн-навчання та змішаного, що вимагає від викладача гнучкості та готовності перебудовувати свою педагогічну діяльність у відповідності до сучасних запитів та вимог воєнного стану, готовності до інноваційної діяльності.

Не можна оминати увагою ще одну форму навчально-методичної діяльності викладачів – це курси підвищення кваліфікації, які проходять викладачі музичних шкіл на базі обласного центру підвищення кваліфікації, викладачі музичних закладів освіти I-IV рівнів акредитації – на базі профільних кафедр закладів вищої музичної освіти, відповідно до укладених договорів.

Безумовно, всі означені форми діяльності сприяють якісному підвищенню рівня фахової підготовки кожного педагога, істотному підвищенню їх науково-методичного рівня та готовності до інноваційної діяльності і творчого розвитку, дає змогу у нелегких соціально-економічних та політичних умовах гідно виконувати своє призначення – вчити та виховувати молоде покоління.

Важливою і необхідною умовою якісної підготовки фахівців жанру духової музики є навчально-методичне забезпечення освітніх компонентів.

Нормативною основою навчально-методичного забезпечення освітнього процесу в сучасних освітніх закладах України є Закон України "Про освіту" та Постанова Кабінету Міністрів України "Про затвердження Ліцензійних умов провадження освітньої діяльності закладів освіти".

Одним з освітніх компонентів є навчальна дисципліна, що являє собою структурований та адаптований зміст основ конкретної галузі діяльності. Кожна навчальна дисципліна повинна бути забезпечена навчально-методичним комплексом інформаційних і навчально-методичних матеріалів, які забезпечують отримання знань, умінь та їх реалізації у практичній діяльності для набуття визначених компетентностей, здійснення контролю результатів вивчення даної навчальної дисципліни.

У вищій школі низка означених матеріалів складає освітньо-професійна програма, навчально-методичний комплекс навчальної дисципліни, який містить навчальну програму дисципліни; робочу навчальну програму; конспекти лекцій, якщо дана навчальна дисципліна лекційного характеру; методичні рекомендації щодо проведення індивідуальних або лабораторних занять; діагностичні завдання по перевірці отриманих знань та умінь (тести, контрольні завдання, комплексна контрольна робота ККР тощо); таблицю критеріїв оцінювання знань та умінь, список рекомендованої літератури, додаткові методичні матеріали, які сприяють повному та якісному оволодінню навчальною дисципліною (таблиці, схеми, відео та аудіо-записи тощо).

Обов'язковими освітніми компонентами навчально-методичного забезпечення підготовки фахівців жанру духової музики є, насамперед, **робоча програма навчальної дисципліни**, яка розробляється виключно для кожної навчальної дисципліни у відповідності до навчального плану. Структурними компонентами робочої навчальної програми є опис навчальної дисципліни, що подається у вигляді таблиці; визначаються мета та завдання даної навчальної дисципліни; складається тематич-

ний план дисципліни; структура навчальної дисципліни, в якій на основі навчального плану розписуються години на різні форми навчальної діяльності; опис тем індивідуальних або лекційних занять, які визначає викладач, що веде дану дисципліну; теми для самостійного опрацювання з списком літератури; теми індивідуальних навчально-дослідних завдань ІНДЗ; описуються вибрані педагогом, що веде дану навчальну дисципліну комплекс методів навчання, які використовуються при викладанні певної навчальної дисципліни; подаються методи контролю (спостереження, опитування, тести, практичний контроль (академічний концерт, технічний залік, екзамен тощо); пропонується шкала оцінювання успішності засвоєння певної навчальної дисципліни; надається перелік рекомендованої літератури та інформаційних ресурсів.

Поряд з робочою навчальною програмою, обов'язковим освітнім компонентом навчально-методичного забезпечення підготовки фахівців є навчальні видання, що сприяють засвоєнню певної навчальної дисципліни та систематизовано відтворюють її зміст – *підручники*, які повинні відповідати науковим стандартам: містити повний та необхідний науково-методичний вірний довідковий та навчальний матеріал, який має бути пов'язаний з практичними завданнями, навчальні *посібники*, що доповнюють за змістом підручник.

Ще один з освітніх компонентів навчально-методичного забезпечення підготовки фахівців у жанрі духової музики є *методичні рекомендації* або *методичні вказівки*, що слугують своєрідним та необхідним доповненням до існуючих посібників та підручників матеріалами щодо методики навчання або методики виконання певних завдань.

У вищій школі існує ще один обов'язковий освітній компонент навчально-методичного забезпечення підготовки фахівців – *практика*, яка спрямована на оволодіння предметними фаховими компетентностями в процесі практики в установах, пов'язаних з майбутньою професійною діяльністю. Як правило, практична професійна підготовка фахівців складається з різного виду узгоджених між собою практик, по закінченні яких здобувачем подаються ряд документів.

Нещодавно, в освітній процес вищих навчальних закладів був введений освітній компонент навчально-методичного забезпечення підготовки фахівців – захист *бакалаврської кваліфікаційної роботи*, яка спрямована на інтеграцію одержаних здобувачем знань та умінь у сферу їх майбутньої професійної діяльності.

Магістерська кваліфікаційна робота – науково-дослідна праця здобувача, що виявляє ступінь його готовності до педагогічної діяльності та є обов'язковою для здобувачів, які навчаються за освітньо-професійними програмами підготовки магістрів.

Висновки. Таким чином, роботу, спрямовану на підвищення науково-методичного рівня педагогів в царині духового інструментального та ансамблевого виконавства слід розглядати як цілісну систему взаємопов'язаних дій і заходів, що базується на досягненнях сучасної психолого-педагогічної науки, педагогічного досвіду, конкретного аналізу навчально-виховного процесу та рівня професійної компетентності педагогічних кадрів.

Використана література

1. Колодуб Л. Деякі думки щодо сучасного стану музики духової України музична. – 1998. – С. 19–20.
2. Сверлюк Я. В. Методологічні проблеми професійної музичної освіти – Рівне: Перспектива, 2004. – 199 с.
3. Шидловська С. Організація роботи з підвищення науково-методичного рівня педагогічного працівника. Нова педагогічна думка: науково-методичний журнал №4, 2010. – С. 18-21
4. Цюлюпа С.Д. Робоча програма з дисципліни "Методика викладання гри на музичних інструментах" РДГУ, м. Рівне, 2022. – 18 с.



УДК [780.8 :780.64]:001:37(477)

ORCID <https://orcid.org/0009-0000-9720-2933>

*Віхоть П.І.,
м. Львів*

НАУКОВІ ТА НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНІ ПРАЦІ ВАЛТОРНИСТІВ У СИСТЕМІ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

Анотація. У статті розкривається сутність та зміст наукового та навчально-методичного забезпечення освітнього процесу в класі валторни. надається ґрунтовний аналіз наукових, нотних і навчально-методичних видань представників школи гри на валторні в Україні.

Ключові слова: валторнисти, навчально-методичне забезпечення, наукові праці.

Abstract. In the article, the essence and content of scientific and educational-methodical support of the educational process in the French horn class are revealed. A thorough analysis of scientific, musicological, and educational-methodical publications by representatives of the French horn playing school in Ukraine is provided.

Keywords: French horn players, educational-methodical support, scientific publications.

Фахова мистецька освіта сьогодення переживає період переосмислення усталених традицій, стереотипів та інноваційних ідей, адекватних сучасним тенденціям суспільного розвитку. Безперечно, вирішення завдань, що стоять перед музичною педагогікою потребує удосконалення змісту та організації освітнього процесу, впровадження нових форм та методів навчання, підвищення рівня фахової підготовки, що забезпечується, в першу чергу, науковими та навчально-методичними дослідженнями.

За довгі роки історичного розвитку національна музична освіта в жанрі духового сольного та ансамблевого виконавства поповнилась значним багажем наукових та навчально-методичних праць, які сприяють удосконаленню навчально-виховного процесу в освітніх закладах мистецького спрямування всіх рівнів акредитації. Питання історії розвитку духового виконавства в Україні розглядаються у фундаментальних дослідженнях вітчизняних науковців В. Апатського, В. Богданова, А. Карпяка, В. Качмарчика, П. Круля, В. Посвалюка, Ю. Рудчука, Ю. Тарарака, С. Цюлюпи та ін.

Проблеми фахової підготовки виконавців на духових та ударних інструментах знайшли відображення у наукових дослідженнях В. Апатського, І. Гишки, А. Карпяка, І. Кобця, І. Якустіді, В. Громченка, Ф. Крижанівського, В. Луба, Г. Марценюка, Р. Наконечного, В. Швеця, В. Посвалюка, Д. Максименка, Л. Максименко, В. Пилипчака, В. Бондарчука, О. Овчара, М. Станіславського та ін.

Метою даної публікації є узагальнення та систематизація наукових та навчально-методичних праць саме представників виконавської валторнової школи в Україні.

Освітній процес у початкових закладах мистецької освіти (музичні школи, школи мистецтв, студії та гуртки) регламентується освітніми програмами, що визначають загальний зміст, основні засади організації навчального процесу, перелік основних освітніх компонентів (навчальні дисципліни та форми контролю). Для кожного музичного інструменту, в тому числі і для валторни, обов'язковим є розроблена на основі типової освітньої програми навчальна програма, нормативний зміст якої має бути мінімально необхідним для набуття компетентностей, згідно початкового (елементарного), середнього (базового) підрівня початкового професійного спрямування.

Без сумніву, навчально-виховний процес в будь-якому закладі музичної освіти передбачає наявність навчально-методичних праць, методичних розробок та вказівок, репертуарних збірників, що є необхідним не тільки для підготовки фахівців в жанрі духової музики, а й для підвищення професійної кваліфікації викладачів. Не виключенням є і забезпечення науковою та навчально-методичною літературою класу валторни. Це, в першу чергу, наявність навчально-методичних праць та репертуарних збірників для валторни, що забезпечують освітній процес в закладах початкової музичної освіти: **І. Якустіді Методика навчання гри на валторні:** навчальний посібник, Київ: Музична Україна, 1977. – 79 с. У навчально-методичній праці зроблено спробу на підставі об'єктивних даних, висвітлених у спеціальній музичній та медичній літературі, а також на основі проведених досліджень виявити закономірності постановки і використання амбушура та інших компонентів виконавського апарату при грі на валторні. В роботі розглянуті основні закономірності розвитку амбушура та подані вправи для щоденних занять валторністів.

Пилипчак В. Г. Школа гри на валторні в двох томах (2006, 2008) – дана праця призначена для учнів мистецьких закладів початкової освіти. Школа презентована на 2-му Всеукраїнському конкурсі молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В. Старченка в 2006 році і надрукована у видавництві "Волинські обереги", м. Рівне в тому ж році.

Аналіз навчально-методичних посібників, шкіл гри на валторні, методичних рекомендацій, репертуарних збірників для учнів початкових закладів освіти свідчить про недостатній рівень навчально-методичного забезпечення освітнього процесу в класі валторни означених навчальних закладах. Необхідно визнати, що репертуарні збірники для валторни містять вкрай мало творів українських композиторів, відсутні методичні рекомендації для навчання гри на валторні, клас ансамблю не забезпечений необхідною кількістю навчального матеріалу.

В процесі розвитку та вдосконалення музичної освіти в Україні особливого значення набуває проблема підвищення рівня професійної підготовки виконавців на духових інструментах загалом, та на валторні зокрема, піднесення її на вищий щабель, забезпечення умов для самоосвіти та самовдосконалення майбутніх фахівців. Провідна роль у вирішенні цих завдань належить саме науковій та навчально-методичній роботі, що є лейтмотивом діяльності кожного викладача у вищому закладі музичної освіти.

Вивчення наукової літератури з питань дослідження дозволяє констатувати, що в останні роки значно активізувалась наукова та навчально-методична діяльність викладачів кафедр духових та

ударних інструментів, не останнє місце в якій належить і представникам виконавської школи гри на валторні. З цього приводу не можна оминати увагою той факт, що представниками валторнової школи захищаються кандидатські та докторські дисертації.

Іван Васильовичем Якустіді (1926-1997) – доктор мистецтвознавства, професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського у 1983 р. захистив кандидатську дисертацію на тему *"До питання про формування губного апарату валторниста"*, в якій велика увага приділена характеристиці анатомії та фізіології губного апарату валторниста, запропонована методика постановки амбушура для виконавців на валторні, враховуючи особливості будови виконавського апарату.

У 1993 р. Іваном Васильовичем Якустіді у Київській державній консерваторії була захищена дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства на тему *"Значення тембру валторни у процесі навчання"*.

Робота присвячена теоретичному аналізу основних факторів, що визначають формування якісного тембру звучання валторни. У роботі прослідковуються еволюційні шляхи розвитку виконавства на валторні; вирішується проблема звукоутворення при грі на валторні у залежності від різних засобів постановки мундштука на губах; аналізуються фактори, що визначають якість тембрового звучання валторни; досліджується спектральний склад звуків, що утворюються при виконанні вібрато; робиться висновок стосовно того, що процес розвитку тембру валторни багато у чому визначається станом амбушура та постановкою мундштука на ньому. І.В. Якустіді є автором багаточисельних науково-методичних статей та посібників.

Круль Петро Франкович (1959 р.н.) – академік Академії наук вищої освіти України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. У 1991 р. захистив кандидатську дисертацію на тему: *"Синтезоване виконавство – єдиний творчий процес"*, в якій розглядаються проблеми звуковидобування при комплексному поєднанні співу з виконавством на музичному інструменті.

У 2001 р. Круль П. Ф. захистив дисертацію на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства на тему: *"Генезис духового та ударного інструментального виконавства України"*, присвячену вивченню етапів історичного шляху становлення та розвитку духового мистецтва в Україні, запропоновано авторську методику археографічного опрацювання архівних матеріалів. В 2023 році Круль П.Ф. вперше в Україні підготував електронний підручник для закладів вищої музичної освіти IV – рівня акредитації *"Історія виконання на духових та ударних інструментах України"*, який презентовано в збірнику наукових праць *"Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя.. Випуск 15 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2023.*

Бондарчук Володимир Іванович – валторнист, народний артист України, професор кафедри духових та ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, м. Одеса. В 2006 ним видано навчальний посібник *"Комплексні вправи для самостійних занять на валторні"* з грифом Міністерства культури і туризму України для використання у навчальному процесі вищих музичних закладів освіти III – IV рівнів акредитації.

Овчар Олександр Павлович – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського, у 2017 р. захистив кандидатську дисертацію на тему: *"Духове виконавство у Харкові XVIII – початку XX століття: етапи еволюції"*.

В роботі систематизовано, узагальнено та обґрунтовано етапи історичного процесу виконавства на духових інструментах у Харкові; визначено місце харківської духової школи та її вплив на розвиток духового сольного та ансамблевого виконавства в Україні; визначені педагогічні основи харківської школи гри на духових інструментах.

Пилипчак Василь Григорович (1951 р. н.) – заслужений артист України, член Національної спілки композиторів України, соліст-концертмейстер групи валторн симфонічного оркестру національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка. Автор навчально-методичних праць та репертуарних збірників для валторни, збірників щоденних вправ, етюдів, п'єс для валторни.

В. Г. Пилипчак – автор низки наукових статей, присвячених проблемам виконавства на валторні, серед яких *"Секрет і поезія довгих звуків"* (Київ, 2000), *"Гігієна для валторністів"* (Київ, 2007), *"Про валторнову школу"* (Київ, 2009).

Соболєв Георгій – професор Донецької державної музичної академії імені С. Прокоф'єва, вихованець Харківського Інституту мистецтв (клас валторни І. Якустіді), автор більше 30 навчально-методичних робіт, серед яких *"Техніка гри на валторні"*, *"Про зниження вікового цензу виконавців на духових інструментах"*, *"Ансамбль духових інструментів і нова концепція виконання"*, *"Артикуляція на валторні"*, *"Вимова музичної мови під час гри на духових інструментах"*, та ін.

М. К. Станіславський – довгий час працював старшим викладачем по класу валторни на кафедрі духових та ударних інструментів Національної музичної академії України імені Петра Чайковського.

М. К. Станіславський – автор наукових та навчально-методичних статей, серед яких "Каденція" (Київ, 2008), в якій автор піднімає питання про виконавство каденцій у творах для валторни, розглядає значення каденції в художньому творі великої форми, досліджує різні типи каденцій, закликає валторністів до створення власних каденцій, пропонує методику розвитку імпровізаційних умінь учнів класу валторни.

Кафедрою духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ щорічно проводиться міжнародна науково-практична конференція "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя" та видається збірник наукових статей, в якому публікуються, в тому числі, дослідження представників національної та зарубіжної школи гри на валторні.

Висновки. Безперечно, представлений нами список наукових, навчально-методичних праць не є абсолютно повним. Ґрунтовний аналіз новітніх навчально-методичних досліджень українських науковців та педагогів-методистів в царині валторного виконавства, репертуарний список для валторни має стати об'єктом систематичного аналізу та вивчення.

Використана література

1. Апатский В. Н. Актуальные проблемы духового музыкально-исполнительского искусства. – Учебное пособие. – К.: ТОВ «Задруга», 2013. – 588.

2. Цюлюпа С. Д. Кандидатські та докторські дисертації духовиків України в освітньому процесі мистецьких закладів вищої освіти. Збірник наукових праць «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя». Випуск №14 / Упорядник С. Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2022. С. 6-29.



УДК [780.8:780.64]:373.3.015.31:7(477.81)

ORCID <https://orcid.org/0009-0000-7050-6072>

*Дратований Я.М.,
м. Гайсин*

ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ У КЛАСАХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ ЗАКЛАДІВ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ЯК СКЛАДОВА ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВ

Анотація. У статті визначено поняття «естетичне виховання», визначено ідейно-художні дидактичні принципи в формуванні репертуару, а також досліджено особливості використання практичних занять у класах духових інструментів закладів початкової мистецької освіти як складова естетичного виховання учнів.

Ключові слова: молодь, «естетичне виховання», музика, репертуар дитячих духових оркестрів, взаємодія вчителя та учня.

Annotation. The article defines the concept of "aesthetic education", defines ideological and artistic didactic principles in the formation of the repertoire, and also investigates the peculiarities of using practical classes in wind instrument classes of primary art education institutions as a component of aesthetic education of students.

Key words: young, "aesthetic education", music, repertoire of children's brass bands, interaction between teacher and student.

Постановка проблеми. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю пошуку найбільш ефективних шляхів естетичного виховання учасників духових оркестрів закладів початкової мистецької освіти.

Естетичне виховання нерозривно пов'язане з іншими сторонами цілісного виховного процесу, насамперед з моральним вихованням, і як би пронизує їх, зумовлюючи їхню ефективність через цілеспрямованість процесу формування розвиненої естетичної свідомості та смаку в учнів, здатність сприймати і цінувати красу і гармонію в навколишньому світі.

Тому на даний час особливої актуальності набувають питання щодо естетичного виховання учасників духових оркестрів закладів початкової мистецької освіти. Актуалізується пошук ефективних принципів, форм і методів педагогічного впливу, спрямованих на естетичне виховання учасників дитячих духових оркестрів закладів початкової мистецької освіти з використанням практичних занять.

Аналіз публікацій з досліджуваної проблеми показав, що музичне виховання в системі початкової мистецької освіти розглядається сучасними науковцями як універсальний засіб особистісного

розвитку школярів на основі виявлення індивідуальних здібностей, естетичних потреб та інтересів (Е. Абдулін, С. Горбенко, Л. Масол, О. Михайличенко, Н. Миропольська, Е. Печерська, О. Ростовський, О. Рудницька, Л. Школяр, О. Щолокова та інші).

Мета статті – дослідити особливості використання практичних занять у класах духових інструментів закладів початкової мистецької освіти як складова естетичного виховання учнів.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі розвитку вітчизняної освіти однією з найважливіших основ теоретичної концепції та практичної діяльності закладу початкової мистецької освіти є орієнтація на формування творчої особистості учня, створення умов не лише для повноцінної інтелектуальної, і культурного розвитку дитини, а й для її самореалізації в різних видах майбутньої діяльності.

Ще в школі підростаюче покоління вчиться жити за законами добра, справедливості, милосердя, краси, щоб у майбутньому ці здобутки матеріальної і духовної культури перенести в доросле життя і зробити їх життєвою необхідністю.

У сучасних умовах, коли у певної частини молоді відбувається девальвація морально-естетичних цінностей, що негативно позначається на рівні культури суспільства, одним із важливих завдань теорії педагогіки і методики є дослідження ролі естетичного виховання в педагогіці суспільства, у всебічному і гармонійному розвитку особистості.

Поняття «естетичне виховання» охоплює всі види мистецтва, усі джерела краси, усі освітні сфери, усі предмети, що вивчаються у школі. Це унікальне поєднання чуттєвого і раціонального начал у пізнанні учнем об'єктивного світу.

Естетичне виховання є невід'ємною частиною освітнього процесу, безпосередньо спрямованим на розвиток умінь сприймати і перетворювати дійсність за законами краси в усіх сферах людської діяльності.

Завданням естетичного виховання є не тільки розширення художнього сприйняття, списку прочитаних книг, прослуханих музичних творів, а й організація людських почуттів, духовне зростання особистості, регуляція і корекція поведінки. Естетичне виховання проникає в усі сфери життєдіяльності дітей, забезпечується всіма ланками виховання і використовує все багатство і різноманітність його засобів.

Вже аксіомою є те, що творчі можливості, закладені в кожній людині від природи, на певному етапі повинні бути педагогічно скориговані, оскільки саме вчитель, виховател, наставник значною мірою може професійно закласти основи естетичного розвитку дитини, індивідуум і визначити сталий напрям цього процесу. Тому естетичне виховання – це процес формування цілісного сприйняття і правильного розуміння краси в мистецтві та дійсності; ця здатність до творчого самопрояву властива людині. Проте ця здатність потребує свідомого, цілеспрямованого, планомірного та систематичного розвитку.

Методологічною основою і принципом естетичного виховання на сучасному етапі є ідея комплексного підходу, яка має подвійне значення в реалізації системи естетичного виховання. По-перше, система естетичного виховання повинна бути побудована таким чином, щоб у процесі впливу на дитину різні види мистецтва постійно взаємодіяли один з одним, тобто організовувалася потреба тісної взаємодії мистецтва на основі міжпредметних зв'язків. По-друге, естетичне виховання, як виховання засобами мистецтва, так і засобами дійсності, повинно стати органічною частиною будь-якого виду виховання.

У загальній системі естетичного виховання одне з найважливіших місць належить художнім дисциплінам.

Мистецькі дисципліни розглядаються як один із важливих засобів вирішення проблеми розвитку духовно-моральної, естетичної, емоційної сфери дитини. Викладання мистецьких дисциплін сприяє поглибленню культурно-художньої, естетичної компетентності молодших школярів, формуванню гуманістичної спрямованості їх світогляду.

Музика силою звуків відображає всю багатогранність життя, красу дійсності в її емоційно-конкретних формах. Головне завдання вчителя музики – ввести дитину у великий світ музичного мистецтва, навчити її розуміти музику та насолоджуватися нею, розвивати її музичні здібності та естетичний смак.

Переживання музики, розуміння її важливої ролі в розвитку духовності учнів стимулюють діяльність учителя з удосконалення шляхів, форм і методів навчання предмету, переслідуючи основні завдання: формування духовно-естетичної культури учнів; як складова частина загальної культури; їх самовизначення в національному та світовому культурному просторі; активізація естетичних інтересів школярів, потреби у спілкуванні з мистецтвом; розвиток чуттєво-емоційної сфери, музичних здібностей учнів; збагачення та поглиблення знань естетичного досвіду.

Естетичне виховання на духовому інструменті починається з емоційного хвилювання, естетичного переживання, яке переходить у виховну роботу, в якій навчальний матеріал стає предметом активних розумових дій кожного учня, роздумів над музичним твором, предметом музичних

імпровазацій, музичних творів. дидактичні ігри тощо у створенні оптимальних умов для формування та розвитку особистості учня як суб'єкта художньо-естетичної діяльності.

Естетичні уявлення студентів формуються на репертуарі, який вони вивчають, і в залежності від того, наскільки робота над ним спрямована на їх справді мистецьке виховання.

У сучасних умовах, при великому загальному навчальному навантаженні дітей, особливо актуальним є використання найефективніших методів навчання, розроблених багатим досвідом педагогів – практик і рекомендованих сучасною наукою, педагогікою та психологією. Цей досвід і досягнення науки повинен систематично вивчати кожен музикант-педагог, використовуючи відповідну літературу. Немає нічого важливішого для художнього виховання учнів, ніж спілкування з викладачем, який має високу культуру, тонку музикальність і добре володіє інструментом. Їх розвиток проходить особливо успішно, якщо вчитель працює з ентузіазмом і своїм виконанням, як і усними поясненнями, вводить учня в саму суть завдань, що стоять перед ним, і створює необхідний настрій для виконання наступних домашніх завдань. І найбільш сприятлива ситуація складається в тих випадках, коли вчитель, використовуючи перевірені практикою методи навчання, поєднає їх з рекомендаціями теорії розвивального навчання. Стосовно роботи в інструментальному класі це, насамперед, означає продумування вчителем шляхів максимальної самостійності учнів у вирішенні тих художньо-технічних завдань, які постають перед ними.

Демонструючи зразки яскравих інтерпретацій твору в цілому й у деталях, учитель водночас має дбати про надання ініціативи самому учневі. Важливо всіляко заохочувати його спроби задавати питання про музичні явища, з якими йому доводиться стикатися, і наполегливо, по можливості самостійно, знаходити на них відповіді. Учителю повинен організовувати ці пошуки і направляти їх, розгортаючи одну проблемну ситуацію за іншою в процесі навчання. При цьому слід мати на увазі, що якщо в практиці загальноосвітньої та технічної освіти створення таких ситуацій базується переважно на розумовій діяльності учня, то в процесі музичного виховання пропонують максимального використовувати емоційна сфера і слух учня поряд з інтелектом. З часом багатьом учителям необхідно узагальнити досвід роботи з учнями та виробити певні принципи виховання.

Таку практику слід визнати обґрунтованою, відповідною сучасній тенденції до широкого використання системного методу в різних сферах людської діяльності. Однак слід остерігатися перетворювати розроблені принципи на кліше. Тому для кожного учня їх слід застосовувати гнучко, враховуючи його індивідуальність. При індивідуальному підході складність музичних творів, що вивчаються, може відрізнятися від загальних програмових вимог. Вони не можуть відобразити всю різноманітність освітнього процесу. Але при цьому якість виконання завжди повинна залишатися на досить високому художньому рівні.

Керівник дитячого духового оркестру несе повну відповідальність за ідейно-естетичне виховання як свого колективу, так і глядачів. Основну роль при цьому відіграє репертуар, що розучується і виконується. Його вибір відображає ідейні та творчі позиції лідера.

Репертуар повинен бути тісно пов'язаний з усією системою виховної роботи і розпланований на два-три роки вперед. В основу формування репертуару повинні бути покладені такі ідейно-художні дидактичні принципи:

- ідейно-художня цінність. Музичний твір покликаний виховувати виконавця та слухача в дусі патріотизму та гуманізму. Основою виховання високого художнього смаку є кращі твори українських і зарубіжних композиторів;

- різноманітність жанрів і тематики. Репертуар повинен включати як твори різних жанрів класичної музики, спеціально написані для духових оркестрів твори, що відрізняються героїко-патріотичною тематикою, так і п'єси розважально-танцювального характеру. У репертуарі обов'язково повинні бути твори, що відображають тему молодості;

- універсальність реалізації. Репертуар повинен враховувати не тільки концертну діяльність оркестру, а й його участь у різноманітних заходах і святах, танцювальний супровід;

- доступність. У художньо-технічному відношенні музичний твір повинен відповідати музично-технічній підготовці учасника оркестру. Кожен виконавець зобов'язаний досконало володіти дорученою йому партією і виконувати її так, щоб отримати естетичне задоволення. Виховання художнього начала у кожного юного музиканта – основне завдання керівника дитячого оркестру;

- «від простого до складного». Складність робіт, що вивчаються, відбувається поступово, послідовно і безперервно, що, в кінцевому підсумку, призводить до помітного підвищення виконавського рівня колективу;

- інтерес. Керівник повинен постійно підтримувати інтерес до виконуваних творів, ставлячи нові художньо-виконавські та пізнавальні завдання перед юними оркестрантами.

На основі наявного репертуару керівник складає концертну програму та музичне оформлення будь-якого заходу. При цьому програма виконання оркестру (особливо концертна) має бути не лише цікавою, а й нести виховний заряд.

Висновки. Викладач інструментального класу є головним генератором освітнього процесу в закладах початкової музичної освіти. Саме він, насамперед, покликаний формувати та розвивати естетичні погляди та художні смаки дітей, вводити їх у світ музики та навчати мистецтву гри на інструменті. У практиці педагогів естетичне виховання має різноманітні форми – від бесід на уроках і під час класних зборів до спільних відвідин концертів, театрів, музеїв з наступним їх обговоренням. Естетичні уявлення учнів формуються на репертуарі, який вони вивчають, і в залежності від того, наскільки робота над ним спрямована на їх справді мистецьке виховання.

Список використаних джерел

1. Масол Л. Виховний потенціал мистецтва – джерело освітніх інновацій / Л. Масол // Мистецтво та освіта. – 2001.
2. Масол Л. Концепція загальної мистецької освіти / Л. Масол // Мистецтво та освіта. – 2004.
3. Пляченко Т. М. Підготовка майбутнього вчителя музики до роботи з учнівськими оркестрами та інструментальними ансамблями / Т. М. Пляченко. – Кіровоград : „Імекс-ЛТД”, 2010. – 428 с.



УДК 780.643.2.083 : 785.12

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2162-9759>

*Лебедь В.О.,
м. Дніпро*

СКЕРЦО-ФУРІОЗО ДЖОРДАНА ГУДЕФІНА ДЛЯ СОПРАНО ТА ТЕНОР САКСОФОНІВ З ДУХОВИМ ОРКЕСТРОМ ЯК РЕПЕРТУАРНА НОВАЦІЯ АКАДЕМІЧНОГО САКСОФОННОГО РЕПЕРТУАРУ

Анотація. Стаття висвітлює новий склад виконавців у царині духового оркестрового виконавства, а саме твір для дуету сопрано та тенор саксофонів у супроводі духового оркестру. Розглядається жанрова своєрідність, використання засобів художньої виразності, в наслідок чого акумулюються нові темброві сполучення та співзвуччя. Цей твір є новацією за багатьма показниками, як жанр, склад виконавців, стиль так і оркестрове аранжування, що, безумовно, надає слухачеві нові темброві, а отже й художньо-емоційні характеристики. Розглянуто проблему розширення вітчизняного репертуару для саксофона у супроводі духового оркестру.

Ключові слова: саксофон, інструментальна музика, тембр, темброве забарвлення, духовий оркестр, ансамбль, скерцо, засоби виразності, комунікація.

Annotation. The article highlights a new line-up of performers in the field of wind orchestral performance, namely a piece for a solo duet of soprano and tenor saxophones. Genre originality, the use of means of artistic expressiveness, as a result of which new timbre combinations and consonances accumulate, are considered. This work is an innovation in many respects, such as genre, composition of performers, style, and orchestral arrangement, which certainly provides the listener with new timbres, and therefore artistic and emotional characteristics, communication.

Key words: saxophone, instrumental music, timbre, timbre coloring, wind orchestra, ensemble, scherzo, means of expression.

Актуальність та стан досліджуваної проблеми. Саксофонний репертуар має велику різноманітність. Саксофон відомий своїм виразно багатим і універсальним звучанням, що зробило його популярним інструментом у різноманітних музичних жанрах, включаючи джаз, блюз, рок і класичну музику. Особливо цікавою стороною академічного репертуару саксофоністів є низка творів для саксофона у супроводі духового оркестру, котра в свою чергу також має свою різноманітність. Серед дуже цікавих сторін, особливо виділяються композиції для ансамблю саксофоністів з духовим оркестром. Твір, що досліджується вже має низку записів у виконанні відомих європейських та американських виконавців (Клод Делянгл та Бранфорд Марсаліс, Джордан Люллоф та Джозеф Люллоф), що свідчить про актуальність звертання до цього твору.

Питаннями дослідження саксофонного виконавства в Україні поглиблено займалися М. Мимрик, М. Крупей, Л. Максименко та Д. Максименко. Але їх наукові праці ще не торкалися питання тембрової взаємодії саксофона та саксофонів соло у супроводі духового оркестру.

Мета дослідження проаналізувати репертуарні новації у такому пласті академічної духової музики, як твори для ансамблю саксофоністів з духовим оркестром. Переважно це опуси для класичного квартету (сопрано, альт, тенор, баритон), ансамблю, що здатен передати широкий спектр тембрових особливостей звучання та співзвуччя саксофонів. Наприклад, це концерт для квартету

саксофоністів Д. Маслянки, «Спотлайтс» для квартету саксофоністів з оркестром Т. Досса, Кончерто-гроссо для квартету саксофоністів з оркестром У. Болкома. Але нещодавно було створено напрочуд цікавий твір із застосуванням лише двох соло саксофонів, а саме сопрано та тенор-саксофонів. Мова йде про композицію «Скерцо Фуріозо», автором якої є молодий французький диригент та композитор Джордан Гудефін.

Об'єктом дослідження є композиція «Скерцо Фуріозо», а **предметом** її темброво-кolorистичні особливості.

Наукова новизна. Дане дослідження є спробою висвітлити репертуар для саксофона у супроводі духового оркестру, а саме його новачі та популяризацію 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 «Фах», «Диригування», «Історія інструментального духового виконавства».

Виклад основного матеріалу. Інструментальна музика є важливим засобом комунікації у сучасному світі. Виконання інструментальної музики здатне об'єднувати людей із різних континентів, та доступніше, без мовленнєвого бар'єру популяризувати у світі ту чи іншу музичну культуру Джордан Гудефін – еклектичний митець, який поєднує в собі диригентські якості з якостями композитора та перкусіоніста. Твір «Скерцо Фуріозо» написано у 2014 році а видано та здійснено прем'єрне виконання у 2015. Цю композицію присвячено видатним саксофоністам сучасності: Бренфорду Марсалісу та Клоду Делянглу, котрі й стали першими виконавцями даного твору в рамках Всесвітнього конгресу саксофоністів у Страсбурзі, в 2015 році. Не дивлячись на те, що Б. Марсаліс переважно виконує джазову музику, так само, як і його брата трубача У. Марсаліса, в його творчому доробку є декілька альбомів з виконанням академічної музики, а також численні концертні виступи класичного спрямування.

Твір «Скерцо Фуріозо» вже виконувався в Україні, а прем'єрне, та, поки що, єдине виконання цього опусу, відбулось у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки в рамках Міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Музика без меж» у 2021 році. Виконавцями були лауреати Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів, випускники Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Валерія Кібець (сопрано-саксофон) та Віктор Гаврильченко (тенор-саксофон) а також Духовий оркестр Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки під головуванням Заслуженого діяча мистецтв України Ігора Грузина. Вищевказані солісти навчались у класі саксофону Ігора Грузина. Як вказує Л. Максименко, І. Грузин «систематично організовує майстер-класи видатних українських та зарубіжних виконавців на духових інструментах для студентів, цікавиться прогресивними світовими методиками саксофонного мистецтва, розвиває саксофонний квартетний жанр та виховує достойних представників нової генерації саксофоністів».[2, с.178] Це виконання було б неможливе без підтримки ректора Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Заслуженого діяча мистецтв України Юрія Новікова. Всі бажаючі можуть ознайомитись із цим виступом на офіційному ютуб-каналі Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. Слід зауважити, що фестиваль «Музика без меж» неабияк посприяв розширенню репертуару академічного саксофонного та оркестрового духового виконавства в нашій країні. За роки своєї діяльності в рамках фестивалю вперше в Україні були виконані такі твори як Концерт П. Крестона для альт-саксофона оркестром (2016 р. з духовим оркестром, соліст Ф. Монфор, Франція) та (2023 р. із симфонічним оркестром соліст В. Лебедь), О. Калмель Концерт «Манхеттен скайлайн» для альт-саксофона з духовим оркестром (2019 р. соліст О. Суяр, Франція), Т. Досс «Спотлайтс» для квартету саксофоністів з духовим оркестром (2017 р. солісти А. Сагайдачна, В. Кібець, Я. Печений, В. Гаврильченко), а також «Скерцо Фуріозо» Дж. Гудефіна. Фестиваль «Музика без меж» став майданчиком для виконання низки творів й для інших композицій для інструментів соло в супроводі духового оркестру, велика частина з яких також позначені прем'єрним виконанням в Україні.

«Скерцо Фуріозо» це швидкий і жвавий твір, який демонструє технічні здібності саксофоністів. Твір містить грайливу та ритмічну основну тему, яка розвивається протягом усього твору, причому обидва саксофони чергуються між ролями мелодії та акомпанементу. Є також моменти контрасту з повільнішими, більш ліричними уривками, які забезпечують гарний баланс енергійним частинам. Загалом «Scherzo Furioso» – складний і веселий твір для спільної гри двох саксофоністів. Він вимагає високої технічної майстерності, ритмічної точності, виняткової музичної виразності.

Скерцо – це музичний жанр, який походить з італійської музичної традиції. Слово "скерцо" в перекладі з італійської означає "жарт", тому цей жанр має часто жвавий та ритмічний характер.

Скерцо традиційно є частиною більшого музичного твору, такого як симфонія, соната або стрічковий квартет. У такому випадку воно може служити концентрованим виразом теми чи настрою, який повторюється в інших частинах твору. У складі скерцо можуть бути використані різні інструменти та звукові ефекти, що дозволяють композиторам експериментувати зі звуком та створювати унікальні музичні образи. Скерцо може бути сповнене гумору та настрою жарту, але також може бути важким та серйозним. У сучасній музиці скерцо часто використовується як самостійний жанр.

«Furioso» – це італійський музичний термін, який означає "повну жвавість, бурхливість та емоційну напругу". У музиці «Furioso» може бути використаний як вказівка на те, як потрібно виконати музичний твір, щоб передати його енергійність та напругу. «Furioso» може використовуватися для опису музичного настрою, а також для опису певних ритмічних, гармонійних або мелодичних характеристик музики. У музиці класичного періоду термін «Furioso» зазвичай використовувався у більш швидких та жвавих творах, таких як концерти для скрипки або сонати для фортепіано. У сучасній музиці термін «Furioso» може бути використаний у різних жанрах, від класичної музики до року, джазу та електронної музики. Його використання може допомогти передати напругу, енергію та почуття музичного твору.

Соло на саксофоні з оркестром може створити красивий і надзвичайно виразний ефектний звук. Але коли два саксофони грають соло разом, це може створити ще більш потужний і гармонійний ефект. При спільній грі сопрано і тенор-саксофони можуть створювати насичений і повний звук з великою глибиною і тембральною різноманітністю. Саксофон-сопрано має вищу висоту звуку і має яскраве та чисте звучання, тоді як тенор-саксофон має нижчу висоту звуку та тепліший та м'якший звук. Поєднання цих двох інструментів може створити унікальне і цікаве поєднання тонів, яке може бути одночасно потужним і виразним. Саксофон-сопрано може додати звуку пронизливість, тоді як саксофон-тенор може створити міцну основу завдяки своїм глибоким і резонансним нотам. Загалом, поєднання сопрано і тенор-саксофона може стати чудовим доповненням до будь-якого музичного ансамблю, будь то джазовий оркестр, класичний оркестр чи поп-гурт. І саме в творі «Скерцо Фуріозо» поєднання цих двох різновидів саксофонів створило нову якість звуку, особливо у поєднанні із інструментами духового оркестру, інструментами однієї стихії. У репертуарній палітрі творів для саксофона та саксофонів в супроводі духового оркестру ще не було представлено такий склад виконавців-солістів. Таке поєднання сопрано та тенор саксофонів, інколи, можна зустрічати у царині джазового виконавства, але саме як дует солістів з оркестром це вперше у академічній музичній культурі.

Дует саксофонів сопрано та тенора дають нове, самобутнє, неординарне звучання, особливо у супроводі духового оркестру. Композиція має форму близьку до рондо, де рефрен виконується почергово солістами та оркестром та має рішучий, енергійний, войовничий характер. Епізоди несуть у собі інколи мрійливий, співочий та ліричний, а інколи бадьоро-святковий та величний характер. Протягом всього твору відбувається постійний рух, що виражається, у майже безперервному русі шістнадцятих та восьмих тріолей, котрі передаються від солістів оркестру та навпаки. Переважно твір написано у розмірі 4/4, але є також й часті зміни розміру, як то можемо спостерігати у рефрені. А саме бачимо там такий порядок розмірів 4/4, 5/4, 9/8, 2/4 і так двічі поспіль.

Перша поява солістів (такт 13, або буква А) виражається у висхідному діатонічному (тональність сі мінор) пасажі, котрий розпочинається з сі першої октави, та виписаний в октаву. Таке поєднання одразу створює об'ємне, наполегливе, переконливе звучання. Середній діапазон саксофонів створює сприятливі умови для точного інтонування, особливо коли виконавцям необхідно грати в октаву. Найвищою нотою рефрену є Мі третьої октави, що є комфортним для виконання. Автор використовує в даному епізоді комбінований штрих, а саме два легато, два деташе, що дає можливість краще відчувати тембр, адже останній сприймається значно сильніше саме в момент атаки звуку. В першому рефрені оркестр включається лише на акцентованих сильних долях, та затактах до них, підкреслюючи тим самим змінний розмір та досягаючи цим характеру войовничості, стривоженості та раптовості змін. У літері В (такт 22) соло саксофони проводять дві теми, кантиленну та стрімке обігрування шістнадцятими. Мелодія почергово, в кожному такті передається із сопрано до тенор-саксофона таким чином, що плавність голосоведення не порушувалось, що триває на протязі 5 тактів. Згодом у літері С композитор впроваджує «слеповий» дует, що є відсилкою до джазової царини, адже, як зазначає Л. Максименко, «на саксофоні слеп використовується ще з початку ХХ століття і бере свій початок з царини джазової музики». [1, с. 220] Солісти почергово виконують пари восьмих нот, одна з яких співпадає з партією іншого солісту. Саме в цей момент солістам акомпанує арфа, ксилофон, вібрафон та фортепіано, завдяки чому створюється загальний тембр, що передає характер чарівності та ніби мерехтіння вогників, котрі дуже контрастують із темою рефрену. Згодом у такті 62 з'являється епізод, в якому відбувається перегукування сопрано та тенор-саксофонів, що виконують висхідні гами, створюючи ефект неперервного розкручування якогось колеса, що в наслідок чого колектив підходить до кульмінаційного моменту.

Також цікаве темброве перегукування спостерігаємо в такті 70. Тут відбуваються низхідні та висхідні рухи, які створюють ефект розкручування, яке навпаки відбувається в зворотному напрямку.

Серед важливих моментів впровадження дуету сопрано та тенор саксофонів в якості солістів є значне розширення діапазону партії соліста. В той час, коли, наприклад, солістом виступає альт-саксофон, або сопрано-саксофон, діапазон виконавця-соліста становить від двох із половиною до трьох з невеликим октав. А у випадку даного твору діапазон партії солістів становить більше чотирьох октав, що надає більше виразових можливостей такому складу виконавців, адже з'являється багато можливих тембрових комбінацій. Дуже різноманітним у тембровому відношенні твір із застосуванням сопрано-саксофона є Концерт Джона Маккі. Як вказує Дж. Уоллес «кожна частина має власний унікальний гармонійний контекст і фокусні висоти, отримані, як згадувалося вище, з висотного змісту його основних мотивів. Таким чином, є велике відчуття різноманітності тембру та стилю від руху до руху». [5, с.20]

Цікавим з тембрової сторони є епізод у такті 110, в якому знову відбувається контраст із основного темою. Важливу роль тут приділено групі ударних, арфі та фортепіано. Глокеншпіль, вібрафон та кроалес одночасно виконують пасажі в різній ритмічній пульсації. Фортепіано та арфа також виконує тріолі та шістнадцяті квартолі відповідно. В цей час група саксофонів виконує прийом швидкого перебирання пальців по клавішам, задля створення шуму, при цьому роблячи цим шумом кресендо та дімінуендо. Група труб та тромбонів згодом підключається із виразовим прийомом, що передбачає дути в інструмент без вібрації губ. А солісти тим часом виконують повторення однакового висхідного тетраходу на нюансі три піано, чергуючи звучання з тембром та без тембру (лише шум клапанів та шум повітря в інструменті без вібрації тростини). Цей епізод також є контрастним до рефрену, й відносить слухача до сфери образів казковості, польоту дивовижних казкових істот, та образів світла й добра. Як було вказано вище, Джордан Гудефін є виконавцем на ударних інструментах, тому група ударних в оркестрі має дуже важливе значення. Велика кількість ударних (всього п'ятнадцять найменувань), котрі вимагають наявності п'яти виконавців, значно розширюють та доповнюють темброво-колеристичну палітру, створюючи цим нові комбінації інструментів, а отже й розкриває нові образно-емоційні горизонти.

Композитор вміло користується різними групами оркестру, комбінує та міксує їх у відповідності до художньо-образних задач. М. Мимрик у своїй статті щодо творчості В. Рунчака вказує на те, що «тенденція щодо об'єднання інструментів у темброві групи, де інструментальна взаємодія формує так званий «темброво-сонорний тип драматургії твору».[4, с.88] Подібну тенденцію спостерігаємо й у даному творі, але у більшій варіативності, що пов'язана з більшим за складом духовим оркестром.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Твори для саксофона у супроводі духового оркестру є цікавим феноменом сучасного академічного духового виконавства. Зокрема, це стосується й композиції «Скерцо Фуріозо», оскільки даний твір містить у собі нові якості тембрального та образно-емоційного характеру. Новацію цього твору виражено у нетрадиційному підході до трактування партії соло, а також імплементації нетрадиційних засобів виразності в оркестровій фактурі. Даний твір може використовуватись як репертуар в рамках дисциплін «Фах, «Клас ансамблю», адже висуває до виконавців низку складнощів при виконанні. Впровадження даної композиції у репертуар вітчизняних саксофоністів, значно підвищить рівень виконавської майстерності, а також ще більш зміцнить інтерес до саксофонного та духового виконавства з боку публіки. Також успіх даного твору може зацікавити вітчизняних композиторів до написання нових композицій для саксофона у супроводі духового оркестру.

Література:

1. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство*. 2013. В. 47. С. 217-223.
2. Максименко Л. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України.: дис. канд. Мистецтвознавства: 17.00.03. Львів 2020, 292 с.
3. Мимрик М. Р. Особливості формування темброво-виражальних можливостей саксофона (на прикладі камерно-інструментальної творчості Ю. Гомельської та В. Рунчака) / М. Р. Мимрик // Мистецтвознавчі записки. 2014. № 25. С. 99-106
4. Мимрик М. Р. Саксофон у камерно-інструментальній творчості В. Рунчака: темброво-виражальні та технічно-виконавські аспекти. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. № 2 (55) С. 84-97.
5. Wallace J. D. John Mackey's concerto for soprano sax and wind ensemble (2007): An analysis and conductor's guide to performance, Georgia, 2009, 143 p.



КРУЛЬ Петро Франкович

**ІСТОРІЯ ВИКОНАВСТВА НА ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ
УКРАЇНИ**

Підручник для закладів IV рівня акредитації
В авторській редакції

Видавець

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
76025, м. Івано-Франківськ,
вул. С. Бандери, 1, тел.: 75-13-08 E-mail: vdvcit@pnu.edu.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 7616 від 26.05.2022
ISBN 978-966-640-5374

Ministry of Education and Science of Ukraine
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

PETRO KRUL

HISTORY OF PERFORMANCE ON WIND AND PERCUSSION INSTRUMENTS IN UKRAINE

A Textbook for Educational Institutions of the IV Level of Accreditation

Ivano-Frankivsk
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University 2023

УДК7.03(477):78.09[681.818+681.819](075.8)

К 84

*Рекомендовано вченою радою Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника (Протокол № 10 від 06 грудня 2022 р.)*

Автор:

Петро Франкович Круль, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАН ВО України, завідувач кафедри виконавського мистецтва, Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Рецензенти:

Микола БАЛАНКО, професор, заслужений артист України, завідувач кафедри мідних, духовних та ударних інструментів, Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Зеновій БУРКАЦЬКИЙ, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри духовних та ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Олександр ОВЧАР, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри оркестрових, духовних та ударних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

К84

КРУЛЬ Петро

Історія виконання на духовних та ударних інструментах України : підручник для закладів вищої освіти IV рівня акредитації. Електронне видання. Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2023. 203 с.

ISBN 789-966-640-537-4

Підручник містить свідчення про професійний духовий музичний інструментарій України від витоків до першої половини XIX століття, який є різноманітним за своїм складом і функціями, що охоплює досить велику кількість різнозвучних за своїм характером інструментів, які виготовлялись як і самим виконавцем, так і майстровим способом.

Передбачає вивчення професійного духового музичного інструментарію України поетапно: доісторичний період, національний інструментарій рогової музики, період музично-інструментальних цехової музики та українську оркестрово-виконавську культуру вказаного періоду.

Підручник адресовано магістрантам, аспірантам, докторантам, виконавцям, педагогам та історикам-музикознавцям.

The textbook contains information about the professional wind musical instruments of Ukraine from their origins to the first half of the 19th century, which are diverse in their composition and functions, and encompass a large number of instruments with different tonal characteristics, which were made by both the performer and skilled craftsmen.

The textbook provides a systematic study of the professional wind musical instruments of Ukraine: the prehistoric period, the national instrument of horn music, the period of music-instrumental guilds, and the Ukrainian orchestral performance culture of the mentioned period.

The textbook is intended for masters, doctoral, and postgraduate students, performers, teachers, and music historians.

УДК 7.03(477):78.09[681.818+681.819](075.8)**ISBN 789-966-640-537-4**

© Круль Петро, 2023

© Прикарпатський національний
університет імені Василя
Стефаника, 2023

CONTENTS

PREFACE.....	
FROM THE AUTHOR	

CHAPTER I. HISTORICAL TYPOLOGY OF THE NATIONAL MUSIC INSTRUMENTS OF UKRAINE

1.1. Sound signal language.....	
1.2. The magical function of music.....	
1.3. Archaeological heritage of wind instruments.....	
1.4. Wind instruments in chronicles.....	
1.5. Topics for self-study and questions to consolidate the material.....	

CHAPTER II. ETHNOLOGICAL BASIS OF HORN MUSIC

2.1. Horn orchestra: main trends.....	
2.2. Jan Antonin Mareš.....	
2.3. Karel von Lau.....	
2.4. Sylva Dementii Karelin.....	
2.5. National horn instruments	
2.6. Topics for self-study and questions to consolidate the material...	

CHAPTER III. MUSICAL INSTRUMENTAL GUILDS

3.1. Historical origins of musical instrumental guilds in Ukraine	
3.2. Musical instrumental guilds of the Left Bank of Ukraine.....	
3.3. Musical instrumental guilds of the Right Bank of Ukraine.....	
3.4. Musical life of Ukraine in the 16th – 19th centuries.....	
3.5. The charter of the Lviv guild of musicians of the late 17th – 19th centuries.....	
3.6. Kyiv musicians' guild (late 17th – 19th centuries).....	
3.7. Topics for self-study and questions to consolidate the material.....	

CHAPTER IV. GENESIS OF WIND INSTRUMENTS IN UKRAINIAN ORCHESTRAL PERFORMANCE CULTURE 18TH – 19TH CENTURIES

4.1. Fundamentals of national-historical uniqueness of wind music.....	
4.2. First renaissances of Ukrainian musical life.....	
4.3. Instrumental classes of the Hlukhiv singing school	
4.4. Musical and instrumental chapels of the “serfdom era”.....	
4.5. Count Rozumovskyi's chapel.....	
4.6. Stages of development of “serf” instrumental bands.....	
4.7. Topics for self-study and questions to consolidate the material.....	

CHAPTER V. MUSIC FUND OF UKRAINE (COLLECTION).....

CONCLUSIONS.....

BIBLIOGRAPHY.....

ПЕРЕДМОВА

Сучасний розвиток української культури стимулює вирішення низки завдань, пов'язаних із збереженням, поширенням і засвоєнням духовної спадщини нації. Особливої актуальності набувають проблеми філософського й мистецтвознавчого осягнення художньо-культурної сфери життя народу, нації як у далекому історичному минулому, так і в нові та новітні часи. Переважну більшість таких завдань охоплює матеріал, який містить навчальний підручник для магістрів, аспірантів вищих музичних закладів. Він стосується однієї з важливих ділянок розвитку професійних, класичних, музичних зразків – генези духового та ударного інструментального виконавства у національній музичній культурі України.

У відповідності з системно-комплексним методом дослідження, матеріали підручника складають п'ять розділів, які скомпоновані в історичній послідовності – з епохи палеоліту – до середини XIX століття (друга інструментальна реформа в Європі).

Автор підручника обґрунтовано довів, що становлення і розвиток духового музичного інструментарію пов'язаний із загальним процесом розвитку української музичної культури. Його зародження сягає сивої давнини. Однак кристалізація самобутніх національних рис духового інструментального мистецтва починається у сповнену героїзму епоху визвольних рухів XVI-XVIII ст., коли в народній практиці музикування склались усталені норми піснетворення, виробились своєрідні прикмети стилю. Різноманітні жанри народної музичної творчості – пісня, танець, дума – стають життєдайною основою розвитку української професійної інструментальної музики, у тому ж числі і духової.

До суттєвих чинників становлення національного духового інструментарію П.Круль залучає формування нових жанрів (передусім опери і симфонії), утвердження новою гомофонно-гармонічного складу письма, небувалий розквіт віртуозного інструментального виконавства, інструментальне реформування (головним чином духових та ударних інструментів) XIX століття. Автор переконливо стверджує, що виникнення і становлення духового інструментарію – це закономірний процес еволюції української художньої культури, який спричинився до генези духового інструментального виконавства, з часом і до оркестрового.

Основний зміст і кардинальні положення підручника «Історія виконавства на духових та ударних інструментах України» в цілому відповідають вимогам стосовно обсягу, структури, наукового та навчально-методичного рівнів. Підручник отримує оцінку не тільки за своїм безпосереднім призначенням, а й серед широкого кола представників інших галузей історико-музикознавчої, історичної, історіографічної та етнологічної науки.

PREFACE

The modern development of Ukrainian culture stimulates the solution of a number of tasks related to the preservation, dissemination, and assimilation of the spiritual heritage of the nation. The problems of philosophical and art history comprehension of the artistic and cultural sphere of the people, the nation, both in the distant historical past and in the new and modern times, become particularly relevant. The material contained in the textbook for masters, postgraduates of higher music institutions, covers the majority of such tasks. It concerns one of the important areas of development of professional, classical, musical samples – the genesis of wind and percussion instrumental performance in the national music culture of Ukraine.

In accordance with the system-complex research method, the textbook consists of five sections composed in historical sequence – from the Paleolithic era to the middle of the 19th century (the Second Instrumental Reform in Europe).

The author of the textbook has proved that the formation and development of wind musical instruments are related to the general process of the development of Ukrainian music culture. Its origins date back to ancient times. However, the crystallization of the distinctive national features of wind instrumental art begins in the heroic era of liberation movements in the 16th-18th centuries when established norms of songwriting and peculiar stylistic features were developed in folk music practices. Various genres of folk music – song, dance, and epic – become the vital basis for the development of Ukrainian professional instrumental music, including wind music.

P. Krul identifies several significant factors in the development of the national wind instrument repertoire, including the emergence of new genres (primarily opera and symphony), the establishment of a new homophonic-harmonic style of composition, an unprecedented flowering of virtuosic instrumental performance, and instrumental reform (particularly of wind and percussion instruments) in the 19th century. The author states that the emergence and development of the wind instrument repertoire is a natural process of evolution within Ukrainian artistic culture, leading ultimately to the genesis of wind instrumental performance and eventually orchestral performance as well.

The main content and fundamental principles of the textbook «History of Performance on Wind and Percussion Instruments in Ukraine» fully comply with the requirements regarding scope, structure, scientific and educational levels. The textbook will receive an evaluation not only for its direct purpose but also among a wide range of representatives of other branches of historical-musicological, historical, historiographic, and ethnological sciences.

Петро КРУЛЬ**«ІСТОРІЯ ВИКОНАВСТВА НА ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ УКРАЇНИ»**

Пропонований підручник репрезентує широке спектральне коло питань пов'язаних з історією побутування духового інструментарію в українській музичній культурі, починаючи з епохи палеоліту. Історія національного виконавського мистецтва на духових інструментах ще не посіла чільного місця у навчально-методичній музичній літературі України. Мало що відомо про видатних виконавців, меценатів музичного мистецтва минулого, недостатньо вивчено класичний репертуар, його стильові особливості, традиції виконавства, редакції і т. д. Без науково обґрунтованого аналізу всіх цих питань неможливо переконливо стверджувати еволюційний розвиток національного виконавського мистецтва на духових та ударних інструментах, в цілому.

Духове інструментальне музичне мистецтво сучасної України – це органічна частка цілісної вітчизняної культури. Творчі, виконавські, науково-методичні та педагогічні напрями у цьому жанрі відбивають глибокий зміст і неповторність національного характеру; вони є активними засобами творчої єдності з музичним всесвітом, бо сама природа музичного інструментарію покликана відображати загальнолюдські почуття і не обмежена національними кордонами, а має інтернаціональний звуковий аспект. Різновиди лобільних, язичкових, дерев'яних, мідних духових та ударних інструментів споконвіків були притаманні культурам народів світу на всіх континентах.

Появі підручника передувала тривала копітка пошукова робота в архівах, головних книгосховищах та бібліотеках України та зарубіжжя, зі збирання даного фактологічного матеріалу, який рясніє новими сторінками історії українського духового інструментального виконавства і дотепер невідомими іменами, що знайшли своє відображення в одноосібних монографіях автора: «Національне духове інструментальне мистецтво українського народу» (Київ, 2002), «Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування», (Івано-Франківськ, 2006) де цілісно простежується джерелознавчий, історіографічний досвід, накопичений у зазначеній галузі музичної культури, що виражає його національну специфіку.

Автор усвідомлює певну інформативну перенасиченість, подекуди статичний відтінок вміщених матеріалів, проте сподівається, що переконливість поданих фактів, зокрема з історії виконавського мистецтва на духових та ударних інструментах, не залишать байдужими молодих митців, педагогів, істориків-музикознавців і будуть корисними для вивчення історії національної музичної культури загалом.

У підручнику подаються додаткові свідчення (Розділ V) про спеціальну літературу для духових та ударних інструментів, яка видавалася наприкінці XX століття в Україні.

Petro KRUL**«HISTORY OF PERFORMANCE ON WIND AND PERCUSSION INSTRUMENTS IN UKRAINE»**

The proposed textbook represents a wide range of issues related to the history of wind and percussion instruments in Ukrainian musical culture, starting from the Paleolithic era. The history of national performing arts on wind instruments has not yet taken a leading place in the educational and methodological music literature of Ukraine. Little is known about outstanding performers and patrons of musical art from the past, classical repertoire, its stylistic features, performance traditions, editions, etc. Without scientifically substantiated analysis of all these issues, it is impossible to assert the evolutionary development of national performing arts on wind and percussion instruments as a whole.

The wind instrumental music art of modern Ukraine is an organic part of the country's integral culture. The creative, performing, scientific-methodological, and pedagogical directions in this genre reflect the deep meaning and uniqueness of the national character. They are active means of creative unity with the musical universe because the nature of musical instruments is designed to reflect universal human feelings and is not limited by national borders but has an international sound aspect. Varieties of brass, woodwind, percussion, and other wind instruments have been inherent in the cultures of peoples around the world on all continents since ancient times.

The appearance of the textbook was preceded by a long and painstaking search in archives, major repositories, and libraries in Ukraine and abroad, collecting factual material that abounds with new pages of the history of Ukrainian wind instrumental performance and previously unknown names that have found their reflection in the author's monographs: "National Wind Instrumental Art of the Ukrainian People" (Kyiv, 2002), "East Slavic Instrumental Culture: Historical Roots and Functioning" (Ivano-Frankivsk, 2006), which comprehensively traces the source-critical and historiographical experience accumulated in the mentioned field of musical culture, which expresses its national specificity.

The author is aware of a certain information overload and sometimes static tone of the materials presented, but hopes that the persuasiveness of the facts presented, particularly regarding the history of performance art on wind and percussion instruments, will not leave young artists, educators, musicologists, and historians indifferent and will be useful for studying the history of national musical culture as a whole.

The textbook includes additional evidence (Chapter V) about the special literature for wind and percussion instruments that was published at the end of the 20th century in Ukraine.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ:

Бондарчук Володимир Іванович – народний артист України, професор кафедри оркестрових духових та ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені О.В. Нежданової, м. Одеса.

Ваврик Руслана Василівна – кандидат педагогічних наук, доцент; доцент кафедри музичного мистецтва Інституту психологічного забезпечення Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів.

Вар'янюк Олег Іванович – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

Вівчарик Любов Романівна – викладач Коломийської ДМШ, здобувачка освітнього ступеня «магістр» кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Коломия, Івано-Франківська область.

Віхоть Павло Іванович – артист оркестру Національної гвардії України, здобувач освітнього ступеня «бакалавр» кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Львів.

Вовк Роман Андрійович – заслужений діяч мистецтв України, доктор філософії, (Ph.D. of musical Art), кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, м. Київ.

Ворончак Іван Іванович – здобувач освітнього ступеня «магістр» кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Гашпан Яна Русланівна – викладач відділу духових та ударних інструментів Чернівецької ДМШ № 1, здобувачка освітнього ступеня «магістр» кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Чернівці.

Гишка Ігор Семенович – доктор філософії музичного мистецтва, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва Інституту морально-психологічного забезпечення Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів.

Гоменюк Ярослав Юрійович – викладач циклової комісії духових та естрадних інструментів Тульчинського фахового коледжу культури, здобувач освітнього ступеня «магістр» кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Тульчин, Вінницька область.

Громченко Валерій Васильович – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності, проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності Дніпропетровської академії музики, 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.

Дратований Ярослав Михайлович – сержант ЗСУ, здобувач освітнього ступеня «магістр» кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Вінниця.

- Закопець Михайло Львович** – гобоїст, аспірант Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Закопець Лев Миронович** – заслужений діяч мистецтв України, професор, кандидат мистецтвознавства, директор Львівського державного музичного ліцею імені С. Крушельницької, м. Львів.
- Зіза Олександр Олександрович** – викладач школи мистецтв Дубенської міської ради, м. Дубно, Рівненська область.
- Кашперський Володимир Петрович** – старший викладач відділу «Оркестрові духові та ударні інструменти» Хмельницького фахового музичного коледжу, старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, здобувач освітнього ступеня «магістр» кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Хмельницький.
- Клевець Катерина Олександрівна** – здобувачка освітнього ступеня «магістр» кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Круль Петро Франкович** – доктор мистецтвознавства, професор, академік НАН ВО України, завідувач кафедри виконавського мистецтва, Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.
- Лебедь Володимир Олександрович** – аспірант кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності Дніпропетровської академії музики, м. Дніпро.
- Максимчук Віталій Васильович** – завідувач відділом духових та ударних інструментів Чернівецької ДМШ № 1, здобувач освітнього ступеня «магістр» кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Чернівці.
- Олійник Микола Васильович** – здобувач освітнього ступеня «магістр» кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- 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.
- Подганюк Тарас Васильович** – здобувач освітнього ступеня «магістр» кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Приженков Олександр Вадимович** – аспірант творчої аспірантури кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, м. Київ.
- Пукаляк Мар'ян Володимирович** – регулятор групи кларнетів Національної опери України імені Т.Г. Шевченка, здобувач освітнього ступеня «магістр» кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, м. Київ.
- Семочко Олег Ігорович** – музикант військового оркестру Яворівського гарнізону, здобувач освітнього ступеня «магістр» кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Яворів, Львівська область.

- Сивохіп Володимир Степанович** – заслужений діяч мистецтв України, народний артист України, кандидат мистецтвознавства, доцент, директор Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика, м. Львів.
- 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.
- Терлецький Микола Миколайович** – доцент, доцент 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.
- Турчинський Борис Романович** – кларнетист, викладач музичної консерваторії м. Петах-Тіква, Ізраїль.
- Фіськов Геннадій Миколайович** – заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри народних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, директор ВСП Рівненського музичного фахового коледжу Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Филипчук Мирослав Степанович** – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри естрадної музики, голова методичної ради Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Цюлюпа Степан Данилович** – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

ПРЕЗЕНТАЦІЯ

сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань духовиками України та зарубіжжя (2012–2022 роки)

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)

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.



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.

Білий Є.М.

Технологія гри на трубі. Лексика джазу : метод. рекомендації : досвід анатомічного та фізіологічного дослідження проблем / Білий Є.М. – Вінниця : Нова Книга, 2013. – 168 с. : іл., ноти.

ISBN 978-966-382-457-4

Методичні рекомендації адресовані тим, хто цікавиться проблемами технології гри на трубі, і зокрема специфікою виконання джазової музики, прагне зрозуміти музичну мову і особливості її інтерпретації. Робота дає змогу зрозуміти прийоми гри на інструменті і розрахована на студентів, які мають розвитий амбушюр, поставлене дихання і високу техніку. Цим пояснюється правильний підбір літератури, яка розрахована на дослідження названої теми.





Цяпало І.В.

Весела новина : літературно-музична композиція : збірник українських колядок для ансамблю мідних духових інструментів / уклад., пер., аранжув. Ігоря Цяпала. – Вінниця : Нова Книга, 2012. – 56 с. : нот.

ISBN 979-0-707505-66-3

Значення даної збірки дуже символічне: це і збагачення педагогічно-дидактичного репертуару молодих виконавців-ансамблістів, і здобуття ними певних технічно-виконавських прийомів та навичок, і відновлення традицій мідного духового ансамблевого музикування, і відродження давніх багатівікових традицій.

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, гами та аплікатура блокфлейти.

Пропонований посібник можна також використовувати для навчання гри на сопілці, флейті, гобої, кларнеті, саксофоні, трубі та тромбоні.



Жульєв А.П.

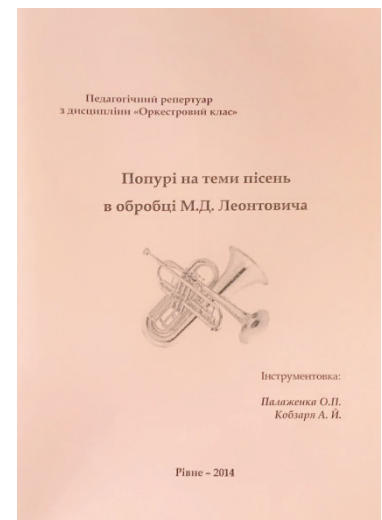
Тромбон. Випуск I / упор. Жульєв А.П. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. – 68 с. + 20 с.

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. Леонтовича.

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.

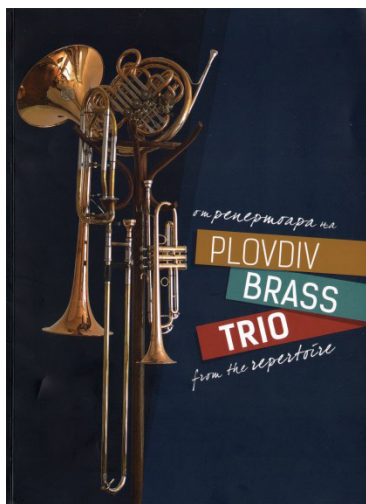
Хрестоматія «Тромбон» може бути використана для навчання і на інших інструментах.

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.



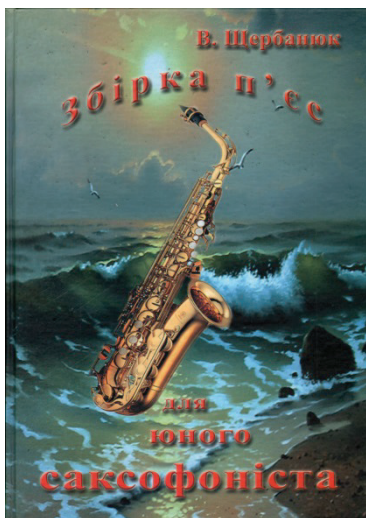
Терлецький М.М.

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.

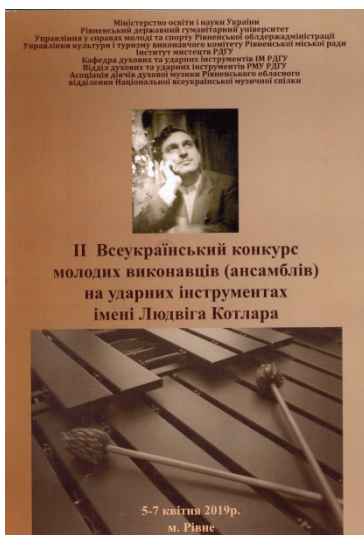
Горбаль Я. М., Горбаль В. Я.

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.



Цяпало І.

Збірка ансамблів для мідних духових інструментів та фортепіано / переклад та опрацювання І. Цяпало / Видання друге, змінене. – Львів : Камула, 2019. – 44 с., ноти.

ISBN 978-966-433-174-3

Видання адресоване викладачам та учням дитячих музичних шкіл, шкіл мистецтв, середнім спеціалізованим музичним закладам, студентам коледжів, а також пропагандистам ансамблевої гри на мідних духових інструментах.

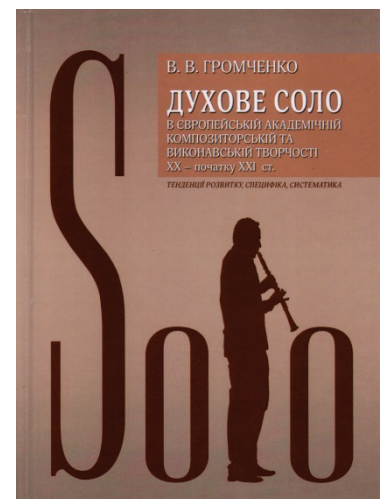
Громченко В. В.

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.



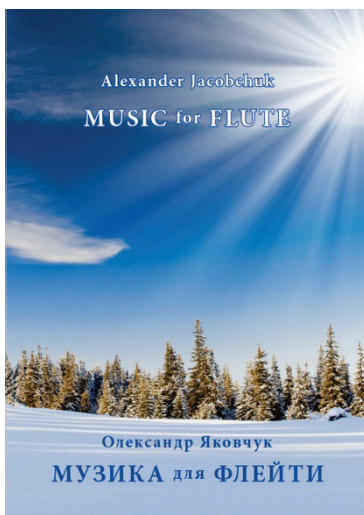
Олександр Яковчук.

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.



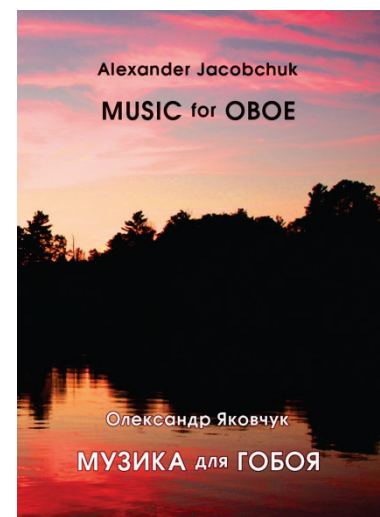
Олександр Яковчук.

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 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 Аттила». Ці віртуозні модерні твори стали окрасою репертуару сучасних українських кларнетистів. Крім того,

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.

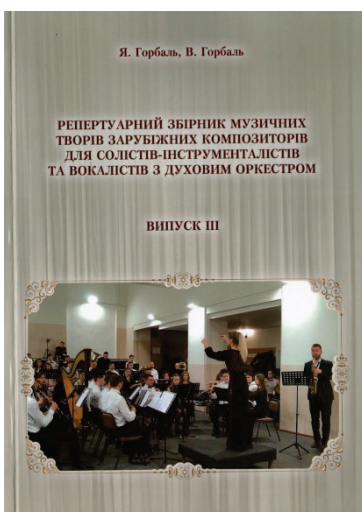
У навчальному посібнику розглянуто створення нової науково-теоретичної концепції формування спеціальної постановки виконавського апарату сучасного трубача, пов'язаної зі змінами, насамперед, робочої теситури використання труби композиторами кінця XX – початку XXI ст.

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.

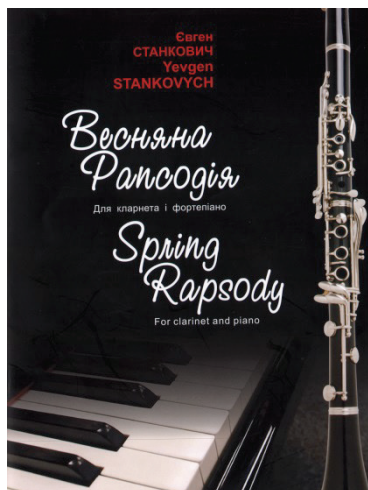
Репертуарний збірник музичних творів зарубіжних композиторів для солістів-інструменталістів та вокалістів з духовим оркестром: Навчально-методичний посібник / В.Я. Горбаль, Я.М. Горбаль. – Львів – Дрогобич: Посвіт, 2021. – 168 с.

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 рампсодія. Для кларнета і фортепіано / Є. Станкович. – К.: Музична Україна, 2021. – 20 с.

ISMN 979-0-707540-10-7

До збірника вміщено нові твори для кларнета і фортепіано українського генія Євгена Станковича.

Нотне видання присвячене Роману Вовку.

Гамбель М. Й.

Методичні поради гри на трубі в дитячих музичних школах та школах мистецтв. – Рівне : Волин. обереги, 2022. – 40 с.

ISBN 978-966-416-965-0

Мета цієї праці – допомогти кожному трубачу оволодіти навичками індивідуального щоденного відновлення і розвинути виконавський апарат, правильно вибрати необхідний нотний матеріал, точно визначити ступінь ігрового навантаження в залежності від конкретного стану виконавця, його індивідуальних особливостей і творчих завдань.

Ця методична робота адресована самодіяльним музикантам і учням дитячих музичних шкіл.



Сверлюк Я.В.

Педагогічні виміри диригентсько-оркестрового мистецтва: монографія. Рівне: Волин. обереги, 2022. 276 с.

ISBN 978-966-416-938-4

У монографії розглядається професійна музична освіта як логічно організована, самодостатня система, обґрунтовуються сучасні методологічні підходи підготовки диригента оркестрового колективу, а також висвітлюються особливості формування професійних якостей у процесі освоєння основ і операцій музично-виконавської діяльності.

Для науковців, викладачів, аспірантів, студентів і вчителів закладів музичної освіти.

Терлецький М.М.

Початкова школа гри на тромбоні : навч. посіб. Рівне: НУВГП, 2022. 220 с.

ISBN 978-966-327-524-6

Автор навчального посібника ставить за мету допомогти випрацювати ефективні навички гри на тромбоні на сучасному етапі розвитку виконавської майстерності виконавця-духовика. Теоретична і практична частини її ґрунтуються на досягненнях української та європейської методики навчання.

Навчальний посібник призначений для використання учнями музичних шкіл, а також може зацікавити музикантів, які навчаються у середніх спеціальних музичних закладах.



Наукове видання

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

Збірник наукових праць

ВИПУСК 15

Редактор-упорядник
Степан Цюлюпа

Верстка
Віталій Власюк

Підписано до друку 22.05.2023 р. Формат 60x84 1/8. Папір офсет.
Гарнітура "Times". Друк цифр. Ум. друк. арк. 20,46. Наклад 100 пр. Зам. 34.

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".