

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет



Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України

Збірник матеріалів
Всеукраїнської науково-практичної
конференції

Випуск 1

м.Рівне - 2006

ББК 85.315.7

З-41

УДК 788 : 008 (477)(063)

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України. Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. Випуск 1. – Рівне: Волинські обереги, 2006. – 110 с.

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

Подана проблематика, наукові і деякі публіцистичні статті, містять корисну інформацію для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів і широкого кола шанувальників духового інструментального та оркестрового мистецтва.

Редакційна колегія:

Постоловський Р.М., кандидат історичних наук, професор, ректор РДГУ,
голова редакційної колегії;

Апатський В.М., доктор мистецтвознавства, професор, заступник
голови редакційної колегії;

Сяський А.О., доктор технічних наук, професор, проректор з наукової
роботи РДГУ, заступник голови редакційної колегії;

Ветров І.В. – начальник управління освіти і науки
Рівненської облдержадміністрації;

Шевчук С.І., кандидат філологічних наук, професор, відповідальний секретар;

Круль П.Ф., доктор мистецтвознавства, професор;

Цюлюпа С.Д., кандидат педагогічних наук, доцент;

Вовк Р.А., кандидат мистецтвознавства, доцент;

Посвалюк В.Т., кандидат мистецтвознавства, професор;

Дзвінка Р.І., кандидат педагогічних наук, доцент;

Яремко Б.І., кандидат мистецтвознавства, професор.

Відповідальні за випуск:

Ветров І.В. – заслужений працівник освіти України, начальник управління освіти і науки Рівненської облдержадміністрації.

Цюлюпа С.Д. – завідувач кафедри духових та ударних інструментів РДГУ.

Друкується за ухвалою вченої Ради Рівненського
державного гуманітарного університету.

Протокол № 8 від 31 березня 2006 р.

Видавництво не несе відповідальність

за зміст, ймовірні помилки і неточності даного видання.

Погляди авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.

© Рівненський державний гуманітарний університет., 2006

© Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ., 2006

ISBN 966-416-015-6

© Видавництво «Волинські обереги», 2006

З М І С Т

<i>Вітання учасникам конференції від ректора Рівненського державного гуманітарного університету проф. Р.М.Постоловського</i>	<i>6</i>
Цюлюпа С.Д., Терлецький М.М., Столярчук Б.Й. В'ячеслав Старченко – диригент, педагог, громадський діяч	7
Апатський В.М. Методика постановки виконавського дихання музиканта-духовика	10
Круль П.Ф. Звукосигнальна мова як об'єкт вивчення історії людства	16
Вовк Р.А. Київська школа духових та ударних інструментів у контексті сучасного виконавства (видатні особистості)	21
Посвалюк В.Т. Українські виконавці школи гри на трубі (історико-аналітичний огляд)	25
Цюлюпа С.Д., Цюлюпа Н.Л. Психолого-педагогічні аспекти курсу з методики викладання гри на музичних інструментах	29
Супрун-Яремко Н.О. Труба в системі органологічних студій Гната Хаткевича	34
Закопець Л.М. Перспективи розвитку сучасної методологічної гри на гобої (проблеми роботи над звуком)	39
Дзвінка Р.І. До питання організації самостійної навчальної роботи студентів мистецьких вузів	44
Яремко Б.І. Трембітна музика у побуті гуцулів	49
Лясота В.М. Духовий оркестр в сучасній Україні	53
Сверлюк Я.В. Панасюк Д.М. З історії розвитку духової музики на Волинському поліссі	60
Скрипник Л.М. К вопросу о проявлении диалогичности как одного из аспектов музыкального мышления	63
Терлецький М.М., Полех Д.С. Особливості засвоєння навичок естетики диригентського мистецтва в процесі роботи з духовим оркестром	71
Гайдабура О.Д. Історичні витоки, процес становлення та розвитку естрадного жанру в Україні	75
Завадецька І.С. Жанр валторнового концерту в творчості українських композиторів 70-90-х років ХХ століття	84
Гуляєва Н.Г. Дуда. Традиція і форми її побутування на теренах Українських Карпат	89
Бабич М.М. Творчий портрет та секрети педагогічної майстерності Богдана Кальмука	96
Филипчук М.С. Особливості навчання студентів в естрадному оркестрі на кафедрі естрадної музики в ВНЗ мистецьких напрямів	100
Онишук В.І. Вплив самостійної роботи на формування професійних навичок студента-духовика	104

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Апатський Володимир Миколайович – народний артист України, доктор мистецтвознавства, член кореспондент Академії мистецтв України, професор Національної музичної академії України.

Бабич Марія Михайлівна – викладач кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ.

Вовк Роман Андрійович – доцент, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, соліст симфонічного оркестру Національної опери України ім. Т.Г.Шевченка, м. Київ.

Гайдабура Олександр Дмитрович – доцент кафедри духових та ударних інструментів, диригент джаз – оркестру Інституту мистецтв РДГУ.

Гуляєва Надія Геннадіївна – методист управління культури Закарпатської облдержадміністрації, пошукувач Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, м.Ужгород.

Дзвінка Роман Іванович – заступник директора Інституту мистецтв РДГУ, доцент, кандидат педагогічних наук, завідувач кафедри музичного фольклору.

Завадецька Ірина Степанівна – аспірант Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника.

Закопєць Левко Миронович – доцент Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка, завідувач відділом духових та ударних інструментів Львівської середньої спеціальної музичної школи ім. С.Крушельницької, м.Львів.

Круль Петро Франкович – професор, доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри інструментально-виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

Лясота Володимир Михайлович – заслужений артист України, доцент Одеської державної музичної академії ім. А.В.Нежданової.

Онищук Володимир Іванович – викладач кафедри естрадної музики Інституту мистецтв РДГУ.

Панасюк Дмитро Микитович – заслужений працівник культури України, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ.

Полєх Дмитро Сергійович – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ.

Посвалюк Валерій Терентійович – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів Київського Національного університету культури і мистецтв, заслужений артист України, соліст симфонічного оркестру Національної опери України ім. Т.Г.Шевченка, Президент Гільдії трубачів-професіоналів України.

Сверлюк Ярослав Васильович – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, докторант КНУК і М.

Скрипник Людмила Миколаївна – викладач Сєвєродонецького музичного училища, пошукувач Національної музичної академії ім. П.І.Чайковського.

Столярчук Богдан Йосипович – доцент кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ.

Супрун-Яремко Надія Онисімівна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ.

Терлецький Микола Миколайович – доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ.

Филипчук Мирослав Степанович – викладач кафедри естрадної музики Інституту мистецтв РДГУ.

Цюлюпа Наталія Леонідівна – аспірант Київського національного педагогічного університету ім. М.Драгоманова.

Цюлюпа Степан Данилович – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, член Гільдії трубачів - професіоналів України.

Яремко Богдан Іванович – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ.

ШАНОВНІ УЧАСНИКИ КОНФЕРЕНЦІЇ ТА КОНКУРСАНТИ!

Студенти та викладачі Рівненського державного гуманітарного університету сердечно вітають Вас та учасників II-го Всеукраїнського відкритого конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка - відомого музиканта сучасності нашого краю, диригента, педагога, науковця, доцента, заслуженого працівника культури України, засновника кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ. Вшановуючи його світлу пам'ять, Рівненський державний гуманітарний університет проводить цей конкурс, щоб виявити і підтримати обдаровану молодь, популяризувати кращі зразки української та зарубіжної класики, твори сучасних композиторів, для обміну науково-методичного досвіду навчання майстерності на духових та ударних інструментах, розвитку та престижу української інструментальної школи на міжнародних виступах. Це визначна подія в культурному житті України.

Ми горді тим, що Рівненщина об'єднала творчий потенціал нашої держави. Заявки до участі в конкурсі подано від 399 виконавців та ансамблів, які презентують 55 мистецьких навчальних заклади України. Учасниками конкурсу є громадяни з 8 зарубіжних країн таких, як Франція, Китай, Корея, Греція, Німеччина, Білорусія, Узбекистан, Грузія, більшість з яких навчаються в провідних вузах України, що є свідченням престижності національної школи гри на духових та ударних інструментах.

Рівненський державний гуманітарний університет, створений у 1998 році на базі двох місцевих вузів: педагогічного інституту та інституту культури. За 26 спеціальностями підготовку фахівців забезпечує висококваліфікований професорсько-викладацький склад університету. До структури університету входять чотири навчальні заклади I-II рівнів акредитації, Інститут мистецтв, Інститут педагогіки та психології, а також 12 факультетів, на яких навчається близько 13 тисяч студентів різних форм навчання.

Серед цих структурних підрозділів вагоме місце посідає кафедра духових та ударних інструментів Інституту мистецтв, відділи духових та ударних інструментів Рівненського музичного училища та Дубенського училища культури, які виховали цілу плеяду професійних музикантів-диригентів, педагогів, виконавців, науковців. Вони ж є гордістю України.

Переможці конкурсу стануть гордістю РДГУ та інших вузів, примножать кращі традиції національної культури України.

Щиро вітаю усіх Вас з II-м Всеукраїнським відкритим конкурсом молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка. Бажаю плідної праці, творчих перемог, особистого благополуччя і радісних зустрічей.



Р.М.ПОСТОЛОВСЬКИЙ,

*ректор Рівненського державного гуманітарного університету,
заслужений діяч науки і техніки України, професор.*

*Степан Цюлюпа, м.Рівне,
Микола Терлецький, м.Рівне
Богдан Столярчук, м.Рівне*

В'ЯЧЕСЛАВ СТАРЧЕНКО – ДИРИГЕНТ, ПЕДАГОГ, ГРОМАДСЬКИЙ ДІЯЧ

Найнапруженіші хвилини для митця – це закулісне чекання початку концерту, перед виходом на сцену, бо на ній повинні супроводжувати його спокій і зосередженість, вдумливість і творчий настрій. Від цього залежить і виконавська майстерність, і емоційність його заряду, які захоплюють публіку.

Пам'ятне хвилювання супроводжувало молодого диригента В'ячеслава Старченка (1942-1989) під час звіту рівненських митців у столиці України, то було творче своєрідне хрещення.

“Щедрими оплесками присутніх було нагороджено духовий оркестр Рівненського культурно-освітнього факультету Київського державного інституту культури ім. О.Є.Корнійчука за виконання увертюри до опери Дж.Россіні “Севільський цирюльник” (керівник В'ячеслав Старченко)”, – так писала газета “Культура і життя” від 28 жовтня 1973 року про початок творчого шляху колективу, який очолив випускник Одеської консерваторії ім. А.В.Нежданової.

Народився В'ячеслав Старченко у Псковській області (Росія). Дитинство і юність пройшли на Житомирщині. Самотужки навчився грати на балалайці, гітарі, гармошці. З п'ятнадцяти років почав захоплюватися грою на баритоні у шкільному духовому оркестрі, співав у дитячому хорі.

На обласній шкільній олімпіаді він виконував соло на баритоні – романс М.І.Глінки “Не спокушай мене” у супроводі духового оркестру. Сольне виконання юнака вразило члена журі, завідувача відділу духових інструментів Житомирського музичного училища І.А.Древецького, який і запропонував йому вступати до училища. На другому курсі В'ячеслав Старченко був переведений на тромбон у клас викладача Г.З.Рейтфорба. Велику школу музиканта він пройшов у штабному духовому оркестрі Забайкальського військового округу.

У 1967 році вступає до Одеської консерваторії, де навчається у викладача В.Ф.Калужного (тромбон), диригуванню – у професора П.В.Базилевич.

Під час навчання молодий музикант працював артистом симфонічного оркестру обласної філармонії та проходив диригентську практику з симфонічним оркестром Одеського музичного училища. Його дипломною роботою з диригування була П'ята симфонія Л.Бетховена, з якою випускник блискуче справився.

У 1971 році, закінчивши консерваторію з відзнакою, В'ячеслав Старченко отримав направлення на посаду викладача кафедри духових та ударних інструментів Рівненського культурно-освітнього факультету Київського інституту культури, яка щойно відкрилась. З 1972 по 1987 рр. він працює завідувачем кафедри.

Молодому спеціалістові випало формування викладацького колективу, набору студентів, придбання інструментарію та обладнання аудиторій. У той час заклалися основи розвитку духового оркестру кафедри, і Старченко першим приступив до творчої роботи з студентським колективом.

Висока професійність, ерудиція, педагогічний такт, диригентський темперамент, наполегливість та рішучий характер допомогли йому невдовзі успішно виступити на Українському телебаченні (1974). Він органічно поєднує могутню дзвінкість духового оркестру з мелодійною м'якістю і ніжністю симфонічного. Це особливо виразно проявилось під час виконання таких складних творів, як урочиста увертюра “1812 рік” П.І.Чайковського та перша частина Другого концерту для фортепіано з

оркестром С.В.Рахманінова. Обдарований диригент постійно веде пошук нових виразних компонентів у духовому оркестрі, намагається наблизити його звучання до звучання симфонічного оркестру, – яскравою мелодійністю та широкою наспівністю.

Зростала виконавська майстерність духового оркестру, зростав і авторитет його диригента. Згодом йому ще не раз доводилося виступати з творчими колективами на столичній сцені палацу “Україна”. Диригував і зведеним духовим оркестром системи профтехосвіти у 1983 році для делегатів і гостей Другого республіканського зльоту учнівської молоді України.

На третьому пленумі правління музичного товариства з питань розвитку духових оркестрів України він виступив з доповіддю “Про досвід виховання диригентів духових оркестрів”(Київ, 1982).

Митець часто стверджував:

“Мета моєї роботи – приносити радість слухачам музики – робітникам, селянам, перед якими дуже часто виступаємо. Усвідомлюючи, що твій концерт викликав роздуми, почуття, сподобався – чи не найбільша нагорода для диригента, головний смисл твоєї праці. Натхнення – ось головне, що притаманне музикантам і диригентам на репетиціях, концертах. Постійні творчі здобутки змушують з неослабною увагою стежити за ростом усього колективу”.

У творчій біографії митця значиться: провів 15 марш-парадів духових оркестрів у Рівному й області. Близько 30 разів грав його оркестр під час демонстрації трудящих в обласному центрі. Брав участь у телетурнірі “Сонячні кларнети”, запис на грамплатівку. Концерти в Києві, Рівному, Дубні, Луцьку, Новоград-Волинському, Здолбуніві та ін.

Добру основу колективної гри під керуванням В.М.Старченка отримали його студенти, які в подальшому стали провідними музикантами, диригентами, науковцями: Віталій Поляк – концертмейстер групи саксофонів Київського цирку, Володимир Маленький – фаготист симфонічного оркестру Львівської філармонії, Ігор Гресько – валторніст симфонічного оркестру Львівського театру опери та балету, Микола Ковалишин – диригент військового оркестру у м.Брянськ (Росія), Анатолій Вихованець та Володимир Грицай – диригенти муніципальних духових оркестрів у Луцьку і Тернополі, Зіновій Крет – диригент Рівненського музично-драматичного театру, заслужений артист України, Леонід Трачук – директор Тульчинського училища культури, Анатолій Черуха – директор Дубенського училища культури РДГУ.

Кандидати педагогічних наук, доценти Степан Цюлюпа – завідувач кафедри духових та ударних інструментів, Роман Дзвінка – заступник директора Інституту мистецтв, Микола Терлецький – доцент, головний диригент духового оркестру кафедри з 1989 року, Дмитро Глеба – кандидат педагогічних наук, доцент Ужгородського національного університету та багато інших.

З ініціативи В’ячеслава Старченка у 1974 році на кафедрі створюється джаз-оркестр під керуванням Олександра Гайдабури, який став лауреатом всеукраїнських і міжнародних конкурсів та фестивалів, а в 1980 році створюється брас-квінтет викладачів у складі: Олексій Садовий (труба), Степан Цюлюпа (труба), Дмитро Полех (валторна), Микола Терлецький (тромбон), сам В’ячеслав Миколайович прекрасно грав на тубі. Цей колектив з успіхом виступав на багатьох концертних майданчиках міста і області, здійснив записи концертного репертуару на радіо.

Диригент завжди вів велику громадську роботу. У 1982 році йому присвоєне почесне звання заслуженого працівника культури України, а у 1983 році – вчене звання доцента.

Під час своєї діяльності В'ячеслав Старченко активно підтримував творчі стосунки із провідними композиторами Рівненщини Михайлом Кагановим та Михайлом Лисенко-Дністровським, твори яких звучали у виконанні духового оркестру. Його почин щодо організацій концертів, марш-парадів для широкого кола слухачів допоміг у майбутньому розвинути різні форми концертної діяльності духових оркестрів, зокрема лекцій-концертів. Так, у 1988 році духовий оркестр кафедри під його керуванням підготував лекцію-концерт "Я пам'ятаю вальсу звук чарівний" (лектор М.Терлецький), уже був готовий до виконання другий цикл лекції-концерту "А все-таки марші" (1989), але, на жаль, у день запланованого виступу оркестру маестро відійшов у вічність.

ОСТАННІЙ МАРШ

*Каштани шуміли терпким первоцвітом,
Підхоплені вітром, торкали свічу.
Вже зав'язь тихесенько тенькала в вітах,
А маршу маестро уже не почув.
А білі пелюстки, пронизані звуками,
Спадали слізьми на людські перехрестя.
А звук оркестровий печаллю окутував,
Та маршу не чув, не почув наш маестро.
Стривожена пам'ять схилилась, як мати,
Твою незрадливість, єдина, відчув.
Чи буде іще на душі нашій свято,
Бо ж маршу маестро усе ж не почув.*

Богдан Столярчук

Нещодавно відбувся творчий звіт студентів та викладачів кафедри, присвячений пам'яті митця, на якому були присутні його випускники, колеги, шанувальники духової музики. На цьому концерті була присутня дружина Ганна Андріївна, старший викладач кафедри іноземної мови гуманітарного університету, та син Андрій, який пішов батьковою стежкою. Свого часу Андрій закінчив Рівненську музичну школу №1 ім.М.В.Лисенка, клас кларнета Б.І.Кальмука, Рівненське музичне училище (клас Є.Самусенка), Одеську консерваторію у класі професора К.Є.Мюльберга. У 1996 році Андрій В'ячеславович вступає до Фрайбурзької академії музики, що в Німеччині, у 2000 році – там же закінчує аспірантуру сольного виконавства. Під час навчання молодий виконавець бере участь у провідних міжнародних конкурсах, на яких здобув звання лауреата Міжнародного конкурсу (Хмельницький, 1993), крім того, він лауреат премії Європейського парламенту м.Страсбург (Франція) 1999 року та м.Базель (Швейцарія) 2000 р.

В'ячеслав Миколайович Старченко пишався музичними здобутками свого сина, шанував його за натхненну працю, по-батьківськи він ставився і до студентів кафедри, учнів музичних шкіл, молодих аматорів дитячих духових оркестрів, з якими часто проводив творчі зустрічі, розповідав про прекрасне мистецтво духової музики, наводив приклади з особистого життєвого і творчого досвіду.

Нині про нього розповідають стендові матеріали, фотографії, окремі публікації, афіші та інша атрибутика, яка експонується в навчальних аудиторіях кафедри.

Вшановуючи світлу пам'ять видатного музиканта, диригента, педагога, громадського діяча, кафедрою духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету за особистої підтримки ректора університету професора Р.М.Постоловського в 2005 році проведено Перший

Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка в якому взяли участь 166 учасників з 39 навчальних закладів України, що є свідченням високого творчого потенціалу нашої держави.

Анатський В.М., м.Київ

МЕТОДИКА ПОСТАНОВКИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА

Постановку дыхания, как правило, начинают с постановки вдоха. Правильно поставленный вдох отличается легкостью и непринужденностью, обеспечивает хорошую вентиляцию и кровоснабжение всех участков легких, а также равномерную нагрузку на все дыхательные мышцы. В случае необходимости он должен осуществляться быстро и быть достаточно емким.

В основе идеи постановки вдоха лежит способность человека управлять своим дыханием. Однако, несмотря на то что большая часть дыхательной мускулатуры предоставляет собой поперечно-полосатые и следовательно подвластные воле человека мышцы, осуществлять постановку вдоха далеко не просто: физиологическое дыхание протекает, как правило, подсознательно, поэтому неопытные (начинающие) духовики оказываются неспособными набирать воздух “в заданном направлении”. Это объясняется, в первую очередь, тем, что диафрагма, играющая главную роль в правильно поставленном вдохе, как мы уже говорили, не только не ощущается, но и мало подвержена произвольному управлению. Лишь постепенно, в ходе тренировки, молодой музыкант овладевает способностью управлять своими дыхательными мышцами, в том числе и диафрагмой.

Высокий грудно-брюшной вдох осуществляется следующим образом. Корпус свободный, плечи развернуты, а грудь слегка приподнята. Во время вдоха плечи и ключицы остаются неподвижными, а грудь расширяется (особенно в области нижних ребер) и приподнимается; верхняя стенка живота несколько выпячивается, а нижняя подтягивается. Порядок заполнения легких воздухом – снизу вверх. Для осуществления такого порядка вдоха сначала опускается самая подвижная вдыхательная мышца диафрагмы, потом расширяется и несколько приподнимается грудная клетка. Выдох осуществляется в обратном порядке: сначала опускается и суживается грудная клетка, потом поднимается диафрагма.

Не следует забывать о том, что зона дыхания объемная. Для того чтобы воздух равномерно заполнял все участки легких, во время вдоха должно создаваться впечатление, что воздух попадает не только в передние части легких, но также в боковые и задние (“в бока и в спину”).

Исходное положение для производства полного грудно-брюшного вдоха не отличается от описанного выше. В этом случае во время вдоха низ живота не подтягивается, благодаря чему диафрагма получает возможность опускаться ниже, чем при высоком грудно-брюшном вдохе. Воздух заполняет легкие в том же порядке – снизу вверх (подобным же образом заполняется пробирка, в которую вливают жидкость). Во время этого вдоха у исполнителя создается ощущение, что воздух сначала попадает в нижнюю часть живота, затем по мере накопления заполняет бока, спину, верхнюю часть живота и грудь. В отличие от высокого грудно-брюшного вдоха, в этом случае верхняя стенка живота заметно не выпячивается. Выдох осуществляется в обратном порядке – сверху вниз. Сначала опускается и сужается

грудь, затем верхняя стенка живота. Нижняя стенка живота, стремясь до конца сохранить состояние вдоха, спадает в самую последнюю очередь (да и то лишь при самом полном выдохе).

Вдыхать воздух следует без толчков, плавно и бесшумно. Шумный или сиплый вдох свидетельствует о наличии каких-то препятствий в дыхательных путях, которые могут сохраниться и во время исполнительского выдоха, а это уже обязательно негативно отразится на качестве звука.

Воздух следует набирать одновременно через рот и нос. Целесообразность такого вдоха определяется минимальной затратой времени на его производство: очень часто в исполнительском вдохе фактор времени играет решающую роль. Во время игры на тростевом инструменте очередная порция воздуха должна поступать в легкие главным образом через верхнюю губу, которая отрывается от трости (или мундштука кларнетиста) легким отклонением головы вверх. Нижняя губа, которой принадлежит ведущая роль в губном аппарате тростевика, в этом случае сохраняет свое рабочее состояние, что позволяет и после вдоха сразу же продолжать игру с прежней уверенностью и надежностью. На медных инструментах целесообразно в процессе игры пополнять дыхание через углы рта.

Как уже говорилось, молодые музыканты, как правило, плохо управляют своими дыхательными мышцами. Поэтому во время постановки вдоха от педагога требуется внимание и большое терпение. В том случае, если в постановке вдоха возникают затруднения, прибегают к некоторым дополнительным вспомогательным методам. Как свидетельствует практика, достаточно высокую эффективность показал метод постановки вдоха без инструмента в положении лежа. В этом положении можно лучше ощущать работу своей дыхательной мускулатуры и быстрее постичь сущность исполнительского вдоха. В дальнейшем ощущения, полученные в положении лежа, помогут овладеть вдохом и в положении стоя.

Достаточно эффективным является и метод замедленного (частично затрудненного) вдоха. Вдох по этому методу осуществляется через нос. Одна ноздря прижата пальцем, другая тоже частично прикрыта. Медленный, затрудненный вдох активизирует диафрагму, позволяет лучше ощутить работу всей дыхательной мускулатуры и предоставляет молодому музыканту время для того, чтобы сообщить дыханию “нужное направление”¹. Разумеется, метод замедленного вдоха целесообразно применять лишь во время постановки вдоха. В дальнейшем воздух следует набирать обычным способом через рот и нос одновременно.

В основе исполнительского выдоха лежит опора дыхания. Начинать постановку выдоха на опоре следует с ознакомления учащегося с сущностью этого исполнительского приема.

Предварительный этап постановки выдоха целесообразно осуществлять без инструмента. Первое простейшее задание: ученик делает правильный вдох и задерживает дыхание. В момент задержки дыхания дыхательная мускулатура, дыхательные пути и весь дыхательный аппарат должны сохранять состояние вдоха. После того как учащийся усвоит это задание, ему предлагается следующее: сделать вдох, задержать дыхание и надуться, т. е. создать в организме ощущение распирающего объема воздуха, ощущение напряженного равновесия противоборствующих вдыхательных и выдыхательных мышц (т. е. мышца-антагонистов). Задание третье: учащийся делает вдох; в момент задержки дыхания опирает его на мышцы брюшного пресса и имитирует интенсивный выдох через плотно сомкнутые губы (воздух при этом не должен прорываться). Во время выполнения этого задания у музыканта обостряется противоборство вдыхательных и выдыхательных мышц, в организме возникает ощущение широкого распирающего потока воздуха. Это ощущение он должен запомнить и сохранить во время исполнительского выдоха. Упражнение четвертое: вдох, задержка дыхания на опоре,

затрудненный выдох через узкое отверстие в центре сомкнутых губ. Дыхательные пути при этом должны сохранять то расширенное состояние, в котором они находились во время вдоха. Вариантом упражнения в затрудненном выдохе может служить прерывистый (пунктирный) выдох. Пунктирный выдох следует осуществлять толчками, при которых более интенсивно работают сильные мышцы брюшного пресса и диафрагма. После того как ученик хорошо усвоит предварительные задания, ему предлагаются дыхательные упражнения уже на инструменте. Эти упражнения вначале имеют вид отдельных выдержанных звуков, исполняемых на полном дыхании. Затем предлагаются простейшие музыкальные фразы. Сложность предлагаемых упражнений постепенно возрастает, навыки автоматизируются, становятся удобными и привычными. Так молодой музыкант овладевает техникой исполнительского дыхания.

Процесс постановки дыхания протекает достаточно эффективно лишь в том случае, если каждый этап хорошо усваивается учащимся, а все возникающие отклонения от нормы своевременно устраняются педагогом.

Осуществляя постановку исполнительского дыхания, необходимо внушить ученику, мысль о том, что опора... как бы имеет два “конца”. Одним “концом” она опирается на мышцы брюшного пресса, а другим на возбуждающие звук губы. При этом в области звуковозбуждения возникает упругая струя, позволяющая освободить губы от излишнего давления мундштука (или от чрезмерного давления губ на трость) и “вести звук дыханием”. Эта идея отражается в высказываниях многих педагогов-духовиков². “Чем более сжатой и напряженной подойдет струя воздуха к наружному краю отверстия в мундштуке, – пишет флейтист, профессор Б.Тризно, – тем большее влияние она окажет на создание полноценного, красивого звука”³. В том же духе высказывается гобоистка Э.Ротуэлл: “Для того, чтобы трость вибрировала, воздух через нее должен проходить быстро и под сильным давлением”⁴. Наиболее полно и убедительно эта мысль сформулирована профессором Ю. Должиковым: “Опертое дыхание, с практической точки зрения, – давление воздуха в легких, в полости рта и перед губами, сознательно созданное, постоянно поддерживаемое сжатыми напряженными, сокращающимися сильными выдыхательными мышцами брюшного пресса и сопротивляющимися упругими, тренированными губами на всем протяжении выдоха. Образуется как бы относительно замкнутый воздушный столб с двумя “опорами” – нижней (брюшной пресс) и верхней (губы – плотина)”⁵.

Согласно теории исполнительского дыхания, во время выдоха на опоре брюшной пресс, сокращаясь, давит на органы брюшной полости. Последние, поднимаясь, воздействуют на диафрагму. Диафрагма, поднимаясь, оказывает давление на легкие, заставляя воздух покидать их. Это известное теоретическое положение некоторыми духовиками понимается неверно. Желая во время вдоха оказать давящее воздействие брюшным прессом на внутренности, они в момент атаки втягивают стенку брюшного пресса внутрь навстречу позвоночнику. Такой исполнительский выдох является неправильным, потому что в нем остается пассивной диафрагма. Методисты-духовики (как и методисты-вокалисты) в своих трудах дают различные рекомендации, относящиеся к технике профессионального выдоха. Однако в этих рекомендациях не вскрывается главный механизм выдоха на опоре. А заключается он в следующем. Правильный выдох на опоре сопровождается некоторым натуживанием. При этом напрягаются не только мышцы брюшного пресса, но и противодействующая им диафрагма. Благодаря противодействию напряженной диафрагмы у музыканта во время игры на опоре создается ощущение, что живот идет не назад (к позвоночнику), а вперед. Кажется, что дыхание уже должно кончиться, но он еще может играть, играет, а по его ощущению живот все идет вперед, не втягиваясь, как при обычном выдохе.

Эффективность воздействия опоры на весь исполнительский процесс музыканта-духовика может существенно возрасти за счет локализации усилий мышц брюшного

пресса в какой-нибудь зоне. Мы рекомендуем локализовать усилия мышц пресса по вертикальной осевой линии живота, начинающейся от солнечного сплетения и заканчивающейся несколько ниже пупка. Во время фиксации опоры эта линия должна как бы выталкиваться наружу.

Некоторые педагоги-духовики рекомендуют во время исполнительского выдоха как можно дольше удерживать грудь в состоянии вдоха. В этом они видят один из основных признаков выдоха на опоре. Эту рекомендацию можно было бы признать целесообразной лишь в том случае, если бы исполнитель опирал дыхание на грудь. Тогда во время выдоха в первую очередь спадали бы стенки брюшной полости, а грудь удерживалась бы в состоянии вдоха почти до самого конца выдоха. Исполнителю же на духовом инструменте целесообразнее опираться не на грудь, а на брюшной пресс. В этом случае удержание грудной клетки в положении вдоха не имеет никакого смысла. Более того, некоторые современные педагоги с целью уплотнения опоры рекомендуют опускать грудную клетку в самом начале выдоха. “Задержите воздух и расслабьтесь. “Сядьте” на воздух плечами так, чтобы он переместился на самый низ легких” (Л.Маджно)⁶. “При выдохе, несколько опережая его, плечи немного опускаются вместе с верхней частью грудной клетки, воздух как бы перемещается вниз, увеличивая свое внутреннее давление” (В.Венгловский)⁷.

Иные методисты с целью уплотнения опоры или руководствуясь другими соображениями рекомендуют осуществлять вдох с предварительно напряженным брюшным прессом⁸. На наш взгляд, использовать такой прием не целесообразно: он уменьшает объем вдоха, а также ведет к физической перегрузке всего процесса дыхания. В конце всякого полного вдоха наблюдается активизация мышц брюшного пресса. Это зарождающееся напряжение исполнитель должен “подхватить” и, плавно увеличивая, перевести в опору.

Для того чтобы помочь ученику сформировать правильные ощущения выдоха на опоре, педагоги-духовики широко используют самые различные вспомогательные приемы и средства. Ниже мы приведем описание некоторых из них.

Ученику, не умеющему правильно задерживать дыхание после вдоха, рекомендуют испугаться или внезапно удивиться: “ах!”. Имитируя испуг или внезапное сильное удивление, молодой музыкант быстро втягивает дыхание в легкие, автоматически задерживая его. При этом активизируется чувство опоры, и вся дыхательная система устойчиво сохраняет состояние вдоха.

Нахождению активности диафрагмы и брюшного пресса очень помогает легкое покашливание.

Поза человека (даже совершенно свободная) является вариантом определенного сочетания статических напряжений мышц. Играя в положении стоя, духовик может принимать такую позу, при которой статические усилия затрагивали бы мышцы брюшного пресса. Возникновению ощущения упругой опоры на мышцы брюшного пресса содействует небольшое полуприседание на пружинистых, слегка согнутых ногах, словно перед прыжком вверх. С той же целью ученику, играющему в положении стоя, можно рекомендовать перенести тяжесть тела на носки. Некоторого дополнительного уплотнения опоры в положении стоя можно достичь за счет небольшого наклона корпуса вперед (“стань слегка на бычка” – говорит педагог в подобных случаях ученику). Некоторые музыканты с той же целью не наклоняют, а несколько отбрасывают корпус назад. Такое положение в сочетании с чуть присогнутыми в коленях ногами позволяют им создавать хорошую опору на мышцы брюшного пресса. Практика показывает, что универсальной, пригодной для всех позы не существует. Каждый музыкант решает этот вопрос, сообразуясь со своими индивидуальными природными данными и ощущениями удобства в игре.

Для уяснения ощущения правильной опоры некоторые педагоги рекомендуют следующее упражнение: наклониться, набрать в легкие воздух и в этом положении

зафиксировать зону напряжения опоры. Затем встать, взять инструмент, вспоминая ощущение опоры, возникшее в наклонном положении, сохранить его во время игры.

В том случае, если ученик теряет чувство опоры, можно предложить ему следующее упражнение: набрать в легкие воздух, издавать на выдохе напряженные звуки, напоминающие стоны или кряхтение с выговариванием гласного “А”. Возникшие при этом ощущения опоры запомнить и сохранить во время игры на инструменте.

Уяснению сущности опоры и развитию правильных игровых ощущений, связанных с исполнительским дыханием, активно содействует богатый метафорами, образными сравнениями и параллелями язык музыкальной педагогики. Приведем некоторые из наиболее популярных рекомендаций подобного рода.

“Вдохните запах чудной розы...”. Эта знаменитая вокальная метафора широко используется и многими педагогами-духовиками во время постановки дыхания. Ее цель – помочь формированию естественного, свободного вдоха.

“Выдыхая воздух в инструмент, сохраните память в вдохе”. “Память о вдохе” настраивает резонирующие полости дыхательных путей, сообщает им расширенное состояние во время исполнительского выдоха.

“Во время исполнительского выдоха у вас должно сохраниться ощущение, что дыхание стоит на месте, не уходит, создавая постоянную эластичную поддержку звуку”.

“Напрягите мышцы брюшного пресса так, как будто пытаетесь приподнять этот стул, или кресло. Представьте себе, что вы в вытянутых руках несете лопату с землей”.

“Играйте на дыхании, но не на губах”.

“Не играйте “висячим звуком”. Каждый звук вашего инструмента должен поддерживаться упругим столбом воздуха, опирающимся на брюшной пресс”.

“Подведите к инструменту упругую, быструю струю”.

“Извлекая звуки верхнего регистра, посылайте в инструмент воздух так, как будто вы выдавливаете брюшным прессом загустевшую пасту из тюбика”.

“Опора дыхания должна работать, как упругая педаль. Перед извлечением высоких звуков крепче нажимайте на эту педаль”.

“Когда человек поднимает малый груз, он сопровождает подъем малым натуживанием и фиксирует это натуживание только в самый момент начала подъема. Чем тяжелее груз, тем больше натуживание и тем с большим опережением по отношению к началу подъема оно фиксируется. В самом начале подъема большого груза имеет место акцентирование усилий мышц брюшного пресса на фоне предварительного напряжения. Нечто подобное происходит и во время игры на духовых инструментах. В этом случае высота (тесситура) извлекаемого звука идентична тяжести груза”.

Серьезные сомнения вызывает популярный в духовой педагогике лозунг: «держи опору». В такой рекомендации содержится ошибочное представление об опоре, как о некоем неизменном, постоянном статическом напряжении. Правильная опора – это не состояние, а процесс. Опора должна работать. В ее упругом напряжении должны быть «пики», «средние уровни», «спады», чутко отражающие потребности постоянно изменяющихся условий игры. Степень напряжения должна зависеть от высоты извлекаемых звуков. К примеру, нижняя половина звукоряда фагота не требует интенсивной опоры. Здесь достаточно во время атаки сохранять в дыхательном аппарате состояние вдоха, то-есть дыхательные мышцы во время атаки не должны спадать. Иное дело верхний регистр. В нем необходима более интенсивная опора. Определенное влияние на технику опоры оказывают динамические нюансы и другие элементы музыкального произведения.

Постановка дыхания должна протекать в условиях самого тщательного контроля со стороны педагога. Этот контроль осуществляется по различным взаимно

дополняющим друг друга каналам. На первых порах весьма эффективным оказывается визуальный контроль. Опытный педагог, воспринимая внешние проявления дыхательных движений ученика, составляет хотя и предварительное, но в принципе достаточно правильное представление о том, насколько успешно протекает работа над постановкой дыхания.

Более четкое представление о дыхании музыканта можно получить с помощью осязательного контроля. Плотнo накладывая ладони на боковые и передние стенки брюшной полости, педагог получает достаточно полное и ясное представление о работе дыхательной мускулатуры ученика. Этот метод способен оказать педагогу существенную помощь, как при постановке вдоха, так и при постановке выдоха. В частности, он позволяет с большой точностью определить характер начала исполнительского выдоха. В том случае, если выдох осуществляется неправильно, ладони ощутят в момент атаки спадение стенок брюшной полости. Сохранение положения или небольшое выталкивание брюшных стенок наружу в момент атаки является признаком правильной техники выдоха. Некоторые педагоги с этой целью используют ремень, которым обвязывают ученика по линии “пояса опоры”. Ремень помогает ученику отрабатывать выталкивающий эффект брюшного пресса. Работая над выдохом, ученик должен следить за тем, чтобы в момент фиксации опоры ремень не только не ослабевал, но наоборот несколько натягивался. С той же целью контроля иные педагоги ставят между брюшным прессом ученика и какой-нибудь неподвижной опорой карандаш. В момент атаки звука карандаш не должен падать.

Наиболее полное представление о внешних дыхательных движениях ученика педагог может получить с помощью пневмограмм. Застывшие на ленте кимографа кривые (пневмограммы) синхронно фиксируют дыхательные экскурсии грудной клетки, подложечки и стенок брюшной полости. Изучив пневмограммы музыканта, можно составить ясное представление о типе его дыхания, о глубине вдоха и степени опустошения, легких во время выдоха, о его опоре, о технике подачи дыхания в инструмент и о многих других компонентах искусства исполнительского дыхания.

Основные критерии оценки искусства дыхания духовика заключаются в звуковом результате. Именно поэтому в процессе формирования исполнительского дыхания ученика решающее значение имеет слуховой контроль педагога. Высокоразвитый, обостренный функциональный слух педагога позволяет с большой точностью обнаружить (а следовательно и устранить) тот или иной дефект в дыхании ученика.

Література

1 Метод затрудненного вдоха сравнительно давно применяется вокальными педагогами. На почве духового исполнительства его впервые применил доцент Одесской консерватории Н. Карауловский.

2 Представление о “втором конце опоры” содержится и в рекомендациях многих педагогов-вокалистов, предлагающих “опирать звук на небный свод”.

3 Тризно Б. Флейта. – М., 1964. – С. 33, 34.

4 Ротуэлл Э. Техника гобоя. //Методика обучения игре на духовых инструментах. – Вып. II. – М., 1966. – С. 72.

5 Должиков Ю. Техника дыхания флейтиста. //Вопросы музыкальной педагогики. – Вып. IV. – М., 1983. – С. 14.

6 Macbetu C. The Original Louis Madgio system for Brass. – California, USA, 1968.

7 Венгловский В. Основы рациональной постановки при игре на тромбоне. //Вопросы музыкальной педагогики. – Вып. IV. – М., 1983. – С. 62.

8 См.: Якустиди І. Методика навчання гри на валторні. – К., 1977. – С. 59, 60.

Круль П.Ф., м.Івано-Франківськ

ЗВУКОСИГНАЛЬНА МОВА ЯК ОБ'ЄКТ ВИВЧЕННЯ ІСТОРІЇ ЛЮДСТВА

Усілякий звук – акустичний чи музичний, будучи фізичним явищем, впливає на наше мислення з допомогою звукових хвиль, які засвоюються нашим слухом і передаються нервовою системою до кори головного мозку. Усвідомлений нами, звук стає знаком, що виконує певну семантичну функцію. Залежність від нашого досвіду, спостережливості й музикальності звукові знаки стають носіями певної інформації про якість, кількість, форму й зміст джерела звука. Кожен звуковий знак володіє інформативною функцією.

Як тільки людина на зорі своєї історії усвідомила інформативну функцію звукових знаків і сигналів, вона змогла ними користуватися не тільки для інформації про свій душевний чи фізичний стан, але й для впливу на тварин, наприклад, для залякування їх криком і шумом, імітувала звуки тварин під час полювання. Хоча така звукосигнальна мова застосовувалась обмежено, вона все ж зіграла важливу роль у психічному розвитку первісної людини, вплинула на формування її звукоутворюючого апарату і музичного сприймання.

Пітекантроп, який мабуть жив приблизно 300 тисяч років тому, на тій стадії біологічного й психологічного розвитку, коли вже почав займатись полюванням і користуватися своїми першими знаряддями праці, мав уже всі необхідні передумови для створення своєї звукосигнальної мови. Без такої, навіть примітивної мови стадо пітекантропів не змогло б спільно боротися з природою за своє існування, користуватися вогнем, знаряддями праці, які виготовлялись власноруч. Через те що археологічні знахідки шельської і ашельської культур не мають ніяких слідів художньої обробки виробу, то можна припустити, що образотворчого мистецтва на той час ще, мабуть, не існувало. Тому можна вважати, що пітекантроп не співав і не грав на музичних інструментах. Таке припущення підтверджується ще і тим, що й дотепер археологам не вдалося знайти слідів ні погребального, ні іншого магічного ритуалу.

Подальший розвиток праці, диференціація трудових процесів, як відомо, сприяли формуванню першого етапу первісного общинно-родового ладу. Згуртування суспільства печерних людей, потреба в спільній діяльності немислимі без будь-яких засобів спілкування. Нижня щелепа неандерталоїдів, за антропологічними даними, ще не була пристосована для членороздільного мовлення. Тому постає питання: як же вони спілкувались?

Звукосигнальна мова ще не володіла звичайною комунікативною функцією. Нею не можна було виражати поняття, передавати на віддалі складні повідомлення, отримувати відповідь. Для цієї мети потрібно було створити більш досконалу систему – звукову мову, яка б володіла, по-перше, великим запасом звукових знаків, по-друге, вторинною системою діакритичних /розпізнавальних/ знаків-понять і, по-третє, набором елементарних музично-граматичних засобів.

Якими були ці граматичні засоби, ми нічого певного знати не можемо, але про діакритичну систему звукової мови можемо зробити деякі припущення. Мабуть, під час спілкування на великих відстанях діакритичними знаками могли слугувати: транспозиція сигналу-знака на інший звуковисотний рівень, повторність знаків та їх різноманітне темброве забарвлення, згодом – музична артикуляція, зміна темпу, динаміки, ритму і мелодичної опори. Варто зауважити, що будь-яка система діакритичних звукових знаків повністю відсутня у всіх тварин. Тому звуки, що їх вони відтворюють, не можна вважати ні музичними проявами, ні мовою спілкування,

а тільки лиш первинною сигналізаційною системою, хоч вони, як і інші звуки природи, несли в собі певну інформацію, яку сприймали й і переосмислювали деякі тварини /вроджена поведінка/. Разом з тим такі звукові експресивно-рефлекторні явища, виконуючи певною мірою також і сигналізаційну функцію, не можуть розглядатись як ІмоваІ тварин, як окрема комунікативна знакова система [1]. Звукова мова неандерталоїдів, застосовуючись без участі членороздільних мовних знаків, повинна була містити в собі достатню кількість суто музичних виражальних засобів. Уміння розпізнавати музичні знаки й користуватись ними припускає достатньо високий рівень музичних і психічних здібностей людини. У той же час при безпосередньому спілкуванні на передній план виходила інша діакритична система – система жестів, міміки і рухів тіла. Цей тип діакритичних знаків отримав в подальшому свій розвиток у танцях.

Відсутність у неандерталоїдів художніх предметів і творів образотворчого мистецтва дає підставу припускати, що на цій стадії розвитку людини ще не існувало музичного мистецтва. В той же час знайдені сліди магічного культу “ведмедя” і похоронного ритуалу все ж таки засвідчують наявність певного рівня духовної культури, отже, й потребу музичного оформлення ритуалів. Володіючи достатньо розвиненою звуковою мовою, неандерталоїди могли створити щось на зразок музики, тобто застосовувати деякі елементи звукової мови суто з ритуальною метою. З виникненням нової функції звукового мовлення /магічного, а не комунікативного чи інформативного /з’явилася відмінність від звичайної мови, отож, створились і нові музично-граматичні правила і діакритичні знаки. Так виникли, напевно, перші музичні а р т е ф а к т и – найпростіші продукти музично-естетичного мислення первісної людини /Подібні артефакти збереглися до наших часів. Наприклад, гуцули й дотепер сповіщають про смерть, весілля, народження дитини спеціальними сигналами на трембіті/.

Музичний артефакт – ембріональна стадія художнього мислення. Це ще не музичний твір, однак уже й не простий звуковий сигнал. Артефакт – елемент мистецтва. Як такий, він існував і в інструментальній музиці в період муст’єрської культури /епоха палеоліту/.

Поява перших музичних творів припадає, напевно, на часи пізнього палеоліту, ориньякської культури, яка дала нам перші пам’ятки образотворчого мистецтва: пластичні фігури, художню різьбу й печерні малюнки. Розпочинаючи з цього періоду /приблизно 30-40 тис. років тому/, все частіше зустрічаються музичні інструменти – флейти, барабани, які, свідчать самі про себе... Зображення в палеолітичних печерах танцюючих й граючих людських постатей – безумовний доказ існування музичного мистецтва.

Беручи до уваги художні шедеври, які збереглися до наших днів, художньо оздоблені знаряддя виробництва й предмети повсякденного вжитку, можна зробити висновок, що творчість первісної людини вже мала ужитковий характер. Саме ж естетичне відчуття зародилось у неї в процесі працездальності і формувалось у зв’язку з виробничими відносинами, розвитком суспільства та його світобаченням. Тому й музичні артефакти і перші музичні інструменти людини повинні були мати ужиткове, тобто певне практичне призначення. Таким чином, на основі конкретних суспільних потреб і Іприродного відчуттяІ людини й виникли відповідні музичні артефакти. Вони суттєво розрізнялись, досить легко розпізнавались. Ці відмінності складали сутність кожного артефакту як такі передавались по традиції з покоління в покоління, ставши внаслідок цього складовою частиною мислення.

Архаїчність музичного мислення проявляється не в простоті чи примітивності награвань мелодій, а в тому, що певні елементи музичної спільності вже названі у фольклорі різних народів. Такі елементи могли використовуватись як знаки звукового

мовлення, як музичні артефакти або ж існувати самотійно. Йдеться про типові прояви артефактів, що не залежало від диференційних рис національного фольклору.

Крім того, цілком може припустити, що в усіх народів діяв єдиний музикотворчий процес, який характеризувався б переходом від простих явищ до більш складних. Музичне мислення /спочатку загальнолюдське, потім – національне/ набувало різних форм в залежності від функції музичних творів або жанру в цілому. Явище, яке в одному жанрі можна вважати пізнішим, через те й складнішим, в іншому, навпаки, виявлялось простим й архаїчним, це такі явища були й зовсім відсутні. Тому далеке минуле музики можна побачити тільки крізь призму відмінностей існуючих інструментальних жанрів.

Архаїчними можна вважати музикальні елементи, безсумнівно, біологічного походження, які завжди були властиві людині, наприклад, інтонації болю, страху, екстатичної збудженості, викрику, зову і т.д.

Для того щоб визначити, як проходив перехід від звукового мовлення до музичного мислення, необхідно виявити ті рушійні сили, що сприяли розвитку музики в цілому.

Археологічні пам'ятники дають нам інструменти, винайдені людиною на різних етапах її розумового розвитку. Спостерігаючи за змінами їхньої форми й способів виготовлення, ми створюємо певне уявлення і про духовну культуру таких виробників, про спосіб виробництва матеріальних цінностей, який зумовлює духовну культуру, виробництво ідей і уявлень, що безпосередньо пов'язане з матеріальною діяльністю людини.

Враховуючи вже сказане, можна уявити, що спосіб творення музичних артефактів якоюсь мірою подібний і до творення інших винаходів. Йдеться не тільки про технологію цього процесу, але й про спосіб мислення творців. Досвід передавався у спадок, музичні артефакти ставали надбанням колективу, впливали на вдосконалення музикотворчого процесу.

Були Іспроби й помилкиІ, широко відомі під такою назвою, як імпровізація. Музична імпровізація – це природна потреба не тільки музиканта, але й кожного хто відтворює музичні звуки. Вона простежується в дітей, бо для імпровізації не потрібні ні музичні здібності, ні знання музики. Людина імпровізує мелодію, коли їй сумно чи весело, коли вона наодинці або виконує нескладну фізичну працю. Імпровізація може виражати пасивний і активний душевний стан людини, хоча сам нерідко цей процес не усвідомлюється нею.

Зовсім іншого значення набула “імпровізація” у музикантів, які іменують нею пошуки оптимального розв'язання поставленої мети: знайти той артефакт, який зумовлений функцією жанру, душевним станом, зокрема, естетичним задоволенням людини. Це процес Іспроб-помилки-відкриттівІ, який містить у собі елемент запам'ятовування. Те, що знайдено і що доречне – це слід повторити й запам'ятати. Імпровізація й повтор для запам'ятовування – основні рушії музичного мистецтва. Без імпровізації і повторювань не було б еволюції звукомовлення, не склалися б основні передумови для формування музичного мислення.

Наступним суттєвим фактором розвитку музики завжди виступали особливо обдаровані індивіди, і трапляються і в сучасній польовій практиці. Такі особи, як правило, – одиниці, це люди незвичайного душевного складу, темпераментні, життєрадісні й одержимі, закохані в музику, яка для них стає ніби основним змістом життя. Такі народні ІкомпозиториІ, були завжди, виступали творцями прототипів і багатьох теперішніх народних мелодій, виявляючи свій талант у тій чи іншій сфері матеріального чи художнього життєтворення. Витвори палеолітичного мистецтва в печерах на території побутування східних слов'ян засвідчують: уже в давні часи існували досить обдаровані художники, уже могли навіть існувати і певні ІшколиІ[2].

Коли музикант своїм талантом оволодіває музичною майстерністю, він в одночас створює і споживачів свого музичного виробництва. Внаслідок здатності музики психо – фізіологічно впливати на слухача музикант під час її створення спершу обслуговує колектив, задовольняючи його первинні естетичні потреби, а згодом, коли вже з'являються релігійні уявлення, коли створюється родова верхівка, він, музикант, стає для неї і духовним надбанням.

За інших історичних умов перший “музикант-віртуоз” міг своєю грою на кістяній флейті викликати загальний подив серед своїх співплемінників. Звичайна кістка тварини раптом у руках музиканта ставала “чарівною”, її звуки зачаровували слухачів. Цілком закономірно, що він набував ймення “чарівника”. /Латинські дієслова “cantare” і “canere” означають не тільки співати, грати, видобувати звуки, але й займатись пророцтвом, заклинанням. Італійське *lincanto* і “magio” – чаклунство. В багатьох європейських мовах ми натрапляємо на вирази типу “зачаровуюча” або “чарівна” гра і т.д. І сам первісний музикант також міг повірити у Інадприродність І свого інструмента й таланту. Помітивши згодом, що його музика привертає увагу слухачів, викликає в них захоплення й подив, музикант не міг не сповнюватись певного шанування і до себе самого. Використовуючи свій “професійний” стан, він, очевидно, інколи навіть ставав чарівником. Такий музикант-шаман міг бути творцем деяких прототипів обрядових пісень. Ця гіпотеза підтверджується існуючою у шаманів індійських племен традицією навчати музики спеціально підібраних осіб [3] Для того щоб мати уяву про музику давніх слов'ян /друге-перше тисячоліття до н.е./, спробуємо відновити в пам'яті тодішній стан музичного мистецтва. Це був період розпаду первісно – общинного ладу, коли формувались об'єднання племен і перші рабовласницькі держави Середземномор'я і Близького Сходу.

Існування племінної знаті, племінних богів, їхніх жерців, наявність релігійних та общинно-трудових видовищ не могло не обійтись без музики в її синкретичному зв'язку з танцями, пантомімою. У той час музика виконувала подвійну функцію: магічну і утилітарно-організаційну. Зупинимось на цьому докладніше.

Магічна функція музики у первісно – общинному ладі знайшла своє відображення у деяких народних міфах. Індійський музикант Нанк, занурений по горло у ріку, був охоплений вогнем і згорів лише тому, що за наказом короля Акбера виконував священну рагу в невідповідний час. Орфей своєю музикою зачаровує все живе навколо себе, навіть богів підземного царства Аїда; Амфіону, сину Зевса та Ангіопи, коли він грав на флейті, підкорялось каміння, яке під час його гри само по собі складалось у стіни.

Етнографічні джерела містять чимало описів магічної функції музики різних племен і народів, які перебували тоді на досить низькому рівні розвитку. Жрець виконував низку певних ритуальних функцій, супроводжуючи їх грою на музичному інструменті, співом чи мелодійним речитативом.

Для різних суспільно-корисних заходів таких, як спільні полювання, рибалка, військовий похід, з розвитком хліборобства в первісній общині, виникає потреба в організації колективу. Щоб зацікавити в праці й до неї колектив, викликати в нього відповідний стан душі, створювались спеціальні народні видовища та обряди, які пов'язувались з певною порою року або ж були присвячені богам-покровителям певного конкретного заходу. І знову музика й гуляння-заходи, які активно допомагали в створенні колективу. Ініціаторами й організаторами таких обрядів були, очевидно, ті, хто займав панівне становище в суспільстві, в першу чергу, це жерці або шамани, які діяли в інтересах правлячої верхівки. Але так чи інакше музика стає одним із знарядь влади, засобом впливу на маси. У деяких племен Південної Америки під час масових гулянь з'являвся знахар, І...окруженный целым хором музыкантов, пляшущих и часто доводящих себя до конвульсивного состояния мужчин и женщин” [4].

Безперечно, що подібний психофізіологічний вплив на маси музика мала і в первісно – общинному ладі. Тому жрець як посередник між людиною і богами міг розмовляти з ними перед народом тільки співом або мелодичним речитативом. Саме тому, й дотепер в усіх культах читання священних книг під час обряду проводиться не звичайною розмовною мовою, а своєрідним мелодичним речитативом або читанням на розспів – це так звана псалмодія.*

При їх порівнянні відразу ж впадає в око наявність двох різних за своїми естетичними й етичними поглядами богів – покровителів музики: Аполлона й Діоніса. Перший – символ величної, благородної музики; інший прихильник легкої музики, життєрадісної, яку б сьогодні назвали естрадно-джазовою або народно-орґіастичною.

Між обома видами музики з часом з'являються певні суттєві неузгодженості. Спочатку борються з Аполлоном легендарні музиканти Марсій і Лін, перший перемагає й суворо наказує суперників. Другий конфлікт описано в змаганні Пана / бога пастухів, мисливців/ з Аполлоном: Іскотский бог Пан играл на сельской свирели и своей варварской песней прельстил только Мидаса. Пан побежден, и судья предупреждает его, чтобы впредь не равнял свои дудки с кифарой [5].

* Така диференціація музичної культури і музичних видів існувала й в історичному минулому, в чому легко переконатись, якщо розглядати під цим кутом зору давньогрецькі міфи й легенди про музику./

І останню Ібитву І між аполлонською і діонісійською музикою описано в легенді про смерть Орфея, в якій стихійна, чуттєва музика перемагає [6]. Цей екскурс у походження музики дозволяє нам зробити такі висновки: по-перше, на вищій стадії розвитку первісно-общинного ладу існувала музика для колективу /обрядова й трудова/, яка виконувала магічну і організаційно-утилітарну функцію. Інструментальна музика виконувалась в синкретичному зв'язку зі співом і танцями; по-друге, в ранніх рабовласницьких державах проходить диференція музики, вона набуває класового характеру. Виникають два антагоністичні види музичного мистецтва: правлячих класів /аполлонійська музика/ й народу /діонісійська музика/. Така диференціація музики в середовищі рабів могла зберегтись і первісно-общинному ладі

Цей екскурс в галузь походження музики дозволяє зробити такий висновок.

По-перше, на відповідній стадії розвитку первісно – общинного ладу існувала тільки музика для колективу (обрядова, трудова), що виконувала магічну і організаційно-утилітарну функції. Обрядові пісні виконувались в синкретичному зв'язку з танцями, інструментальною музикою та грою. Сольний спів (імпровізаційний речитатив) був виключно притаманним жрецям (шаманам) як магічний засіб.

По-друге, у ранніх рабовласницьких державах відбувається диференціація музики, яка набуває класового характеру. Виникають два антегоністичних види музичного мистецтва: правлячих класів (“аполлонійська музика”) і простого люду (“діонісійська музика”).

Така диференціація музичної культури і музичних видів існувала в історичному минулому, в чому можна пересвідчитись, якщо розглядати в цьому ракурсі погляди на давньогрецькі міфи і легенди про музичне мистецтво. При їх порівнянні очевидні два різні за своїми етичними і естетичними поглядами богів-покровителів музики: Аполлона і Діоніса. Перший символ “серйозної”, благородної музики; другий представляє музику “легку”, чутливу, життєрадісну, ту яку сьогодні б назвали естрадно-джазовою або народно-орґієстичною.

Література

1. Будилович А. Первобытныя словяне.- ч.ІІ.- 1862.- С 151.
2. Бюхер К. Работа и ритм. – М.: Музгиз. 1923. – С. 32-35.
3. Богословский Въстникъ. – СПб., 1897. – №2-4: 1898. – №1,5,9,11.
4. Болотун С. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. – Л.: Музыка, 1969. – 200 с. (иллюстрации).
5. Брикнеръ А. “Князь Потемкинъ” // Исторический Въстникъ. – 1895. Декабрь. – С.837.
6. “Въ дъръвне въ Юго-Западномъ краѣ въ 30-хъ годахъ” // Ист. Въст. – СПб., 1900, Сентябрь. – С. 576-578.

Вовк Р.А., м.Київ

**КИЇВСЬКА ШКОЛА ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ
ІНСТРУМЕНТІВ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА
(ВИДАТНІ ОСОБИСТОСТІ)**

Чимало десятиліть музичний світ захоплюється не тільки видатними музикантами-виконавцями на різних музичних інструментах, але й великими педагогами, які успішно виховують їх. Варто згадати всесвітньо відомі імена скрипалів Леопольда Ауера, Давида Ойстраха чи піаніста Генріха Нейгауза, як у музично ерудованих людей виникає стан захоплення лише від імен цих великих виконавців, а за спинами титанів музики відразу постають безкінечні шерехи їхніх видатних учнів.

В чому ж полягає феномен школи у музично-виконавському мистецтві? Мабуть у здатності педагога виховати велику кількість видатних Музикантів, які спроможні продовжити справу Вчителя!

Поняття виконавська „школа” на сьогодні, на жаль, є мало розробленою. Серед досліджень, присвячених даній проблемі, на особливу увагу заслуговує робота Ж.В. Дедусенко, яка вважає, що „школа” є „складний структурований організм (система), в якому формується та удосконалюється професіоналізм, як культурна традиція виконавської ШКОЛИ”.

Ми ж, говорячи про „школу”, розуміємо високопрофесійне володіння більшістю учнів класу певного викладача фундаментальними навичками даної професії із подальшою реалізацією ними цих знань на виконавській та педагогічній ниві. Очевидно, що сама по собі педагогічна діяльність не завжди призводить до створення „школи” по причині багатьох факторів. Серед них:

- ступінь обдарованості викладача і рівень організації ним справи;
- одержимість, безкорисливий „фанатизм” педагога;
- стратегічна мета його педагогічної діяльності, визначена ним самим...

Як правило, видатних успіхів у педагогіці досягають високопрофесійні виконавці, котрі відчувають свій інструмент всім своїм єством, які в процесі оволодіння фахом були допитливими, мали аналітичний хист, бажання і талант передати своє вміння молодшим поколінням – своїм учням.

Зрозуміло, що лише яскравий та талановитий художник здатний створити „школу”!

Метою даної статті є висвітлення деяких особистісних педагогічних сторін діяльності представників київської духової школи.

Завданням автора даної публікації є інформування широкого загалу музикантів України про досягнення провідних київських педагогів-духовиків ХІХ – ХХІ ст.

Актуальність теми визначена тим, що історія київської „школи” гри на духових та ударних інструментах висвітлювалась лише фрагментарно, а є надзвичайно цікавою і насущною.

Якщо йдеться про феномен „школи” в духовій педагогіці України, то, безумовно, варто звернутись до витоків її формування на кафедрі духових та ударних інструментів Київської консерваторії (нині НМАУ ім. П.І.Чайковського).

Серед фундаторів кафедри ключовими фігурами вважаємо трубача Яблонського Вільгельма Мар'яновича та флейтиста Проценка Андрія Федоровича. Саме їхня плідна багаторічна діяльність у педагогіці дає підстави стверджувати про створення ними київської трубної та флейтової „шкіл”. Очевидно, що їхні успіхи не були випадковими. Якщо прослідкувати генезу розвитку флейтової та трубної „шкіл”, то необхідно звернутися до вчителів Проценка А.Ф. і Яблонського В.М. Так, вчителем Проценка А.Ф. у київській консерваторії був Химиченко О.В., який

навчався гри на флейті у свого батька – кріпака, флейтиста – віртуоза Химиченка В.С. ще у XIX ст.

Яблонський В.М. навчався в київській консерваторії у трубача і капельмейстера Підгорбунського М.З. – викладача консерваторії з 1913р.

Поруч із Яблонським і Проценком на кафедрі працювали викладачі гри на всіх духових та ударних інструментах, але про створення ними „шкіл”, в силу різних причин, говорити не приходиться. Це були: гобоїсти Фурман Михайло Веніамінович, Федоров Валентин Петрович, кларнетист Хазін Левко Йосипович, валторніст Бабенко Микола Миколайович.

Послідовниками справи корифеїв київської духової школи Яблонського В.М. та Проценка А.Ф. стали викладачі, які почали свою педагогічну діяльність ще при них і зуміли продовжити її на гідному рівні. Йдеться про гобоїстів Безуглого Олександра Івановича, Носирєва Євгена Романовича, кларнетиста Ригіна Степана Васильовича, фаготиста Литвинова Олександра Андрійовича, валторніста Юрченка Миколу Яковича, трубача Бердієва Миколу Володимировича, тромбоністів Добросердова Олексія Федоровича та Гараня Василя Олександровича.

Тепер справу засновників кафедри достойно, на рівні „школи”, продовжує нове покоління педагогів. Серед них необхідно назвати флейтистів: Антонова Володимира Сергійовича, Кудряшова Олега Сергійовича, Пшеничного Віталія Володимировича та Неугоднікова Сергія Олександровича; гобоїстів: Бойка Вадима Анатолійовича, Деснова Миколу Миколайовича та Кононова Миколу Миколайовича; кларнетистів: Тихонова В'ячеслава Георгійовича, Вовка Романа Андрійовича та Андрусенка Сергія Леонідовича; фаготистів: Апатського Володимира Миколайовича та Дондакова Юрія Миколайовича; саксофоністів: Василевича Юрія Володимировича (саксофон — кларнет), Мимрика Михайла Романовича та Скуратівського Сергія Івановича; валторністів: Пилипчака Василя Григоровича та Станіславського Миколу Корнійовича; трубачів: Баланка Миколу Яковича, Чуприну Олександра Олексійовича та Ільківа Андрія Васильовича; тромбоністів: Крижанівського Федора Петровича та Лагдищука Гарольда Гарольдовича; тубістів: Апостола Володимира Петровича та Слупського Віктора Володимировича; викладачів гри на ударних інструментах: Колокольнікова Володимира Івановича та Блінова Олександра Євгенійовича. Першим викладачем гри на ударних інструментах у київській консерваторії був запрошений Іванов Вадим Павлович (нині на заслуженому відпочинку).

Міжнародне визнання отримала київська фаготова школа, створена Апатським Володимиром Миколайовичем яскравим виконавцем і викладачем. Його педагогічні здобутки можна сміливо вважати унікальними. Адже, починаючи із 1979 року, на всіх Республіканських, Всесоюзних і Міжнародних конкурсах його вихованці були серед найкращих, а один із них обов'язково виборював Першу премію! Така плідна

діяльність є результатом не тільки таланту педагога, але і його титанічної безкорисливої праці. Безумовною умовою є наявність у такого викладача своєї власної системи опрацювання всіх складових виконавської майстерності духовика: дихання, звуку, культури штриха, технічної досконалості, тощо.

Дуже плідною є педагогічна діяльність саксофоніста-кларнетиста Василевича Юрія Володимировича. Фактично, почавши з нуля, Юрію Василевичу вдалося всього за 20 років створити справжню саксофонову школу, що, мабуть, є безпрецедентним фактом у педагогіці України!

Допитливість, захопленість у саксофон, фанатизм (у добром розумінні слова) та великий педагогічний талант – ось ті головні складові, які вивели кларнетиста (за освітою) на рівень створення ним повноцінної саксофонової школи. Є київська саксофонові школа Василевича!

Мабуть найбільшу кількість лауреатських звань серед всіх педагогів-духовиків України здобули учні флейтиста Турбовського Володимира Кириловича (Київський національний університет культури і мистецтв та Київська середня спеціальна музична школа ім. М.В. Лисенка), в цих же музичних закладах на педагогічній ниві активно функціонує і трубач Посвалюк Валерій Терентійович.

Викликає захоплення результативна педагогічна діяльність деяких викладачів середньої музичної освітньої ланки, випускники яких нерідко демонструють рівень, тотожний рівню студентів музичних вузів! До таких „асів” духової педагогіки середньої музичної ланки сміливо можемо віднести багатьох викладачів, які дуже плідно працювали і тих, які працюють тепер. Серед них необхідно назвати викладачів КССМШ ім. М.В.Лисенка: гобоїста Деснова Миколу Миколайовича, кларнетиста Маргевку Карла Васильовича, фаготиста Дондакова Юрія Миколайовича та викладачів КДВМУ ім. Р.М.Глієра, флейтиста Верховинця Ярослава Васильовича та тромбоніста Галгана Михайла Марковича.

У КССМШ плідно працювали раніше і працюють тепер гобоїст Щеглов Олександр Дмитрович; кларнетисти: Жученко А.Г., Шляхтич Володимир Іванович, Вовк Роман Андрійович, Голяк Василь Антонович та Самойлов Олександр Миколайович; фаготисти: Апатський Володимир Миколайович, Дондаков Юрій Миколайович та Кепін Володимир; саксофоністи: Василевич Юрій Володимирович(саксофон-кларнет) та Мимрик Михайло Романович; валторністи: Надопта Євдокія Іванівна, Яковенко Євгеній, Юрченко Микола Якович, Кирпань Андрій Євтихійович, Пилипчак Василь Григорович та Станіславський Микола Корнійович; трубачі: Белофастов Олег, Косяков Михайло Борисович, Посвалюк Валерій Терентійович; тромбоністи: Андресен Володимир Петрович та Давискиба Григорій Іванович; викладачі гри на ударних інструментах: Титоренко Валерій Олексійович та Блінов Олександр Євгенійович.

У київському музичному училищі ім. Р.М. Глієра (тепер КДВМУ) плідно працювали і працюють на педагогічній ниві флейтисти: Верховинець Ярослав Васильович, Шелудченко Петро Петрович, Шутко Юрій Іванович, Горленко Ірина А. та Омельченко Михайло Адамович; гобоїсти: Кочерженко Олександр Володимирович, Яковенко Сергій Іванович; кларнетисти: Чабан Федір Якович, Кудлай Григорій Сидорович, Пендищук Іван Миколайович, Вовк Роман Андрійович, Дрига Дмитро Вікторович, Алфавіцький Віталій Степанович та Авраменко Олександр Петрович; фаготисти: Строкач Микола Сергійович, Комишний Микола Якович; валторністи: Бабенко Валентин Миколайович, Хоренко Володимир Опанасович; трубачі: Бердієв Микола Володимирович, Кобець І.М., Баланко Микола Якович, Єременко Валерій Олександрович, Посвалюк Костянтин Валерійович; тромбоністи: Синько Віктор Васильович та Галган Михайло Маркович; ударник Іванов Вадим Павлович.

У Київському університеті культури на кафедрі духових та ударних інструментів виділяються якісною педагогічною роботою флейтист Турбовський Володимир Кирилович; кларнетисти: Голяк Василь Антонович та Заболотний Петро Олександрович; трубач Посвалюк Валерій Терентійович, тромбоніст Марценюк Герольд Петрович та ударник Черненко Георгій Васильович.

Не можна не згадати добрим словом викладачів дитячих музичних шкіл Києва, які готували і готують кадри для вищих ланок музичної освіти. Це флейтисти: Поляков Григорій Емануїлович, Гричишников Дмитро Іванович та Маринченко Анатолій Самійлович; кларнетисти: Тимоха Микола Іванович, Ляхович Володимир Миколайович та Мітрохов Андрій Миколайович; тромбоніст Клименко Анатолій та багато інших.

Досягнення високопрофесійної педагогіки (на рівні „школи”) виникли не на пустому місці і мають давню та славу традицію. Так, прославились „школи” створені викладачами КДВМУ — кларнетистом Чабаном Федором Яковичем, валторністом Бабенком Валентином Миколайовичем і тромбоністом Синьком Віктором Васильовичем. Випускники цих викладачів у другій половині XX століття з успіхом вступали у будь-які консерваторії тодішнього Радянського Союзу.

Деякі викладачі, почавши свою педагогічну діяльність в ДМШ м. Києва, своєю плідною роботою довели свою спроможність працювати у вищих ланках музичної освіти, запрошувались у КССМШ ім. М.В.Лисенка, КДВМУ ім. Р.М. Глієра, а згодом і у Київську консерваторію (тепер НМАУ ім. П.І. Чайковського). Такий шлях пройшли, всюди демонструючи високий рівень педагогіки, такі викладачі, як Антонов В.С., Апатський В.М., Василевич Ю.В., Баланко М.Я., Деснов М.М., Мимрик М.Р., Пилипчак В.Г., Посвалюк В.Т., Турбовський В.К., Станіславський М.К...

Якщо вважати, що виховання високопрофесійних музикантів, лауреатів різноманітних мистецьких конкурсів, солістів оркестрів України та зарубіжжя, справжніх Людей, зрештою, є необхідним критерієм для визначення „школи”, то, мабуть, можна з повним правом стверджувати і про існування „школи” автора цієї статті. Демонструючи на всіх рівнях музичної освіти (ДМШ, КССМШ, КВДМУ та НМАУ) значні педагогічні результати, автор дослідження за 40 років педагогічної діяльності виховав чимало високопрофесійних кларнетистів лауреатів, які гідно представляють кларнетове професійне мистецтво (як виконавське, так і педагогічне) не тільки в Україні, але й у Росії, Франції, Швейцарії, Португалії та Йорданії.

Варто відзначити, що педагогічні „оліmpi” підкоряються кожним викладачем по різному і йдуть вони до них не однаковими, іноді зовсім протилежними шляхами. Багато хто з них, зовсім не займаючись методичними дослідженнями, не вникаючи у наукову сутність тих чи інших виконавських прийомів і явищ досягали блискучих результатів, інколи спираючись лише на свою інтуїцію, захопленість і закоханість у справу. До такого типу викладачів можемо віднести відомого валторніста, виконавця і педагога із Санкт-Петербурга Буяновського Михайла Миколайовича, який, створивши у першій половині XX століття валторнову „школу” міжнародного класу, не залишив після себе методичних праць із причини своєї перевантаженості виконавською діяльністю. Нажаль, принципи його практичної педагогічної системи, методики можуть передаватись лише його учнями.

Очевидно, що найвищого педагогічного рівня здатні досягати не тільки блискучі виконавці — „інтуїсти”, а й викладачі, що займаються, окрім практичної, ще й науковою діяльністю, які глибоко вникають у суть виконавських процесів і прийомів, які фіксують свої спостереження і методичні напрацювання у методичних роботах, що й забезпечує безперервний розвиток (нехай тільки серед своїх учнів) їхніх педагогічних принципів і приводить до найвищих, можливо сьогодні в чомусь ще недосяжних, виконавських і педагогічних вершин!

До таких педагогів можемо сміливо віднести українського фаготиста Апатського В.М., російського гобоїста Пушечнікова І.Ф. та деяких інших. Наукова діяльність таких велетів музичного мистецтва сприяє постійному прогресу духової педагогіки, розшифровує “секрети” ремесла, робить їх доступними широкому загалу молодих духовиків. Таке щасливе поєднання виконавської, педагогічної та наукової діяльності, безумовно, варте наслідування. Лише така всебічна діяльність провідних педагогів скеровує шляхи до найвищих педагогічних вершин.

Міцні традиції школи, започатковані фундаторами розвиваються і процвітають лише там, де їхні учні є послідовниками і по новому, нерідко вже на вищому щаблі педагогічної майстерності, продовжують, розвивають і удосконалюють педагогічні традиції вчителів.

Така послідовність яскраво спостерігається на кафедрі народних інструментів НМАУ, де справу фундатора кафедри професора Геліса Марка Мусійовича гідно продовжують його учні, сьогодні вже теж професори і навіть академіки Давидов Микола Андрійович, Баштан Сергій Васильович та інші.

Підсумовуючи вищевикладене можемо стверджувати, що українська київська духовна педагогічна школа є і процвітає. Підтвердженням цьому є постійні перемоги її вихованців на Міжнародних конкурсах на всіх духових та ударних інструментах.

Література

1. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції. – Автореф. дис. на здобут. ступ. канд. мистецтвознавства. – К., 2002. – С.5.

Посвалюк В.Т., м.Київ

УКРАЇНСЬКІ ВИКОНАВСЬКІ ШКОЛИ ГРИ НА ТРУБИ (ІСТОРИКО-АНАЛІТИЧНИЙ ОГЛЯД)

Розглядаючи історичний шлях становлення і розвитку виконавських напрямків в мистецтві гри на духових інструментах в Україні, можна констатувати, що визначну роль у розвитку народного, а згодом і фахового ансамблево-оркестрового виконавства відіграли музичні цехи, або “братства”, які виникли в українських містах у другій половині XVI ст. За роки свого існування вони заклали основи навчання виконавців на духових інструментах, відобразили у собі складний процес еволюції оркестрових інструментів.

В ході тривалого історичного процесу формувались місцеві, успадковані наступними поколіннями музичних виконавців, традиції професійного музичного навчання, оркестрової гри у колективах різного складу, розвивались різні форми концертного і театрального музичного життя.

Державні реформи Петра Першого, що торкнулися і військово-оркестрової служби, послужили своєрідним фундаментом для становлення професійного духового виконавства в Російській імперії.

Подальший його розвиток пов'язаний з діяльністю Російського Музичного Товариства, яке з середини XIX ст. було створено спочатку в Петербурзі і Москві, а згодом у культурно-просвітніх центрах України — Києві, Одесі, Харкові та ін. В західних областях України таку ж роль відігравало Галицьке Музичне Товариство. Відкриті на базі товариств музичні школи, училища, а згодом і консерваторії розпочали виховання вітчизняних виконавців на всіх рівнях музичної освіти.

XX ст. принесло нові досягнення вітчизняного виконавства в галузі музичного мистецтва. Творчість О.Скрябіна, І.Стравінського, Д.Шостаковича, С.Прокоф'єва, С.Рахманінова, А.Хачатуряна, Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, В.Косенка, Є.Станковича та багатьох інших відомих композиторів спонукала виконавців, в тому числі і духовиків, на ще більше розкриття звукових і технічних можливостей духових інструментів. Підтвердженням тому була діяльність видатних симфонічних і оперних колективів, концерти в рамках республіканських та всесоюзних пленумів та з'їздів композиторів, сольна концертна діяльність талановитих виконавців. Яскравим свідченням зростання майстерності українських музикантів стали результати всесоюзних, республіканських, а зараз і міжнародних конкурсів в програми яких входили все більш складні твори вітчизняних і зарубіжних композиторів, записи музики на компакт-диски, а також у фонди радіокомпаній, виступи українських митців за кордоном.

На даному етапі в Україні склались кілька відомих виконавських шкіл гри на трубі, які мають свої традиції і характерні особливості.

Мета даної статті розглянути діяльність кожної з них, стисло визначити особливості, назвати і охарактеризувати їх визначних представників.

Важливими складовими розвитку *Київської* школи гри на трубі стали, з одного боку, самобутні історичні традиції духового виконавства в Україні, насамперед у її одвічному центрі — Києві, з другого — традиції і здобутки німецької школи гри на трубі, успадковані і органічно розвинені В.Вурмом під впливом російської культури, а також традиції російської музичної школи.

У формуванні й утвердженні *сучасної київської* школи трубачів першочергова історична роль належить В.М.Яблонському, його учням і послідовникам — С.П.Попову, Н.Е.Полонському, М.В.Бердієву, І.М.Кобцю, колегам — М.А.Карашевському, Д.В.Ямпольському. В подальшому ці музиканти і педагоги вивели її на високий міжнародний рівень. Про це свідчать результати конкурсів, відкриті концерти, сольні концерти окремих виконавців, випуски компакт-дисків і відгуки про них в міжнародній пресі, численні публікації.

Аналізуючи гру і педагогічні методи відомих представників даної школи можна окреслити характерні риси її виконавського напрямку. Це, перш за все, відповідні вимоги до звука. Яскравість, сила (але без форсування), шляхетність, свобода у всіх регістрах, неприпустимість манірності (яка проявляється у деяких виконавців у вигляді видувань звуків), масштабність фразування, знання і відчуття стилю виконуваної музики, різноманітність штрихів, ритмічна точність. Характерною особливістю можна назвати яскраво-піднесену, “лідируючу” манеру виконання як концертних соло, так і фрагментів оркестрових партій. Такі особливості київської школи неодноразово відмічали видатні диригенти, композитори, музикознавці. “Київська школа трубачів завжди відрізнялась справжнім професіоналізмом і високою культурою звука” — так охарактеризував її доктор мистецтвознавства, професор Московської консерваторії Ю.О.Усов.

Серед найяскравіших представників даної школи, виконавців і педагогів— ***В.Яблонський, М.Карашевський, Д.Ямпольський, Н.Полонський, С.Попов, М.Бердієв, М.Рудий, І.Кобець, Ф.Рігін, В.Кафельников.***

Одеська школа має багату історію формування і розвитку галузі духового музичного мистецтва. Її визначні представники працювали у столичних містах ще за часів Російської імперії, згодом СРСР, і тепер в умовах незалежної України. В рамках поставленої перед нами мети можна назвати видатних трубачів, які навчалися і працювали в Одесі у XIX на початку XX ст., відомих в музичному світі професорів, засновників одеської школи — ***М.Адамова, М.Табакова, Л. Могилевського, Г. Орвіда, Г.Леонова,*** викладачів середньої ланки навчання — ***Р.Свірського*** (Середня

спеціальна музична школа ім.Столярського), **Г. Белінського** (Житомирське музичне училище ім.В.С.Косенка). Їх гра вирізнялася тембровим багатством звука, віртуозною технікою, витонченим смаком. Їх учні працюють в оркестрах Одеси та інших міст СНГ. Традиції уславлених попередників продовжили сучасні музиканти. Значний внесок у розвиток одеської виконавської школи зробив доцент **В.М. Луб.** Його методичні концепції щодо технології виконавства та використання сучасного інструментарію об'єктивно окреслюють зміни у виконавстві на духових інструментах у 70 – 90-х роках ХХ ст. Його учні – **Г.Кисельніков, М.Баланко, В.Подольчук, Ю.Кафельніков** працюють у відомих творчих колективах: Г.Кисельніков – у Каїрському симфонічному оркестрі (Єгипет), М.Баланко і Ю.Кафельніков – в Національній опері України (Київ), В.Подольчук – у Донецькому театрі опери і балету ім. А.Солов'яненка. З 1984 р. в Одеській музичній академії працює **І. Борух**, також учень В.Луба.

Характеризуючи *Львівську* школу виконавства на духових інструментах, слід зауважити, що вона зформувалася під впливом кількох європейських музичних культур – української, чеської, німецької, польської. Педагоги-духовики початку та середини ХІХ ст. були прихильниками суто академічного напрямку в навчанні студентів. Технічне вдосконалення учнів перебувало у них в центрі уваги, завдання ж художнього виховання відходили на другий план. Викладачі виховували не яскравих особистостей, глибоко ерудованих музикантів, а оркестрових виконавців, ансамблістів, здатних виконати будь-які примхи диригентів. В музичних закладах викладали німці, поляки, чехи. Навчалися в основному поляки. Викладачі кінця ХІХ ст. стали застосовувати прогресивніші методи виховання студентів.

Таким чином, у Львові існували мистецькі школи, що охоплювали більш ніж півтора століття розвитку виконавства на духових інструментах.

Після Другої світової війни, в кінці 40-х років, сформувалась секція духових інструментів Львівської державної консерваторії, в роботі якої визначився інший напрямок. Клас труби у Львівській консерваторії очолив **А.Жубр**, згодом його змінив **В.Швець**, з діяльністю якого пов'язаний подальший розвиток трубного виконавства західного регіону України. До характерних рис педагогічного методу В.Швеця можна віднести: зосередження уваги на легкості звуковидобування, “вокальності тембру”, роботі дихання, точності у ставленні до штриха. Велика увага приділяється розігріву, виконанню “витриманих звуків”, роботі над гамами, етюдами.

Педагог застерігає учнів від надмірної емоційності, форсування динаміки, що може зашкодити, як він вважає, сприйняттю твору слухачем. Продуманість навчального процесу і поміркованість у виконавстві – характерні риси педагогічного стилю В.Швеця.

Серед педагогів середньої ланки професійного навчання західного регіону України слід виділити відомого педагога Тернопільського музичного училища ім. С.Крушельницької – **М. М. Старовецького**, який виховав велику кількість відомих в майбутньому трубачів та педагогів. Внесок М.Старовецького у справу розвитку виконавства на трубі був справедливо оцінений його численними учнями, які в знак пам'яті та великої шани до свого вчителя заснували та вже кілька разів провели Всеукраїнський конкурс молодих трубачів, названий його ім'ям. Серед відомих учнів М.Старовецького – **Р.Наконечний, І.Борух, В.Подольчук, Н.Бірман, Б.Жеграй.**

У травні 2005 року в місті Рівному було проведено Перший Всеукраїнський конкурс юних виконавців на духових інструментах ім. В'ячеслава Старченка. Організатором конкурсу був завідувач кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету, доцент, член української гільдії трубачів-професіоналів, кандидат педагогічних наук **С. Д. Цюлюпа.** Завдяки його енергії та ентузіазму конкурс був проведений на високому рівні.

Останнім часом активізувалась наукова робота серед педагогів-духовиків вищих навчальних закладів західного регіону. За 2005 рік було захищено три кандидатські дисертації. Ці події знаменують новий, європейський підхід до професії педагога.

Серед найбільш відомих львівських трубачів слід назвати **А.Жубра, Ю.Міхліна, В.Швеця, В.Царука, В.Чижика, В.Копотя, І.Гишку, Р.Наконечного, В.Давиденка, Б.Панька, Ю. Карпинського, І.Вар'янку.**

Професійне мистецтво гри на духових інструментах у Харкові існує, як і в багатьох українських містах, з часів заснування музикантського цеху (1780), має свої особливості та характерні традиції. Вагомим поштовхом у розвитку музичного мистецтва України, в тому числі у Харкові, було відкриття в місті відділення ІРМТ, ініціатива появи якого належала відомому в Росії музично-громадському діячеві І.І.Слатіну. Історія виконавства на мідних духових інструментах зберегла ряд імен талановитих музикантів-педагогів, що заклали основи майбутньої харківської школи. З початку роботи музичного училища всі класи мідних духових інструментів вів **Юріс Юр'ян**, а пізніше, з 1908 р., його брат **Андрій**. Діяльність братів Юр'янів мала великий вплив на розвиток духового виконавства у Харкові. Але при всіх позитивних сторонах такого методу роботи зі студентами, слід зауважити, що викладання одним педагогом одночасно кількох інструментів чи дисциплін можливе, мабуть, лише за умов роботи в навчальному закладі середнього рівня. Тому при відкритті Харківської консерваторії було передбачено створення відділів з розширеним складом викладачів з кожної спеціальності. Трубу в консерваторії викладали кращі музиканти-трубачі Харкова — **В.Ф.Катанский, Ф.М. Антонов, Ф.К.Пархомов, Ф.І.Жогов, А.Г.Родман, О.С.Бевз, Ю.П.Тарарак.**

Перші педагоги харківської консерваторії дотримувалися в своїй методиці принципів відомої на початку ХХ ст. "Школи" Ж.Арбана. Сучасна харківська школа починаючи з 30-х років ХХ ст. формувалась під впливом московських колег, спілкування та консультації з якими постійно проводили харківські педагоги та їх учні. Такий висновок можна віднести до одної з характерних ознак харківської школи мистецтва гри на трубі. Однак, за умов незалежності України, нове покоління харківських педагогів та виконавців розширює свої інтереси і налагоджує зв'язки з музикантами країн Європи та Америки, спілкування з якими веде до взаємозбагачення національних культур.

Донецьк значно молодший культурний центр України, але в цьому шахтарському місті мистецтво гри на трубі стоїть на високому рівні. Добрі традиції закладені відомим педагогом Донецького музичного училища **Л.Степановським**, учнем професора В.М.Яблонського. Ще до війни у 1940 р. з його класу вийшов **І.Павлов** — в майбутньому соліст оркестру Великого театру СРСР, лауреат міжнародних конкурсів. Відомий донецький трубач **М.Солонський** теж учень Л.Степановського.

Світового визнання досяг один з останніх учнів педагога, лауреат численних конкурсів і фестивалів, джазовий трубач, заслужений артист України **В.Колесников**. З Донецьком пов'язана творча діяльність трубача-віртуоза **М.Кормушина** та соліста оркестру оперного театру **М.Єрьоменка**.

Серед відомих донецьких трубачів, що працюють в творчих колективах міста зараз, слід назвати **В.Подольчука, С.Лавриненка, С.Грималюка, Є.Жукова, О.Гавлієвського**. Початкову музичну освіту в Донецьку одержав лауреат численних міжнародних конкурсів **В.Кісніченко**, який згодом навчався в Москві і в Гетеборзі (Швеція), а зараз працює у Новій Зеландії.

Серед відомих українських трубачів не можна не згадати **В.Лисенка**, соліста багатьох симфонічних оркестрів минулого СРСР, зараз успішно працюючого в Луганську.

В процесі роботи над статтею автор спирався на дані про видатних трубачів, які

працювали у творчих та педагогічних колективах визначних центрів музичної культури України — Києва, Львова, Одеси, Харкова, Донецька, Луганська. Ці міста відомі своїми оркестрами, оперними театрами, вищими навчальними закладами. Цілком зрозуміло, що в рамках даної роботи неможливо охопити діяльність всіх навчальних закладів та творчих колективів, що існують в Україні, а також талановитих музикантів, які працюють в них. Автор сподівається, що у незабаром у нього з'явиться можливість започаткувати більш об'ємну працю, до якої ввійдуть відомості про всіх визначних представників мистецтва гри на трубі в Україні.

Література

1. В.О.Богданов Історія духового музичного мистецтва України: Від найдавніших часів до початку XX ст. — Х.: Основа, 2000.—344 с.
2. С.Болотин Энциклопедический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах .-М. Радуница. 1994.- 358 с.
3. П.П. Калашник Харьковский институт искусств им. И.П.Котляревского.: Харьков, 1992. —445с.
4. Карпак А.Я. Становлення та розвиток сучасної Львівської школи гри на флейті.: Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського №5, Музичне виконавство, книга 4.— К. 2000.
5. В.Т.Посвалюк Історія виконавства на трубі. Київська школа. Друга половина XIX — XXст. : К.КНУКіМ, 2005 — 168 с.

*Цюлюпа С.Д., м.Рівне,
Цюлюпа Н.Л., м.Київ*

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ КУРСУ З МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Якісні зміни, що відбуваються в освітянському житті нашої країни, спонукають удосконалювати фахову підготовку викладача. Її особливістю стає не тільки підвищення предметної, а й методичної компетентності, що забезпечує високий професіоналізм педагогічної діяльності. Активна робота в цьому напрямку здійснюється й в галузі музичної педагогіки.

Важливою складовою процесу навчання майбутніх викладачів з фахових дисциплін напряму мистецтва є інструментальна підготовка, яка передбачає здобуття теоретичних і методичних знань та практичного досвіду, пов'язаного з інструментально-виконавською та педагогічною діяльністю, сформованість музично-виконавської культури, оволодіння сучасною методикою музично-інструментального навчання учнів та студентів.

У науковій літературі проблема музично-інструментальної підготовки майбутніх викладачів найбільш повно висвітлена і розглядається у різних аспектах: розвитку виконавських умінь (В.Апатський), виконавської культури та психологічної адаптації в умовах концертного виконавства (В.Посвалюк), формування виконавської надійності та умінь художньої інтерпретації музики (Ю.Усов), застосування історичних критеріїв національного духового інструментального виконавства (П.Круль). Ці та інші дослідження направлені на формування виконавської майстерності студентів, яка проявляється у розвинутому художньому мисленні, спрямованих виконавських уміннях і навичках.

Отже, дослідження науковців глибоко розкривають виконавський аспект діяльності викладача музичних дисциплін, проте вивчення методичних засад психолого-педагогічних принципів курсу з методики викладання гри на музичних інструментах не в повній мірі розкриті у їх працях. Складність таких розробок полягає у необхідності цілісного, системного розгляду всіх компонентів методики у взаємозв'язку з виконавськими і загальнопедагогічними аспектами фахової інструментальної підготовки студентів. На думку О.М.Олексюк, методична підготовка є важливою ланкою загальної системи навчально-виховного процесу вищих музичних та педагогічних закладів. Виконуючи міжпредметну функцію, вона синтезує основні психолого-педагогічні й спеціальні знання, вміння і навички, що є необхідними для тих видів практичної діяльності, які повинен виконувати викладач. Саме такий підхід дозволяє оптимізувати цей процес відповідно до сучасних вимог. Отже, кожний навчальний курс, що входить до циклу фахових дисциплін, в даному разі – основний музичний інструмент, методика викладання гри на музичному інструменті, теорія та історія інструментального виконавства – виступають органічними частинами цієї системи. Необхідно зазначити, що в курсі з методики викладання гри на музичних інструментах закладено інтегративну функцію зближення різних теорій та методики духового інструментального виконавства з народним, фортепіанним та скрипковим інструментальним виконавством.

Разом з тим простежується зв'язок курсу методики з навчальними дисциплінами психолого-педагогічного циклу – загальної педагогіки, педагогічної і музичної психології, педагогічної практики, а також професійно-орієнтованих дисциплін – аналізу музичних творів, поліфонії, гармонії, інструментування. Результатом такого системного підходу є розкриття деяких закономірностей цілісної системи музичного навчання. За таким підходом зміст кожної окремої дисципліни виступає не як самостійна галузь, а як органічна частина всього процесу виконавсько-методичної підготовки.

Це досить складне завдання вимагає опори на чітку методологічну основу, яка ґрунтується на загальнодидактичних та музично-педагогічних принципах. Їх взаємодія є основою розробки навчального курсу “Методика викладання гри на музичних інструментах”.

Обґрунтовуючи принципи інструментально-методичної підготовки майбутніх викладачів з музичних дисциплін, ми спиралися на відомі визначення поняття “педагогічний принцип”, котрий обумовлює загальний напрям, спосіб (метод) педагогічної діяльності. Найбільш повно це поняття висвітлюється В.І.Загвязинським який вважає, що принципи – це інструментальне, подане в категоріях діяльності вираження педагогічної концепції; це також методологічне відображення пізнання законів і закономірностей; це в решті решт – знання про цілі, сутність, зміни, структуру навчання, виражені у формі, яка дає змогу застосовувати їх для регуляції норм практики. З огляду на це розглядаємо такі принципи викладання курсу “Методика викладання гри на музичних інструментах”:

Принцип інтегративності. Стосовно методичної підготовки в галузі інструментального навчання доцільним, на нашу думку, є інтегративний підхід, який передбачає застосування теоретичних і практичних знань різних навчальних дисциплін (основного музичного інструменту, історії інструментального мистецтва, аналізу музичних творів, музичної психології) у загальний інтегрований курс. Це поняття забезпечує єдність засвоєння студентами їх основних положень з екстраполяцією у методичну площину та практику виконання музичних творів.

Разом з тим, домагаючись здійснювати інтеграційні зв'язки у процесі методичної підготовки студентів, варто спиратися на принципи утворення комплексних музично-

теоретичних курсів, які були сформульовані І.Котляревським. В аспекті нашого дослідження прийнятливими для системи методичної підготовки майбутнього викладача можуть бути такі:

- висування загальних цілей, що забезпечують актуальність інтеграції і справжню цілісність курсу;
- збільшення об'єму інформації за рахунок різноаспектного використання методів та координації окремих цілей і задач кожної дисципліни.

Принцип варіативності. Цей принцип проявляється у різноманітності і гнучкості змісту, засобів, методів та організаційних форм навчання. Він спрямовується на всебічний і гармонічний розвиток особистості, тобто у змісті та методичному забезпеченні створюються найкращі умови для музично-естетичного розвитку студентів, розвитку їх творчого потенціалу та можливостей повної самореалізації.

Регулююча роль принципу проявляється у дотриманні пізнавальних можливостей студентів, врахуванні особливостей музичної освіти. Особливого значення він набуває у зв'язку з різним рівнем довузівської музично-інструментальної підготовки абітурієнтів та їх обізнаністю у питаннях з теорії інструментального виконавства. Даний принцип вимагає враховувати умови теоретичної та виконавської підготовки і набувати методичних знань в процесі її удосконалення.

Сучасний навчаний процес неможливий без орієнтації педагога на активну позицію студентів. Узагальнено це виявляється у **принципі мотиваційного забезпечення навчального процесу**. Щоб сформувати позитивне ставлення майбутніх викладачів до музично-педагогічної діяльності, самостійність та ініціативність у пошуку нових нестандартних засобів активізації музичного розвитку студентів, необхідно спиратись на їх природну допитливість, інтелектуальний потенціал.

Вирішення цих питань передбачає цілеспрямоване формування пізнавальних і творчих можливостей студентів, стимулювання різними засобами їх музичних потреб. Саме курс передбачає збагачення професійної свідомості та музично-інтелектуального досвіду студентів шляхом прослуховування музичних записів та відвідування концертів відомих музикантів; опанування різноманітної методичної літератури і вивчення передового педагогічного досвіду; максимального прояву самостійності і творчої ініціативи.

Викладання курсу “Методика викладання гри на музичних інструментах” ґрунтується на **принципі єдності теорії і практики**. Його застосування є необхідним, оскільки динамічне і процесуальне вивчення теоретичних положень у відірваності від практики, від аналізу реальних педагогічних ситуацій робить навчання схоластичним, в той час як реалізація принципу в інтегративному методичному курсі надає отриманим знанням конкретності, глибини і усвідомленості.

Одним з важливих професійних обов'язків викладача є розуміння особистісних якостей кожного студента, вміння якомога точніше визначати його музичні здібності, а потім обирати відповідний спосіб їх розвитку. Саме тому **принцип врахування індивідуальних особливостей студентів** знаходить свою реалізацію в процесі методичної підготовки спеціалістів. Він ґрунтується на положенні, що у виконавському мистецтві найбільше цінується індивідуальність, особисте ставлення до музичного матеріалу. Відомі педагоги-музиканти (Т.Докшицер, Ю.Усов, В.Яблонський, І.Кобець, К.Мюльберг, В.Апатський, В.Швець, М.Бердієв) завжди підкреслювали, що із самого початку і до кінця навчання в студентах необхідно дбайливо пестити мистецьку індивідуальність, музичне “я”. При цьому всі педагоги вважають, що робити це можна тільки шляхом розвитку самостійності студента. Адже знайти себе, виявити індивідуальні риси своєї артистичної натури людина

може тільки самотійно, в процесі своєї індивідуальної діяльності. Виконання музичного твору допомагає студентам поступово охопити його в цілому, усвідомити співвідношення частин, знайти потрібне звучання і динаміку, розподілити свою увагу на весь процес виконання.

Цей принцип проявляється у різних формах творчих завдань, які пропонуються студентам. Наприклад: підбір музичного репертуару до індивідуальної програми студентів різних курсів; оцінювання студентів відповідно їх музичних даних, організація концертної діяльності студентів тощо. Вищеназваний принцип активізує творчий потенціал студентів і збагачує їх педагогічний досвід.

Принцип емоційного занурення у музично-педагогічну діяльність зумовлюється тим, що музика як символічна мова, завжди вимагає індивідуального розкриття. Багатобарвна палітра виражених в музиці емоцій розвиває в людині здатність співпереживати і розуміти почуття іншої людини. Виникнення таких емоційних станів необхідно враховувати у музично-педагогічному процесі, оскільки вони тісно зв'язані з відчуттям музичної форми, досконалості виконання, підпорядкуванню технічних складностей музичного образу. У зв'язку з тим, що викладач з фаху часто зустрічається з виникненням таких емоцій, їх корекція є важливим аспектом його методичної підготовки.

Застосування цього принципу передбачає найширше залучення студентів до різних видів навчальної діяльності, зокрема самотійної інтерпретації інструментальних творів, до визначення їх навчально-розвивального потенціалу, до вибору власного репертуару. Тому у процесі методичної підготовки необхідно надавати студентам можливість пізнати себе у виховній і методичній діяльності як активного суб'єкта.

Опора на **принцип стимулювання музичного мислення** як умови виконавської інтерпретації музичних творів зумовлене тим, що повноцінне оволодіння комплексом виконавської майстерності, зокрема її специфічними інтерпретаторськими компонентами можливе лише за умов максимального розвитку активності і самотійності музичного мислення виконавця. Це зумовлено тим, що мислення в цілому, як психологічний феномен, здатне активно проникати у сутність явищ, виявляти їх протирічливі елементи і тенденції. Особливість розумової діяльності, на думку вчених, полягає в активному оперуванні образами зовнішнього світу. Його специфіка розкривається на основі загальної концепції мистецтва як форми відображення дійсності та реконструкції його відношення до реальності, котре притаманне тому чи іншому творчому напрямку в конкретну епоху. Разом з тим художнє мислення розглядається як процес моделювання відношень суб'єкта до реальності, котрий здійснюється у вигляді корекції між сформованими базовими елементами і новими життєвими враженнями.

У галузі навчання мистецтву більшість професійних завдань мають специфіку практичного мислення. До них належать, насамперед, проблемні ситуації, які постійно виникають на індивідуальних заняттях. Вони ніколи не відокремлюються від загальних питань навчання. Отже викладачу самому потрібно визначити, які відомості і в яких умовах їх необхідно застосовувати.

У зв'язку з цим постає необхідність формування музично педагогічного (методичного) мислення вчителя, що дозволяють розвивати в студентах музичне сприйняття, пам'ять, увагу, а також емоційно-вольову сферу. Вирішення педагогічних завдань вимагає від нього інтегрувати різноманітні музичні знання у систему методів і прийомів, спрямованих на вирішення навчально-виховних завдань.

Принцип опори на слухову сферу у формуванні виконавських умінь і навичок передбачає спрямованість на сприйняття музичної мови, здатність до емоційного

відгуку, розвиток асоціативних і художньо-образних уявлень, а також на активізацію музично-слухових здібностей. У науково-методичній літературі постійно підкреслюється, що найпершим завданням викладача є прилучення студента до слухання музики, її глибокого сприйняття, адже відомо, що відчуття музики, як і виконання, є творчим процесом. Яскраве сприйняття музики стає важливим джерелом творчого виконання.

На цьому принципі засновуються різноманітні методи формування музично-слухових уявлень, що врешті-решт допомагає розвитку виконавської техніки. Отже, необхідно привчати студентів слухати музику, намагаючись не тільки емоційно, а й свідомо її сприймати. Так, наприклад, навіть розвиток сприйняття близьких за характером п'єс, привчає їх почути в кожній з них щось особливе, притаманне тільки цьому творові, аби виявити це у власному виконанні.

Ознайомлення з музичними творами різних жанрів і стилів дозволяє виявити характерні особливості старовинної і класичної музики, складні і синкоповані ритми сучасної музики. Відповідний аналіз музичних п'єс сприяє усвідомленому сприйманню і розвивають активність їх музичного мислення. Передумовою реалізації цього принципу є відбір музичного репертуару, засвоєння якого дозволяє організувати всі види музичної діяльності студентів.

Принцип поєднання класичного і сучасного репертуару в процесі методичної підготовки майбутніх викладачів з фаху передбачає залучення творів композиторів різних епох і напрямків. Його врахування є важливим, оскільки серед педагогів все ще існує думка, що розвивати відчуття звуку, стилю краще на класичних творах, а емоційно-образну сприйнятливість – на романтичних. Тим самим сучасним ритмам, сучасним інтонаціям і колористичним звуковим забарвленням приділяється надзвичайно мало уваги. Все це призводить до того, що сучасна музика не сприймається студентами, а її стилістичні особливості залишаються непоміченими.

Враховуючи це, в курсі значна увага приділяється розгляду музичних творів різних жанрів і стилів, виявленню їх виконавських особливостей. Отримані музичні враження допомагають майбутнім педагогам засвоїти різноманітні навички гри на музичному інструменті, специфічні прийоми звуковидобування, засоби музичної виразності. Важливо, щоб під час організації виконавських рухів налагоджувався взаємозв'язок музично-слухових уявлень з руховими відчуттями, щоб кожний прийом був зумовлений певним художнім завданням.

Отже, аналіз науково-педагогічної і методичної літератури в галузі музичної освіти дозволив зробити наступні висновки:

- формування науково-методичних знань в галузі музично-інструментального виконавства є важливою ланкою професійної підготовки майбутнього викладача з фахових дисциплін;
- створення інтегративного курсу “Методика викладання гри на музичних інструментах” може здійснюватись на основі взаємозв'язку між спеціальними навчальними дисциплінами та дисциплінами психолого-педагогічного циклу;
- впровадження даного курсу в процес фахової підготовки майбутнього викладача музики ґрунтується на застосуванні загально-дидактичних і музично-педагогічних принципів: інтегративності, варіативності, мотиваційного забезпечення навчального процесу, єдності теорії і практики, врахування індивідуальних особливостей студентів, емоційного занурення, поступовості, стимулювання музичного мислення, опори на слухову сферу у формуванні виконавських умінь і навичок, поєднання класичного і сучасного репертуару. Реалізація на практиці цих принципів буде сприяти ефективній методичній підготовці студентів, до практичної діяльності відповідно до кваліфікації викладача з спеціальних дисциплін за напрямом підготовки „мистецтво”.

Література

1. Апатский В.Н. О совершенствовании методов музыкально-исполнительской педагогики // Исполнительство на духовых инструментах: Темат. сб. НМАУ им. П.И.Чайковского. – К., 1986
2. Апатський В.М. Теоретичні основи гри на духових інструментах: Дис. д-ра иск. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1986
3. Загвязинский В.И. Педагогическое предвидение / Педагогика и психология. – М.: Знание, 1987, № 4.
4. Круль П.Ф. Історичні кратерії національного духового інструментального виконавства в Україні XVIIIст. //Музичне виконавство: Наук. Вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Кн.5. – Вип.8. – К., 2000
5. Олексюк О.М. Методика викладання гри на народних інструментах: Навчальний посібник. – К.: ДАККиМ, 2004 – 135с.
6. Посвалюк В.Т. Історія виконавства на трубі. Київська школа. Друга половина XIX-XXст. Навчальний посібник, К.; КНУКиМ, 2005 – 158с.

Супрун-Яремко Н.О., м.Рівне

ТРУБА В СИСТЕМІ ОРГАНОЛОГІЧНИХ СТУДІЙ ГНАТА ХОТКЕВИЧА

У 2002 р. Харківським Фондом національно-культурних ініціатив ім. Гната Хоткевича було здійснено репринтне перевидання монографії Г. Хоткевича “Музичні інструменти українського народу” [1], яка вперше побачила світ у 1930 р. [2] і не втратила й дотепер своєї наукової цінності як перший дослід української системної органології. Своєю працею корифей української культури харків’янин Гнат Мартинович Хоткевич (1877-1938) дав приклад системного підходу до вивчення музичного інструментарію України, довівши, що етноорганологія – точна наука, а сам він – серйозний учений, актуальність і перспективність органологічних студій, ідей, методології та методики якого, за словами І.В. Мацієвського, “...з ходом еволюції самої науки набирали визнання, прийняття, розвиток наступними поколіннями вчених різних країн і народів” [3, с. 10].

Науковий підхід відображений у самій назві монографії: не “українські народні музичні інструменти” і не “народні інструменти в Україні”, а “музичні інструменти українського народу”, тобто ті з них – і “споконвічні”, і “занесені”, і “загальнонаціональні”, і “локальні”, із “запозиченою” і “трансформованою” конструкцією (згідно з класифікацією І.В. Мацієвського [4, с. 160-162]), – які виконують в житті українців конкретну художньо-естетичну функцію. Системність дослідження Хоткевичем музичних інструментів виявляється в тому, що кожен з них розглядається, з одного боку, як система, яка включає генезу і еволюцію формування конструкції, строю, способів гри і форм функціонування, а з другого боку, як елемент системи “народна музика” в контексті системи вищого порядку – “матеріально-духовна культура людства”. До створення монографії Хоткевич підійшов, маючи величезну кількість зібраних у бібліотеках і в польових умовах фактологічних матеріалів, апробовану на теоретичному й практичному пізнанні кобзарства систему науково-дослідного апарату і переконання в тому, що музичний інструмент є тим матеріально-духовним документом загальнолюдської культури, який може стати одним з ключів до розкриття її генези.

Наукова мета системного дослідження Хоткевичем музичного інструментарію

передбачає визначення “кодової” системи, що включає форми функціонування інструментів однотипової конструкції, які (форми) змінюються в ході історико-еволютивного та етно-територіального руху. Так, на спільності кодової системи духових інструментів, у яких звучним тілом є струмок повітря, що проходить по резервуару будь-якої конструктивної форми, Хоткевич простежує еволюційний процес у часі й просторі різних типів цих інструментів. При цьому автор нагадує, що в усіх народів рудиментним прототипом духових служить звучання листка, травинки, пташиного пера, також вкладених у рот пальців. **Практична мета** полягає у прагненні дослідника на базі фактологічних даних узагальнити людський досвід володіння музичними інструментами (і як окремий – український), з тим щоб допомогти читачеві уявити свій національний інструментарій в єдиній системі матеріально-духовної культури народів. Критично аналізуючи думку російського вченого О.С. Фамінцина про те, що українці нібито були нездатними самостійно створити музичний інструмент на зразок лютні і тому запозичили його у східних народів, Хоткевич стверджує: “Інструмент – *кузов, ручка і струни по ручці* – вічний і однаково присущий як висококультурним народам, так і дикунам, закинутим на острів серед Тихого океану” [1, с. 85].

На базі поглибленого тестологічного аналізу монографії Г. Хоткевича нам вдалося виявити **п’ять конкретних методологічних прийомів** дослідження музичних інструментів українського народу, тісно між собою переплетених, автором не диференційованих і використаних ним у комплексі, а саме:

1. **Лінгвістичний прийом**, скерований на вивчення етимології назв музичного інструмента.

2. **Літературно-графічний прийом**, за яким можливо пізнання форми і, частково, конструкції інструмента.

3. **Фольклорний прийом**, який забезпечує одержання певних знань щодо побутування інструмента в народному середовищі на базі зібраних зі зразків народної творчості фактологічних даних.

4. **Історичний прийом**, яким аналізуються походження та еволюція музичного інструмента.

5. **Функціональний прийом** дослідження, що допомагає виявити форми побутування інструмента у середовищі представників різних соціальних станів.

Розглянемо усі методологічні прийоми на матеріалі одного із групи духових інструментів українського народу, описаних Г. Хоткевичем у чотирьох підрозділах другого розділу монографії – “Інструменти духові”: **А. Інструменти лабіальні** (с. 175-215); **В. Інструменти лінгвіальні** (с. 215-233); **С. Інструменти амбушюрні** (с. 233-258); **Д. Ріжні інші духові** (с. 258-266).

1. **Лінгвістичний прийом** базується на етимологічному аналізі споріднених різнонаціональних слів, які позначають предметне (об’єкт) і змістовне (образ об’єкта) значення однотипового інструмента. Так у нарисі, присвяченому опису труби (с. 247-256), Хоткевич дає такий етимологічний аналіз її назв: у італійців *tromba*, англійців *trump*, французів *tromp*, німців *die Trompete*, чехів *trauba* або *truba(bka)*, поляків *traba*, росіян і українців труба означають стародавній (“одвічний”) духовий інструмент, який однаково називається у всіх народів і в якій “трублять”, “дмухають”, “вигравають”, “ударяють”, “оповідають”, обслуговуючи різні події мирного і воєнного життя. Отже, предметне значення слова “труба” в усіх народів немає різночитання і пов’язується з духовим музичним знаряддям, зробленим із рога, меді, срібла, золота або берести.

2. **Прийом дослідження за письмовими та графічними джерелами** полягає в зіставленні змістовних значень інформації про інструмент, почерпнутої із наукових і літературних праць, старих і нових словників та пам’яток старовинної писемності,

також запозичених з них малюнків і репродукцій. Що стосується труби, то вона нерідко згадується в літописах (Новгородський літопис: “У князя Юрія Володимирського було 40 труб”), “Слові о полку Ігоревім (“Труби трубять в Новгородъ”), у літературній пам’ятці XII ст. “Служба святому Кирилу” (“О гласька Труба!”). Посиланнями на різномовні літературні та інші письмові джерела Хоткевич конкретизує роль труби, цитуючи фрагменти із книги “Приход и расход червонныхъ”, яку вела російська цариця Катерина I (1723-1724), із праць польських авторів, серед яких “Apocalipsys” письменника Миколи Рея (XVI ст.), другий том державних законів “Volumina legum” (1701), знамениті мемуари польського шляхтича Яна Хризостома Пасека (1690-1695), вірші Вацлава Потоцького (1698), Войцеха Хочинського (1690), Самуеля Твардовського (1650), Веспазіана Коховського (друга половина XVII ст.), Яна Остророга (друга половина XV ст.), Фабіана Бірковського (1623), Зігмунта Брудеського (1648) та ін. Графічні джерела, котрі згадує Хоткевич, містять зображення вітру у “...вигляді мужської фігури, яка дме в трубу”, мальовані стародавніми греками, вибиті на печерних саркофагах деяких святих і звичайних надгробниках, укладені на мозаїчних картинах візантійського храму V ст., розміщені в толкових книгах псалмів. Отже, посилаючись на зібрану інформацію предметного і змістовного значення, Хоткевич робить стислий висновок: “...як би ми далеко не заглядали в минуле – все побачимо трубу” [1, с. 247].

3. Прийом дослідження за джерелами народної творчості полягає у збиранні відомостей про музичні інструменти із творів пісенної, поетичної та художньо-зображальної народної творчості. Труба, як відмічає автор, теж досить часто згадується у зразках усного функціонування українців. Приміром, в одній з дум оспівується момент початку битви козаків з поляками, коли “...ляхи... у свистілки та в труби вигравають” [1, с. 252]. У релігійній уніатській пісні про мученика Іосафата труба зветься “златою”, а в творі з оспівуванням мук Христової Парасковії зачин містить заклик “к множайшому хваленію с трубы..” [1, с. 253]. Особливе місце Хоткевич відводить гуцульській піснетворчості, наводячи фрагменти із весільних пісень, як приміром:

*Трубе трубки на чверть милі,
Дают вісти до сваточка.
Трубе трубки цему дому
Дают вісти д'молодої.*

Найчастіше труби згадуються в гуцульських колядках, у текстах яких і самі труби, і ті, хто на них трубить (святі пастирі, вівчарі, парубки), пов’язуються з цифрою “три”. В одній із колядок йдеться про те, як від звуків труб “пресветих” Дмитра, Миколи і Юрія “гори-долини”, відповідно, “засмутили си”, “забілили си”, “звеселили си”. Ще більша поетична піднесеність пронизує текст колядки про тих самих святих (“с’єтих”), які, затрубивши у трубочки “з сирого вая”, “срібла” і “самого злата”, змусили “усі сі верхи” зазеленіти; а ось “ек затрубив сам с’єтий Господь”, то:

*Вдалили голоси по пид небеса,
Божі си церкви поотворели,
С’єті си свічки всі засвітили* [1, с. 254].

У віршових текстах трьох колядок нерелігійного змісту опоетизовані три парубки (“вівчерики”), які пасуть вівці і, ходячи “строминками-полонинками”, почергово трублять у три труби – “міденую”, роговую (або “берестовую”) і золотую, заповнюючи трубними “голосами” “темні ліси”, “чисті поля”, піднебесся і всесвіт [1, с. 255]. У

наведений Хоткевичем рідкісній колядці про “опровадження” покійника оспівуються “Божі янголи”, які, “в трубки” граючи, “померлі душі запроважали” [там само]. Згадуються труби і в звичаєвих народних піснях, як, приміром, у чоловічій пісні про хлопця, що має три золоті труби, гра на котрих уможлиблює мати і “дівчиноньку”, і “коника”, і ціле “військо” [1, с. 255-256]. За констатацією Хоткевича, нерідко йдеться про трубу і у так званій штучній українській і польській поезії XVII-XVIII ст. прославного змісту (труба “лата”, “Божественная”, “златокованная”) [1, с. 253], також в народних віршах про визначення труби як інструмента, котрий сповіщає час війни і час перемоги.

4. Історичний прийом дослідження, в основі якого лежить спроба з’ясувати генезу, прадавню конструктивну форму та шляхи еволюції музичного інструмента, запропонувати гіпотезу щодо його географічного поширення, історичних причин зникнення (коли це відбулося). На прикладі труби Хоткевич наводить існуючу в науці думку про те, що її первісною формою була раковина, про що є згадка в давньоіндійській епічній поемі IV-II ст. до н. е. “Рамаяна”. Ця думка підтверджується ще одним фактом – скликання звуками раковини воїнів, яких збирав завойовник на прізвище Бакх, йдучи здобувати Індію [1, с. 247]. Далі Хоткевич, обмежуючись цими скупими історичними даними, констатує: “Але все це можливо було тільки в приморських краях, а труба відома всюди” [там само]. На думку автора монографії, результатом еволюційних процесів стало появлення наприкінці XVII ст. гелікона як різновиду труби [1, с. 256].

5. Прийом дослідження функціонування музичного інструментарію пов’язаний з виявленням форм побутування інструмента в різних соціальних верствах суспільства і в різні періоди історії, що обумовлює його тісний зв’язок з історичним прийомом дослідження. Форми функціонування труби історично склалися у таких верствах суспільства:

а) *у військовому середовищі* (“військова” функція труби), про що свідчать наведені Хоткевичем фрагменти із польських джерел, у яких труба тлумачиться як військовий інструмент, а її конкретні сигнали-мелодії – як закликання солдат до бою, штурму, наступу, на перемогу або відступлення під час битви, на парадний смотр і навіть до молитви (“гейнал”) [1, с. 250];

б) *при дворах королів, царів, князів, у дворянському середовищі* (“урочиста” функція труби), де трубна музика звучала на зустрічах монарха або членів його родини, прийомах послів (приміром, на аудієнції 1648 р. Б. Хмельницького з польським посольством [1, с. 252]), на панських банкетах, весіллях (як приклад згадується опис весілля в домі Міклашевського, зроблений у 1731 р. українським військовим діячем Миколою Ханенком у мемуарному щоденнику [там само]), під час полювання (Ян Остророг у 1618 р. писав: “До будь-якої мисливської чинності – інше трублення”, а у вірші В. Коховського конкретизуються як окремі трублення “на лисицю” і “на вовка” [1, с. 251]), також під час похорону короля (наприклад, частину церемоніалу на похорону короля Стефана Баторія у 1588 р. складали трубачі, які вперше трубили на світанку, потім на початку Божої служби і втретє – під час виносу тіла [1, с. 250]);

в) *у міському середовищі* (“ужиткова” функція труби), де трубачі брали участь у публічних справах, під час урядових оголошень тощо;

г) *серед духовенства*, що підтверджується згадками у книгах релігійного змісту про ангелів, які на останньому Божому суді також уживають трубу, сповіщаючи мертвих про вищу Справедливість [1, с. 250].

Окрім труби, Г. Хоткевич, удаючись до розглянутих методологічних прийомів, описав основні духові інструменти, що побутують в Україні. Серед них: свистуни, свіріль, монтелев (подвійна флейта), флоєра, денцівка, коза, трембіта, ріг, сурма.

Найбільше місця в монографії відведено тим духовим інструментам, які пройшли довгий шлях еволюції в процесі історичного розвитку української нації. У цьому відношенні чудові розділи присвячені повздовжнім флейтам і козі. Кожен з них є свого роду нарисом, у якому науковість і переконлива доказовість поєднуються з темпераментом і досвідом музиканта-практика і письменника.

Незважаючи на високу наукову вартість монографії Г. Хоткевича, в ній є розбіжності із загальновизнаною морфологічною класифікацією музичних інструментів, що була створена німецькими органологами К. Заксом і Е. Хорнбостелем і опублікована у 1914 р. Так, Хоткевич поділяє музичні інструменти на три групи – струнну, духову та ударну, тоді як за класифікацією Закса-Хорнбостеля поряд з групами хордофонів (струнних) і аерофонів (духових) як самостійні виділяються групи мембранофонів (мембранозвучних) та ідіофонів (самозвучних). Отже, правильним виявляється підхід Хоткевича до систематизації інструментів струнної і духової груп, який враховує такі фактори:

- 1) *джерело звука* (струна або стовп повітря) з відповідним поділом на групи;
- 2) *принцип звукодобування* з поділом струнної групи на підгрупи смичкових, щипкових та ударних, а духової – на лабіальні, лінгвальні та амбушюрні;
- 3) *конструкцію інструмента* з поділом, приміром, підгрупи струнних на інструменти з грифом або без нього, а духових лабіальних – на ті, в які повітря вдувається через верхній відкритий чи закритий кінець трубки, або ж збоку.

Щодо інструментів ударної групи, то їх Хоткевич розглядає, враховуючи фіксовану або відсутню звукову висоту, тобто групу ударних виділяє не за принципом джерела звука, а за способом звукоутворення, що не відповідає систематиці Закса-Хорнбостеля. Так, дрімба, дзвін, калатало і клепало, за Хоткевичем, належать до групи ударних, що дають певної висоти тон, а барабан, бубон, литаври і тулумбас – до ударних шумових. Згідно ж із Заксом-Хорнбостелем, дрімба – щипковий ідіофон, дзвін – одинична посудина-ідіофон, якого б'ють, калатало – пластина-ідіофон, а барабан, бубон, литаври і тулумбас – мембранофони. З'ясовуючи назви цих інструментів за словниками, Хоткевич використовував в основному функціональний прийом дослідження і вводив їх до складу ударної групи, не знаючи, очевидно, про існування систематики німців.

Нерівності й деякі недоліки органологічної монографії Г. Хоткевича є багато в чому об'єктивними, оскільки зумовлені факторами часу (малий досвід попередників), умов, багатогранною діяльністю автора. До того ж працю Хоткевича не можна вважати повністю завершеною, про що свідчать заключні рядки про “наспіх зроблену книжку” [1, с. 283], а також цікаві факти з листа до видавця Всесоюзного Будинку народної творчості музикознавця В.М. Беляєва. Справедливо вважаючи свою монографію потрібною не тільки Україні і тому бажаючи видати її другим виданням російською мовою, Хоткевич писав: “Перше видання моєї книжки “Музичні інструменти українського народу” розішлось щось дуже скоро. Я підготував книгу до другого видання, набагато її розширивши... робота, смію думати, незайва, тому що з даного питання адже крім моєї книги, що стала бібліографічною рідкістю, рівне нічого систематичного немає” [5].

Наукова цінність монографії Г. Хоткевича “Музичні інструменти українського народу”, відомої нам з першого видання, цілком очевидна. Правда, робота ця на розкриває повною мірою систему музичної інструментальної культури, хоча і задумана як системне органологічне дослідження, першою серйозною і перспективною спробою якої ми і сприймаємо її сьогодні. Вона – частина наукового дослідження, яке автор планував розширити, але, на жаль, виданню другого варіанту завадила передчасна загибель видатного вченого у 1938 році у застінках Харківського НКВС [6].

Література

1. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу: Репринтне видання. – Харків, 2002. – 288 с.; 79 іл.
2. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків: ДВУ, 1930. – 288 с.
3. Мацієвський І. Музикознавча діяльність Гната Хоткевича в перспективі науки / Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 2002. – С. 10-11.
4. Мацеевский И. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Ленинград: Музыка, 1980. – С. 142-169.
5. Письмо Г.М. Хоткевича к В.М. Беляеву // Центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки (Москва). – Фонд 340, дело 5990.
6. Детальніше про монографію Г. Хоткевича див.: Супрун Н. Гнат Хоткевич-музикант: Музично-теоретичне дослідження. – Рівне: Ліста, 1997. – С. 141-154.

Закопець Л.М., м.Львів

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ МЕТОДОЛОГІЇ ГРИ НА ГОБОЇ (ПРОБЛЕМИ РОБОТИ НАД ЗВУКОМ)

В сучасному просторі музичного виконавства на духових інструментах та перспектив розвитку цього мистецтва особливо актуальними постають методологічні проблеми, які безпосередньо впливають і на стиль та якість виконавства, стають вирішальними для інтерпретації тих чи інших творів, сприяють подальшому збереженню традицій та впровадженню інноваційних методів, пов'язаних з найсучаснішими новаторськими здобутками.

В ракурсі методологічних досліджень з питання освоєння гри на гобої в українській музичній педагогіці слід виділити роботи Е.Носирєва, який головно спирався на традиції І.Данскера та І.Пушечникова (Росія). Однак загальносвітові здобутки німецької, чеської, американської, англійської чи французької шкіл, тобто, синтез та оптимально повний діапазон методичних основ навчання гри на гобої були зроблені у ґрунтовній праці М.Закопця, В.Клокова, Л.Закопця та В.Закопця „Методика обучения игры на гобое” (Л.2002), яка відкриває нову сторінку в даній ділянці музичної педагогіки.

В даній статті автор порушує проблему роботи над звуком, який є чи не найважливішим показником музичної виразності при грі на духових інструментах.

Досягнення майстрів-виконавців головним чином стосуються мистецтва звуку та його проявів у техніці. Всі якості високопрофесійного звучання духових інструментів є наслідком правильної роботи компонентів виконавського апарату музиканта-духовика, особливо, роботи амбюшюра та його взаємозв'язку з виконавським диханням.

Оволодіння механізмом виконавського дихання має найактуальніше значення при грі на гобої, оскільки цей інструмент наділений відмінною від інших духових інструментів специфічною особливістю: делікатність і чутливість двопелюсткової трості вимагає великого тренування і впевненості органів виконавського апарату, насамперед – дихання. Його найважливішою фазою є видих, адже саме він відіграє провідну роль в утворенні та веденні звуку засобами різних видів гобойної техніки. Володіння технікою видиху визначає кількісний та якісний арсенал технічних

прийомів гобоїста, збагачуючи виразові засоби, звільняючи психо-емоційну свободу виконавця, дисциплінуючи ритміку, впливає на точність інтонування. Проте, подача повітря в інструмент (а власне видих і є звуком для гобоїста, як і для вокаліста) можлива лише у випадку правильного видиху, що полягає у понятті **видиху на “опорі”**. Він максимально зближає вокальну та гобойну практику і суттєво відрізняється від попередніх прийомів звуковидобування (грудна клітка утримується в положенні вдиху).

Постановка дихання – генеральне завдання педагогічної практики, адже від неї залежить все майбутнє учня-музиканта. Найбільш поширеним та ефективним є змішаний тип дихання, який дозволяє вільно регулювати ритм та глибину вдиху і видиху. Вікові категорії учнів визначають певні підходи щодо постановки і тренування дихання.

Вдих – вихідна позиція якості виконавського видиху. Вправи з тренувань вдиху, різних його фаз (Л.Гуссенс, Є. Ротуелл) необхідно координувати з фізіологічними особливостями жіночого та чоловічого організмів, оскільки статеві особливості будови грудної клітки дещо відмінні.

Видих – друга фаза природнього людського дихання, тому, тренуючи вдих, необхідно відразу вправлятися в правильному – “на опорі” – видиху. Для гобоїста особливо важливим стає координування та співвідношення двох точок, на яких слід концентрувати увагу: верхня частина черевної порожнини та відчуття амбюшюра. Це доволі складний та трудомісткий процес, адже вимагає від викладача максимум винахідливості при поясненні учневі принципу дихання “на опорі”. Учень повинен одночасно слідувати і за губами, і за “сонячним сплетінням”. Ці навички повинні бути доведені до автоматизму, бо лише тоді стануть надійною опорою всієї технічної бази гобоїста.

Сучасна європейська школа (Є.Ротуелл) пропонує тренувати дихання на свіжому повітрі в темпі власного пульсу, американська (Л.Гуссенс) – видування губами різних ритмічних рисунків. Ми пропонуємо різні типи комбінованих вправ, які найбільш ефективно зарекомендували себе в педагогічній практиці (включаючи не лише дихання “на рахунок”, але в різних положеннях тіла – сидячи, стоячи, лежачи, при певних положеннях рук та ніг).

Особливе місце в методиці навчання гри на гобої має початкова фаза – перші звуковидобування. Рекомендується проводити їх спочатку на торсті, а згодом вже на інструменті, адже тут найважливішим стає контроль роботи язика, його мускулів. Цілий комплекс виконавського апарату (голова, руки, ноги, тулуб, амбюшюр, язик, дихання) повинні знаходитися в полі уваги учня. Це вимагає поступовості, поетапності перших занять, особливої уваги до їх планування, адже при засвоєнні певних технічних навичок необхідна певна системність та стадіальність.

Важливими етапами в педагогічній практиці стають:

- Оволодіння основними видами атаки звуку;
- Засвоєння штрихів як засобів артикуляції;
- Розширення робочого діапазону.

Атака звуку у виконавців-духовиків носить найрізноманітніший характер – від найтихішого і м’якого до акцентованого гострого звуковидобування. Але в кожному випадку вона повинна бути чіткою і визначеною: м’яка – ясна і конкретна; тверда – благозвучна, без грубого атакування звуку. Провідними видами атаки (особливо за участю роботи язика) є інтенсивна, палаталізована та еластична. Кожна з них випрацьовується за допомогою мовної артикуляції – певні фонетичні склади і фонетичні особливості тих чи інших голосних та приголосних звуків мови впливають і формують якість атаки і звук вцілому.

На початковому етапі навчання пропонується засвоєння таких штрихів як *staccato*, *legato*, *detache*, які є ґрунтом для гобойної артикуляції, оскільки підсумовують

техніку елементарного звукоформування на даному інструменті.

Найбільшою і найскладнішою проблемою в практиці музиканта-педагога є робота над **розвитком звуку**. Високопрофесійний звук завжди наділений чистотою інтонації, динамічною різноманітністю, тембровим забарвленням. Звук як засіб виразовості знаходиться в тісному та неперервному зв'язку з іншими елементами виконавства, тому робота над покращенням якості звуку йде не ізольовано, а комплексно – з іншими засобами виразності. Звук на гобої повинен бути без призвуків, шипіння від видутого струменю повітря, чистим та керованим. Однак, окремо взятого “красивого” звуку не існує, адже про красу звучання можна говорити лише виходячи з виразності поєднання звуків, які виражають ті чи інші музичні образи. У вмінні видобувати з інструменту всі його барви, у вмінні керувати звуком, повно і правильно використовувати можливості інструменту для передачі змісту музичного твору і проявляється майстерність виконавця.

В гобойній педагогічній практиці виробилися спеціальні підходи, принципи, вправи, які найбільше сприяють покращенню якості звуку:

1. Першочерговими в роботі над звуком стають музичні приклади кантиленного характеру, які дають можливість учневі зосередитися на якості звучання інструменту. Співучість – особлива гордість гобоїстів, але тут суттєву роль відіграє культура ведення звуку, адже саме цей інструмент найбільш часто уподобляється вокальному *bel canto*.

2. Повільне програвання окремих нот (вслухання в окремі довгі звуки) чи повільні темпи при відпрацюванні швидких творів без сумніву покращать якість звуку. Майже всю домашню роботу учня можна сфокусувати в роботі над довгими звуками і розспівними музичними побудовами (протяжні народні пісні), які б допомагали також і в укріпленні навиків правильної постановки виконавського апарату.

3. Систематична робота над *legato*, без якого немислимим є співучий виразний звук. Хоч власне не слід поспішати зі співучістю, оскільки занадто раннє використання кантилени може привести до затисненості виконавського апарату, напруження губ, невірної роботи дихання.

4. Контроль педагога за якістю та адекватністю тростей для учнів-гобоїстів, адже саме трость, зрештою, як і якість самого інструменту впливають на темброве забарвлення звуку, інтонацію, динаміку, легкість звуковидобування і т.д..

5. Вироблення еталонів звучання гобоя у великій мірі залежить від прослуховування гри видатних виконавців.

Необхідно ще раз підкреслити, що при роботі над звуком, особливо початковому етапі, завжди слід виходити зі змісту музики, яка і визначає, яким повинен бути звук. Майстерність гобоїста полягає у його володінні звуком як барвою; важливо, щоби його виконання було осмисленим, бо лише тоді краса звуку досягне мети.

Існує безліч проблем і традиційних помилок при звуковидобуванні, які впливають на культуру звуку: посилення звуку замість згасання, кресцендування і затухання кожного звуку, незв'язне поєднання звуків між собою, замість плавного ведення – “виштовхування” кожного звуку окремо, монотонність гри на інструменті. Всі ці проблеми повинні постійно перебувати в полі уваги педагога, адже дуже важко згодом буває викоринити певні звички, які негативно впливають на якість звуку.

Особливо важлива роль належить роботі над **динамікою звуку**. Звісно, це дуже кропітка праця, яка не приносить миттєвих результатів, але є необхідною вже з перших занять. Педагог повинен постійно звертати увагу учня на дану сторону виконавства.

Часто динамічні відтінки в нотному тексті сприймаються учнями формально, що загрожує в'ялим, безколірним, мало виражаючим суть твору виконанням. Біда в

тому, що учні не осмислюють суті динамічних вказівок композитора. Ось тут педагог повинен не лише вказати на необхідність того чи іншого динамічного відтінку, але постаратися розкрити перед учнем зміст і логіку даної динамічної вказівки, виходячи зі змісту фрази чи речення. Тому в творі необхідно виявляти образну сферу, зміст твору, його сюжет, визначати концепцію, знаходити кульмінаційні зони. Особлива роль належатиме тут аналізу музичних творів, а загальна музична культура, начитаність та обізнаність педагога свідчатиме прямопропорційно якості гри учнів.

Власне кажучи ця проблема стосується не лише динамічної сторони виконання, адже проникнення в світ музики, відчуття настрою, характеру, змісту музичного твору у великій мірі залежить від проникнення в світ композитора. Це, звичайно, інтерпретаційні проблеми, які кожен викладач вирішує дуже індивідуально, хоча існують ті чи інші закономірності виконання творів різних епох та стилів, специфіка, навіть традиційність прочитання композиторського почерку чи окремих музичних образів, характерів, настроїв. Особливою допомогою для учнів, навіть початківців, стануть книжки про музику, композиторів, окремі твори. Але і педагог стає свого роду “екскурсоводом” певного музичного твору, і що особливо важливо – включення мислення учня, його відношення до образного змісту передбачає діалогічність процесу. Вчитель подає ідею, а учень самостійно розвиває думку, збагачуючи тим самим власне музичне мислення, особливо художнє (проблеми нецікавої шкільної гри), якого так часто бракує учням. Самостійні спостереження над процесом музичного твору стають для учня неначе власною знахідкою, власним відкриттям, які вже захоплюють дитину в звуковий світ і не залишають її байдужою до музики. Нерідко перевага технічного над художнім в процесі роботи над твором вбиває в учнях потребу живої співучасті, зацікавленості, виробляє холоднокрівне та байдуже ставлення до творів в цілому, а головною метою стає правильне і точне виконання всіх нот і пасажів, тих же динамічних відтінків, свого роду відігравання на академконцертах, а не живе музикування, натхнення і зацікавлене особливою важливістю моменту – озвучення живого музичного матеріалу. Тут постають і психологічні, загальновиконавські проблеми, що мають архиважливе значення в методичній практиці виховання музиканта-професіонала.

Звичайно, що загальна музична культура та відчуття учня безумовно допоможуть йому у вирішенні художніх завдань, хоч найголовнішим для гобоїста є **спів**. Проспівування виконуваних п’єс голосом – одна з найважливіших засад виконавця-гобоїста, адже більш гнучкий та податливий голос підкаже найменші півтони, відтінки, злети і завмирання. Досягнення динамічно різноманітної гри, вміння використовувати все багатство динамічних відтінків – від ледь чутного *pp* до *mf* якого і красивого *ff* є одним з найскладніших завдань для гобоїста. Робота над відтінками вимагає особливої уваги, адже при форте часто виникають “кікси”, зміна тембру, порушення чистоти інтонування, а піано вимагає ясної чутності, виразності, тембрального багатства. При виконанні любых динамічних відтінків необхідно зберігати почуття міри і не виходити за межі інструменту.

Особливі труднощі спостерігаються в гобоїстів при виконанні кантилени на піано, в яких є поєднання звуків у широкому інтервальному співвідношенні. Ми пропонуємо декілька ефективних вправ для випрацювання зв’язності звучання, які передбачають гру в дуеті, коли вчитель утримує основний тон (продовжуючи звучання), а учень на фоні даного утриманого звуку відпрацьовує переходи.

Важливим елементом для досягнення виразності звуку є **вібрато**, наявність якого наближає звучання інструменту до людського голосу, надає йому теплоти, природності. Починати роботу над вібрато варто на більш зрілому етапі навчання, коли виконавський апарат достатньо окріп, а також уже набрали певного відповідного

рівня художній смак та естетичні уявлення учня. Провідним типом вібрато у гобоїстів є діафрагмальне, а не губне, оскільки останнє тягне за собою спотворення чистоти інтонування. Проблемою стає і тремоловання, яке не примножує, а навпаки погіршує красу звуку. Досягнення діафрагмального вібрато відбувається за допомогою контролю за рухами діафрагми та нерухомістю язика, тобто, звук і вібруючі поштовхи виходять виключно з черевної порожнини. Починаючи з рівномірних коливань інтервалів середнього діапазону треба поступово збільшувати кількість коливань при зростаючій частоті часових відрізків, доходячи до єдиної вібруючої лінії. Слід практикувати вібрато в мелодіях розспівного характеру, а також на окремих звуках, уникаючи, звісно, постійного вібрато на кожній ноті, що свідчить про несмак, пересолодженість і некоректність. Найбільш часто вібрато практикується на довгих заключних нотах твору.

Слід підкреслити, що при роботі над вібрато необхідно поєднувати контроль над м'язами з дуже докладним слуховим контролем відносно вимог музичної виразовості. Вібрато, як невід'ємна частина інтерпретації гобойних п'єс наспівного характеру і в цілому музики, що наділена кантиленним компонентом, вживається в різних штрихових варіантах, надаючи виконавству відтінок високої технічної та художньої досконалості. Необхідно строго дотримуватися почуття міри у використанні вібрато: в поєднанні з іншими інструментами при ансамблевій чи оркестровій грі слід шукати ідентичний для даних інструментів тип вібрато з метою злиття тембрів; недопустимим є вібрато при взятті акордів; абсолютно зайвим воно є також в рухливих пасажах. Вібрато – лише яскравий художній прийом, який прикрашає добрий якісний звук, але при відсутності останнього ніяке вібрато не приховає його слабких сторін.

При навчанні гри на кожному інструменті у всіх випадках слід йти від звуку як від основи, без якої нема музики. “Оволодіння звуком є першим і найважливішим завданням... адже звук є самою матерією музики; облагороджуючи і удосконалюючи його, ми піднімаємо музику на більшу висоту. Техніка повинна бути звучною, а звук – технічним, адже всяка робота над звуком є роботою над технікою, а всяка робота над технікою є роботою над звуком” (Г.Нойгауз). У виконавському мистецтві вся техніка є нічим іншим як спрямоване на розкриття художнього образу відтворення різних форм організації звуку – висотних, ритмічних, динамічних, інтонаційних, тембрових. Звук лише тоді якісний, коли він настільки гнучкий, що допускає найбільшу кількість варіантів своєї організації, тому всі елементи техніки, методичні рекомендації, найважливіші з яких представлені в даній статті, слід розглядати як шлях до досягнення оперування прекрасним звуком гри на гобой.

Література

1. Бернштейн Н. От рефлекса к модели будущего. М. – 1966.
2. Данккер И. Обучение гобоистов в детских музыкальных школах и училищах. – Л. – 1968.
3. Закопец М., Клоков В., Закопец Л., Закопец В. Методика обучения игры на гобое. – Л., 2002.
4. Hosek M. Schola pro najmlodshi hoboisty. – 1-2 t. Olomouc.
5. Rothwell E. Oboe technique. – Oxford University Press. – 1962.

Дзвінка Р.І., м.Рівне

ДО ПИТАННЯ ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ НАВЧАЛЬНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ ВУЗІВ

У системі сучасних завдань музично-виконавської підготовки головним є орієнтація студентської молоді на самостійну роботу над навчальним музичним матеріалом. Вирішення цього завдання наптовхується на ряд труднощів, серед яких необхідно відзначити недостатню увагу до розвитку у студентів умінь та навичок самостійного опрацювання навчального музичного матеріалу, визначення засобів інтерпретації художніх творів тощо. “Самостійна робота, яка є продовженням аудиторних занять, має сприяти розвитку здатності учня орієнтуватися та оперувати навчальним матеріалом, забезпеченню його підготовки до сприймання нової інформації, розширенню і поглибленню набутих знань і вмінь” [3, 150].

У зв'язку з цим виникає необхідність в активізації музично-естетичної самопідготовки студентів, особливо в умовах заочної освіти, коли великий обсяг нового матеріалу важко засвоїти тільки за рахунок аудиторних занять. Специфічні функції і завдання такої важливої підсистеми навчання, як музичне виконавство, зокрема – інструментальне, вимагають від студентів оволодіння ефективними методами самоосвіти, музично-естетичного самовдосконалення. “Значного вдосконалення потребують організаційні форми навчально-виховного процесу. Насамперед – це вивільнення часу для самостійної роботи студентів” [1, 22].

Система організації самостійної навчальної роботи студента, на наш погляд, повинна складатися з:

- методичних рекомендацій з компактним викладом основного теоретичного матеріалу;
- засвоєння етапів роботи над навчальним музичним матеріалом;
- використання аудіо- та відеозаписів, необхідних для роботи, та допоміжних технічних засобів навчання;
- контрольних запитань та завдань для самоконтролю;
- осмислення міжпредметних зв'язків.

Вказані компоненти допоможуть студентам в організації самостійної роботи, забезпечать ефективність процесу формування вміння оволодівати необхідними знаннями і навичками професійної діяльності, пошук потрібної для її реалізації інформації, оволодіння професійною майстерністю. Така навчальна діяльність може бути визначальною в самовдосконаленні особистості майбутнього фахівця. [4, 39].

Майбутнім фахівцям важливо навчитись самостійно аналізувати музичні твори, знаходити й відбирати засоби виконавської виразності для створення високохудожніх інтерпретацій різножанрової музики, уміти співвідносити виконавські задуми з власними можливостями та індивідуальним виконавським стилем.

Отже, у даній статті висвітлюються питання загальних основ організації самостійної роботи в класі спеціального інструмента саксофон, розглядаються раціональні шляхи опрацювання навчального музичного матеріалу, розповідається про характерні ознаки художнього виконання, визначаються засоби досягнення виразного виконання музичних творів.

Накреслені завдання є не єдиними на сьогоднішньому етапі вдосконалення мистецької освіти, але значними у плані пошуку шляхів підвищення якості навчальної діяльності та пізнавальної активності студентської молоді.

Не дивлячись на те, що ми орієнтуємось на виконавську практику саксофоністів, вважається, що визначені підходи можуть бути з успіхом використані виконавцями на інших музичних інструментах як заочної, так і денної форм навчання.

Оволодіння музичним виконавським мистецтвом вимагає щоденної цілеспрямованої систематичної роботи. Лише за такої умови можна досягти позитивних результатів.

Перш за все необхідно пам'ятати, що повсякденна робота музиканта-духовика – це активний творчий процес, який повинен забезпечити постійне професійне вдосконалення й перебування “у формі”. Механічне “зазубрювання”, яке приводить до утворення посередніх штампів у виконанні, повинне поступитися свідомому збагаченню звучання, поглибленню виразності художнього виконання. Основний зміст щоденних занять студента полягає не тільки в закріпленні досягнутого, а й у постійному творчому пошуку художніх образів інтерпретації, засобів музичної виразності й різноманітних методів роботи. Успішність опрацювання дидактичних технічних матеріалів (гами, вправи, етюди) та художніх творів залежить від постійного професійного інтересу до них. Виконавець повинен завжди отримувати задоволення від роботи, захоплюватись музикою, яку він грає, та розуміти її значущість для професійного самовдосконалення. Підтриманню цього почуття, стимулюванню ефективного музичного розвитку студента значною мірою сприятиме раціональна організація його повсякденної роботи.

Кожне заняття повинне бути добре спланованим. Навчальний матеріал необхідно систематизувати і правильно розподілити, визначити послідовність його опрацювання з урахуванням різних аспектів оволодіння виконавською майстерністю. Перш за все мається на увазі досягнення виразності художнього виконання – опанування тембровим багатством саксофонового звучання, звукоутворенням, звуковеденням, ритмічною та динамічною різнобарвністю, виразністю фразування. Значну увагу необхідно приділяти розвитку технічних умінь та навичок, а саме виконанню гам, вправ та етюдів, з яких рекомендуємо розпочинати кожне заняття. У процесі самопідготовки треба обов'язково відводити час для читання з аркуша різножанрової музики.

Приступаючи до роботи, необхідно поставити перед собою мету, визначити конкретні завдання, які мають бути виконані, саме під час цього заняття. Усвідомлення та дотримання того, чого слід досягти за час, відведений для роботи, допоможе спрямовувати процес опанування навчальним музичним матеріалом та дасть позитивний результат у музично-виконавському розвитку студента. Конкретні завдання до кожного заняття можуть бути різними за характером та обсягом роботи. Наприклад, можна поставити за мету досягнення виразності фразування в певних частинах твору або роботу над динамічною досконалістю виконання всього твору; можна запланувати вивчення напам'ять частини або всього твору.

Ефективність планування щоденної самопідготовки підвищується за умови, коли чергуються та змінюються її види та форми. Так, після роботи над гами та вправами не рекомендується переходити до роботи над етюдом, краще художньо опанувати музичний твір. Вивчення напам'ять рекомендується чергувати з розбором, сольне виконання – зі студіями під фонограму або слуханням музики, після класичного твору краще зайнятись п'єсою джазового характеру чи сучасною або ж народною музикою. Поєднання різних видів роботи внесе різноманітність у заняття, підвищить активність у досягненні тих чи інших завдань, запобігатиме швидкій утомлюваності.

Кожне заняття повинне включати повтор пройденого матеріалу. Систематичний повтор та вдосконалення художніх творів сприяють розвитку специфічних виконавських здібностей, а формування і розвиток більш складних виконавських умінь і навичок відбувається на заключному етапі роботи, коли твір виконується в

необхідному темпі, з повною емоційною віддачею й осмисленням.

Найбільше часу потребує розучування твору, тому велику увагу необхідно приділяти саме цьому виду роботи, плануючи його на початку заняття. Доцільно розподілити розучуваний твір на окремі частини. В основі такого розподілу завжди є музична логіка твору, його природний розподіл на частини, розділи, періоди, речення, фрази тощо. Недоцільно й навіть шкідливо під час розучування ділити твір на такти. З самого початку необхідно більш масштабно осмислювати кожну фразу.

Визначену частину необхідно вивчати окремо, доводячи її виконання до досконалості. Звичайно, якщо місце надто складне, не намагайтесь будь-що вивчити його саме під час цього заняття. Роботу краще спланувати поетапно. При наступному повторі складного місця, яке не виходило минулого разу, спочатку один – два рази краще програти в необхідному темпі й тільки після цього перейти до звичайних методів роботи. Це надасть заняттю енергійного, творчого ритму, підвищить вашу активність та активізує увагу.

Рекомендується вибирати для роботи перш за все найскладніші частини чи місця твору. Це дозволяє отримати кращі результати, ніж при послідовному розучуванні твору від початку до кінця. Працюючи над найбільш складними місцями, не намагайтесь якомога більше його повторювати. Метод механічного багаторазового повторення потребує багато часу, швидко втомлює виконавця, а головне, не дає бажаного результату. Одноманітне повторювання необхідно замінити варіантним методом роботи, який полягає в тому, що складне місце, частина твору або вправи програється в різних варіантах. Зміненню можуть підлягати темп виконання, ритмічна будова, динаміка, зміщення акцентів та інші засоби виразності. Наприклад, під час виконання кантиленної п'єси важко дається рівне звучання мелодії – деякі звуки вирізняються із загальної звукової лінії. Це порушує характер виконання. Отже, метою заняття необхідно визначити досягнення рівності мелодичної лінії. Це достатньо складне завдання не можна виконати шляхом багаторазового повторення. Навпаки, воно може ще більше підкреслити недоліки нерівного звучання. Особливо, коли йдеться про стрибки більші, ніж кварта або ж поєднання звуків першої та другої октав. Щоб уникнути цього, спробуйте застосувати різні варіанти виконання, а саме: при кожному програванні на основі активного дихання переносьте акценти з одних звуків на інші. Це дасть різне динамічне навантаження кожному звуку, активізує виконавське дихання й у цілому сприятиме вирівнюванню звучання.

Для досягнення рівності звучання можна також застосувати різні варіанти ритмічного виконання. Програвання музичного матеріалу в різних ритмах рекомендується також при роботі над технікою, наприклад, під час вивчення гам, етюдів, складних місць у художніх творах. Існують й інші способи варіантності. Серед них найбільш вживаним є сповільнена гра (тобто змінення темпу), а також роздіблення фразування.

Варіантне виконання потребує не меншої емоційної напруги та зосередженості, ніж гра твору. Треба також пам'ятати, що виконання музичних творів у варіантах є лише засобом (або один із засобів) досягнення художньої мети. Варіанти необхідно обов'язково поєднувати із авторською трактовкою твору.

Як правильно організувати свою роботу? На початку заняття свіжі сили й невтомлену увагу краще віддавати найбільш складному, тим п'єсам або місцям, які на даному етапі вимагають найбільшої роботи. Це забезпечить ефективне використання часу під час розучування музичного твору й дозволить досягти кращих результатів.

Отже, плануючи щоденні самостійні заняття, доцільно: визначити мету і встановити конкретні завдання для даного заняття; використовувати різноманітні види роботи на кожному занятті; спочатку опрацьовувати

технічний навчальний матеріал; роботу над художнім репертуаром розпочинати з більш складних місць. “Хоча на перших етапах навчальне завдання формулює педагог, який дає також рекомендації щодо засобів та умов його виконання, вже в цьому випадку учень стикається з необхідністю самостійного планування, організації та контролю своєї домашньої роботи” [3, 149].

Важливу роль в організації самостійної музично-виконавської діяльності й контролю за нею може відіграти “Журнал самопідготовки”, який ведеться на основі робочих тижневих графіків самопідготовки. У журналі відмічаються зміст і характер роботи, а також труднощі музично-виконавського характеру. Робочий тижневий план самопідготовки є складовою зведеного графіку роботи на навчальний семестр і може бути відображений у такій таблиці.

План самопідготовки студента

№ п/п	Число, місяць	Зміст роботи	Вид, форма діяльності	К-сть годин	Аналіз виконаної роботи	Відмітка про виконання
1	2	3	4	5	6	7

Аналіз виконавської інтерпретації – важливий аспект процесу самопідготовки студента. Рекомендуємо висловлювати і фіксувати враження від прослуханих аудіо-та відеоматеріалів, що поглиблює розуміння студентом манери і стилю виконання, засобів досягнення музичної виразності. Свої враження краще оформляти в таких таблицях:

Аналіз виконавської інтерпретації

Манера і стиль виконання	Характер інтерпретації	Враження від прослухан
1	2	3

Засоби художнього виконання

Професійна оцінка художнього задуму	Розуміння засобів його досягнення
1	2

Ведення «Журналу самопідготовки» підвищує ефективність процесу формування самостійного творчого використання здобутих знань, умінь та навичок і дозволяє стежити за накопиченням музично-виконавського багажу.

Основа музично-виконавського розвитку студентів – робота над виразним виконанням навчального музичного матеріалу. Важливо, щоб студент-виконавець осмислив художній зміст музики, розумів шляхи і методи досягнення виразності виконання.

Кожний музичний твір у різних трактовках лишається тим же самим у тому розумінні, що зостаються незмінними його звуковистоні й ритмічні співвідношення. Правильне розкриття авторських задумів – один з найважливіших критеріїв художнього виконання, необхідна його умова. Виконавцеві треба насамперед дошукатись істинних намірів автора, передати їх найретельнішим чином, ні в якому разі не йти всупереч авторському задуму.

Проте, відтворюючи музику, яку створив композитор, музикант ніби пропускає через себе виражені в ній почуття, вкладає у виконання свої переживання, своє ставлення до її образів. Він не має права бути байдужим коментатором, його мистецтво – це втілення не тільки композиторських, а й своїх власних задумів. Творчий характер виконавського мистецтва обумовлює прояв через інтерпретацію індивідуальних якостей особистості виконавця. Таким чином, особисте ставлення до виконуваної музики – ще один критерій художнього виконання. Чим більше

захоплений музикант твором, тим цікавішою, більш вражаючою буде його трактовка. Виконання, у яке вкладене щире, гаряче особисте почуття, – значно виразніше і більш вражаюче, ніж малозацікавлений виклад авторського змісту. Емоційність – важлива ознака художнього виконання. Вона завжди повинна бути в центрі уваги виконавця різножанрової музики. Захопити слухачів своєю грою можна тільки тоді, коли виконавець і сам буде захоплений своїм виконанням.

Значно ширші можливості в плані прояву індивідуальності закладені у джазовій музиці, в основі якої лежить мистецтво імпровізації, чи **в народній музиці, що передбачає** варіантність у виконанні. Беручи до уваги високий ступінь індивідуальності (це притаманно видатним виконавцям-імпровізаторам) необхідно відзначити, що мистецтво імпровізації базується, у кінцевому результаті, на відпрацьованих десятиліттями естетичних стереотипах (за виключенням авангардних течій у сучасному джазі). Щодо виконавства в галузі народної музики, то тут визначальним є етнографічний підхід, що передбачає опору на традиційне виконавство та творча інтерпретація з урахуванням стилістики та технічних можливостей того чи іншого інструмента. У процесі навчання і самопідготовки важливо засвоїти певне коло понять, нормативів, стилістичних відмінностей, якими повинен оволодіти сучасний музикант-інструменталіст.

У процесі самопідготовки, опрацьовуючи певні лади, відповідні їм акорди, вправи та етюди, необхідно співставляти їх з виконавською практикою видатних музикантів. На основі власного досвіду складати одно-, двотактові фрази (“заготовки-формули”), на які необхідно спиратися у процесі музикування.

Корисною буде робота над імпровізаційними соло відомих музикантів-саксофоністів та поєднання нотних текстів із звукозаписами. Така робота найкраще забезпечить формування художнього смаку та відчуття стилю й манери виконання. Чітка методична систематизація дозволить майбутньому фахівцеві послідовно оволодіти тими елементами виконавського мистецтва, без яких не може відбутися справжній сучасний професійний музикант.

Таким чином, прагнучи до створення виразної художньої інтерпретації, треба мати на увазі, що основні ознаки художнього виконання полягають у правильному розумінні й розкритті авторського задуму, в індивідуальному, сповненому особистим почуттям, ставленні до музики.

В організації самостійної роботи важко переоцінити значення слухового контролю, який повинен застосовуватись на всіх етапах вивчення твору. Слуховий контроль треба спрямовувати на порівняння реального звучання з тим, якого виконавець хотів би досягти, з художнім задумом [2,34].

Здійснюючи контроль за власним виконанням, необхідно використовувати технічні засоби, що дозволяють здійснити записи. Власне виконання рекомендується записати на різних етапах роботи, а також уважно прослухати його та проаналізувати за такою схемою:

Виконавські засоби виразності	Ставлення до нотного тексту	Індивідуальні особливості виконання
Фразування Темпо-ритм Звукоутворення Штрихи Динаміка		

Особливо корисним є програвання вивчених творів перед аудиторією, що дозволяє з'ясувати вплив музики у власному виконанні на слухача, а також виявити

раніше непомічені недоліки, що сприяє подальшому вдосконаленню професійної майстерності.

Отже, визначальними напрямками самостійної навчальної роботи студентів мистецьких вузів необхідно вважати: планування щоденної самопідготовки; усвідомлення значущості дидактичних технічних матеріалів; вимогу постійного слухового контролю за художнім, виразним звучанням; художньо та дидактично спрямований відбір навчального матеріалу; створення якомога повнішого попереднього уявлення про художній образ твору, що розучується; застосування цілісного аналізу з метою виявлення характерних особливостей твору; проведення художніх аналогій у досягненні виразного звучання; порівняння різних інтерпретацій (у записі) розучуваного твору.

Література

1. Дзвінка Р.І. Комплексний підхід у системі професійної підготовки студентів спеціалізації «Музичний фольклор» // Науково-практична конференція до 125-річчя з дня народження К.В.Квітки. – Рівне, 2005. – С. 19–23.
2. Організація самостійної роботи над художньою інтерпретацією музичних творів: Методичні рекомендації для студентів-заочників музично-педагогічних факультетів. – К.: РУМК, 1991. – 36 с.
3. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: Навчальний посібник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – 360 с.
4. Формирование учебной деятельности студентов/Под ред. В.Я.Ляудис. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. – 240 с.

Яремко Б.І., м.Рівне

ТРЕМБІТНА МУЗИКА У ПОБУТІ ГУЦУЛІВ

На теренах Східних Карпат України до сьогоднішнього дня збереглося і функціонує традиційне музикування на натуральній довгій дерев'яній амбушюрній трубі без бокових отворів (довжина – до 3-х м), що має загальноукраїнську назву «трембіта» [1; 2; 3], гуцульську – «тримбета» (СІ, № 6*) [4, с. 237-240; 5, с. 347-348] і бойківську – «трумбета» [6, с. 22-26; 7, с. 25, 31-32]. Виконавці на трембіті мають декілька традиційних назв: «потрембач» (СІ, № 6) [2, с. 69; 3, с. 58], «трембітач», «трембітанник» [4, с. 237].

Інформант Микола Варцаб'юк («Кабанючків»)** (СІ, № 3) зазначає, що трембіта є першим за своїм значенням в житті та побуті гуцулів інструментом, незважаючи на те, що виконавця на ньому не називають «музикою», на відміну від скрипаля, сопілкаря та цимбаліста – учасників весільної «капели». «Потрембач» серед горян вважається поважною людиною через рідкісність самого виду трембітного музикування. Адже мешканець гірських сіл розуміє, що трембітання на довгій трубі є передовсім дуже важкою фізично-емоційною працею. Михайло Дідишин (Юсипчук) із с. Космач (СІ, № 5) стверджує, що трембіта є найпопулярнішим і «найсильнішим» звуковим знаряддям, а оскільки її звучання можна чути на значній відстані, вона з давніх давен була неперевершеним засобом передачі необхідної інформації, служачи в горах заміном телефону.

У полонинському господарстві трембіта і її музика є невід'ємними атрибутами літньо-осіннього пастухування. Кожна з трембітних мелодій, що звучить на полонині

у відповідний час, несе в собі конкретне смислове навантаження, яке авторів вдалося виявити у процесі спілкування з трембітарями, господарями полонин та мешканцями сіл Космач і Брустури Косівського району Івано-Франківської області.

Ранковою мелодією «по верхові», яка має загальне поширення, трембітар будить («бужеїт») вівчарів, сповіщаючи про час доїння овець і корів (СІ, №№ 1, 4, 7, 8).

Трембітна мелодія «дойка», якою «кличуть отару до стаї на обід», була записана від трембітаря Юрія Мохначука («Купчака») (СІ, № 7) (Приклад 1: скликання овець до стаї). У піднесено-урочистих інтонаціях цієї мелодії неначе закладено побажання доброго і гарного настрою вівчарям і пастухам, які доглядають тварин, сумлінного їх доїння тощо (СІ, №№ 1, 4, 6, 8)***.

Вечірньою з «гойканням» мелодією-сигналом трембітар попереджає полонинських пастухів про можливий напад дикого звіра (ведмедя або вовка). Крім трембітного сигнального попередження, пастухів можна застерегти звучанням так званого «дзвона» (диска від автомобільного колеса), який, прикріплений дротом, висить на гілці смереки і по якому б'ють, відлякуючи звіра (СІ, №№ 1, 4).

Трембітною мелодією «повертають сі додому», яка може звучати лише у вересні, перед другою Богородицею (СІ, № 7), бажають пастухам і газдам щасливого повернення з полонини до своїх домівок.

Одним із найяскравіших свят на Гуцульщині є вигін худоби після свята Юрія (6 травня) на гірські пасовища, яке має дещо відмінні назви: «проводи на полонину» (СІ, № 1), «вихід на полонину» (СІ, № 4), «полонинський хід» («полонинський вихід», «ухід полонинський») [8, с. 169].

Трембітною мелодією «проводи на полонину» (СІ, № 1) бажають усім учасникам свята доброго здоров'я, щасливої дороги, а вівчарям і пастухам – успішного ведення полонинського господарства (СІ, №№ 4, 6, 8) (Приклад 2: «Як си вирьжиють з дому у полонину»). За словами брустурівського трембітаря Михайла Александрюка мелодією «проводи на полонину» виконавець нібито бажає благополучного «літування» на полонині (СІ, № 1).

Незмінним атрибутом зимово-календарної обрядовості є участь трембітарів у святкуванні коляди на Різдво. Зазвичай «коледники», серед яких обов'язково мають бути трембітар і скрипаль, збираються на другий день Різдва у «берези» – старшого в їх групі. Із розповіді Дарії Боб'як (СІ, № 2) з с. Космач, обряд колядування розпочинається в церкві після служби Божої співом церковного хору, до якого приєднуються і парафіяни. Після «миропомазання» люди розходяться по хатах, де готуються до зустрічі «коледників». Перша сигнальна мелодія «Коляда при підході до дому» сповіщає село і присілки про початок колядникового ходу (Приклад 3). Дарія Боб'як так розповідає про враження, яке викликає у людей цей «веселий» сигнал-мелодія: «Люди відчують усім серцем прихід на землю сина Божого, який несе їм спасіння, бо не хоче смерті жодному грішнику і тому з'явився до них».

На Гуцульщині до сьогодення зберігається музика поховального обряду. Горяни по різному ставляться до трембітної поховальної музики. Так, із розповіді Юрія Мохначука («Купчака») (СІ, № 7) довідуємося, що зазвичай людина похилого віку, заповідаючи, каже: «Коли я буду вмирати, щоб мені замовляли не духову музику, а трембітну». Таким бажанням гуцули висловлюють своє ставлення до сімейно-родинних традицій. Проте серед них зустрічаються й такі, яким похоронна трембітна музика не подобається, і вони заздалегідь застерігають, щоб їм «трембіту не замовляли»; вразі недотримання такого його бажання «рідні не будуть прощені ні на цім світі, ні на тім» (СІ, № 7).

Гуцульський поховальний обряд за участю трембіт має таку усталену послідовність: повідомлення про смерть людини церковними дзвонами; запрошення

трембітарів з попереднім домовленням щодо часу їх прибуття****; прихід трембітарів до хати покійного; покладання свічки і промовляння ними молитви «Отче наш»; трембітання*****; відспівування священником панахиди; виніс покійного з хати на подвір'я під звуки трембітної мелодії (Приклад 4); хід до церкви під супровід звуків трембіт; спільне промовляння молитви «Отче наш»; завершення служби Божої в церкві; виніс покійного із церкви під сигнальні звуки трембітної «похоронки»; завершення погребіння; промовляння молитви «Отче наш»; триразове трембітання похоронного сигналу. Поховання завершується «комашнею» (поминками).

НОТНІ ПРИКЛАДИ

Приклад 1. Трембіта. Скликання овець до стаї.

с. Космач Косівського р-ну Івано-Франківської обл.

Запис і транскрипція З. Штундер, 1958 р.

Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології,

Львівської державної музичної академії (далі: Архів ПНДЛМЕ ЛДМА)



Приклад 2. Трембіта. Як си вирьжиють з дому у полонину.

Транскрипція Ф. Колесси [2, с. 101–102]



Приклад 3. Трембіта. Коляда "при підході до дому". Жаб'є-Ільця.

Транскрипція Ст. Мерчинського [3, с. 41]



Приклад 4. Трембіта. Похоронна мелодія. с. Космач Косівського р-ну.

Запис і транскрипція З. Штундер, 1958 р. Архів ПНДЛМЕ ЛДМА ім. М. В. Лисенка



«Жалісний» сигнал «похоронки» (сумна «желісна» мелодія), будучи складовою частиною відшліфованого віками традиційного гуцульського обряду, посилює пароксизм горя у всіх присутніх і вимушує їх звернутися до Бога. Дарія Боб'як із с. Космач в стилі канонізованої образності розповідає про свої враження від почутої нею «желісної» трембітної мелодії: «В мене віддавало сльози з серця, приходило таке відчуття, неначе за вухами натягнена струна і її хтось рушив. На останній «желісній» ноті людина закінчила свій шлях на цій долині сліз і вертається у дім Отця свого за молитвами усіх присутніх на похороні. У церкві священник іде до головного престолу і молиться перед ним особливою молитвою за душу спочившого, неначе розчищає його душі дорогу до неба» (СІ, № 2).

На закінчення резюмуємо, що гуцульська трембіта й донині залишається невід'ємним функціональним чинником традиційної культури і побуту карпатських українців, виражаючи глибинну естетично-утилітарну сутність стародавнього музичного знаряддя і його музики.

Джерела нотних прикладів

1. Архів проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка: запис і транскрипція З. Штундер, 1958 р. (Приклади 1, 4).
2. Шухевич В. Гуцульщина // Матеріали до української етнології. – Львів, 1902. – Т. 5, ч. 3. – С. 101-102 (Приклади № 2).
3. Mierczynski St. Muzyka Huzulczyzny. – Krakow, 1965. – 199 с. (Приклад 3).

Література

1. Мациевский И.В. Трембіта // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: СЭ, 1981. – Т. 5. – С. 596-597.
2. Яремко Б. Трембіта как феномен древней гуцульской традиционной культуры // Вопросы инструментоведения: Статьи и материалы / Отв. ред. И.В. Мациевский. – Санкт-Петербург, 2004. – Вып. 5, ч. 1. – С. 69-74.
3. Яремко Б. Трембіта як феномен давньої гуцульської традиційної культури // Гуцульський календар. – Верховина, 2005. – С. 58-59.
- * СІ – аббревіатура Списку інформантів, розміщеного після Списку літератури.
4. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Репринт. видання. – Харків, 2002. – 287 с.
5. Яремко Б.І. Народні музичні інструменти // Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 346-353.
6. Хай М.Й. Музичні інструменти бойків // Народна творчість та етнографія. – 1988. – № 5. – С. 22-26.
7. Хай М.Й. Музика Бойківщини / Від. ред. С. Грица. – К.: Родовід, 2002. – 304 с.
- ** У дужках дається родинне прізвище інформанта, що по-місцевому зветься «шпіцнамен».
- *** Цей трембітний сигнал, яким сповіщався початок обіду, функціонував з давніх часів, коли не було годинників і вівчарі визначали час за своєю тінню.
8. Мандибура М.Д. Полонинське господарство Гуцульщини другої половини XIX-30-х років XX ст. Історико-етнографічний нарис / Від. ред. Ю.Г. Гошко. – К.: Наукова думка, 1978. – 192 с.
- **** За участь у похованні в одних селах трембітарі отримують винагороду (с. Космач), в інших – ні (с. Брустури).
- ***** Кожний трембітар одержує від когось з членів родини покійного калач і рушник, які прив'язуються на трембіту. Кількість запрошених трембітарів складає 5-6 (с. Брустури) або 2-3 (с. Космач). Автор даної статті у 1978 р. був присутній в с. Брустури на реальному похованні трембітаря за участю 22-х його колег-трембітарів і здійснив сеанси фонозапису трембітної поховальної музики і фотографування.

Список інформантів

1. Александрук («Медвідь») Михайло Танасійович, 1933 р.н., с. Брустури, присілок Царина. Пенсіонер (колишній лісничий), трембітар, сопілка.
2. Боб'як Дарія Василівна, 1948 р.н., с. Космач, присілок Центр. Пенсіонерка (колишня лісничка).
3. Варцаб'юк («Кабанючків») Микола Миколайович, 1949 р.н., с. Космач, присілок Медвежий. Газдує на полонині «Мончели».
4. Дериневич Микола Тимофійович, 1946 р.н., с. Космач, присілок Клифа. Чабан, ватаг, «депутат» на полонинах «Горда» і «Сиголка».
5. Дідишин (Юсипчук) Михайло Іллькович, 1934 р.н., с. Космач, присілок Центр. Народний умілець, краєзнавець, коломийкар, поет, письменник, майстр виготовлення сопілок, засновник власного музею Олекси Довбуша.
6. Кравчук («Киф'якова») Гафія Петрівна, 1922 р.н., с. Космач, присілок Горішнє. Дружина трембітаря і майстра-виготовлювача трембіт Кравчука Дмитра («Киф'яка») (1904-1990).
7. Мохначук («Купчак») Юрій Юрійович, 1945 р.н., с. Космач, присілок Горішнє. Трембітар, майстер-виготовлювач трембіт, колишній лісничий.
8. Юсипчук Василь Трохимович, 1926 р.н., с. Космач, присілок Плаюц Нижній. Бджільник, коваль, столяр.

Лясота В.М., м.Одеса

ДУХОВИЙ ОРКЕСТР В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Актуальність теми зумовлюється станом музичного життя сьогодення: духові оркестри поширені на Заході, вони є важливим чинником виховання молоді в різних напрямках культурного буття в Україні і мають попит у сфері академічного музикування. Духовий оркестр як самостійний творчий колектив існує в Одеській державній музичній академії ім. А.В.Нежданової, підтримуючи творчо-освітні традиції, що мають значну укоріненість в культурній аурі Одеси – «третього міста Імперії» у ХІХ – початку ХХ ст., визначного культурного центру України, міста-героя у ХХ – початку ХХІ ст..

Об'єктом роботи є інструментальна культура України, тоді як предметом виступає специфіка буття і творчості духової музики.

Названий предмет утворює постійну складову наукової проблематики таких видатних науковців України як доктор мистецтвознавства Апатський В.М., академік Мацюян С.Г., професор Мюльберг К.Є. та багато інших.

Але більшою частиною їх дослідження торкаються питань сольної гри на духових інструментах, частково – ансамблевого мистецтва. Що ж до узагальнень відносно духово-оркестрового виконавства, то ця тема є відкритою для досліджень.

Метою роботи являється виділення основних напрямків буття духового оркестру в сучасних культурних умовах і їх виявлення в роботі студентського оркестру ОДМА ім. А.В.Нежданової.

Конкретні задачі дослідження:

- 1) узагальнення історичних шляхів розвитку духових оркестрів в їх пов'язаності із культурою воєнних кіл, виявлення тих ознак в музичному житті Одеси;
- 2) огляд побутових і академічних традицій, що мають опору у грі духового оркестру, з виявленням сучасної лінії розвитку духового симфонічного оркестру;

3) характеристика функціональних установлень роботи студентського оркестру ОДМА ім. А.В.Нежданової у віддзеркаленні вищеназваних традицій та новітніх художніх здобутків.

Методологічною основою роботи є інтонаційний підхід школи Б.Астаф'єва в її спиранні на ідею названого видатного композитора і музикознавця про базисність тембральної виразності гри у музиці ХХ ст. (тембро-інтонації по Астаф'єву, див. книгу «Інтонації», гл. IX – X).

Практична цінність роботи визначається витокм її основних положень, народжених узагальненнями творчої роботи автора статті як художнього керівника і диригента духового оркестру ОДМА ім. А.В.Нежданової заслуженого артиста України доцента Володимира Лясоти.

Матеріали роботи можуть бути використані в теорії та історії виконавства.

Духовий оркестр в умовах Європи звично асоціюється із військовою музикою, що втілювала мужній тонус мистецтва, що склався грою чоловіків.

Військова музика, що виникла у давні часи, розвивалася віками як засіб, що організує єдині синхронні рухи та різні дії людських мас (походи, процеси, робочі колективні зусилля, ритуальні акти тощо). Так сама природа військової музики передвизначила її роль і зміст: структурування бойових дій та уславлення героїчного вчинку, формування переможного духу. Ті здатності військової музики, можливо зпричинювалися її “духовим” характером: не коливання струн, але луна, мов би свіжого повітря, живого людського духу в інструментах за типом сурм, труб визначала їх надихаючий вплив? Адже то була музика, яка заохочувала до подвигу, самопожертви, визивала високі почуття патріотизму. Апелюючи до Духу, військова музика сама визначалася духовим (духовним) актом: музиканти жартома називають своїх колег – майстрів гри на тих інструментах “духовенством”, і, певно, мають рацію, бо виконавство цього роду потребує і особливої фізичної наснаги, і певної етичної витримки в регулюванні звукоутворення тощо.

Військова музика давньої Греції і Древнього Риму вийшла з тисячолітніх традицій першоцивілізацій південно-східного Середземномор'я. І цінувалося звучання тих інструментів, які сприяли виробленню поведінки, що вважалася цінною за етнічними нормами різних народів. Так, у грецького історика Фукідида зазначена особлива довіра македонян до звучання флейти для військових, бо під її звуки воїни рухалися спокійно, без поривань. Важливу роль у вихованні критського юнацтва виконував войовничий танок “пірріхій”, який став основою спартанських військових дохідних пісень-дійств та похідної музики у цілому. Цінуючи витримку й мужню стриманість, спартанські діти Лакону (звідси поняття “лаконізму” як короткості висловлювання) набували ті моральні ознаки під звуки кіфари, авлосу (гобой-флейта), ліри. В тому наслідували вони єгиптян. А древні римляни наближалися до палестинців жадобою гучних та приголомшуючих звуків: роги, труби, цимбали, безліч шумових інструментів складали ансамблі, вражаючи величчю та грандіозністю звукового впливу. Тут римляни протистояли “на рівних” войовничим “варварам” – кимврам, готам-тевтонам. які зажадали від військової музики визивання жаху у ворогів і безжальної лютості до супротивника у своїх вояків.

Феодальне середньовіччя привнесло у військову музику дещо нове: розроблену сигнальність й багатство декоративно-церемоніальних ознак. У Київській Русі військові походи супроводжувалися музикою звучання труб, бубнів, сопелей (дерев'яних дудок), пізніше накр, набатів, литавр, також сіпошів, варганів, тулумбасів. Останні успадкували козаки Запорізької Січі задля скликання зборів, подачі сигналу тривоги. Виконавця на тому інструменті називали “довбиш”. З розвитком родів військ виникло закріплення інструментів за певними їх типами: сила звучання та значний діапазон натуральних звуків у труб набули вжитку у кавалерії та артилерії,

ріжки – у піхоті й у флоті, також в піхоті застосовували гру на флейтах і барабанах, литаври складали “привілею” артилеристів... З другої половини XVI і особливо до середини XVII ст. війська європейських та вітчизняних армій прикрашали віртуози – трубачі та валторністи, у тому числі запрошені на службу з інших країн. Військова професіоналізація, перехід більшості країн Європи до найманих армій чітко регламентують весь порядок обслуговування, музичного у тому числі. Наприклад, указом Петра I від 19 лютого 1711 року № 2319 у всіх піхотних та артилерійських полках російської армії були введені штати військових музикантів.

Апогеєм розвитку музичної військової регламентації є порядок Револьюційної Франції кінця XVIII віку, коли музика армії стала відігравати суттєву суспільно-організуючу функцію у державному та громадському житті. Національні свята, маніфестації, урочисті церемонії, релігійно-патріотичні процесії проходили під звуки військових оркестрів – саме в умовах мілітаризованої революційної держави народжується жанр марша в сучасному розумінні відбиття ритму стройового кроку, причому, спочатку викристалізувався траурний, а потім урочистий варіант названого жанру. Організований Б.Сарретом і очолюваний Ф.Госсеком оркестр Національної гвардії став музичним колективом “номер один”, для якого писали військові симфонії, марші, який озвучував гімни вищеназваного Ф.Госсека, Ш.Кателя, звучання тих воєнно-революційних оркестрів відбивав Л.Бетховен у героїко-драматичних образах своїх Симфоній. Пізніше досвід тої величної музики використав Г.Берліоз, створивши Реквієм з участю 4-х духових оркестрів та Траурно-тріумфальну симфонію.

Для Росії і України велике значення мала робота на посаді інспектора військово-морських оркестрів М.А.Римського-Корсакова, одного з найвидатніших композиторів XIX сторіччя. Будучи морським офіцером за вихідною спеціальністю, Римський-Корсаков сполучав відчуття колориту військового мистецтва з вишуканістю загальноартистичної підготовки, набутої в колі будівників Нової Руської школи. З метою розширення репертуару духових оркестрів ним були написані: Концерт для тромбону, Концерт для кларнета (1877), Варіації на тему Глинки для гобою (1878) – все у супроводі духового оркестру. У XVIII-XIX, на початку XX ст. російські війська йшли у бій, в атаку, на штурм у зімкнутих колонах при розгорнутих знаменах, з барабанним боєм, під звуки військових інструментів і з піснями; Духова музика прикрашала військові церемонії, офіційні державні урочистості, народні святкування, міжнародний дипломатичний ритуал. Та ж музика була належною до придворного буття. Радянський період існування України відзначений був успадкуванням військових традицій Імперії, особливо що стосується церемоніалу періоду Вітчизняної війни і після Перемоги 1945 р. Спеціальної шани заслуговує найстаріший військовий диригент Семен Олександрович Чернецький, який був інспектором військових оркестрів з 1924 до 1949 р.р. і зіграв велику роль у підготовці військових музикантів, створенні службово-стройового репертуару, особливо у жанрі військових маршів – їх було створено вітчизняним маестро більше 70.

На базі військової регламентації вибудовувалася струнка система репертуару духового оркестру – за різновидами: стройової, громадсько-церемоніальної, розважальної та концертної музики. Стройові функції в армійському бутті мають першочергове значення – жанр стройового марша визначає сутність славного військового стилю. Але, як відзначалося вище, той жанр склав завоювання передминулого століття, “знаком” військового вираження у симфонічній і загалом видово самостійній “серйозній” музиці була і залишається сигнал-фанфара; вираз: “Чуєш, сурми заграли...” – складає не образ, але словесно поданий “знак-зображення”, що відбиває стале уявлення про військово-музичні звучання, невіддільні від тембральності мужності й сили духових інструментів.

Церемоніальна військова музика (див. п’єси “Вечірня зоря”, “Розведення варт”)

також походить від специфіки виражальності звуків духових інструментів, в обов'язковому сполученні з “карбованим” ритмом стройового марша чи з пом'якшенням того характеру, але невід'ємними є риси бадьорості, зібраності змісту. Духові оркестри рівно незамінні в емоційно полярних ситуаціях ушляхення, створення атмосфери урочистої піднесеності, “паріння душі” – і в церемоніях оплакування, у жалобному ритуалі відкриття пам'ятників загиблим тощо. Ті здатності вираження суспільно-узагальненого церемоніалу духовою військовою музикою не можуть виконувати інші інструментальні ансамблі – вокально-насичений тембр струнних концентрує “душевність”, індивідуально-чуттєве вираження – тоді як духова музика містить «понадлюдську» – понадособову якість: духова специфіка органної гри зумовила вживаність його в Західній церкві як еквівалент общинного співу. Православна “соборність” церковної музики не має виходів на інструменталізм; але культивування в військовій музиці України тембрів духових інструментів в компактності струнних акордових утворень складає усвідомлену аналогію до строгості та серйозності церковного мистецтва.

Вищесказане про зв'язок військової духової музики з найважливішими змістовностями суспільної моралі зумовлює велике культурно-освітницьке призначення народженого нею мистецтва. Публічність та державна вибудованість ідеї військового духового оркестру надихає стиль звучання, в якому поєднуються популярна загальна доступність “музики для мас” й серйозна понадособова спрямованість виконання, яка надає звукам класичних творів, перекладених для духових оркестрів. “об'єктизованого” та підкреслено мужнього характеру. Цілий ряд творів Л.Бетховена, Ф.Шуберта, М.Глінки, П.Чайковського, М.Римського-Корсакова, Ф.Ліста, О.Бородіна, М.Мусоргського, Р.Вагнера, В.Каліннікова, будучи перекладеною для оркестру духових, звучить суворіше й більш зібрано, – явно гармонія душевності й духовності класичної спадщини зрушується на користь пуризму духовності. І неможливо уявити собі такі твори як українські марші “Богдан Хмельницький”, “Запорізький”, “Слава, отамане”, а також невмирущі композиції “Прощання слов'янки” В.Агапкіна, “Парад” С.Чернецького, “На сопках Манчжурії” І.Шатрова і т.п. у іншому виконанні, ніж духовим оркестром. Бо за ними – дух народів, що з боями відстояли для своїх рідних місць під сонцем, за ними видатні вияви мужності й сили слов'янських націй, уособлюваних в постатях Воїна, вояка за рідну землю.

Гра на духових інструментах від Ренесансу до останнього часу складала прерогативу чоловіків – адже потрібна фізична витривалість для того, щоб опанувати засади такого роду мистецтва. Але під впливом соціально-культурних зрушень ХХ сторіччя відновилися стародавні завіти виконання жінками музики для духових, можливо, не без усвідомлення активної ролі жінки у вибудові духовних засад життя. Відомо, що аж до ХVІІ сторіччя, а в народній побутовій традиції значно пізніше, Україна шанувала права жінок у духовних ініціативах нації – активізація виконавських засад жіноцтва в осяганні духової гри має природні паралелі у процесі відновлення вказаних культурно-соціальних пільг. Щось подібне спостерігаємо і в світовій практиці; можливо, через деякий час й військові оркестри будуть поновлені за своїм складом на користь жіночої участі в них.

Подальший розвиток виконання на духових інструментах застимульовано відродженням старовинної музики, академізацією так званих народних інструментів – генетично й класика оркестрової гри, орієнтована на специфіку струнних, інструментів світських-речовних в основі свого вираження, має також народні мистецькі витoki.

Пошуки Духу в культурних тяжіннях сучасності сприяють художній переорієнтації творчості сучасних музикантів й композиторів на розширення ресурсів

виразності за рахунок тембро-якостей духової гри. Такі видатні твори сучасного мистецтва у цілому як “Симфонія псалмів” І.Стравинського, його ж Октет для духових, Концерт для скрипки, фортепіано та 13 духових А.Берга, Концерт для оркестру Б.Бартока, Симфонії Д.Шостаковича й А.Онеггера, ін. засвідчують певне “зсунення акцентів” художньої виразності оркестрового звучання від струнних до духових інструментів, а, вважаю, не випадковим є те, що всі названі й подібні до них своєю значущістю твори тяжіють до типології симфонії-меси, симфонії-літургії-реквієма. “Емансипація духових”, пов’язана з поширенням джазової музики, зобов’язана “генокодові” того мистецтва, який склався в практиці духових воєнних оркестрів Нью-Орлеана французької військової традиції, з одної сторони, а з другою – духовного співу негрів у жанрі спірічуелс.

Українська музика ХХ сторіччя освоює нові стилістичні засади інструменталізму, всупереч виключно вокально-хорової специфіки творчості минулих століть. І в цій величній ході оновлення виразних якостей національного мистецтва спостерігається освоєння тембральності духових як природної даності інструментального мислення. Не забуваємо, що колорит запорізького оркестру модулював чеський майстер Л.Яначек в Інтраді “Глаголицької меси”, висуваючи на перший план виразності зіставлення труб та литавр.

На жаль, в Україні до останнього часу бракувало центру підготовки військових музикантів-духовиків, тоді як з їх середовища вийшли видатні спеціалісти одеської школи М.Чернятинський, О.Салік, В.Повзун. У 1998 році вперше здійснено випуск військово-диригентського факультету “Львівської політехніки”, але цього замало, щоб відродити ту широку мережу підготовки військових музикантів, що становлять “ядро” штатів духовиків-інструменталістів. Такої школи, яка в сумі на рівні середньої освіти охоплювала дітей в підготовці відповідної спеціалізації, немає жодної в Україні. Адже це складає 9 років навчання – і це справа державна, де кошти на підготовку майбутніх спеціалістів, яких часто бракує в Україні на побутово найнеобхідніше. Але виховання Духу молоді складає, можливо, першочергове завдання – музикантський фах запліднює від старовини культурно-ритуальні акції, що формують культуру як таку, духовну настанову людини. Виходячи з дидактичних потреб сьогоденності, а також з художньо-артистичної іманентності розвитку інструментального мислення, коли “речовно-почуттєва” виразність струнних потиснюється узагальнено-символічною змістовністю звуків духових, висуваємо тезу фахівського буття: найширша ансамблево-оркестрова підготовка музикантів у сьогоденно існуючих учбових закладах, обґрунтування професійної позиції в офіційних інстанціях щодо відновлення військових музичних інститутів, історично легітимних в культурному бутті України.

Так, духовий оркестр в Україні, що склався від часів Козацької доби, відтоді, коли Запорізька Січ, виступаючи в похід, супроводжувала військо звуками сурм та «котлів» – литавр, наслідуючи героїчні-лицарські ритуали Греції – Візантії, – втілює символіку подвигу, служіння вітчизні, застосовуючи до цього художні засоби музичної риторики, і надалі асоціювався із воїнським достоїнством вітчизни, коли в бойових чи стрійових умовах звучали трубні сигнали і вся сукупність інструментів, що «духом одним» вибудовували суворий і гордий тонус військового буття країни й нації.

З тим військовий дух Росії і України в складі останньої поєднувався із естетичними засадами військових ритуалів в мирних умовах: гра духових оркестрів на бальних зборах в провінції, а також стійке призначення використання духових оркестрів в культурі паркових гулянь. Останні складали виступи на відкритому просторі – з репертуаром, що дублював симфонічну музику, орієнтовану на статечність і «чоловічий стиль» взагалі у вираженні образів-значень.

Відродження останньої з названих гарних традицій українських міст спостерігаємо

в Одесі, завдяки підтримці спонсорів і ентузіазму виконавців-духовиків ОДМА. На Заході маємо приклад розвитку духового симфонічного оркестру, для якого пишуть оригінальні твори талановиті композитори сучасності. Виконання тих композицій духовим оркестром ОДМА, що є активним репрезентантом і «паркових» виступів, і співробітництва із військовими духовими колективами, – демонструє «єднання часів і позицій» в бутті духової музики сьогоднішнього дня.

Особливе значення для розвитку художньо-риторичної вибудованості гри на духових інструментах мають твори у новому жанрі музики для духового симфонічного оркестру. Твори цього роду пишуть німецькі автори Р.Рудін (Симфонічна поема «Сон Онгуса»), П.Кюмштед (Увертюра «Принцеса Амарат»), композитори США В.Барк (Капричіо для квартету саксофонів), М.Гоулд (Симфонія), Великобританії – Д.Бошвар (Концерт для тромбона і духового оркестра, оп.114), Бельгії – Д.Брозе (Симфонічна поема “El Golpe Fatal”), Ф.Хідаш (Концерт для гобоя, Концерт для гобоя і фагота).

Оригінальні авторські перекладання для духового складу К.Орфа, Д.Шостаковича, П.Хіндемита та інших виводять виконавство на принципово нові рубежі.

Всі вказані напрямки діяльності оркестрантів-духовиків покликані до опанування в учбових закладах, у вигляді навчальних оркестрових колективів під керівництвом досвідчених і люблячих свою справу диригентів.

Студентський духовий оркестр працює при кафедрі духових і ударних інструментів Одеської державної музичної академії ім. А.В.Нежданової. З 1998 року його художнім керівником і головним диригентом є автор даної статті заслужений артист України лауреат I премії Все армійського конкурсу військових оркестрів (1988, Москва), доцент Володимир Михайлович Лясота.

Нагадуємо ще раз, що на Заході існує чітке розділення духових оркестрів на “marching bands” (т.н. оркестри, які мають певні прикладні завдання – виконання маршів, участь в різних шоу на відкритому повітрі) і “symphonic bands” – оркестри, які включають у свій склад всі духові інструменти, власне ті, які використовуються в симфонічному оркестрі і ті, що задіяні тільки в духовому. Такі великі колективи можуть виконувати твори будь-якого стилю і складності, тому і названі “симфонічними”, що підкреслює універсальність їх репертуару.

Духовий оркестр академії саме такий “symphonic bands”. Репертуар оркестру відрізняється різноманітністю, доказом чого стало проведення в 2001 році в залах Одеської філармонії Окружного будинку офіцерів, Музичної академії і міжнародного фестивалю духової музики “WindMusicFest”. (Тепер такі фестивалі проходять кожен рік).

Метою фестивалю є не тільки концерти духової музики, але і прагнення організаторів – ректора Академії професора, заслуженого діяча мистецтв України, академіка Сокола Олександра Вікторовича, художнього керівника оркестру заслуженого артиста України доцента Володимира Лясоти, диригента, художнього керівника духового оркестру Ляйпцігського радіо, шефа-диригента Молодіжного оркестру Південно-Африканської Республіки Максиміліана Джанетті (Німеччина) – покласти початок співробітництву в області виконавства на духових інструментах між Одеською музичною академією і Всесвітньою Асоціацією симфонічних духових оркестрів (WASBE).

Асоціація поєднує тисячі духових оркестрів по всьому світі, займається здійсненням творчих обмінів, гастролей, поповненням репертуару, встановлює контакти з композиторами і аранжувальниками, влаштовує регулярні семінари, майстер-класи і конкурси. М. Джанетті є членом президії цієї організації в Австрії і Німеччині.

Тому, з огляду на те, що жоден духовий оркестр України ще не став членом цієї організації, важливою є участь представника Асоціації у фестивалях, програму яких готує духовий оркестр Академії і її солісти.

Студентський духовий оркестр на фестивалях довів, що він здатний подолати найскладніші виконавські завдання і може упоратися з творами будь-якого рівня.

В вересні 2003 року, при підтримці групи компаній «Трансбункер», оркестр розпочав регулярні концертні виступи з 16.00 до 17.30 по суботах і неділях у міському садку. Тисячі одеситів та гостей Південної Пальміри одержують насолоду від високої виконавської майстерності Молодіжного духового оркестру, перед яким стоїть відповідальне завдання — сприяти підвищенню загального рівня музичної культури в суспільстві.

В оркестрі продовжується робота над культурою ансамблевої гри, акумулюються кращі досягнення виконавської майстерності. Оркестр – організаційне і художньо-естетичне обличчя творчого колективу, показник культури і естетики виховання молоді. Студенти одержують можливість прилучитися до шедеврів духової музики, здобувають навички колективної гри, розуміння багатоголосного і багатотембрового звучання, розвивають, аналітичне мислення музиканта, виховують смак, уміння оперативно підкоряти власну гру драматургії звучання твору. В оркестрі перевіряються здібності студентів, і кращі з них включаються до програм концертів студентів-диригентів. Він є лабораторією, де молоді диригенти проходять оркестрову практику.

Одещина має декілька духових оркестрів, які тримаються на ентузіазмі керівників цих колективів та підтримці управлінь культури.

Духовий оркестр Балтської школи мистецтв було засновано у 1982 році. Керівник Гарачук Володимир Федорович. В репертуарі понад 70 творів композиторів різних епох.

Дитячий духовий оркестр «Першотравневі гусари» при Чорноморській музичній школі Комінтернівського району. Керівник Маньківський Григорій Степанович. В 1975 році було 12 учнів, зараз – 30. З 1990 року оркестр має звання «Зразково-показовий». Акомпанує солістам та танцювальному колективу «Веснянка».

В 1972 році на базі Комінтернівської ДМШ (філія с. Візирка) був організований духовий оркестр. Керівник Сковинець Степан Степанович. В 1994 році колективу присвоєно почесне звання «Зразковий». В 1998 та 2005 р.р. звання підтверджено.

В м. Ізмаїлі (ДМШ № 2) у 1988 році створений малий мідний духовий оркестр. На огляді у 2002 році посів II місце. Кожного року приймає участь в конкурсі «Юні таланти Бессарабії». Керівник Атанасов Іван Степанович.

Перша і єдина в Україні Овідіопольська районна школа духових інструментів існує з 1996 року. Ініціатор і засновник управління культури району та самовідданий патріот духового оркестру Красноштан Ігор Петрович.

На жаль, всі вони мають загальні проблеми: немає обладнаних оркестрових класів, відсутні пульти, недостатньо нотного матеріалу, духові інструменти давно потребують заміни.

Управління культури Одеської облдержадміністрації з метою збереження духових оркестрів веде ціленаправлену роботу: проводить огляди, конкурси, семінари, де беруть участь солісти, ансамблі та оркестри.

Підсумовуючи сказане, відмічаємо такі історично складені функціональні спрямування духово-оркестрової гри, що мають втілення в музичному бутті Одеси:

1) духова музика як органіка військової музики: духовий оркестр штабу Південного оперативного командування є самостійним творчим колективом, кадри якого більшою мірою формуються з випускників ОДМА ім.. А.В.Нежданової;

2) джазові та ритуального призначення оркестри, у числі яких паркові виступи духового оркестру ОДМА заповнили «вакуум» такого роду культурної потреби, що існували в Одесі і Україні і були відновлені ініціативою студентського колективу Одеської музичної академії;

3) академічно-симфонічні виступи, у тому числі і з проведенням міжнародних фестивалів духової музики у 2001 – 2005 р.р. і з залученням іноземних учасників, свята музики, фестивалі-конкурси в Україні і за її межами.

Література

1. Астафьев Б. Музыкальная форма как процесс Кн.1,2. «Интонации» – Л., 1971
2. Bianchi S. La musica futurista. Introduzione.-Firenze: Libreria musicatle, 1995-7-10 Р.Р.
3. Конен В. театр и симфония. М.: Музыка, 1972
4. Лосев О. музична естетика античного світу. Вступний нарис.// Музична естетика античного світу. Пам'ятки музичної естетичної думки.- Київ: Музична Україна, 1974.- 5-83 сс.
5. Лясота В. військова основа духової музики: історія та сучасність// Науковий вісник, вип..І, Одеса, «Астропринт», 2000
6. Калмиков С.Т. Баянний ансамблево-оркестровий інструменталізм в історичній стильовій проекції: Автореферат канд..дисертації.-Одеса, 2005-16 с. (ОДМА)
7. Маркова О., Фам Ле Хоа Вступ. І. Жанрово-стильові тяжіння мистецтва та музики ХХ сторіччя...// Нариси історії зарубіжної музики 1950 – 1970-х років. Вступ.- Одеса 1995.-3 – 56 сс
8. Мацюян С. Методичні рекомендації для викладачів, що ведуть курс загального і спеціалізованого диригування на кафедрі духових інструментів. ОДМА. 2005
9. Мюльберг К. Из истории исполнительства на духовых инструментах в Одессе (XIX – начало XX вв) В соавторстве с Э.Дагилайской, Одеса, 1975,- (ОГК)
- 10.Субтельный О. Украина. История.- Київ. Либідь, 1994.
- 11.Храмова В. До проблеми української ментальності// Українська душа.- Київ: Фенікс, 1992,-3 – 35 сс.

*Сверлюк Я.В., м.Київ
Панасюк Д.М., м.Рівне*

З ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ДУХОВОЇ МУЗИКИ НА ВОЛИНСЬКОМУ ПОЛІССІ

Духова музика – один з найдемократичніших видів мистецтва, яка пройшла тривалий шлях розвитку і становлення. Однак гра на духових інструментах специфічна, що в певній мірі вплинуло на розповсюдження та приживання в певних регіонах України. На жаль, у даний час мало наукових праць, які б ґрунтовно висвітлювали зазначену тему. Ряд публікацій, хоч частково розкривають окремі аспекти функціонування духової музики, проте не дають повного уявлення про неї, зокрема її становлення та розвиток, оскільки дослідники ставили перед собою інші завдання і тому торкалися зазначеної проблеми побічно.

Близько до розкриття проблеми розвитку духової музики підійшов А.Коротєєв. Його науково-дослідна праця стосується особливостей розвитку духового мистецтва Східної Європи. В органічній дослідженні всебічно простежено еволюцію форм народно-інструментального виконавства на духових та ударних інструментах, правда в ній є тільки окремі фрагменти опису ролі деяких духових інструментів в житті людей певної історичної доби та регіону, їх мистецького та прикладного призначенняб.

Не менш цінними праці К.В.Квітки, М.В.Лисенка, авторське дослідження культури і побуту населення Полісся, де показано роль духових та ударних інструментів в місцевому побуті та обрядах І.Д.Назіної, М.В.Лисенка-Дністровського, С.І.Шевчука та ін¹⁰. Названі вище та інші праці висвітлюють прикладо-побутове значення народного виконавства на музичних інструментах.

Природно, професійному виконавству завжди передувало любительське, яке спиралося на місцевий музичний фольклор. Між ними можна простежити відповідний зв'язок. Наприклад, духовий інструмент труба викорисовувався на Поліссі в народних дійствах, обрядах і, при необхідності, для подачі сигналу. Між сучасною оркестровою трубою (корнетом) і наведеною спільним є звуковидобування з допомогою амбушюра.

Ще одна ланка у становленні професійного оркестрового виконавства – музичний інструмент ріг. Він, як і труба, використовувався у місцевих святкових урочистостях як на Волині, так і рогових оркестрах, що були популярними в XVIII столітті в Росії. П.Куліш у «Записках Східної Русі» відзначає, що під час церемоній XVIII століття у рівненського князя С.Любомирського, разом з валторнами брав участь роговий оркестр⁷. Вважаємо, це переконливо характеризує художні можливості національного інструменту. Ефект звучання такого оркестру був досить вражаючим. В репертуарі звучали не тільки українські, російські народні пісні і танцювальні мелодії, але й музика Гайдна, Моцарта, Россіні та інших композиторів.

Значною подією в музичному житті у Східній Європі можна вважати створення валторністом придворної капели вельможі С.Наришкіна, чехом за національністю Яном Маришем, рогового оркестру на основі удосконалення мисливського рогу.

Як бачимо, духові інструменти, що широко використовувалися на Волинському Поліссі, знаходили чільне місце і в інших регіонах України. Це можна пов'язати з природною закономірністю їхньої інтеграції та удосконалення. Розвиток будь-якого жанру не відбувається окремо від інших жанрів. На нього значно впливають і сусідні культури, в результаті чого можна побачити певну трансформацію.

Розвиток духової музики на Волині теж слід розглядати у зв'язку з тими подіями, які відбувалися в цьому регіоні. Відомо, що в другій половині XIX століття протягом тривалого часу тут проживали чеські емігранти, серед них сольне інструментальне виконавство було досить популярним. Навіть невеликі поселення намагалися знайти кошти і вважали почесним утримувати хоча б одного музиканта. А вчителям шкіл належало, окрім спеціальних знань, володіти ще й музичною грамотою та навичками гри бодай на одному інструменті⁸. У волинській традиції сольне музикування наприкінці 19 – початку 20 ст. зосередилося переважно на таких інструментах: скрипка, гітара гармошка, акордеон, губна гармошка, флейта та інші. Ансамблеве виконавство у чехів Волині було ще більш розповсюджене і являло собою невід'ємну частину культурного розвитку етногрупи¹¹.

На відміну від місцевого традиційного народного музикування, принципи чеського виконавства мали здебільшого академічну основу. Форми їхнього музикування заклали підвалини оркестрового аматорського розвитку, що дало поштовх до створення у багатьох селах духових оркестрів та ансамблів на зразок сучасних.

Розвиток духової музики у чеському культурному середовищі породжувався багатьма факторами. Зокрема це наслідування капел австрійського імператорського війська, створення військовими музикантами цивільних оркестрів. Важливим фактором у культивуванні духової музики в чеському середовищі стало те, що духові інструменти були вже технічно вдосконалені, зміна висоти звука відбувалася з допомогою вентельного механізму, що дало можливість розширити діапазон та збільшити технічні виконавські можливості музикантів. Фактично у стані розквіту

духова оркестрова музика перенесена чехами на Волинь, яка згодом глибоко вкорінилася в місцевому середовищі. Окрім духових оркестрів досить популярними були музикування малими формами (квінтети, секстети та ін). Вони могли складатися як з мідних духових інструментів, так і у поєднанні з дерев'яними, або й самі дерев'яні. Цей вид музикування популярний й донині.

Варто відзначити, що на Волині проживали не тільки чехи, але й німці та представники інших національностей. У Чехії та Німеччині духова музика на той час вже досягла досить високого рівня. Тому перші керівники аматорських духових оркестрів були іноземцями. Вони також організовували курси навчання гри на духових інструментах. Так, у 1925 році в с.Маковичі отримав початкову музичну освіту Іван Парфенович Поліщук у німця Швема, що проживав на хуторі Щитники. Навчався гри на трубі протягом 8-ми місяців. Заняття проходили тричі на тиждень, за які доводилось платити зерном, і звичайно, за такий короткий період не могли спиратися на основні методичні засади. Однак за цей час учні засвоювали ази нотної грамоти і могли самостійно розписувати партитуру для духового оркестру. Ті учасники, що отримали початкову освіту, не тільки брали участь в оркестрах, які організовували іноземці, але й ставали самостійними керівниками духових оркестрів. Так, у кінці 20 років після закінчення курсів І.П.Поліщук організує у селі Маковичі духовий оркестр, самостійно навчаючи учасників нотній грамоті та гри на духових інструментах. Він складався в основному з молоді. До його складу ввійшли жителі сіл Маковичі та Осекріва. В основному ці оркестри були малого складу. Інструменти учасники купували самостійно – в більшості чеського виробництва. До репертуару входили весільні пісні, танцювальні мелодії та марші. Оркестр використовувався на різноманітних святах, весіллях, а також похоронах.

Як згадують жителі волинського краю, у Ковельському повіті проживало населення, яке складали різні національності. У селі Купичів, (тепер Турийський район) наприклад, чехи, які виїхали у 1939 році. І до цього село розділялося на дві частини: чеське і українське. Чехи жили також і в Дажві. В селі Липа та хуторі Щитники була німецька колонія. На відміну від чеських, поселень польських зустрічалось менше. Поляки жили окремими сім'ями. Найбільш односторонньою запам'яталася родина Франека Ромашевського, який проживав у селі Маковичі, а його оселя нагадувала сучасний будинок культури, що мав велику залу із сценою. Як згадують жителі цього села, Ф.Ромашевський часто запрошував до себе духові оркестри з сусідніх сіл: Осекрова, Свиначина та інших. Інколи він організовував спільний оркестр. Його ще називали об'єднаний, в якому в основному брали участь чеські музиканти, хоч серед них була й невелика кількість українських. У великих селах нараховувалось навіть по декілька інструментальних колективів. Нерідко організовувалися і учнівські оркестри. Наприклад, в с.Сенкевичівка нині Горохівського району Волинської області були організовані підготовчі групи для участі у «дорослих» оркестрах. Духові оркестри створювалися часто при пожежних командах, чоловічий склад яких забезпечував комплектацію колективу та регулярність занять. Бували випадки, коли чеські родини переїжджали вже з готовими музикантами. В чеській джерелах наводиться приклад, як родина Гаїних із с.Великої Дорості Млинівського району Рівненської області становили більшість у оркестрі з 12 музикантів. Цей колектив організований у Чехії ще у 1857 році і пізніше перевезений на Волинь.

Хоч на той час учасники духових оркестрів не мали спеціальної освіти, проте знали елементарну музичну грамоту. Їх виконавські прийоми базувалися на традиціях тодішнього оркестрового виконавства. Добір засобів виразності у партіях окремих інструментів здійснювався, виходячи з особливостей самих інструментів. Таким чином, межа між традиційним музикуванням та вченим виконавством поступово

згладилася, а манера виконання наблизилася до академічної.

Початок ХХ століття фактично став початком становлення духової музики на Волинському Поліссі. Хоч оркестрова гра здебільшого носила аматорський характер, проте це значний внесок в загальну музичну культуру краю. Можна вважати, що тоді й зароджувались основи професійного навчання і професійного виконавства.

Література

- 1.Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. Нариси з історії музики, ч. 1. – К., 1964.
- 2.Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. – М., 1975.
- 3.Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К., 1967.
- 4.Заболотний В.О. Музично-оркестрова культура України до Великої Жовтневої революції. – Х., 1970.
- 5.Коротеев А.Л. Из истории духовых оркестров Белоруссии XIX в. //Вопросы культуры и искусства Белорусии, Вып.5.- Мн., 1986.
- 6.Коротеев А.Л. Особенности развития духового искусства Восточной Европы // Українська культура в іменах і дослідженнях. – Рівне, 1998. – С.296-320.
- 7.Кулиш П. Записки Южной Руси. – С.- Петербург, 1857. – Т.2.
- 8.Логвін В.А. Традиції інструментального виконавства в чеських поселеннях Волині/ /Українська культура в іменах і дослідженнях. – Рівне, 1997.
- 9.Матвеев В.А. Русский военный оркестр.- М., Л., Музыка.- 1965.
- 10.Назина И.Д., Лысенко-Днестровский М.В., Шевчук С.И. Народные музыкальные инструменты //Общественный семейный быт и духовная культура населения полесья. – Мн., 1987.
- 11.Marki J. Instrumentalensembles ih Bohmen./in: Studia instrumentorum muzikae popularis, 11. Stokholm, 1972, s. 146-150.
- 12.Sirch V. Minulost zavata casem. Lona, 1988, str. 22.

Скрипник Л.М., м.Северодонецк

К ВОПРОСУ О ПРОЯВЛЕНИИ ДИАЛОГИЧНОСТИ КАК ОДНОГО ИЗ АСПЕКТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

В музыковедении к числу довольно распространённых относятся термины, связанные общим корнем: «диалог», «диалогичность», «диалогический» и т.п. С одной стороны, они употребляются как дефиниция некоего метода музыкального мышления, с другой – как определение принципа построения музыкального произведения, особенно часто – в связи с жанром инструментального концерта, как жанра с «повышенной степенью диалогичности» (Е. Антонова).

Эти явления, а, следовательно, и обозначающие их понятия постоянно соприкасаются в теоретических исследованиях, что порождает неопределённость значения каждого конкретного случая употребления того или иного однокоренного термина. Нам представляется целесообразным выявить предельно широкое, связанное с самым высоким уровнем обобщения, категориальное понятие, в котором были бы отражены наиболее общие и существенные свойства, признаки и связи всех феноменов, относящихся к «диалогичности». Кроме того, необходимо установить степень соотнесённости понятий, однокоренных «диалогу», с другой группой терминов, а именно «концерт», «концертирование», «концертный», «концертность».

Предпосылкой для этого является тенденция к той или иной степени корреляции этих двух терминологических групп, обнаруживаемая в работах Б. Асафьева, Е. Назайкинского, А. Уткина и др., посвящённых исследованию концертного жанра. В доказательство достаточно вспомнить определение музыкального диалога Б. Асафьевым, суть которого в том, что «...два или несколько концентирующихся инструментов, исходя из некоторых общих предпосылок, раскрывают в них два источника, два течения и развивают свои точки зрения диалектически...» (6, с. 218). А вот какое определение даёт А. Уткин: «...концентрирование – это диалогический принцип (метод) музыкальной драматургии...» (34). Как видим, качество «устойчивой однозначности» рассматриваемых терминов мало определено, внутренние связи и иерархическая соподчинённость выявлены слабо. Преодоление данного недостатка и является пафосом нашей работы.

В качестве обобщённого понятия нам представляется наиболее логичным выдвинуть термин «диалогичность» в значении одного из аспектов музыкального мышления. Музыкальная диалогичность в широком понимании соприкасается с проблемой музыкального образа и осуществляет сеть связей между различными темами – аспектами воззрения человека на мир и их взаимоотражения друг в друге. Это – идеальный по своей природе объект, создающийся как итоговый результат взаимного действия в определённых условиях некоторых сторон художественной человеческой деятельности. Диалогичность в той или иной степени, в скрытой или декларированной форме присуща любому произведению музыкального искусства.

И прежде, чем рассмотреть названные формы более подробно, обратимся к литературоведению с целью уточнить понятие «диалогичность», а также попытаемся выявить скрытые параллели между литературоведческим и музыковедческим пониманием термина.

Так, М.Бахтин в монографии «Проблемы поэтики Достоевского» (9, с. 212) пишет о диалогичности как особом способе изложения концепции, когда в сюжете взаимодействуют различные философские построения, каждое из которых наделено авторством, что создаёт форму диалогического романа. Те же принципы – взаимодействие различных концепций, их ярко выраженное авторство – лежат в основе музыкального полистилистического произведения, и особенно активно проявляются при использовании приёма цитирования. Введение цитаты – это всегда диалог между цитируемым текстом и контекстом. Кроме того, в данном случае обостряются диалогические отношения между композитором и слушателями (подробнее об этом далее), т.к. цитата, по определению Ю. Лотмана, – это код, существующий в сознании воспринимающего. Т. о., наблюдается изоморфность понятия «полистилистика» и понятия «диалог стилей», о котором упоминают в своих работах А. Брагинская, Т. Лобанова и А. Уткин.

Упомянем также о положениях по поводу диалогичности, высказанных Ш. Балли: это борьба мыслей, для которой атмосфера взаимопонимания и симпатии представляет такой же важный компонент, как интеллектуальное и эмоциональное разногласие. Из вышеизложенного следует, что имплицитное звено «спор-согласие», лежащее в основе термина «концерт» (что подтверждается этимологией слова) играет не менее важную роль в понимании музыкальной диалогичности. Это свидетельствует о наличии между понятиями «концерт» и «диалогичность» общей содержательной основы.

Необходимым условием для создания открытой, «внешней» формы диалогичности являются несколько разновидностей коммуникативных ситуаций:

а/ ситуация «композитор – слушатель» либо её вариант «композитор – окружающий мир». Данная ситуация отличается высоким уровнем обобщения, присуща любому произведению музыкального искусства;

б/ ситуация «исполнитель – композитор», вплотную подводящая к проблеме интерпретации;

в/ ситуация «исполнитель – слушатель», возникающая в условиях любого публичного концерта, несущая в себе оттенок приподнятости над обыденностью. Любой исполнительский акт, выступающий в качестве зрелища, связан с массовостью восприятия, корректирующей в большой степени восприятие индивидуальное. Апелляция исполнителя к аудитории влечёт за собой особые выразительные средства, виртуозность, принцип множественности эмоционального и т.п.;

г/ ситуация «слушатель – исполнитель (композитор)», вызванная эстетическим согласием или несогласием слушателя-адресата с предлагаемой художественной концепцией или интерпретацией;

д/ ситуация «исполнитель – исполнитель», возможная, в основном, в жанрах, связанных с выдвиганием сольного инструмента в качестве противовеса оркестровой массе, например, в сольном концерте, сонате для солирующего инструмента, и т.п. Но, кроме того, подобная ситуация вполне может иметь место при использовании композитором приёма тембровой персонификации, выделении из массы оркестра «временных» солистов, выступающих в оппозиции к оркестру. Подобный принцип представляет собой характерную стилевую черту многих композиторов XX в., в частности С. Прокофьева или Б. Бартока.

Прежде, чем перейти к рассмотрению другого типа диалогичности, отметим, что диалогичность «внешнего» типа проявляет себя практически во всяком виде искусства, естественно, с поправкой на жанры и присущие им средства выразительности. Так, любой мастер, будь то художник, ваятель или поэт, ведёт подспудный диалог с окружающим его миром, побуждая зрителя (слушателя) к ответной реакции. Во временных видах искусства, требующих посредничества исполнителя между творцом и адресатом, всегда будет существовать диалог между всеми названными участниками коммуникативной ситуации и т.п.

Тип диалогичности, названный условно «скрытой», «внутренней», выражается, как правило, исключительно средствами музыкальной выразительности в форме диалога. Это утверждение базируется, прежде всего, на литературоведческом понимании термина «диалог», как вида высказывания, который характеризуется ситуативностью (зависимостью от обстановки), контекстуальностью (обусловленностью предыдущими высказываниями), малой степенью организованности и запланированности (5, с. 236-237). О тесной взаимосвязи участников диалога как о важнейшем его свойстве пишет Г. Кучинский (17). Каждое высказывание предполагает соответствующую реакцию, а последовательность двух взаимосвязанных коммуникативных актов есть структурная единица цикла, в которой первый элемент выполняет функцию открытия цикла общения, а второй – закрытия. Первую группу образуют элементы общения, которые включают в себя вопрос, сообщение, побуждение к действию, а вторую группу – соответствующие акты, которые состоят из ответа, отношения к сообщению и выполнения побуждения к действию.

В музыкальном искусстве данный литературный термин находит своё выражение прежде всего в форме образно-тематического диалога, описанного Е. Назайкинским, А. Минкиным, Е. Антоновой.

При характеристике музыкального диалога следует учесть, что единица, которая его составляет, (как и в диалоге литературном) является обращенным к собеседнику высказыванием личности, то есть репликой, которая представляет собой тематический элемент, включенный в диалогическую цепь. Масштабы реплик могут быть разнообразными – от мотива на морфологическом до предложения на синтаксическом уровне композиции. О. Антонова (2) указывает, что в произведениях

концертного жанра, основаних на сопоставлении или противопоставлении солиста (группы солистов) оркестровой массе, в виде реплик могут быть представлены разделы и даже части произведений, что выводит явление диалогичности на композиционный масштабный уровень. Е. Назайкинский подчеркивает все же, что диалогическая логика создает возможность наиболее тесной взаимосвязи именно синтаксических единиц при опоре на уровень морфологии. Музыкальный диалог, считает исследователь, зависит “не столько от композиционного широкомасштабного плана построения, сколько от интонационных связей диалогических реплик, от их синтаксического соотношения” (21, с. 215).

Определяющими компонентами музыкального диалога являются его общее наклонение, предмет обсуждения диалога, содержимое составляющих его реплик, что рассматривает Е. Назайкинский в своей работе “Логика музыкальной композиции” (21), используя для их характеристики круг ассоциаций. Так, исследователь приводит широкий диапазон определений эмоционально-смыслового наклонения диалога: диалог-спор, мирная беседа, поединок, борьба, диспут, единение, конфиденциальное объяснение и т.п. Все эти определения можно свести к двум качественно противоположным группам – диалоги согласия и спора.

Обращаясь к вопросу о сущности диалога, Е. Назайкинский указывает на специфичность явлений, определяющих предмет музыкального диалога. Так, спор может вестись относительно выбора полярных решений, на одном из которых настаивает стремящийся продолжить борьбу собеседник, на другом – участник диалога, убежденный в необходимости привести его к окончанию. Принцип диалога “приводит в действие самые разнообразные музыкально-языковые антиномии: минор-мажор, ямб-хорей, бас-мелодия, tutti – solo, заставляя служить их воплощениями этических, эмоциональных противостояний и конфликтов” (21, с. 214 – 215). Иногда предмет диалога является и объектом отношения, общим для участников, например, предметом утверждения, созерцания, удивления.

Что касается содержания и характера реплик, то исследователь отмечает их зависимость от соотношения силы и позиций “собеседников”, а также их незакрепленность за понятиями, которые создает художественное богатство связей и отношений произведения. Е. Назайкинский подчеркивает при этом, что логику развития произведения определяют прежде всего “связи между репликами и позиции сил, которые стоят за ними. Выявление отношений, их развертывание и модификация – такой процесс движения диалогичности в музыке”. (21, с. 211).

Описание процессов диалогичности как разновидности музыкальной логики возможно через совокупность некоторых принципов, фигур, систематизированных “звукосоотношений” (7, с. 34), которые получили историческую фиксацию, как в музыкальных произведениях, так и в общих музыкально-специфических представлениях. Например, А. Н. Сохор в работе “Музыка как вид искусства”, пишет о том, что наиболее “логические звуковые подчинения, «фигуры музыкальной логики» – это такие последовательности, которые многократно воспринимались нашим слухом и запомнились нам как наиболее возможные и, следовательно, закономерные” (30, с. 72). Много исследователей обращали свое внимание на существование определенных закономерностей музыкальной системы, высказанных с помощью упроченных правил. Так, А. Уткин, М. Тараканов, Г. Орлов, рассматривая принцип концертирования в музыке, обращают внимание на такие явления как игра тембров, принцип динамического, фактурного и тематического концертирования, когда происходит сопоставление фраз вопросно-ответной структуры, подчеркнутое контрастом динамики, регистра и фактуры (tutti – solo). В. Протопопов в своей работе о музыкальной форме Л. Бетховена дает образное определение приема подхвата заключительных интонаций, ритмов, гармонии в начале следующего

построения: "...разработка начинается с «придирки» к окончанию экспозиции" (25, с. 52). Интересно, что этот же прием Ю. Тюлин считает одной из стилистических черт Бетховена, которые развиваются в позднем периоде творчества, и называет его принципом "цепляемости музыкального материала" (33, с. 253, 259 – 269).

Е. Назайкинский предлагает исследовать диалогические процессы в музыке, вводя понятие "фигур игровой логики" и указывая на то, что они являются синтаксическим выражением сюжетоподобных процессов (21, с. 228). Но, будучи принадлежностью сферы синтаксиса, игровые фигуры опираются на предметность морфологического уровня и подчиняются композиции, воплощая ее в интонационных формах. Действуя на разнообразных масштабных-композиционных уровнях формы, фигуры игровой логики при любом интонационно-семантическом наполнении остаются узнаваемыми, показательными, репрезентируя ту или иную форму диалогических отношений.

Опираясь на предложенные Е. Назайкинским примеры фигур игровой логики, нами была сделана попытка систематизации игровых фигур. Наиболее важным параметром нам видится принадлежность фигур игровой логики диалогическим процессам, которые происходят в произведении. Отсюда возможно дифференциация игровых фигур на диалогические и недиалогические.

При характеристике диалогических игровых фигур мы, в зависимости от наклона диалога, выделяем диалогические фигуры спора и согласия.

Проявления в музыке диалога спора довольно разнообразны. Спор может вестись относительно выбора одного из полярных решений – продолжение или конец, статика или динамика, импровизационность-неимпровизационность, хоральность-речитативность и т.п. Примером диалога-спора может быть эпизод из Концерта П. Хиндемита (I часть, цифра 13), где происходит диалог-столкновение двух образов – торжественно-фанфарного и взволнованно-речитативного. Подобное использование диалогических фигур спора мы видим также в сонате ор.10 №3 Л. Бетховена (*Largo e mesto*). В средней части после эпизода *in F* начинается разработка, целиком построенная как диалог активного, утверждающего и трепетного, мнящегося начал, как раскрытие в действии идеи *mesto*.

Диалогические фигуры согласия также связаны с игровыми проявлениями диалогического синтеза. Из них наиболее часто встречаются следующие:

- фигура "подтверждения-усиления", нередко использующаяся в сонатах В. А. Моцарта, например, в сонате KV, 280. Такую же фигуру игровой логики применяет Б. Барток в Концерте №2 (вторая часть, такты 8-11), где два последних такта второго предложения темы, звучащие в партии скрипки, повторены в оркестровой партии. Эффект усиления возникает вследствие уплотнения фактуры, октавного дублирования мелодии и возвышения громкостной динамики до *forte*;

- фигура "реплики-второй", представленная в Концерте №2 К.Шимановского (цифра 0-2), где теме вступления, звучащей сначала в партии скрипки, мягко вторят валторна и далее – труба;

- фигура "реплики-эха", довольно близкая к предшествующей фигуре по образно-семантическим характеристикам и также часто встречающаяся как в творчестве В. А. Моцарта (сонаты KV, 309, начало разработки; KV, 332), так и в произведениях концертного жанра (например, Концерт П. Хиндемита, II часть, цифры 0-1).

- нередко в концертных произведениях и такая логическая фигура как "подхват или передача реплики". Например, основу одного из эпизодов Концерта №1 К. Шимановского (цифры 1-4) составляет игра персонифицированных тембров, "передающих" друг другу короткие мотивы, вследствие чего создается эффект блестящей легкости, скерцозности, яркой театральности.

- интересной является фигура «смехового дублера», употребляемая, например,

Б. Бартоком как средство создания эффекта иронии, гротеска. Показательна в этом отношении тема заключительной партии второй части Концерта №1 (цифры 16-30). Начальная интонация темы (с форшлагом) возникает как “передразнивание” продолжительной трели скрипки, завершающей тему побочной партии. Ощущение гротесковости усиливается при вступлении партии солирующей скрипки – вследствие увеличения динамики до *ff*, использования sforzандо, искажения интервалики темы, применения инверсии, двойных нот, что и создаёт в совокупности напряженное звучание. Во втором проведении темы все эти свойства усиливаются композитором буквально до создания эффекта саркастического хохота. Игровая природа “смехового дублера” ярко обнаруживается и в произведениях Моцарта. Особенно разнообразны примеры использования данной фигуры игровой логики в начальных моментах из разработок первых частей некоторых концертов для фортепиано с оркестром (№№450, 482, 537), а также в сонатах для фортепиано №№311, 545, 570 и 576 (по Кёхелю).

Громкостная динамика также дает начало группе логических игровых фигур, выступая как средство контрастных диалогических сопоставлений, внезапных акцентов, вторжений. Фигура эксцентричных акцентов или драматических, патетических окликов широко используется Моцартом в разработочных и экспозиционных разделах. Таковыми являются скерцозные акценты в начале увертюры к опере “Свадьба Фигаро”. Подобные же примеры отмечены нами в третьей части Концерта П. Хиндемита (разработка и кода), в Концерте №1 С. Прокофьева (средняя часть), в Концертах Б. Бартока.

Характеристику недIALOGических игровых фигур начнем фигурой вторгающегося или, напротив, незаметно вкрадывающегося повторения. Если в первом случае создается эффект обрыва, усечения развития (как, например, во второй части первой фортепианной сонаты В. А. Моцарта (KV, 279)), то вкрадывающееся повторение, (или “интонационная ловушка”) по своей природе отличается большей текучестью. Яркий пример такой “ловушки” есть в сонате Д. Скарлатти (К. 159). Немало примеров такой фигуры встречается и в произведениях концертного жанра, в особенности в Концертах Б. Бартока и С. Прокофьева.

Фигура “приостановки действия” обусловлена “отображением столкновения с объективными препятствиями, счастливыми находками, трудностями, которые возникли неожиданно, внезапно открывшимися факторами” (21, с. 223). Большое значение имеет мотивация паузы. В среднем разделе скерцо из Пятой симфонии Л. Бетховена препятствие расценивается как ошибка, неудачный ход. Такой “ошибкой” является далекая от основной тональности гармония. Таким образом, имитируется музыкально-игровое исполнительское затруднение: виолончели и контрабасы несколько раз повторяют один и тот же мотив, словно бы не находя продолжения, и лишь “вспомнив” его, следуют дальше. Весьма показательна в этом отношении начало разработки в сонате *C-dur* Д. Скарлатти (К. 514). Здесь игровая логика опирается на речевую. Размеренное движение в партии левой руки останавливается патетичным окликом в партии правой – словно бы от неожиданности возникает пауза, в процессе которой происходит осмысление ситуации. После двух остановок найдено решение – путь, ведущий к репризе. Наиболее изобретательно фигура “приостановки действия” используется Б. Бартоком в Концерте №1, что, скорее всего, связано со специфическим содержанием данного произведения – ирония композитора над самим собой и миром.

Существует также самостоятельная логическая фигура смены модуса. В зависимости от ситуации она может быть диалогической и недIALOGической, характеризовать как изменение состояния одного персонажа, так и появление нового характера. Принцип действия этой фигуры близок по своей сути театрально-игровому

приему вторжения нового действующего лица или внезапной смены героем маски. Е. Назайкинский отмечает, что в инструментальной музыке игровое изменение модуса “часто связано с оттенками преувеличенной чувствительности, гиперболизированной патетики или глубинной драматичности” (21, с. 221). Данная фигура является одной из наиболее употребляемых в инструментальных сочинениях Д. Скарлатти, И. Гайдна, В. А. Моцарта. Использование смены модуса может создавать эффект оминоривания, либо ухода в чувствительность, либо оперной драматичности.

В современных скрипичных концертах также часты случаи применения данной фигуры, например, во Втором концерте Б. Бартока (третья часть), где тема главной партии в разработке звучит патетически, в имитационном изложении, на фоне взволнованного *tremolo* струнных. Появление темы в высоком регистре, в динамике *piano* и темповом обозначении *tranquillo* (ц.51) знаменует собой смену модуса – уход в сферу возвышенной лирики.

Отметим также возможность корреляции понятия “смены модуса” с термином А. Сохора “жанровая модуляция” и “сопоставление жанров”.

Как видим, особенности построения образно-тематического диалога обусловлены тесной взаимосвязью участников и реализуются, в основном, с помощью фигур игровой логики. Так, множество вопросительных и побудительных построений в стимулирующих репликах порождают вопросно-ответные структуры, усиленные применением контрастной динамики (*f – p*); кроме того, подобная особенность характерна для диалогов разногласия, ведущихся относительно выбора одного из полярных решений.

Следующей особенностью диалога являются повторения и перераспросы в реагирующих репликах, что находит своё выражение в таких фигурах игровой логики, как «реплика-втора», «реплика-эхо», «подхват реплики», «вторгающееся повторение» и т.п.

И, наконец, синтаксическая неполнота реагирующих реплик, компенсирующаяся за счёт предыдущего высказывания, является характерной чертой таких фигур игровой логики, как «подтверждение-усиление» и «смеховой дублёр».

Итак, игровая логика и логика музыкального образно-тематического диалога определённо опирается на речевую, что и дало нам возможность провести подобные параллели и утверждать, что музыкальный диалог, как и литературный, является видом высказывания с особыми, только ему присущими характеристиками.

Огромное значение для понимания диалогичности имеет тембровый диалог, опирающийся на явление тембровой персонификации. Данное явление ярко прослеживается, по мнению В. Стеценко, М. Тараканова, А. Уткина, в неоклассическом концерте, где в роли лидера соревнования выступают различные инструменты, борющиеся за первенство. За концертирующим тембром закрепляются не один, а два-три образных значения, реализующих те или иные «актёрские» возможности инструмента. Т. о., вместо одного солиста соревнуются несколько ведущих персонажей, причём диалог в этой ситуации усложняется, т. к. кроме оппозиции «солист – оркестр» параллельно возникает диалог ведущих участников. Так, характерной особенностью обоих концертов С. Прокофьева есть внутреннее насыщение диалогичностью партий участников, что предопределяет выделение из массы оркестра “дополнительных” солистов, которые часто выступают в оппозиции к основному солирующему инструменту. Все это, в особенности при изложении тем активных и действенных, создает ярко театральную, карнавальную картину внезапного появления и исчезновения разноцветных масок, что представляет собой одну из стилизованных черт С. Прокофьева.

И, наконец, на уровне структурных особенностей сочинения существует архитектурный диалог, упомянутый в работе Н. Брагинской «Концерт в

творчестве И. Стравинского». Данный тип диалога получает своё выражение в сосуществовании в рамках одной музыкальной конструкции нескольких различных, иногда контрастных форм.

Итак, диалогичность в музыке – явление панорамное, присущее в своём коммуникативном значении любому произведению музыкального искусства. Диалог как род высказывания также может встречаться во многих жанрах или структурах. Так, например, конфликтная драматургия многих сонатных форм предполагает наличие диалогической линии в своей композиции. И действительно, Е. Назайкинский указывает на факт частого использования логики диалога в разработках сонатных форм. Далее, музыкальное искусство знает множество тем, построенных диалогически, но, тем не менее, принадлежащих традиционно монологическим произведениям, например, хрестоматийная тема главной партии I части Пятой симфонии Д. Шостаковича. Использование диалогического построения в подобных темах может быть связано, на наш взгляд, с созданием эффекта напряжённого поиска решения либо, напротив, впечатления лёгкости, театральности, игры, как, например, в первой части Концерта №2 для скрипки с оркестром Б. Бартока.

Но в наиболее декларированной форме диалогичность (и, естественно, принцип диалога) проявляет себя в жанре сольного концерта. И в связи с этим необходимо определить границы понятий «концертность» и «концертирование» и попытаться выявить их внутреннюю корреляцию с диалогичностью.

Во многих музыковедческих трудах тенденция к чёткой научной дефиниции этих терминов была лишь намечена. Достаточную терминологическую ясность в вопрос понимания «концертности» внесла, как нам представляется, Н. Ахмедходжаева в своей работе «О концертности». По мнению исследовательницы, данное понятие обладает насыщенностью и широтой, что позволяет ему претендовать на звание эстетической категории. Это «механизм общественно значимой формы художественной коммуникации, обуславливающий актуализацию основных социальных функций искусства...» (8, с. 7). Как видим, подобное определение «концертности» в какой-то мере близко понятию «диалогичности» в широком смысле.

«Концертирование» же представляет собой особый аспект музыкального мышления, через который овеществляется концертность на языке музыкального искусства. Если свести воедино множество мнений различных музыковедов, станет ясно, что концертирование – это диалогический принцип музыкальной драматургии, строящийся на диалектическом развитии музыкальной мысли (А. Уткин), это совершенство диалога. Концертирование амбивалентно и заключается в неразрывном единстве двух полярно-противоположных типа музыкального высказывания – диалога и монолога (солирования), соревнования и сотворчества. Подчеркнём, что диалог в данном случае используется в основном образно-тематический и тембровый.

Т. о., в понятие «концертирование» включаются все жанрово-инвариантные признаки концерта: диалог, соревнование, претворяющее идею игры, и солирование, воплощающее принцип виртуозности.

Література

1. Антонова Е. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период // Дисс. – Киев, 1989.
2. Антонова Е. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта // Теория и история музыкального исполнительства. Сб. ст. – Киев, 1989.
3. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в

- советской музыке 1960 – 1985 годов: исследовательские очерки. – Л., 1979.
4. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Советская музыка 70-80 годов. Стил ь и стилевые диалоги. – М., 1986.
 5. Арутюнова Н., Омарова Н. Диалог // БСЭ, т. 8. – М., 1972, с. 236 – 237.
 6. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – М., 1965.
 7. Ахмедходжаева Н. «О концертности». – М., 1991
 8. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
 9. Брагинская Н. Концерт в творчестве И. Стравинского // Автореф. дисс. – Санкт – Петербург, 1991.
 10. Васильев И. О значении идеи М. М. Бахтина о диалоге и диалогических отношениях для психологии общения // Психологические исследования общения. – М., 1985.
 11. Гребнева И. Жанр скрипичного концерта в зарубежной европейской музыке 1920 – 1930-х годов // Автореф. дисс. – М., 1991
 12. Зейфас Н. Concerto grosso в творчестве Генделя. – М., 1980.
 13. Иванова Л. Концертная форма в первых частях Бранденбургских концертов И. С. Баха // Форма и стиль. – Л., 1990. II часть.
 14. Кузнецов И. Ранний фортепианный (клавирный) концерт. У истоков сольного концерта // Вопросы музыкальной формы. – М., 1977. Вып. 3.
 15. Лобанова Т. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики // Проблемы музыкальной науки. – М., 1985. Вып. 6.
 16. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976.
 17. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедрина) // Українське музикознавство. – Київ, 1987. Вип. 22.
 18. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М., 1982.
 19. Новоселов М. Логика // БСЭ, т. 14. – М., 1973.
 20. Одинцов В. О языке художественной прозы. Повествование и диалог. – М., 1973.
 21. Орлов Г. Советский фортепианный концерт. – М., 1954.
 22. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена. – М., 1970.
 23. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. – Л., 1967.
 24. Стеценко В. Джерела скрипкового концерту. – Киев, 1980.
 25. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. – М., 1988.
 26. Уткин А. О концертствовании и его формах в современной инструментальной музыке // Стил ьевые тенденции в советской музыке 1960 – 70-х годов. – Л., 1979.
 27. Хохлов Ю. Советский скрипичный концерт. – М., 1956.

*Терлецький М.М., м.Рівне,
Полах Д.С., м.Рівне*

ОСОБЛИВОСТІ ЗАСВОЄННЯ НАВИЧОК ЕСТЕТИКИ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ РОБОТИ З ДУХОВИМ ОРКЕСТРОМ

Диригентське мистецтво – найменш досліджене питання музичного виконавства і музичної педагогіки. Необхідність диригентської техніки, а також формування навичок естетики диригентського жесту, їх роль у вихованні диригентського мистецтва до цього часу піддаються сумніву. Для цього є причини. Одна з них полягає в тому, що свої виконавські наміри диригент може передавати не тільки засобами мануальної техніки, а і за допомогою словесного пояснення і особистого виконавського показу

голосом або на інструменті. Є чимало диригентів, які володіють порівняно примітивною технікою, домагаються бажаного результату у процесі репетиційної роботи використовуючи суто ці засоби. Інша причина – відсутність у диригентському жесті безпосереднього зв'язку між рухами рук і звуковим результатом. Одну і ту ж силу звука, наприклад, диригент може отримати зовсім різними прийомами, використовуючи при цьому жест, міміку, положення корпусу. Звідси виникає і багато “систем” диригування і неможливість встановити причинний зв'язок між якістю виконання і засобами, якими його досягнуто.

Помилку піаніста або скрипаля чують майже всі, – писав М.Малько, – помилку диригента чує дуже невелика кількість. Мало хто може розібратися у рухах рук диригента і тому дійсно чує, так би мовити розуміє його помилку”. [1.20]. Зрозуміло, що така невизначеність оцінки якості диригування вносить ще більшу неясність у поглядах на його роль. Різниця поглядів на диригування сприяє також складності проблеми втілення музичного образу у зовнішніх рухальних виявленнях. Якщо в інструментальному виконанні через рухому, моторну функцію відбувається реальне втілення внутрішнього чуття виконавця музики, то у диригента моторика відіграє перш за все роль канви (тактової схеми), за допомогою якої виконавський колектив відтворює музичний малюнок. Ця функція відліку за допомогою рухів рук відносно долей такту, швидкості їх чергування і метра називається тактуванням. Все, що торкається диригентського впливу на виразну сторону виконання, передачі ідейно – емоційного змісту музики, відноситься до творчого процесу, який носить назву власне диригування. Хоча тактування лежить в основі сучасної диригентської техніки і в більшій мірі є її базою, оволодіти цим прийомом не складно. Набагато складніше розвинути в собі іншу, експресивну сторону процесу диригування, навчитися виразної техніки. “Тактування, з його точністю і економністю в рухах, ще не робить диригента, – писав П.Чесноков. Точні і економні рухи диригент повинен узгоджувати з його внутрішньою артистичністю, які відтворюють його художнє почуття. Тільки тоді тактування переростає в диригування” [2.44].

Багато противників вивчення диригування, серед яких були і відомі диригенти, стверджували, що виразний, образний жест може підказати тільки натхненність, почуття, талант, що не може бути ніяких законів і правил виразності. На їх думку, художня сторона виконання відноситься до “духовного” і її можна пізнати тільки інтуїтивно. “Просте відбивання такту за встановленою схемою може бути засвоєна без всяких проблем, але я повинен підкреслити, що і йому неможливо навчитися по підручниках, так як всі діарами вказують тільки напрямок руху від однієї точки до іншої і, звичайно, не можуть передати техніки цих еволюцій, які залишаються не досяжними”, писав Г.Вуд [3.12].

З такою точкою зору не можна згодитися. Техніка диригування як одна із зовнішніх форм виявлення виконавського процесу, як засіб розкриття конкретного музичного змісту, засіб впливу на виконавців може і повинен бути предметом вивчення.

Специфіка мистецтва диригента вимагає від нього особливої, відмінної від інших музично-виконавських спеціальностей, техніки, яка повинна бути не тільки засобом виявлення його творчих намірів, але одночасно і засобом впливу на виконавський колектив. Міміка, жести, та інтонаційне забарвлення слів, які вимовляє диригент необхідні не тільки для передачі його емоційного стану, але і для того, щоб вплинути на інших людей. “Диригентська техніка, – писав О.Пазовський, – є вміння передати колективу виконавців “ відомими зовнішніми знаками” свої наміри і викликати в них почуття, аналогічно своїм власним” [4.84]. Оскільки всякий знак сприймається зором чи слухом, може бути зафіксованим і осмисленим, він може і повинен бути предметом вивчення, якщо ми хочемо ним користуватися як предметом мистецтва.

Диригент в оркестрі необхідний для того щоб: по-перше, здійснювати керівництво темпом, метром, динамікою і характером подачі виконавцю чи групі виконавців відповідних умовних знаків. Ця сторона роботи диригента зобов'язує його володіти професійно-технічними прийомами; по-друге, потрібний для того, щоб повести колектив на вирішення відповідного художньо-виконавського завдання. В свою чергу виконавська техніка не може бути відділена від виконавської майстерності. Вони переплітаються між собою, ведуть до єдиної мети. Диригування є творчий психо – фізичний акт, під час якого диригент засобами своєї волі, темпераменту і професійної техніки впливає на виконавський колектив, – і, підкоривши його собі, направляє до реалізації поставленої перед собою художньої мети. Диригування є суб'єктивне тлумачення музики диригентом за допомогою художнього колективу. Він є посередником між композитором і слухачами.

Руки диригента мають виняткове значення. Вони є видимим апаратом його роботи. За допомогою якого він стає зрозумілим всім, ким керує. Диригент за допомогою рук виконує одночасно багато функцій:

- 1) подає вступ окремим виконавцям;
- 2) встановлює темп;
- 3) веде рахунок;
- 4) вказує фразування та нюанси;
- 5) подає різні знаки та сигнали.

Для того, щоб оволодіти естетикою диригентського мистецтва, необхідно перш за все розібратися у природі виразності жесту, в причинах які породжують образність. Перш за все, необхідно уявити собі, що диригентський жест існує не сам по собі, а лише як засіб вираження музики.

Яскравість виразної жестикуляції значно підвищуються, якщо диригент, користуючись нею, робить це вишукано і з темпераментом.

Вишуканість надає диригенту можливість не тільки вдало вибирати свій жест з тих, що йому вже відомі, але й придумувати, шукати і знаходити, імпровізувати, – шляхом інтуїції, або набутої практики, – дещо своє властиві тільки йому, нове у цьому відношенні. Темперамент надихає жестикуляцію, оживляє її, надає їй захоплюючу експресію.

Для того, щоб отримати різнохарактерний колорит музики необхідно змінювати деякі елементи в диригуванні, а саме: висотний рівень, тип, вид, амплітуду, силу змаху і т.ін. Це в кожному конкретному випадку буде залежати від характеру музики, яка виконується і від конкретного технічного його моменту.

Які головні практичні висновки допоможуть студенту звернути особливу увагу в процесі роботи над заданим твором з оркестровим колективом?:

1. Працювати за диригентським пультом за допомогою помірної амплітуди диригентського жесту, як нейтрального фону тому, що з цієї амплітуди більш зручно передати менший або більший змах.
2. Користуватися переважно кистьово – ліктювим змахом з тих же причин.
3. Надавати скрізь, де це можливо, самостійну роботу лівій руці незалежно від правої.
4. Часто включати в дії рук кисть, тому що вона здатна до виразності і зовнішньої краси жесту.

5. Намагатися, щоб диригентський жест був простий, але вишуканий, щоб в нього відчувалась впевненість.

Ідейно-художній зміст музичного твору, а також його характер, темп і динаміка вимагають від диригента вирішення складних завдань, які необхідно заздалегідь продумати.

Фраза – є однією з найбільш тонких і складних у технічному відношенні об'єктів виразних засобів диригента. Працюючи над фразою диригенту необхідно відтворити жестом внутрішній зміст і особливості кожної фрази, попутно вказуючи жестом початок фраз та цезури між ними. Різного роду деталі, які входять у конструкцію фраз такі, наприклад, як вступ, акценти, синкопи, фермати і т. ін. повинні бути виразними, це призводить до успіху виконання музичного твору.

Багато диригентів, які мають дуже добру пам'ять і психологічну витримку, пробують диригувати окремі п'єси на пам'ять, а іноді і цілі концертні програми. Зрозуміло, що така практика має свої труднощі, але вона забезпечує гнучкість виконання, і тому повинна розцінюватись, як велика перевага у процесі диригування.

Дуже важливе значення для диригента має його музичний смак, здатний правильно оцінити все, що позитивно або негативно впливає на якість музики. Від гостроти і тонкощів смаку залежить правильне вирішення питання, що стосується звуку, темпу і нюансування.

Розвиток музичного смаку відбувається в процесі відповідного виховання, та в широкому розумінні цього слова. Таким чином, гарний смак є завжди продуктом високої культури і показником культурного рівня, на висоті якого перебуває диригент.

Темперамент вносить у диригентське мистецтво цінну животворну силу. Саме він дозволяє вести виконання твору не тільки музикально, але і захоплено. Темперамент надає диригенту привабливості "огортає його атмосферою доброзичливості". І все ж темперамент в диригуванні, як і скрізь, має свої відповідні рамки. В протилежному випадку він може переродитися в перебільшення, надмір при відтворенні музики.

Диригентський темперамент повинен виявлятися у внутрішній силі глибокого переживання, у своєрідному випромінюванні під час виконання твору, що діє, ніби гіпноз, на виконавський колектив та публіку.

Воля, і ініціатива, енергія, наполегливість мають в диригуванні специфічно-практичне значення. В процесі своєї діяльності диригент поставлений в положення енерго – ініціативного центру, від якого виходить ініціатива. Якщо відсутні ці риси, якщо він не в змозі домогтися своєї мети, то для нього буде практично не можлива диригентська діяльність.

Музична пам'ять – ще одна якість, без якої не обійтись диригенту. Чим впевненіше він володіє твором, який готується до роботи, з всіма його деталями, тим більш вільно і спокійно буде себе почувати за диригентським пультом. Знаменитий афоризм Бюлова, що у диригента повинна бути "партитура в голові, а не голова в партитурі" здійснюється тоді без всяких перешкод. Добре засвоївши в пам'яті твір, який буде виконуватись, диригент може тільки інколи звірятись з партитурою, спокійно слідкуючи за своїм колективом. А, головне може віддатись з усією повнотою свої переживань виконанню, точно запам'ятавши її окремі деталі і систематично реалізувати їх.

Естетичну основу в діях диригента під час керівництва виконавським процесом слід шукати і оцінювати перш за все по тому, на скільки здатний він захоплювати виконавців й у відповідній мірі впливати на сприйняття музики слухачами.

Диригент повинен чути і бачити, мати швидку реакцію і бути рішучим, добре читати партитуру, володіти особливим талантом, а також іншими здібностями, які майже не піддаються вивченню і без яких не зможе встановитись незримий зв'язок між диригентом і всіма тими, ким він керує. Якщо диригент не може передати їм своє відчуття, то повністю втрачає будь-який вплив і владу над колективом. Тоді він уже не диригент, а звичайний відстукувач такту. Необхідно щоб оркестранти відчували те, що відчуває диригент, тоді його відчуття, його хвилювання передаються виконавцям.

Диригентський жест, якщо він відповідає художньому образу і здатний викликати зворотню реакцію виконавців, уже естетичний. І навпаки, ніякі мануальні хитрощі не зможуть замаскувати відсутність творчої думки і волі диригента. Від розуміння того, що треба і як треба, залежить успіх в естетиці диригування. Таким чином, естетика диригування знаходиться у прямій залежності як від вірного розуміння змісту музики, так і від технічної свободи дій, яку повинен опанувати диригент. Тільки музична обдарованість у поєднанні з глибокими знаннями, навичками і практикою, є тою якістю у диригентському мистецтві, яку можна кваліфікувати, як естетика диригентського мистецтва.

Література

1. Терлецький М.М. Методика роботи з духовим оркестром : Навч. посібник.-Рівне., 2000.-153с.
2. Терлецький М.М. Диригентсько – виконавський аналіз партитури для духового оркестру: Навч.-метод. посібник .-Рівне., 2004.-61с.
3. Малько М. Основы техники дирижирования. -М.-Л.: Музыка. 1965.-216с.
4. Вуд Г. О дирижировании .- М.: Музыка. 1958.-168с.
5. Чесноков П. Хор и управление им .-М. :Музыка, 1965.-218с.

Гайдабура О.Д., м.Рівне

ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ, ПРОЦЕС СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ЕСТРАДНОГО ЖАНРУ В УКРАЇНІ

Естрадний жанр – складне, багато аспектне, внутрішньо-суперечливе явище культури, формування якої тісно пов'язане з соціальним середовищем, відбувалось у другій половині ХХ ст., в період істотних зрушень у сфері соціальних відносин, в тому числі етичних норм та уявлень, що зумовили відповідні зміни в соціальній психології, загалом в музичній, зокрема, й особливо.

Як явище музичного життя, естрадний жанр заслуговує на різнопланове дослідження та осмислення істориками, соціологами, теоретиками та істориками культури. Стильова система естрадного жанру остаточно сформувалась у 70-х роках ХХ ст.

Тема статті визначила необхідність звернення до праць, в яких висвітлюються особливості масової музики та її складових.

Визначення масової музики подано в роботах А.Баташова, Ю.Панасьє, які разом з А.Черновим розкривають також її історичну ретроспективу. О.Сапожник пропонує систематику явищ масової музики, що стала основою для класифікації запропонованої у статті[5, 15-20].

Відомо, що перші джазові оркестри в Україні функціонували з середини 20-х – початку 30-х років. Так, у 1924 році було створено перший український джазовий ансамбль у Харкові під керівництвом Юлія Мейтуса – студента музично-драматичного інституту та завідувача музичним відділом пролеткульту. Сольний концерт харківського джаз-ансамблю відбувся у 1925 році в місцевому драматичному театрі, причому, оркестранти виконували твори як європейських джазових композиторів, джазові стандарти, так і негритянські твори. Вони копіювали вже існуючі афро-американські джазові зразки та створювали самостійні твори, багато в чому близькі до “пражанру”.

Паралельно з афро-американськими різновидами джазу функціонував і “пісенний джаз”, яскравим представником якого був “Теа-джаз” Леоніда Утьосова (Одеса). Прем’єра театралізованого концерту “Теа-джазу”, створеного Леонідом Утьосовим та Яковом Скомаровським, відбулася 8 березня 1929 року в Ленінграді, де Утьосов на той час працював артистом Ленінградського театру сатири. У 1929 році в Харкові дебютував ще один український “Теа-джаз” під керівництвом Бориса Ренського.

Варто зауважити, що паростки вітчизняного джазу 20-х – початку 30-х років піддавались нещадній критиці з боку асоціації пролетарських музикантів в особі “художньої ради”, що існувала в кожному обласному центрі колишнього Радянського Союзу. Внаслідок такого жорстокого регламентування творів музикантів чимало джазових колективів були змушені припинити свою діяльність.

Тогочасна мистецька наукова думка трактувала джаз як “буржуазну” зброю ідеологічної боротьби за свідомість радянських людей, аналізуючи цю музику досить поверхово й не вважаючи її новим оригінальним жанром у вітчизняному музичному мистецтві, навіть вимагаючи заборонити виконувати джазові твори.

У 30-х роках по Україні гастролують всесвітньо відомі джазові колективи: оркестри Хела Уінна (1934р.) і Джека Бартона (1935р.) з Англії; Боббі Астора (1934р.) з Німеччини; Антоніна Циглера (1934р.) та Отто Скупецького (1936-1937рр.) зі Словаччини; Макке Берга (1936р.) зі Швеції та Джазової капели з Голландії. Вони сприяють помітному зростанню професійно-виконавського рівня вітчизняних джазових виконавців та активному виступу їх на концертних майданчиках.

У воєнний період джаз поступово відокремлюється від інструментальних форм й асимілюється з масовою піснею та естрадним мистецтвом. Джазові оркестри починають займатися різноманітною концертною діяльністю у складних умовах на передовій фронтів і на лініях оборони, даючи концерти також для трудівників тилу. Серед них слід згадати Л.Утьосова, К.Шульженко, І.Фелічева та інших.

Після вітчизняної війни в джазовій музиці поступово відбувається перехід від пісенних до різнобічних інструментальних форм. Такий поворот сприяв зацікавленості цим видом мистецтва молодих обдарувань і спричинив появу в багатьох містах і селах України великої кількості як професійних, так і самодіяльних колективів, що виконували джаз. Їх репертуар складався як із творів зарубіжних класиків джазу, так і з обробок українських народних пісень у джазовому стилі.

У Києві в 1946 році на базі клубу “Дніпро” було створено джазовий оркестр, який очолив Петро Кеслер. Також у 50-х роках розпочав активну творчу діяльність ще один професійний естрадний колектив, створений композитором і диригентом Євгеном Зубцовим із музикантів самодіяльних оркестрів Будинків культури “Метробуд”, клубу МВС і Будинку офіцерів. У 1960 році (з утворенням Укрконцерту) цей оркестр отримав офіційну назву “Дніпро”. Головним диригентом тоді був Ігор Петренко, потім його замінив Євген Діргунов, а пізніше – Гіві Гачічеладзе.

Також у цей період починають звучати джазові оркестри під керівництвом В.Новикова в Києві та О.Шаповала в Дніпропетровську. Характерним для вітчизняного джазу кінця 40-50-х років стали ансамблеві та сольні форми музикування, відповідно, зменшилася роль бігбэндів. Досить плідно виступають у цей час квартет “Мрія” Юхима Маркова, джазове тріо у складі В.Петруся, П.Бриля, В.Пшеничникова (1947р., Київ), солісти Юрій Кузнецов (Одеса), Пилип Бриль, Леонід Гольдштейн та інші. Ансамблі та солісти того часу орієнтувалися на кращі афро-американські традиції.

Перший етап (1957-1965 рр.) активізації джазового руху в Україні пов’язаний з проведенням VI Всесвітнього фестивалю молоді й студентів у Москві (1957р.), на базі якого був організований перший Міжнародний конкурс джазових оркестрів. У даний період у творчості українських джазменів простежуються пошуки

оригінального власного стилю у сполученні з джазовою імпровізацією й національним фольклором.

У 1962 році в Києві з'являється перший джаз-клуб, згодом такі клуби виникли в Харкові, Одесі, Донецьку та в інших містах країни при різних організаціях, підприємствах, заводах, що, безумовно, сприяло популяризації джазу й зростанню професійної майстерності музикантів. У середині 60-х років багато джазових виконавців починають створювати власні композиції, забарвлені національним колоритом. Це, був безумовно, великий крок уперед. В українському джазовому мистецтві досить помітним явищем стала презентація п'єси саксофоніста Олександра Шаповалова "Кобзарська дума", де простежувались пошуки індивідуального творчого стилю, що ґрупувався на сполученні джазової імпровізації з національними музичними особливостями.

1962 рік вважається переломним періодом розвитку естрадного жанру на Рівненщині. В м. Рівне малі склади естрадних ансамблів грали в ресторанах міста, а також в кінотеатрах перед початком кіносеансів. Одним із таких ансамблів керував композитор О.Канєвський.

На базі Рівненського музичного училища був створений учнівський джаз-оркестр (повний склад: 4х4х5), його очолив викладач Владлен Прибора.

Учасники джаз-оркестру, учні музичного училища, набуваючи досвіду індивідуальної гри в цьому колективі почали створювати в місті Рівне та області свої невеликі за складом джаз-бенди, які грали на вечорах відпочинку в клубах.

Одним з перших оркестрів, який грав в танцювальних вечорах, керував А.Владико. Згодом цей оркестр очолив М.Шевчук і цей оркестр став одним з найпопулярніших на Рівненщині. Цей колектив мав два напрями своєї діяльності: в зимовий період оркестр грав на вечорах танців, а в літній період вів концертну діяльність. Концертна програма мала назву "Привіт з Ровно".

В цей період рівненський композитор Л.Жевченко створив інструментальний квартет: Л.Жевченко – акордеон, Д.Панасюк – кларнет, Г.Маков – гітара, О.Кожухов – контрабас (міський будинок культури). Рівненська філармонія того періоду була представлена професійним джаз-ансамблем "Парни с нашей улицы" під керівництвом А.Гершбурга.

У Новоздолбунові ентузіасти джазової музики при автоколоні організували джаз-оркестр "Сигнал" (керівник О.Іванов).

У 1969 році почав свою творчу діяльність джаз-оркестр Рівненського міського будинку культури (керівник Л.Жевченко).

У 1973 році при клубі Рівненського льнокомбінату був створений джаз-оркестр (керівник Т.Язуфович).

У 1974 році на кафедрі духових та ударних інструментів Рівненського факультету Київського інституту культури, а згодом інституту мистецтв РДГУ (1999р.) був організований джаз-оркестр (керівник О.Гайдабура), який і по сьогоднішній день є одним з найкращих оркестрів Західного регіону України (лауреат міжнародних та всеукраїнських фестивалів та конкурсів 1998, 2000, 2001, 2002 рр.)

У 1979 році при міському Будинку культури В.Шварцпель організував джаз-оркестр "Панорама".

1999 – рік створення джаз-оркестру рівненського палацу дітей та молоді (керівник М.Баланчик) [дослідження автора статті].

На кінець 60-х і 70-х років припадає неофіційна заборона державними структурами вітчизняного джазового мистецтва, проте даний період характеризується зміцненням відповідного жанрового середовища, що було необхідним для активної появи та успішного розвитку українського джазу. Поступово формується фестивальна й концертна структура. Однак, у більшості заходів домінують виступи джазової

еліти й не пропагується творчість провінційних ентузіастів – джазменів. Фестивали носили поодинокий характер, основними центрами й надалі залишалися Дніпропетровськ, Донецьк, Київ, Кривий Ріг, Одеса. Варто зауважити, що висвітлення фестивальних подій засобами масової інформації було в той час досить стриманим, не існувало також української фонотеки цього жанру ані на республіканському, ані на місцевому телебаченні. Серед лідерів-джазменів даного періоду слід назвати В.Симоненка (Київ), В.Колесника (Донецьк), І.Хому (Львів), О.Шаповала (Дніпропетровськ), Ю.Маркова, Л.Гольдштейна (Київ), О.Л. Несторова тощо. Доцільно також зазначити, що склад оркестрів та ансамблів не був стабільним, тому репертуар і стиль виконавства мали стихійну спрямованість [4, 15-18].

У другій половині 80-х років в Україні формується система професійної джазової освіти: відкриваються естрадні відділення у вищих мистецьких навчальних закладах і музичних школах Києва, виникає мережа джазових клубів, що займаються просвітительською, організаційною діяльністю, надаючи джазовим колективам можливість постійно виступати; починає функціонувати система аудіовізуальних записів і продукування вітчизняної джазової музики; розширюється український фонд грамзаписів; науково-публіцистичної та наукової літератури; поновлюється джазовий істеблішмент за рахунок молодих музикантів-професіоналів, серед яких О.Гебель, Ю.Зоря, Ф.Титаренко (Кривий Ріг), М.Голощатов, В.Зозуля (Одеса); В.Абашидзе (Донецьк).

Третій етап джазового руху в Україні припадає на кінець 80-х – початок 90-х років і започатковує джазовий “ренесанс” в українській популярній естрадній музиці. Даний період у творчості українських музикантів помічений поєднанням джазу, основу якого становить афро-американський фольклор, з архаїчним різновидом української народної творчості – ритуально-обрядовими піснями. зразки синтезу джазового та національного музичного мислення в популярній естрадній музиці існували й у 70-х роках (твори І.Поклада, О.Білаша, В.Івасюка та інших). Однак, на початку 90-х років переосмислення джазової стилістики на національному ґрунті стало визначальним (групи “Нічлава Блюз”, “Анна-Марія”, твори Г.Гаврилець, І.Корнілевича, пізніше – гурт “Чорні черешні”, тріо “Древо”, соліст Р.Гриньків) [4, 11-13].

Прогресивному розвитку вітчизняного джазу наприкінці 80-х – початку 90-х років сприяло проведення джазових фестивалів, серед яких “Обрії джазу” (Кривий Ріг), “Міні-Джаз-Фест” (Вінниця), “Фестиваль джазової музики” (Донецьк), “Голосієве”, “Метаморфози джазу” (Київ) тощо, а також участь українських джазменів у міжнародних і всеукраїнських джазових фестивалях, Днях джазової музики та висвітлення джазових подій вітчизняними мас-медіа (сучасні радіо- та телепередачі: “Тема з варіаціями” – О.Коган, “35 хвилин джазу” – Л.Гольдштейн, “Джаз до 23-ї” та інші).

Характерним для 80-90-х років явищем є поява та активне функціонування поряд з інструментальним і вокального джазу, яскравими представниками якого є гурти: “Джаз-хорал” (Кривий Ріг), “Джаз-Експромт”, “Мен Саунд” (Київ), частково – “Чорні черешні” (Рівне), солісти Наталя Гура (Київ), Лілія Остапенко (Кривий Ріг), Ольга Войченко (Донецьк) та інші.

З другої половини 90-х років починається четвертий період розвитку джазового мистецтва в Україні, який триває й до нашого часу. Відбувається активне продукування вітчизняними студіями звукозапису аудіовізуальної продукції професійних джазових колективів та окремих виконавців.

Серед лідерів сучасного українського джазу варто згадати гурт “Фест” (Вінниця) та їх магнітоальбом “У колі друзів” (1998р.), “Er.J. Orchestra” – магніто альбом “Габріеліус” (1999р.) дитячий біг-бенд під керуванням О.Гегеля, а нині – В.Басюка

(Кривий Ріг), тріо Е.Ізмайлова (Крим) – магніто альбом “Мінарет” (1999р.), квартет В.Шабалтаса (Харків) з магніто альбомом “Я люблю Бразилію” (1999р.), гурт “Схід-side” з альбомом “Голос з небес” (2000р.), квартет С.Мороза – магніто альбом “Крок за кроком” (1999р.), гурт “Аби МС” з однойменним альбомом (2000р.), гурт “Святошинський Хрест” (2001р.), а також гурт “Біокорд” з проектом “Вищі небеса” (1994р.), “Рутенія” з магніто альбомом “Провінційний джаз” (1998р.) та інші [4, 40-42].

Із сольних проектів вирізняються довершеністю композиції у виконанні Д.Найдича з магнітоальбомом (1996р.), С.Овсянникова – магніто альбом “Вітер Нагуалья” (1999р.), П.Пашкова з магніто альбомом “Український проект” (1998р.); з дуєтів – Ел Ді Меола та Р.Гриньків у спільному проекті “Зимова ніч” (1999р.), подружжя Кримових з альбомом “Там, де нас нема” (1997р.), дует О.Войченко та С.Капелюшка – “Ніжність” (1999р.) [4, 19-20].

З представників вокального джазу варто відмітити гурт “Джаз-хорал” під керуванням О.Гегеля (Кривий Ріг), гурт “Джаз-Експромт” під керуванням О.Лисоконя (Київ), “Мен Саунд” під керуванням В.Міхновецького (Київ), “Чорні черешні” на чолі з Ю.Поліщуком (Рівне) та джаз-хор під керівництвом О.Сметани (Рівне).

Ця нова хвиля піднесення джазового руху в Україні окреслює шляхи перетворення набутих досягнень українського джазового мистецтва у вітчизняну джазову школу.

Перший склад вокального джазового ансамблю (октету) мішаного складу “Джаз-Експромт” був зібраний Володимиром Міхновецьким у 1991 році зі студентів Київської консерваторії. У січні 1993 року відбулося відродження “Джаз-Експромту”, до складу якого приєдналися марина Керусенко та Світлана Величенко. А провідною солісткою новоствореного гурту стала Наталія Гура, котра саме в “Джаз-Експромті” знайшла своє покликання (до цього вона співала в хоровій капелі “Думка”, на офіційній естраді, а українському слухачеві відома як чудова виконавиця фолк-рокових опусів Кирила Стеценка). Крім традиційних джазових стандартів у репертуарі “Джаз-Експромту” є обробки українських народних пісень та нові аранжування шлягерів радянських часів.

Основний стильовий напрям ансамблю був визначений у 1993 році, коли до “Джаз-Експромту” приєднався композитор і аранжувальник Олександр Лисоконь – концертмейстер Національної опери, викладач Київської державної консерваторії, заслужений артист України. у той час до репертуару колективу, що здебільшого складався з творів традиційної джазової музики та християнських псалмів, увійшли нові аранжування українських народних пісень, пісень групи “Бітлз” та авторські твори.

Октет записав у 1993 році в рамках американського проекту “Jesus Film Project” подвійний альбом сучасних християнських псалмів українською мовою “Хвала і покоління”.

У 1994 році у рамках фестивалю “Нові зірки старого року” (м. Київ) ансамбль визнаний найкращим вокальним колективом України. В цьому ж році гурт стає переможцем національного радіо хіт – параду “12-2”.

У грудні 1994 року В.Міхновецький створив новий джазовий вокальний проект “Man Sound”. “Джаз-Експромт” з того часу майже повністю змінив склад (залишилися тільки М.Керусенко та О.Лисоконь).

Гурт “Джаз-Експромт” в якості почесного гостя виступав на багатьох міжнародних фестивалях: “Слов’янський базар” (Вітебськ, 1993 р., 1996р., 1998р.); джазових фестивалях “Джазова провінція” (Вільнюс, 1997р.); “Обрій джазу” (Кривий Ріг, 1995р.); “Джаз у Сочі” (1996р.); фестивалі Середземномор’я “Бархатний сезон”

(Миколаїв-Одеса-Єрусалим-Хайфа-Київ, 1995-96 рр.). У 1999 році уже як секстет у новому складі гурт “Джаз-Експромт” став лауреатом конкурсу вокальних ансамблів у Тампері (Фінляндія).

У 1997 році вийшов магніто альбом та компакт-диск гурту з однойменною назвою “Джаз-Експромт” а *capella*.

У 1999 році до складу “Джаз-Експромту” приєдналась криворізька вокалістка Лілія Остапенко. З цього часу починається нова хвиля популярності вокального джазового секстету, який на даний час складають: Лілія Остапенко – сопрано соло, Олена Орлова – сопрано, Марина Керусенко – альт, Олег Керусенко – тенор, Юрій Зоря – баритон, Владислав Рубель – баритон, Рубен Толмачов – бас.

Перші паростки рок-музики з’явилися в Україні після проведення у 1957 році VI Всесвітнього фестивалю молоді та студентів (Москва). До цього часу рок-музика звучала, в основному, в аматорських групах, що копіювали ранні форми рок-музики: ритм-енд-блюз, біт-музику, рок-н-рол і твори західних рок-груп (зокрема, “Бітлз”).

Отже, перший етап формування вітчизняної рок-музики охоплює 1957-1960 роки й характеризується поширенням стандартного рок-н-ролу в різних його танцювальних модифікаціях. Спочатку в рок-музиці панував стиль рок-н-рол класичного зразка, пізніше – традиційна рок-музика, яку представляли групи “Березень” (1964р.), “Once” (1965р.), “Друге дихання” (1966р.), “Червоні дияволята” (1967р.), “Садко” (1966р.), “Оріон” (1967р.).

Перші прояви біг-біту в Україні починаються з відкриття в Києві молодіжного клубу “МК-62” (1962р.) у приміщенні кафе “Мрія”, що по вулиці М.Леонтовича. на той час це був своєрідний клуб за інтересами, що гуртував поетів, бардів, скульпторів, художників, кіно-, фотолюбителів; там розміщувався джаз-клуб, а з 1965 року – й секція біг-біту на чолі з Григорієм Махно.

У березні 1967 року в Києві було проведено перший міський конкурс біг-біту, в якому взяли участь 12 колективів. Однією з умов конкурсу було виконання кількох пісень українською та англійською мовами як “стандартів”, а також власних творів. Лауреатами конкурсу стали групи “Once” та “Садко”. Цей конкурс мав великий резонанс у молодіжному середовищі та сприяв творчій конкуренції груп. У жовтні-листопаді 1967 року відбувся другий київський конкурс рок-команд, яких уже налічувалось більше 20-ти. Така подія засвідчила потужний біг-бітовий рух, широкий жанровий діапазон київських аматорів, використання автентики, українського мелосу, також висококласне копіювання закордонних груп, таких як “Бітлз”, “Холліз”, “Кінкс” (зокрема, групою “Once”) тощо. Кожний колектив мав у репертуарі й власні твори, що виконувалися рідною мовою.

Проте піком київського рок-н-ролу став третій (вже Всесоюзний) конкурс біг-біту, що відбувся в березні 1968 року. Важливим є той факт, що на конкурсі було представлено україномовний репертуар і перші зразки вітчизняного симфо-року (квінтет Петра Полухіна). Сюди було запрошено ризьку групу “Еоліка”, яка посіла 1 місце, а також гурти з Харкова, Львова.

У 1968 році в Києві виник перший клуб шанувальників популярної музики, який налічував понад 200 членів на чолі з Г.Махно. клуб влаштовував платні лекторії з біг-біту, перші “живі” дискотеки в Києві, музичні вечори-зустрічі з рок-групами. Крім того, він займався організацією концертних майданчиків для київських рок-гуртів, репетиційних залів. Найхарактернішою тенденцією цього етапу розвитку рок-музики залишалася орієнтація на композиції західних хард-рокових колективів.

70-ті і початок 80-х років (другий етап) відзначаються особливою популярністю рок-музики. Рок-груп дедалі стає все більше, проте відрізняються вони між собою, здебільшого, тільки назвою. Твори виконуються, в основному, російською мовою або мовою оригіналу (англійською). Особливою енергетикою відрізняються групи

“Еней” (1969р.), “Дзвони” (1971р.), “Фаетон”, “Гроно”, “Візерунки шляхів” (1975р.), “Крок” (1979р.), “Граймо” (1970р.). Взагалі 70-ті роки характеризуються домінуванням у рок-музиці українського мелосу в синтезі з класикою. Характерною тенденцією залишається орієнтація на композиції західних хард-рокових колективів.

Період із середини 80-х по 1995 рік є переломним у розвитку вітчизняної рок-музики. В цей час спостерігається розподіл на любительський і професійний рок. Активно працюють групи “ВВ”, “Кому вниз”, “Брати Гадюкіни”, Віка Врадій (“Сестричка Віка”) та інші. Особливо цінним є те, що національний фольклор стає домінантою у творчості даних колективів. Важливим для цього періоду є закінчення історії вітчизняного року як виключно соціального явища й початок вітчизняної рок-музики. Відбувається масова комерціалізація і професіоналізація новостворених груп і виконавців.

На початку 1987 року виникають рок-клуби в Києві, Харкові, Львові, Дніпропетровську, що стали своєрідними формами легалізації аматорських рок-формацій. Темпи розвитку інфраструктури нової генерації в кожному регіоні були різними. 1987 рік характерний проведенням численних вітчизняних рок-фестивалів, серед яких “Дебют-87”, “Молодіжне перехрестя-87”, “Рок-діалог”, “Жорстка вечір”, котрі сприяли злету популярності нових рок-колективів у жанрі “треш-метал”. Серед перших колективів, що працювали в цьому стилі, можна назвати гурт “Едем” (Київ), який був створений суто інструментальним. З часом на зміну жорстким, абстрактним підходам приходить мелодійність аранжувань, ансамблева злагодженість тощо.

Активному поширенню вітчизняної рок-музики сприяло проведення Всесвітньої “Олімпіади-80” у Москві, яка супроводжувалась трансляцією кращих закордонних і вітчизняних зразків рок-музики й сприяла позитивному ставленню громадськості до нового музичного жанру.

У 80-х роках ХХ століття рок умовно поділився на комерційний та соціальний. До комерційного було віднесено модні музичні течії, які ігнорували змістовне навантаження текстів, їх художню цінність (група “ХХ століття”); другу течію започаткували групи “НЗ”, “Еней”, “Мертвий півень”, “Сестричка Віка”, “Тарас Чубай”, які у своїй творчості розкривали гостро-соціальні проблеми. У стилі професійного панк-року працювали групи “ВВ”, “Брати Гадюкіни”, “Жаба в дирижаблі”, “Клуб шанувальників чаю”.

Наприкінці 80 років активно створюються вітчизняні рок-колективи на аматорському рівні при рок-клубах, зокрема в Києві: “Слід”, “Квартира № 50”, “Вавілон”, “Едем”, “Летаргія”, “Крусейдер”; у Львові: “Кому вниз”, “Бункер Йо”, “Січ”, “Клуб шанувальників чаю”, “Форте”, “Брати Гадюкіни”; в Харкові починає свою музичну діяльність як рок-співачка Марія Бурмака.

Творчість вітчизняних рок-груп, котрі виконують виключно російськомовну та англomовну рок-музику (“Табула Раса”, “Грін Грей”, “Хай Фай”, “Ю Джі”, “Різні люди”) припадає на початок 90-х років. Слід зазначити, що в цей період інтерес до рок-музики помітно знизився, оскільки вітчизняний слухач надавав перевагу диско-музиці та італійській естрадній пісні.

Наступний період формування вітчизняної рок-музики (з 1995 року) характеризується активним проведенням Міжнародних і Всеукраїнських концертів і фестивалів рок-музики, серед яких “Оберіг” (Луцьк), “Тарас Бульба” (Дубно), “Червона рута” (Чернівці), “Вивих” (Львів), “Марія” (Чернівці), “Рок-екзистенція” (Київ) та інші. Значно зріс вплив рок-музики на вітчизняну естрадну пісню. Українські естрадні співаки, зокрема Катя Чилі, Марійка Бурмака та інші включають до свого репертуару твори, стилізовані під рок.

Дуже перспективними новачками початку 90-х можна назвати Лесю Герасимчук і “Драглайн”. Якась надзвичайна поетичність у поєднанні з експресією були

притаманні Лесі. Через деякий час виникла нова Лесина група “Королівські Зайці”, яка досить швидко стала знаною у Львові, а згодом – у Києві та інших містах України. Окрім “Зайців” також активно прогресують цілком самобутні “Дивні”, “Джек О’Лентерн”, “Чорний Вересень”, “Деінде”. Свого часу Львів міг похвалитися різноманітними імпрезами та акціями, що мали виразну львівську ауру: це – незабутній фестиваль “Вивих” з його неймовірним зібранням усіх різновидів нонконформістських театрів-студій, музичних груп і літературних об’єднань; Всеукраїнський рок-фестиваль “Альтернатива”, який репрезентував найкращі альтернативні групи країни, а також конкурс молодих команд “Майбутнє України”. Зараз діє регулярний фестиваль “Рокотека”, де виступають, переважно, місцеві групи, а також гості з західного регіону.

У рок-музиці 90-х років визначились найбільш характерні тенденції; виникли відгалуження від існуючих напрямів, серед яких пост-панк, хард-рок, спід-метал, треш-метал, хеві-панк, нео-хард-рок тощо, які класифікуються як важкий рок; відбулося взаємне тяжіння рок-музики до академічної, започатковане Л.Уеббером, К.Штокгаузенем, Л.Бернстайном.

Еволюція музичних форм поступово призводить до асимілювання класичної та сучасної популярної естрадної музики. На даний час у симфонічній музиці активно використовуються композиційні прийоми рок-музики, джазу (Є.Станкович, Г.Тараненко). В українській рок-музиці інтенсивно впроваджуються такі напрями, як арт-рок, класик-рок, симфо-рок, рок-опера з використанням досягнень академічної (класичної) музики, що є доказом високого художньо-естетичного та професійного рівня вітчизняного рок-мистецтва та початком його світового визнання. Відстеження подальшого розвитку цих нових напрямів становить перспективу даного дослідження.

Хард-роковий гурт “Слід” вперше з’явився на київській сцені в лютому 1987 року на фестивалі “Молодіжне перехрестя”, хоча ще в жовтні 1986 року гурт був серед ініціаторів створення рок-клубу. “Слід” створили гітаристи Юрій Товстоган та Ігор Завгородній, які раніше акомпанували Миколі Гнатюку. Автором усієї музики “Сліду” та віршів до окремих композицій є його керівник Ю.Товстоган, який закінчив симфонічний та композиторський факультети Київської державної консерваторії.

У перший рік існування в групі також грали барабанщик Ігор Ліхута, клавішник Володимир Гончарук і басист Олексій Нікольський (бас-гітарист групи “Титанік”, писав музику та вірші). Вдалий дебют гурту був одразу записаний по трансляції, було також відзнято відео кліп пісню “Сага”.

Восени 1987 року з гурту йде І.Завгородній, згодом – І.Ліхута з новим барабанщиком Андрієм Кузьменчуком у лютому 1988 року “Слід” записав свій дебютний альбом “Путь во времени”, який на нашу думку, є досить гідним зразком українського хард-року з елементами арт-року. Він уміщував такі твори: “Путь во времени”, “Сага”, “Твой след”, “Status Quo”, “Чорнобиль”, “Я возвращаюсь”, “Безбудущее”, “Хрустальный шар мечты”. Ці твори були записані з концертів на Держтелерадіо. У концертній програмі, з якою гурт активно гастролював, можна було також почути “Триптих” і пісню “Гей у лузі” на слова В.Симоненка. Причому, варто зазначити, що пісня “Гей у лузі”, виконана на першій “Червоній руті”, була визнана найкращим втіленням рок-традицій в українській рок-музиці.

Специфікою групи “Слід” було те, що цей гурт одним із перших почав експериментувати з системою “MIDI”, коли на клавішних відтворювались звучання повноцінного симфонічного оркестру.

Навесні 1988 року перший склад гурту розпався. Через півроку Ю.Товстоган набирає новий склад групи: це Володимир Гончарук, Олег Павловський – барабани, Сергій Коваленко (екс-“Парад”) – бас; Василь Дядюшко – клавішні. “Слід” записав у стилі хард-енд-хеві свій другий альбом “Вечный порыв”, здійснив концертні тури

з російською рок-групою “ДДТ”, а з весни 1989 року загубився на гастрольних маршрутах.

Навесні 1994 року гурт знов нагадав про себе: на дискотеках України залунав фолк-рок-н-рол “Ірчик”. До літа 1996 року в рамках акції “Рок за приватизацію”, “Перон” (разом із Т.О.Ком, “Mad heads” та іншими командами) здійснив тур по всій Україні – їх концертний альбом “Жив-вой” випустила фірма “Single-S”. За рік до того та ж фірма перевидала і альбом “Броненосець Потёмкин”...

Рок-формація “Chant Moulin” (м. Рівне) була створена шанувальниками рок-музики, студентами Рівненського інституту культури Ю.Шнайдером та А.Ляшуком у 1991 році. Спочатку два виконавці Юрій – гітара, та Андрій – флейта, створювали свої власні композиції, опираючись на фольклорний матеріал Рівненського Полісся. Йшов час творчих пошуків із дуету гурт перетворився в справжню творчу групу музикантів, які з концертними програмами гастролювали.

У 2000 році до складу гурту були запрошені: В.Луговський – барабанщик, В.Гайдабура – клавішні, О.Конотопчик – гітара, Ю.Садовий – бас-гітара, цей період творчої діяльності займає особливу сторінку в творчому житті гурту. Був зроблений цікавий спільний проект (2002р.) “Chant Moulin” разом з джаз-оркестром РДГУ (керівник О.Гайдабура), де було поєднано рок-музику з джазом. В цей період відзнятий музичний фільм “Синя папороть”, а також записаний ексклюзивний компакт-диск з цією ж назвою.

Диксиленд – бенд “Джокер” Інституту мистецтв РДГУ був заснований у 1993 році ст. викладачем кафедри духових та ударних інструментів О.Сіончуком. В колективі зібралися одностудійці музичного напрямку цього жанру: Тарас Безнюк – труба, Сергій Шарко – кларнет, Євген Коваль – тромбон, Роман Чернюк – сакс-тенор, Володимир Тижбірак – туба, Микола Маєвський – рояль, Павло Мануйлик – банджо.

Репертуар ансамблю різноманітний, від творів традиційного напрямку: Дж.Маркс “All of me”, Н.Ла Рокка “Tiger Rag”, У. Хенди “Basion street Blues” а також обробки українських мелодій та пісень.

Диксиленд – бенд “Джокер” дипломант Всеукраїнського джазового фестивалю в 1998-1999 р.р., лауреат Міжнародного фестивалю духової музики “Сурми – 2002”, а також лауреат Міжнародного фестивалю “Польсько-Українські музичні зустрічі” (м. Нарва-Польща). У 1999р. записаний компакт-диск “О, містер диксиленд”.

У 2000 р. на кафедрі естрадної музики Інституту мистецтв РДГУ був створений естрадно-симфонічний оркестр (кер. Орест Лозинський).

У 2001р. колектив оркестру очолив викладач кафедри естрадної музики Мирон Филиппчук.

Концертна діяльність цього колективу багатоманітна, оркестр бере участь у різноманітних концертних програмах та культурно-мистецьких заходах вузу, міста, області.

Естрадно-симфонічний оркестр – учасник II -го Міжнародного фестивалю естрадної та джазової музики “Поліський тур”, який проходив у м. Рівне в 2003р.

В репертуарі оркестру твори світової джазової класики, твори українських композиторів І.Поклада, В.Івасюка, Ю.Бучми.

Фольклорний ансамбль “Трандофір” створений у 2005 році. Учасники ансамблю – студенти інституту мистецтв РДГУ: Артур Анучкін – сакс-альт, Сергій Тихонюк – труба, Роман Прох – тромбон, Сергій Мостовий – акордеон, Роман Пташник – контрабас, Сергій Гулюк – ударні інструменти.

В репертуарі ансамблю популярні українські та молдавські мелодії: обробка А.Анучкіна “Хора Тирсу”, “Болгарська та Балканські хори”, муз.народна “Жайворонок” (дослідження автора).

Література

1. Баташов А. Советский джаз. – М.: Музыка, 1972. – 163 с.
2. Гайдабура О. История развития советского джаза. – Ровно: КДИК, 1975.- 10с.
3. Панасье Ю. История подлинного джаза. – М.: Ленинградское отделение, 1988. – 126с.
4. Сапожник О. Популярна естрадна музика в Україні: Історичний експурс. К.: Мистецтво та освіта, 2003. – № 2,3,4.; 2004 – № 1. – 10 с.
5. Чернов А., Бялик М. О лёгкой музыке, о джазе, о хорошем вкусе. – М.: Музыка, 1965. – 155 с.

Завадецька І.С., м.Івано-Франківськ

ЖАНР ВАЛТОРНОВОГО КОНЦЕРТУ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 70-90-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Репертуар для мідних духових інструментів вражає своїм розмаїттям — від мініатюри до творів великої форми. Серед великожанрового репертуару для даної групи духових інструментів домінантою стає концерт, який пройшов тривалий історико-еволюційний шлях.

Серед інструментів мідної групи труба найпершою утвердила себе на сцені в якості солюючого інструменту. Творцями перших трубних концертів, і, таким чином, піонерами написання творів великої форми для мідних духових інструментів, були Т.Альбіноні, Й.С.Бах, А.Вівальді, А.Кореллі та Г.Ф.Телеман. Натомість тромбон та валторна право називатись сольними інструментами здобули лише у XVIII столітті. Авторами перших тромбонових концертів були І.Альбрехтсбернер, Г.Вагензейль, М.Гайдн, а також Л.Моцарт. Валторна свої перші кроки в якості концертного інструменту зробила в творчості Й.С. Баха, А.Вівальді, Г.Ф.Генделя та Г.Ф. Телемана. Однак, першою вершиною репертуару в жанрі концерту для натуральної валторни стали твори Й.Гайдна та В.А. Моцарта.

Еволюційний процес концерту для мідних духових інструментів тісно пов'язаний із вдосконаленням конструкції солюючих інструментів. Так, з винаходом хроматичних інструментів розпочався якісно новий етап використання композиторами валторни як солюючого інструменту. Її віртуозні та виразові можливості з надзвичайною щедрістю розкриваються у валторнових концертних візріях композиторів-романтиків — К.М. Вебера, Р.Шумана та Р.Штрауса.

Особливо активно розвиток жанру валторнового концерту, відбувається в другій половині ХХ століття. Цей жанр розвивається в контексті загальних тенденцій еволюції музичного мистецтва ХХ століття. Йому притаманне втілення складних філософських концепцій, а також використання новітніх досягнень композиторської та виконавської техніки.

Концертні візрі для валторни представлені композиторами різних національних шкіл — О.Арутюняном, С.Василенком, О.Гедіке, П.Гіндемітом, Р.Глієром, Б.Дваріонасом, Й.Пауером та іншими. Особливо вагомий внесок зробили українські композитори в процес формування жанру концерту для валторни, яка утвердила себе в якості солюючого інструменту на вітчизняній сцені тільки в другій половині ХХ століття. З цього часу розпочинається становлення та розвиток українського концертного репертуару для валторни в жанрі концерту.

До створення концертних взірців за участю солюючої валторни звернулись такі відомі українські композитори, як В.Гомоляка, Л.Дума, О.Зноско-Боровський, Л.Колодуб, Є.Станкович та інші. Твори цих авторів репрезентують певні типологічні різновиди жанру валторнового концерту: це одночастинний концерт поемної форми (Перший валторновий концерт Л.Колодуба (1972)), жанр великого симфонізованого концерту (Концерти для валторни з оркестром В.Гомоляки (1972), О.Зноско-Боровського (1976) та Л.Думи (1990-1991)), камерний варіант жанру (Концерт №2 для валторни з камерним оркестром Л.Колодуба (1980)) та жанр подвійного концерту (Українське концертино для двох валторн з оркестром Л.Колодуба (1985)). Крім того, Шоста камерна симфонія (Концерт) для валторни з оркестром Є.Станковича (1993) поєднує характерні ознаки різних генетичних джерел — симфонії, концерту, а також симфонічної поеми.

Тому метою пропонованої статті є здійснити типологію вітчизняних концертних взірців для валторни та оркестру в процесі еволюційного розвитку жанру валторнового концерту.

Поставлена мета обумовлює наступні завдання: окреслити і проаналізувати риси самобутності валторнових концертів українських композиторів, а також визначити ознаки тенденційності та індивідуалізації у їх художніх вирішеннях.

Вищезазначені питання ще не виступали предметом дослідження в сучасному музикознавстві. В окремих працях, присвячених творчості В.Гомоляки [15] та Л.Колодуба [3; 4], автори зупиняються на валторнових концертних взірцях цих композиторів. Однак дані праці мають монографічний характер, тому визначення типології жанру концерту для валторни в процесі еволюційного розвитку, його аналітична та музично-стилістична характеристика достатньо не висвітлена і потребує більш детального дослідження.

Піонером написання творів великої форми для валторни є Л.Колодуб. Його творчість репрезентує певні типологічні різновиди жанру валторнового концерту: це одночастинний концерт поемної форми (Перший валторновий концерт (1972)), камерний варіант жанру (Концерт №2 для валторни з камерним оркестром (1980)) та жанр подвійного концерту (Українське концертино для двох валторн з оркестром (1985)). Ці твори, як і інші концертні взірці для духових інструментів Л.Колодуба, "... виникли як закономірний результат широкого діапазону його творчих інтересів, постійної уваги до тембрової виразності оркестру й пошуків в галузі інструментовки [3, с.49-50]".

Стильовою моделлю Першого валторнового концерту Л.Колодуба виступає романтична симфонічна поема, характерними ознаками якої є вільно трактована сонатність, охоплення автором широкого образно-емоційного діапазону, об'єднаного наскрізною інтонаційною ідеєю; динамічне розгортання музичного матеріалу, злиття функцій сольного та оркестрового компонентів. В цілому образно-драматургічний задум Концерту для валторни з оркестром Л.Колодуба залишає враження ясності й продуманості; автор свідомо орієнтується на класичні взірці концертного жанру. Водночас твір звучить свіжо і оригінально завдяки багатій колористичній палітрі, самобутній ладогармонічній мові: складним політональним утворенням, вибагливим фонічним ефектам.

Окрім Першого валторнового концерту Л.Колодуба поемної форми, у 70-х роках з'являється жанр великого симфонізованого концерту, в якому при збереженні функції лідера солюючого інструменту реалізовується певний тип симфонічної драматургії і симфонічного розвитку. Він представлений Концертами для валторни з оркестром В.Гомоляки (1972) та О.Зноско-Боровського (1976). Композиційну структуру цих творів утворює тричастинний цикл з традиційною драматургією кожної частини: романтично-поривчастій першій протистоїть елегійна друга, а

жанрово-танцювальний фінал відображає феєрію народного свята. В цих прикладах також простежується широка опора авторів на первинні жанри — урочисті та похідні марші, ліричні пісні, танці. Жанровість проникає в усі частини творів, впізнається в їх інтонаційному змісті та способах розвитку тематизму. Стилiстику Валторнових концертів В.Гомоляки та О.Зноско-Боровського визначає романтизм, але у нейтралізованих, “поміrkованих” рисах.

Отже, Концерти для валторни з оркестром В.Гомоляки (1972) та О.Зноско-Боровського (1976) зберігають іманентні засади жанру, створені й утверджені всією історією його розвитку. До них належать масштабність, циклічність, усталена система співвідношень і розвитку музичних образів. Особливість творів полягає в іншому — різносторонньому показі виразових та технічних можливостей солюючого інструменту та їх повному підкоренню індивідуальній ідеї авторів.

Концерт №2 для валторни з камерним оркестром Л.Колодуба для юних виконавців присвячений М.Я. Юрченку, написаний в 1980 році, започаткував поряд з симфонічною — камерної “гілки” жанру. Принагідно слід зазначити, що процес камернізації безпосередньо пов’язаний з неокласичною тенденцією, яка є характерною для творчості українських композиторів 60-70-х років. “Неокласична тенденція, як зазначає Г.Конькова, — стала в деякій мірі реакцією на те ускладнення музичної мови, ту, часом надлишкову, щедрість у задіянні найрізноманітніших сучасних засобів виразності, які призвели до свого роду технічного перенасичення творчості і стабілізувались, набуваючи вже певних рис “академізму” [7, с. 20]”. Крім того, Другий валторновий концерт Л.Колодуба виявляє характерні ознаки жанру “юнацького” концерту, до яких належать світлий образний зміст, опора на жанри маршу, танців та ліричних пісень тощо.

Формування даного жанрового різновиду концерту для мідних духових інструментів в українській музиці припадає на 70-ті роки ХХ ст., а його типовими зразками є Концерти для труби з супроводом оркестру або фортепіано М.Бердієва (1972, 1977, 1978), Ж.Колодуб (1986), Я.Лапинського (1976), М.Сільванського (1970) та Ю.Щуровського (1970).

Водночас Л.Колодубові належить створення досить оригінального жанру — подвійного валторнового концерту, який представлений Українським концертино для двох валторн з оркестром (1985). Даний жанровий різновид концерту ще не зустрічався у вітчизняному концертному репертуарі для мідних духових інструментів, але має аналоги в фортепіанній, віолончельній та скрипковій музиці. Це Концертино для двох фортепіано Л.Донника (1993) та Концертино для двох фортепіано О.Жука (1970); Концерт для двох віолончелей з камерним оркестром О.Красотова (1996), а також Подвійний скрипковий концерт Л.Колодуба (1988).

Другий валторновий концерт (1980) та Українське концертино для двох валторн з оркестром (1985) Л.Колодуба репрезентують неокласичний тип концерту. “Основною рисою неокласицизму, яку виділяє Б.Мочурад в концертах для труби з оркестром в європейській музиці, зокрема в творах Л.Колодуба, — є повернення до принципів формотворення та художнього мислення докласичної епохи та їх переосмислення, “осучаснення” шляхом використання композиційних засобів ХХ століття... [9, с. 108]”. Крім того, концертні опуси для валторни та оркестру Л.Колодуба вирізняються яскраво вираженим національним колоритом, зокрема, завдяки цитуванню в Українському концертино для двох валторн з оркестром українських народних пісень: в першій частині — “Ой піду я понад лугом”, а в фіналі — “Женчичок-бренчичок вилітає”.

Музичне мистецтво останнього двадцятиліття позначене плюралістичним співіснуванням стилєвих особливостей різних епох. Автори вводять у контекст своїх творів найрізноманітніші мистецькі традиції, підпорядковуючи їх досить

складну взаємодію своїм задумам. Стильовий плюралізм ХХ століття виявився тим ґрунтом, який дозволив максимально виявити універсальну природу жанру концерту, зокрема, для валторни та оркестру. Крім того, важливим напрямом модифікації жанру, який зробив свої перші кроки в творчості українських композиторів 60-70-х років, є видозміна жанрової моделі внаслідок синтезу концерту і симфонії. Залучення симфонізму як фактору діалектичного осмислення змісту, як імпульсу для наскрізного драматургічного розвитку, значно розширює концептуальні можливості концерту. В свою чергу, риси концертності надають симфонічним творам відкритої емоційності, спонтанності тощо. Таким чином, валторновий концерт стає осередком філософського осмислення складних колізій життя. Зокрема, замість культу прекрасного, гармонійного, блискучого, цей жанр слугує втіленням іронічних, часом поглядів на існування Людини в сучасному світі.

Прикладом таких творів є Концерт для валторни та симфонічного оркестру Л.Думи (1990-1991), який позбавлений оптимістичного вирішення твору, традиційного для поетики концертності. Герой постає у двох художньо-образних амплуа — дієвому, сповненого стремління та сподівань, а також ліричному, споглядальному. Однак всі його прагнення в сучасному світі, сповненого різних життєвих колізій, виявляються марними, тим самим, відображаючи іронію людського буття.

Поряд з нетрадиційним концептуальним вирішенням Валторнового концерту Л.Думи, іманентні риси жанру концерту виявляються у формі твору (тричастинний цикл із симетричним чергуванням контрастних частин), а також в атмосфері “змагання” між валторною solo та оркестром. Водночас увесь тематичний матеріал підпорядковано цілеспрямованому симфонічному розвитку.

Отже, Концерт для валторни та симфонічного оркестру Л.Думи є цінним надбанням сучасної української валторнової літератури — нетрадиційне для поетики концертності концептуальне вирішення твору відображає процес радикального оновлення жанру на сучасному етапі його розвитку.

Своєрідним взірцем у валторновому концертному репертуарі є Шоста камерна симфонія (Концерт) для валторни з оркестром Є.Станковича (1993), яка являє собою вільну взаємодію різних генетичних джерел. Показово, що Камерну симфонію №6 автор писав як концерт для валторни з оркестром, але зваживши саме на брак “концертності” та деяке смислове перевантаження дав їй нове жанрове визначення. Таким чином, партитура даного твору поєднує в собі ознаки симфонії та концерту за участю солюючої валторни. Крім того, виконання трьох частин Шостої камерної симфонії attacca надає їй смислової єдності, а також утворює цілісну монолітну композицію поемного типу.

Музично-драматургічний розвиток Шостої камерної симфонії побудований за принципом “дія-споглядання” з типовою для нього зміною драматичного плану на медитативно-споглядальний. Драматургічний рух від вивільнення внутрішньої експресії до філософського самозаглиблення спричинив жанрову модуляцію від концерту до симфонії. Концертність, в свою чергу, виявляється у наявності в певних епізодах твору “змагання” між солістом та оркестром, а також і у яскравій індивідуалізованості голосів партитури, їх тембровій та образно-тематичній самостійності.

Шоста камерна симфонія Є.Станковича є надзвичайно звукобарвистою. Її партитуру, сповнену призвуками, шерхотами, звуковими спалахами, можна порівняти із витонченим акварельним малюнком. Три частини симфонії “Тривоги осінніх днів ...”, кожній з яких автор також дав програмну назву (I — “Світанкові ...”, II — “Денні ...”, III — “Вечірні ... Нічні ...”) являють собою барвисті квазі-імпресіоністичні картини, що відтворюють живописно-звуковий світ образів, характерних для певного часового стану дня і ночі.

Твір засвідчує фазу дестабілізації жанру валторнового концерту на сучасному етапі його розвитку. Асимілюючи жанровий потенціал симфонії, він перетворився в розгорнуту масштабну форму втілення філософських концепцій, а моновисловлювання солюючого інструменту, як характерна ознака поетики концертності, асоціюється із авторським коментарем перебігу подій, портретом композитора-психолога. Тому програмна назва твору — “Тривоги осінніх днів ...”, носить узагальнений, асоціативний характер і сприймається як певний поетико-романтичний символ. Пейзажні картини-стани є своєрідною поетичною метафорою протікання людського життя, а також розкривають логіку буттєвої періодичності: народження — юність — зрілість — старість. Таке подвійне трактування програмної назви симфонії спрямоване на розкриття основної ідеї твору — Ідеї підпорядкування життя Людини та Природи законам буттєвої світобудови.

Жанр концерту для валторни з оркестром є окрасою творчого доробку В.Гомоляки, Л.Думи, О.Зноско-Боровського, Л.Колодуба, Є.Станковича та інших вітчизняних композиторів. Концертні композиції за участю солюючої валторни у творчості українських композиторів 70-90-х років ХХ століття відображають не стільки кількісну характеристику жанру валторнового концерту, скільки різноманітне існування його типологічних різновидів та поєднання в творах стильових ознак різних епох. Валторновий концерт вітчизняних композиторів постає як одночастинний, монументальний і камерний. Аналіз партитур цих творів зумовив можливість їх поділу на такі домінуючі в музиці ХХ століття стилістичні групи, як неоромантичну (Перший валторновий концерт Л.Колодуба (1972) та Концерти для валторни з оркестром В.Гомоляки (1972) і О.Зноско-Боровського (1976)), а також неокласичну (Другий валторновий концерт (1980) та Українське концертино для двох валторн з оркестром (1985) Л.Колодуба). В свою чергу, Концерт для валторни з оркестром Л.Думи (1990-1991) та П'юста камерна симфонія (Концерт) для скрипки з оркестром Є.Станковича (1993) відображають, характерне для музичної культури останнього двадцятиліття, плюралістичне співіснування жанрово-стильових явищ, об'єднаних поняттям “постмодернізму” (О.Козаренко, С.Павлишин та інші), яке дозволило максимально виявити універсальну природу концерту.

Отже, успадкувавши європейські традиції, валторнові концерти українських композиторів збагатили скарбницю світового музичного мистецтва яскравими національними здобутками.

Література

1. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. — М.: Музыка, 1988. — 80 с.
2. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики — Ч. 2. — К.: Держмузвидав., 1967. — 319 с.
3. Загайкевич М. Левко Колодуб: Творчі портрети українських композиторів. — К.: Музична Україна, 1973. — 60 с.
4. Загайкевич М. Нові твори М.Скорика та Л.Колодуба // Музика. — 1972. — № 5. — С. 3-4.
5. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. — Сумы, 1999. — 250 с.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. — Львів, 2000. — 284 с.
7. Конькова Г.В. Некоторые тенденции развития советской музыки 60-70-х годов // Музыкальная культура братских республик СССР: Сб. ст. / Сост.: Г.В. Конькова. — Выпуск 1. — К.: Музична Україна, 1982. — С. 3-29.
8. Котляревська О.І. Левко Миколайович Колодуб — митець сучасності. — К.: “КИТ”, 2005. — 13 с.
9. Мочурад Б.І. Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції: Дис. ... канд. мист.: 17. 00. 03. / ЛДМА ім. М.В. Лисенка. — Львів, 2005. — 185 с.

- 10.Павлишин С. Музыка XX століття у синтезі мистецтв // Syntagmation. – Львів, 2000. – С. 36-50.
 - 11.Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. – Горький, 1977. – С. 12-58.
 - 12.Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. – М.: Музыка, 1968. – 103 с.
 - 13.Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1988. – 184 с.
 - 14.Усов Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1975. – 200 с.
 - 15.Щириця Ю.П. Вадим Гомоляка: Творчі портрети українських композиторів. – К.: Музична Україна, 1982. – 48 с.
-

Гуляєва Н.Г., м.Ужгород

ДУДА. ТРАДИЦІЇ І ФОРМИ ЇЇ ПОБУТУВАННЯ НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНСЬКИХ КАРПАТ

Дуда належить до стародавніх, широко розповсюджених музичних інструментів. Ареал її поширення окреслюється значною частиною євроазійської території, всією західною Європою, північною Африкою, Близьким Сходом та Індією. У цьому контексті вважається, що інструмент веде своє походження з Індії, або західної Азії і був відомий стародавнім грекам та римлянам як військовий інструмент.

Проникнення дуди в балкано-карпатський регіон зумовлене довготривалими міграційними процесами, міжетнічними контактами з народами, які займалися скотарством. Вже з XI ст. дуда вже побутує у південних слов'ян під назвою “гайда”, яка завдяки пастухам-волохам розповсюдилась у Карпатському басейні. Наприклад, з XIII ст. в Угорщині, пізніше і на Закарпатті з'являються прізвища Гайдош та населений пункт під цією назвою (“гайдош” в перекладі з угорської означає дудкар). Зазначені факти є чи не одиничними непрямими доказами існування дуди на Закарпатті.

Історичні джерела XV-XVI ст. інколи описують чудову гру музикантів українського походження, які володіли багатьма інструментами, в тому числі і грали на дуді. Нерідко їх запрошували до країн Європи, зокрема до Польщі та Німеччини. В окремих давньоруських текстах XV ст. також знаходимо описові повідомлення про дуду. Наприклад, у праці відомого дослідника О.Фамінцина читаємо: “дуда, або волинка, одне з найуживаніших музичних знарядь пізніших скоморохів, у малоросійських весільних піснях ...”, при цьому дослідником цитується відома українська пісня “Ой ходила дівчина бережком”. Появу дуди в Україні А.Гуменюк датує XVI ст., а розповсюдження її завдячує назві міста Волинь. Цей висновок А.Гуменюк аргументує, посилаючись на М.Фіндейзена. Пізніше дуда функціонує як у складі військових оркестрів запорізьких козаків, так і в сільському середовищі. Про розповсюдження дуди на Гуцульщині довідуємося з іконографічних джерел, датованих кінцем XIX-початку XX ст.

Викладені факти, на наш погляд, яскраво підкреслюють існування кількох паралельних шляхів проникнення інструменту на терени України.

Використання дуди у наш час зосереджено переважно на заході України, зокрема в окремих районах Гуцульщини. Про це свідчать розвідки В.Шухевича, С.Мерчинського, Г.Хоткевича, які містять аналітичну інформацію про походження цього інструменту, його органологічні особливості та окремі нотації виконуваної на дуді музики. Дослідження М.Лисенка, Ф.Колесси, К.Квітки торкаються головним чином, лише самого факту побутування дуди та її оглядового опису. У працях

сучасників – В.Бобровникова, А.Гуменюка, С.Грици, М.Хайя, Л.Черкаського описується будова, особливості побутування інструменту в традиційній культурі України. Детальні дослідження, присвячені цьому належать І.Мацієвському, Л.Сабан, Б.Яремку. Б.Водяний та В.Шостак вивчали побутування дуди на теренах Західної України, зокрема, на Західному Поділлі, а також серед угорців Закарпаття.

Дуда, що побутує на Гуцульщині, має свою морфологію та конструктивні особливості. По відношенню до неї на окресленій території вживаються такі її назви: **“дуда”, “дудка”, “дутка”, “дутки”, “коза”, “баран”, “бордюг”, “гайда”, “кобза”**. Чисельність назв зумовлена тим, що вони могли бути запозиченими з культур інших народів, які проживали у відповідному географічному просторі. З лінгвістичного погляду надзвичайно цікаві своєю етимологією назви інструменту та його деталі. Наприклад, серед лексичних утворень перший план займають назви за мотиваційною ознакою як матеріалом виготовлення. Це такі лексеми: **“коза”, “баран”, “дуда”** та співзвучні до них в німецькій мові – **“Dudelsack”** (дослівно – мішок із козячої шкіри), **“duda”** в угорській мові. Із вище наведених прикладів отримуємо висновки щодо застосування матеріалу для виготовлення однієї з частин дуди – шкіряного міху. А назви **“дудка”, “дутка”, “дутки”** вказують на один із підготовчих етапів виготовлення інструменту, зокрема способу відокремлення самої шкіри тварини “дудкою”, тобто цілком. Зазначені назви могли ототожнюватися і з подвійною флейтою та з мелодичною цівкою дуди, а також вказувати власне на дуду. Зустрічаються назви інструменту, які безпосередньо означають деталь дуди – резервуар. Це такі лексеми як: **“бордюг”, “бордюк”, “бордюх”,** етимологія їх “козячий міх, знятий і вичинений дудкою, тобто цілком, в якому тримають рідину”.

У балканських мовах і діалектах широкого розповсюдження набула лексема **“гайда”**. Вважається, що ця назва турецького походження була запозичена південнослов'янськими народами, а через дако-румунський діалект потрапила в мову населення Карпат. Пізніше така назва інструменту розповсюдилась і на території Польщі, Словаччини, Румунії, Угорщині.

На теренах Українських Карпат термін **„гайда”** вживається по відношенню як до свисткового інструменту, так і до дуди. Обставини занесення і побутування цієї лексеми на північній частині Бойківщини М.Хай пов'язує із впливом міської культури волинкової музики Західної Європи, яка потрапила на окреслений ареал і закріпилася за уживаними там сопілками. Одночасно дослідник вказує, що інструменти типу дуди на Гуцульщині і Буковині **“гайдами”** не називали. Разом з тим, в аспекті балкано-карпатських спільностей в народній термінології згадується термін **“гайда”**, як такий, що був поширений на Гуцульщині і вживався по відношенню до дуди. К.Квітка у відомій “Програмі дослідження діяльності і побуту професійних народних співаків і музикантів на Україні” серед різних назв використовує лексему **“гайда”**, яка побічно може свідчити про поширення та фіксацію інструменту під такою назвою на теренах України. К.Квітка зауважує, що прізвища та власні назви інколи є чи не єдиними згадками про побутування інструменту на певній території. Ми вважаємо, що це припущення може стосуватися і Закарпаття.

Львівський лексикограф З.Булик назву **“гайдиця”** відносить до шалмейовидних духових інструментів, але не описує його конструкцію. Така лексема вживається на Сколівщині (Львівська область) і означає духовий інструмент, який належить до гобойних шалмеїв з 6 грифними отворами (Н.-S. 422.112)*. Б.Яремко зазначає, що **“гайдиця”** означає тип середньої пищавки (сопілки), яка побутує у певних селах західної

* Индекси подаємо за систематикою Хорнбостеля-Закса. Див.: Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. статей и мат.: В 2-х частях. Москва: Советский композитор, 1987.- Ч.1.- С.229-261.

частини Бойківщини. Локально і ми зафіксували варіант цього терміну – *“гайдіца”* на пограниччі закарпатської Бойківщини і Лемківщини, що вживається по відношенню до сопілки з 6 грифними отворами (Н.-S 421.221.12)*. Слід зауважити, що в Словаччині та Польщі термін *“гайдічка”* означає деталь дуди – її мелодичну цівку з грифними отворами.

На Гуцульщині дуду називали також *“кобза”*. На це вказують дослідники С.Грица та С. Мерчинський. Так вважав і дослідник К.Войціцький, зазначаючи, що в Карпатах дуду називали *“коза”* або *“кобза”*, а у слов'ян угорських-гайда. Термін *“кобза”* в аналогічному значенні вживався, як більш пізній і був розповсюджений на території Польщі. Природа цього запозичення вбачалася окремими дослідниками у проникненні її з України. Факти ототожнення термінів *“коза”* і *“кобза”* в українському середовищі, а особливо на тих територіях, де не було кобзарів, описував К. Квітка. Вважається, що такі випадки є характерними для народної термінології, тим більше, коли назви співзвучні.

Цінними є відомості щодо назв, утворених від частини дуди, тобто мелодичної цівки, прикріпленої до резервуару – гуцульська назва *“карабки”*. У грецьких та албанських діалектах побутують співзвучні назви *“carramunce”*, *“karramunxe”*, що означають свиріль, дудка, свистулька, а в румунському мовному діалекті з місцевості Банат поширена назва *“caraba”*, що є запозиченням із сербського *“карабе”*, тобто множина від *“караб”* – пастуша свиріль, або дульце дуди, або мелодична цівка. Характерним є те, що назви вживаються у множині, тобто мова йде про інструмент з двома цівками. У 1912 році на території Румунії в комітаті Торонтал Б.Бартоком було знайдено і описано інструмент під назвою *“caraba”*, який суттєво був відмінний від конструкції мелодичної цівки дуди. Інструмент являв собою довгу цівку з очерету, на вхідному отворі якої був вирізаний язичок, а на грифі прорізано шість отворів (Н.-S. 422.211.2). При цьому Б. Барток вказував, що назва *“caraba”* означає також інструмент дуду.

Отже, наведені нами лексичні утворення щодо інструменту і назв його частин, які поширені в народній мові на теренах Українських Карпат, відтворюють термінологічні запозичення в процесі культурно-історичних зв'язків, що підтверджується їх етимологією та походженням.

На наш погляд, важливе значення мають ті інструменти, які вважаються частиною самої дуди. Це, насамперед, прототип мелодичної цівки-карабків, адже, як зазначали респонденти, перед тим як опанувати дуду, музиканти вчилися грати на *“карабках”*. Такими інструментами були і згаданий нами гобойний шалмей з 6 грифними отворами. Локально на Закарпатті існував інструмент під назвою *“кузиці”* (Н.-S.422.22). Він являв собою дві паралельні цівки з одинарними пищиками з гусячого пера. На одній з цівок було 6 грифних отворів, а інша виконувала роль напівбурдону**. Виготовляли *“кузиці”* також із трьома грифними отворами на мелодичній та одним на напівбурдонній цівках. Про цей інструмент йдеться у коломийці: *“Дзяпка у козиці, а Чулей у баси, не жила бись, біла дівко, лиш чотири часи”*.

Інструменти, подібні до *“кузиць”*, існували в Угорщині під назвою *“sip”* (Н.-S.422.211.2), (Н.-S.422.22). Цей різновид складався з двох паралельних цівок, з комбінаціями отворів 5+1; 7 або 6+1, а на іншій-напівбурдонній цівці завжди випалювався 1 грифний отвір. На таких інструментах вчилися грати майбутні дударі. Нині такі інструменти вважаються дитячими іграшками.

Конструкція дуди могла відрізнятись від інструменту, який описують дослідники. Ці відмінності, на наш погляд, обумовлені еволюційними процесами, які полягали у

* Села Вишка, Люта В.Березнянського району Закарпатської області.

** Напівбурдонним голосом вважається друга цівка карабків, що має один грифний отвір.

збільшенні кількості голосів – від двоголосної дуди (мелодичний і бурдонний голоси), до дуди з двома бурдонними і одним мелодичним голосами, до дуди з мелодичним, бурдонним і напівбурдонним голосами.

Суттєві розбіжності в органологічній літературі фіксуємо стосовно будови мелодичної цівки (“карабків”) дуди. Так, **В.Шухевич** вказує, що на мелодичній цівці 5 отворів та “один зі споду – глухий кінець”, а на бурдонній (напівбурдонній) – один отвір перед ріжком та ріжок, що має 1 чи 2 отвори. Хоча на ілюстрації мелодична цівка зображена з 6 грифними отворами. Крім того, тут ми знаходимо окремі неточності у малюнку. Зокрема, “глухий кінець” на малюнку показаний як отвір напівбурдонної цівки, але в тексті зазначається, що він розміщений на мелодичній цівці. Натомість біля шостого отвору на мелодичній цівці збоку позначена буква “а”, яка автором не коментується. Можливо, саме цей отвір на мелодичній цівці і є тим самим “глухим кінцем”, який повинен був би розміщуватися не на грифі, а збоку цівки, слугуючи для підстроювання. Тому ми вважаємо, що на малюнку і в коментарях до нього допущені технічні помилки.

Ця ж ілюстрація використовується у працях Г.Хоткевича, А.Гуменюка, В. Бобровникова, Л.Черкаського та у каталозі музичних інструментів Музею української культури у Свиднику. Вже у В.Бобровникова, А.Гуменюка та Л.Черкаського на малюнку вірно зображений “глухий кінець”, як підстроювальний отвір мелодичної цівки. Повторюваність неточностей, на наш погляд, пов’язана із передруком ілюстрації за В.Шухевичем, а не з використанням малюнків за польовими дослідженнями. Про це свідчить і дослівний опис дуди за В.Шухевичем у монографії Г.Хоткевича та, відповідно, із хибами малюнок і коментарі до нього. Окрім того, ми вважаємо, що респонденти подавали інформацію щодо двох різнотипних дуд, а в описах дослідників це не відображено. На думку А. Гуменюка та Л.Черкаського – на Україні були різні за будовою дуди, де мелодична цівка мала 5 або 6 грифних отворів.

В праці Б.Яремко подає опис мелодичної цівки із 5 грифними отворами, де інша цівка не має отворів і виконує роль бурдону. Таким чином Б.Яремком описана дуда з двома бурдонними голосами та одним мелодичним. У той же час Л.Сабан вказує, що на “карабках” розміщені 6 грифних отворів (1+5), звідси випливає, що перший отвір розташований на напівбурдонній цівці, і це засвідчує поданий малюнок. Напівбурдонна цівка мала 1 або 2 додаткові отвори із зворотної сторони чи на ріжку, які виконували функцію підстроювання мелодичної цівки. Опис, поданий Л.Сабан, вважається вичерпним завдяки диференціації ігрових і підстроювальних отворів.

В окремих працях дослідників вбачаються неспівпадіння в описах інструменту та його строю. З цього приводу К.Квітка писав: “Тільки стрій дзвонів, гонгів, ксило – і металофонів може бути вирахований, – і лише при ідеальних умовах, – без участі виконавця; але ... щоб дізнатися істинний стрій гами, його участь, як відмітив Елліс, необхідна. До цього слід додати, що твердо фіксованої гами може не бути і реальна висота ступенів звукоряду може бути безліч різноманітною в залежності від музичного контексту”. Наведений приклад підтверджується висловом В.Шухевича: “Туцільську дуду мож достроювати до будь-якого інструменту”. Отже, якщо стрій інструменту не є фіксованим, тоді стабільними повинні залишатися інтервальні співвідношення у строї інструменту як між мелодичною і бурдонною цівками “карабків”, так і між “карабками” та басом-гуком. **В.Шухевич** не вказує на стрій інструмента, але зазначає, що бурдонна звучить на терцію нижче від мелодичної цівки. Про стрій гука- нічого не повідомляється. Дослідники вважають, що бурдонна цівка звучить на субкварту до мелодичної цівки, а басова – квінтою нижче. Інші дослідники схильні вважати, що басова цівка підстроюється в октаву до звучання мелодичної цівки, а напівбурдонна на кварту вниз від мелодичної цівки, або басова настроюється в октаву, рідше в квінту до мелодичної цівки.

Для виявлення стилістичних особливостей музики, відтворюваної на дуді, важливе значення має фіксація звукорядів мелодичної цівки, які подані дослідниками. Зокрема, **С.Мерчинський** стрій мелодичної цівки подає як g1 a1 h1 c2 e2, а стрій інших цівок подає у вигляді співзвуччя g d1g1 h1 та окремо октаву d1- d2. Можна припустити, що g та g1- це стрій гука і мелодичної цівки, а d1 та h1 – варіанти строю напівбурдонної цівки, а октава d1- d2 – робочий діапазон “карабків”. Дуду у строї “а” описує **Б.Яремко**, подаючи прямий звукоряд мелодичної цівки a2 h2 c2 d3 e3 f3, **Л.Сабан** зазначає, що стрій ігрової цівки відповідає діатонічному звукоряду сексти без передування. **А.Гуменюк** відтворює звукоряд c1 d1 e1 f1 g1 a1 h1 c2 d2 e2, а **Л.Черкаський** – семиступенний звукоряд до мажорної гами. На основі представлених строїв ми вважаємо, що перші три з наведених, фіксують прямий звукоряд цівки (два дослідники на це вказують), а октавний звукоряд може відтворюватися тільки завдяки вилковій аплікатурі та передуванню. В етноінструментознавстві вважається, що при грі на дуді техніку передування та вилкову аплікатуру не застосовують. Деякі дослідники підкреслюють, що такі прийоми технічно неможливі. Можливо А.Гуменюк та Л.Черкаський подають індивідуально-конкретний стрій, не типовий. Зважаючи на суттєві розбіжності щодо морфології та строю дуди у етноінструментознавчій літературі, це спонукає нас описати “карабки” та стрій типової гуцульської дуди із фондів Закарпатського обласного краєзнавчого музею.

“Карабки” являють собою цівку довжиною 120-130 мм. з двома паралельно просвердленими наскрізь каналами. На грифі розміщені (1+5) грифні отвори, 1-ий вирізаний навскіс, тобто, розміщений на напівбурдонній цівці, а 5 інших- на мелодичній цівці. Для підстроювання мелодичної цівки збоку, навпроти отвору напівбурдонної цівки, є невеликий прямокутний отвір довжиною 5 мм., а для підстроювання напівбурдонної цівки- 1 отвір на різку величиною з грифний. Напівбурдонна цівка подовжується завдяки насадці з різком, який виробляється із коров'ячого рогу. Частина цівки, яка вставляється у головичку, має потовщення у вигляді обруча, що плавно переходить у два канали, куди вставляються одинарні пищики. Настроювання “карабків” здійснюється регулюванням висоти пищиків, яка коригується намотуванням ниток на пищик. Певну роль відіграють і “підстроювальні” отвори на цівці і різку, які теж при потребі закриваються воском або пластиліном. Мелодична цівка “карабків” має прямий звукоряд в діапазоні сексти. В залежності від комбінації грифних отворів, співвідношення напівбурдонної і мелодичної цівки може бути в унісон (якщо закриті 6 отворів), квінту вгору (1 і 5 отвори відкриті, інші-закриті), у кварту вниз, у терцію вгору (3 нижні отвори відкриті, інші – закриті). При строї дуди as1 ці співвідношення виглядатимуть таким чином: as1 -as1, as1-es2, as1-es1, as1-c2. А “гук” наструюється в октаву до основного звуку (as1). Як зазначає сам М.Тафійчук, чим більше відкритих отворів, тим вищий звук, і при відкритих отворах повітря швидко виходить а так на дуді не грають. Тобто, передування та вилкову аплікатуру не застосовують. Отже, наш опис строю дуди, принципових розходжень з С.Мерчинським, Л.Сабан, Б.Яремком немає, за винятком звукоряду мелодичної цівки за А.Гуменюком та Л.Черкаським. Запропоновані дослідниками інтервальні співвідношення між цівками “карабків” і гуком залежать від комбінації грифних отворів, тому їх можна, на наш погляд, вважати такими, що застосовуються у кількох варіантах.

Удосконалення конструкції інструменту відбуваються на сучасному етапі. Приміром, окремі майстри виготовляють дуду з піддувним ковальським міхом, при допомозі якого нагнітається повітря у повітряний резервуар дуди. Такий інструмент у хроматичному строї, використовується і в оркестрі народних інструментів Д.Демінчука.

Одним із цікавих аспектів є дослідження інструменту в контексті музично-

соціологічних зв'язків. Їх основою є прояв сакраментальних уявлень про походження і призначення інструменту. Згідно з гуцульськими легендами і переказами, дуда вважається інструментом диявольського походження. Споріднене уявлення про цей інструмент сформувалося і в культурах народів, що населяють Карпатський басейн. У зв'язку з цим виникають асоціації з угорським переказом: засвоїти гру на дуді можна при допомозі нечистого. Для цього музикант має піти на перехрестя доріг, відкрити рота і чекати поки не залетить джміль. Після того прийти додому і називати ноти, а дуда гратиме сама. По дуді повзатиме мурашка, то і буде чорт. Інші вірять, що небезпечно було сваритися з дударем, бо той міг наслати прокляття або виконати пісню-прокльон.

Традиційний християнський світогляд проявляється і у диференціації інструментарію. Наприклад, на Гуцульщині, при похованні нежонатого або незаміжньої, епізодом похоронного циклу стає “весілля з мертвим”. Тобто, грають скорочений весільний обряд, який супроводжується грою на дуді. Проте, на справжньому весіллі головним інструментом є скрипка. На дуді виконувалися як обрядові мелодії, так і танцювального призначення. Про це влучно зазначав К. Квітка: “Якщо залишимо осторонь відгомін світоглядних уявлень та художніх навиків віддалених історичних епох і звернемося до такого повністю сучасного явища, як танець не обрядового, розважального, характеру, то відмічаємо що людині, котра не звикла асоціювати звуки волинки з танцем, важко усвідомити, чому в білоруських, українських, словацьких селян “самі ноги починають танцювати” при цих звуках”.

У храмовому богослужінні інструментальна традиція має місце у римо-католицькому обряді. Такими інструментами є, як правило, орган чи фісгармонія, дзвіночки тощо. Колісна ліра і дуда мали теж певне місце в церковному обряді, можливо, вони супроводжували танці в церковній службі після Різдва. В Європі з XIII-XIV ст. церквою ці інструменти оголошуються “диявольськими”. Цьому сприяли і зображення в кафедральних соборах диявола, який грає на вказаних музичних інструментах. Поза церквою дуда залишається інструментом до танцю у селян. Угорські джерела вказують, що у Задунав’ї в деяких церквах імітували гру на дуді під час гри на органі, як спомин про участь пастухів з дудами в обряді поклоніння.

Вітчизняні дослідники вважають, що дуда на Гуцульщині застосовувалася і в обрядових іграх зимового циклу, зокрема, в народному обряді Маланка, як засіб творення образу карнавальності. Власне цим інструмент викликає аналогію з головною героїнею зимової обрядової вистави – козою.

В традиційній культурі дуда вважається інструментом сольного призначення. Однак, зафіксовані капели, в яких дуда об’єднується в ансамблеву гру зі скрипкою. Вказане поєднання інструментів було поширене у традиційних культурах Угорщини, Польщі, Словаччини. У Г.Боплана знаходимо відомості щодо весільного ансамблю, який складався із скрипки, дуди або цимбалів. У XX ст. на Гуцульщині можна було зафіксувати ансамбль у складі дуди, скрипки та фабричного кларнету in C.

В народі дуду не дуже шанували, приказуючи приказки на зразок такої: “Біда, як дуда: куда йде, то реве”. Подібні негативні висловлювання зустрічаємо і в російській народній творчості: “Ножки, что дудки, брюшко, что волыночка. Дуй его волыночкой; Иван в дудку играет, а Марья с голоду помирает”. Яскраво антипатичне відношення українського народу до дуди відображено у вірші К.Зіновіїва:

*И бодай загинула дуда на всі віки,
Жебъ больш не видали ю вірние чоловіки!
И научившимся людемъ въ нея играти
Треба за тое кріпко отъ сердца каяти,
А ей до всіх дябловъ у воду втопити,*

Або огнем великим у гною спалити...". Проте зазначається, що як військовий атрибут дуду використовувати не гріх.

Зафіксований етноорганологами матеріал щодо побутування дуди на теренах Українських Карпат є цілком достатнім для порівняльного зіставлення і з'ясування загальних і характерних рис гуцульської дудкарської традиції. Дуда є спільним інструментом для всієї території Карпатського басейну, а її проникнення обумовлено як зовнішніми так і внутрішніми факторами. Конкретно-історичних ознак на Україні цей інструмент набув на регіональному рівні. Збережена технологія виготовлення інструменту, стрій та унікальність органологічних ознак дуди, які відмінні від аналогічних інструментів, поширених в ареалі Карпатського басейну.

Характерність побутування дуди на Гуцульщині обумовлена існуванням реліктів народної інструментальної традиції, зокрема вокального та інструментального бурдонування. Цей принцип закладений в основі таких інструментів як телінка, флюяра, сопілка, дводенцівка, дрімба, тощо. Вважається, що ці інструменти суттєво вплинули на появу троїстої музики. А власне дуда з мелодичним, бурдонним та напівбурдонним голосами відтворює функційну роль інструментів в традиційному ансамблі. Музика, відтворювана на дуді, мала вплив і на вокальні жанри, зокрема на гайдуцькі пісні, у мелодиці яких спростерігається імітування характерних інструментальних зворотів, обмеженість діапазону у межах сексти, використання форшлагів тощо.

Підсумовуючи вищенаведене, ми вважаємо, що дуда на теренах Українських Карпат є інструментом запозиченим, але добре адаптованим до гуцульської музично-стильової системи.

Література

1. Галайская Р. Специфичность проявления инструментоведческой информации в древнерусских доисторических памятниках и проблемы исследования // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. - Москва, 1974. - С. 221.
2. Фаминцын А. Скоморохи на Руси. - Санкт-Петербург, 1995. - С. 64-65.
3. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. - Київ, 1967. - С. 43.
4. Сабан Л. "Дудки" на Гуцульщині // VI конференція дослідників народної музики Червононоруських (Галицько-Володимирських) та суміжних земель. - Львів, 1995. - С. 44.
5. Шухевич В. Гуцульщина. Ч. 3. - Видання друге. - Львів: Верховина, 1999. - С. 84-86.
6. Mierczynsky St. Muzyka Huculsczyzny. - Krakow, 1965. - S. 47, 57, 58, 89, 102, 103, 105, 150.
7. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. - Харків, 1930. - С. 215-233.
8. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. - Київ: Мистецтво, 1955. - С. 12.
9. Колесса Ф. Характеристика української народної музики // Музикознавчі праці. - Київ: Наукова думка. - 1970. - С. 357.
10. Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки // Избранные труды в 2-х т. - Москва, 1973. Т. 2. - С. 251-326.
11. Бобровников Е. Грай, музико. Київ, 1963. - С. 55-59.
12. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. - Київ, 1967. - С. 42-27.
13. Украинские народные инструментальные наигрыши. - Москва: Музыка, 1986. - С. 4.
14. Хай М. Музика Бойківщини. - Київ, Родовід, 2002. - С. 23.
15. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. - Київ: Техніка, 2003. - С. 226-230.
16. Мацієвський І. «Троїста музика» (До питання про традиційні інструментальні ансамблі // Ігри й співголосся. Контонація. - Тернопіль: Астон. - 2002. - С. 98-99.
- 16а. Мацієвський І. Там само. - С. 154-155.
- 16б. Маціевский И. Отражение специфики инструментария в музыкальной форме народных инструментальных композиций // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. - Ленинград, 1986. - С. 16.
17. Сабан Л. "Дудки" на Гуцульщині // VI конференція дослідників народної музики Червононоруських (Галицько-Володимирських) та суміжних земель. - Львів, 1995. - С. 43-53.

- 18.Яремко Б. Етноінструментознавство.-Рівне,2003.-С.22.
- 19.Водяний Б. Дуда та ліра у музичному побуті Західного Поділля // Фольклористичні візії (учні-вчителів І.В.Мацієвському з нагоди 60-річчя):Збірник статей і матеріалів.-Тернопіль:Астон,2001.-С.17-24.
- 20.Шостак В. Народні музичні інструменти у традиційній культурі угорців Закарпаття //Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею.-Ужгород:Патент,2005.Вип.УІІ.-С.142-144.
21. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка в 4 т.-Москва,1978.Т.1.-С.142.
22. Хай М. Музика Бойківщини.-Київ,Родовід,2002.-С.23.
- 23.Булик З. Лексико-словотвірна будова бойківських і гуцульських назв музичного інструментарію //Культура і побут населення Українських Карпат.-Ужгород,1972.-С.218.
- 24.Яремко Б.Етноінструментознавство.-Рівне,2002.-С.93
25. Цит. за доступним виданням Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу.- Харків,1930.-С.223.
26. Хоткевич Г.Там само.-С.220.
27. Барток Б. Избранные письма.-Москва: Советский композитор, 1988.-С.112.
28. Шостак В. Народні музичні інструменти у традиційній культурі угорців Закарпаття.-С.141-144.
- 29.Manga J. A nadsip es a duda.-Budapest,1969.- old.42-51.
- 30.Чибоняк І. Музичні інструменти // Музей української культури. Каталог виставки.Свидник,1972.-С.39-40.
- 31.Квитка К. Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям //Избранные труды в 2-х т.-Москва,1973.Т.2.-С.25-26.
- 32.Шухевич В.Гуцульщина Ч.3.-Видання друге.- Львів: Верховина,1999.-С.85.
33. Закарпатський краєзнавчий музей (ЗКМ)//Етнографія-2608.
- 34.Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки // Избранные труды в 2-х т.-Москва,1973.Т.2.-С.256.
- 35.Кушлик Л. Українські народні музичні інструменти в театральних формах народної музичної творчості // Музична дія в традиційному фольклорі. – Львів,2001.-С.89-90.
- 36.Хоткевич Г.Музичні інструменти українського народу.- Харків,1930.-С.233.

Бабич М.М, м.Рівне

70-річному ювілею вчителя присвячується

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ТА СЕКРЕТИ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ БОГДАНА КАЛЬМУКА

«Патріарх кларнетово-саксофонової школи», «Вчитель з великої букви», педагог, виконавець, майстер своєї справи, хороший колега, надійний і чуйний товариш, чудова людина і, з дитячих вуст, ніжно, не вимушено – просто «Бодік», – так відзиваються про цю людину ті, хто має щастя з ним спілкуватись, співпрацювати, а особливо, вчитись у нього.

Отож, Богдан Іванович Кальмук приїхав працювати артистом оркестру обласного музично-драматичного театру до міста Рівного ще у 1964 році з далекого Сибіру, де був артистом симфонічного оркестру Томської обласної філармонії. Гастролюючи по містах України, він зустрівся в місті Харкові з артистами Рівненського музично-драматичного театру, серед яких пізніше зустрів чарівну скрипальку, свою майбутню дружину – Олену Антонівну Сім'ячук. Так розпочалось подружнє життя і трудова діяльність Богдана Івановича на Рівненщині.

Після дев'ятирічної праці в театрі, а саме з 1973 року і по нинішній день, Б.І.Кальмук очолює відділ духових та ударних інструментів Рівненської дитячої музичної школи №1 ім. М.В.Лисенка. Випустив понад 80 учнів (кларнетистів і саксофоністів), серед яких є відомі артисти, музиканти-педагоги, вчителі, інженери, лікарі і нинішні студенти середніх та вищих музичних закладів.

Народився Богдан Іванович 27 жовтня 1935 року в містечку Городок, що на Львівщині, в сім'ї коваля. В родині був наймолодшим, після старших сестри і брата. Сестра вчилася грати на скрипці, а вся родина була співочою. В Городку, на той час був польський військовий оркестр, який час від часу демонстрував свою гру, крокуючи вулицями міста. Великий барабан з тарілкою тягнув на візочку маленький коник (поні). Як і всі дітлахи, малий Богдан любив бігати за тим оркестром і слухати його музику. Ще в ті дитячі роки йому запали в душу чарівні звуки кларнета, про який він став мріяти. Але, батько не мав змоги навчати музиці обох дітей. Минали роки, а мрія хлопця здавалась нездійсненною.

1946 рік для родини Кальмуків став жахливим вироком. Військовим трибуналом була засуджена і вислана до Сибіру єдина донька Івана Кальмука, 21-річна медсестра, а наступного року – вивезена і вся сім'я в Кемеровську область (Західний Сибір, Кузбас) до міста Прокоп'євськ, без права переселення.

Одинадцятирічному хлопцеві було вже не до мрій – чужа мова, чужі холодні краї, страшні побутові умови і т.ін. Про навчання не йшлося, приходилось багато працювати, допомагаючи мамі вистоювати довгі черги за хлібом і милом. Батько ж, і старший брат працювали на заводі. Лише в 15-річному віці, самотужки освоївши російську мову, Богдан Іванович успішно склав вступні іспити і поступив вчитись в гірничопромислове училище («ФЗО – фабрично-заводское обучение») на слюсаря-інструментальника. Навчання тривало два роки. Сім'я була щасливою, тому, що учні училища були на повному державному утриманні (триразове харчування та повністю весь одяг і взуття видавались учням училища). Навчання в училищі було завершене з найвищими показниками та зразковою поведінкою, Кальмуку Б.І. присвоєно кваліфікацію слюсаря – інструментальника 5 розряду.

Етап трудової діяльності на механічному заводі, який був евакуйований в роки війни з України (місто Красний луч, теперішня Луганщина) до Прокоп'євська, відкрив нову сторінку в біографії Богдана Івановича і наблизив його до поступового здійснення дитячої мрії – навчитися грати на кларнеті і стати професійним музикантом.

При заводі почав формуватись заводський духовий оркестр, який очолив трубач Зіновій. Спочатку в ньому було 5 – 6 самодіяльних музикантів. Займались вони в червоному куточку на обідній перерві. Зіновій запросив молодого, гарного хлопця, який співав українську пісню, вчитись грати на трубі, але Богдан Іванович довго шукав у складській коморі чорненький музичний інструмент – кларнет. Вчителя по кларнету звичайно ж не було, але був підручник: «Самовчитель» чи «Школа гри на кларнеті». З допомогою Зіновія справа почала рухатись. Богдану Івановичу видали кларнет для домашніх занять, на якому він дув у шафу, щоб не заважати ріднім, так-як всі мешкали в одній кімнаті.

Скоро заводський оркестр почав свої виступи на виборчій ділянці, а згодом уже приймав участь і у святі пісні, на яке приїжджали різні хорові та оркестрові колективи. Звучала різноманітна музика. На ті часи ставали популярними оркестри, які функціонували при кінотеатрах. В основному вони грали музику із опер та оперет за півгодини до кіносеансу. Але, кларнетиста і в оркестрі кінотеатру на той час не було.

Згодом, в оркестрі кінотеатру з'являється професійний кларнетист – Олександр Юхимович Громом, випускник професора С.В.Розанова Московської консерваторії, який звільнився з Магаданської тюрми, де був ув'язненим за політичними мотивами.

Мати О.Ю.Громова працювала професором Московської консерваторії по класу фортепіано, а його не хотіли ніде прописувати, дозволили лишень працювати в оркестрі кінотеатру міста Прокоп'євська.

Так, нарешті у Богдана Івановича, з'явився перший професійний вчитель по кларнету.

В тому ж році в Прокоп'євську відкрили дуже гарну дитячу музичну школу, на відкриття якої приїздив Д.Д.Кабалевський. Директором цієї школи призначили бувшого військового диригента Барсукова Михайла Васильовича, який закінчив Московську консерваторію. Барсуков М.В. прийняв на роботу вчителем кларнету Громова О.Ю., у якого займався Богдан Іванович у вечірній музичній школі, що стала функціонувати при ДМШ. Але, не довго судилось Богдану Івановичу навчатись у такого високопрофесійного фахівця, як О.Ю.Громов. 5 листопада 1954 року його життя трагічно обірвалось...

Навчання Богдан Іванович продовжував у класі Барсукова М.В., а згодом у молодого кларнетиста Михайла Прокоповича Зінченка, який приїхав до цієї школи з Омського музичного училища.

Закінчивши вечірню музичну школу екстерном, у 1958 році Б.І.Кальмук поступив на відділ духових та ударних інструментів в клас до Дімітрієва Івана Ставровича (болгарина, що закінчив Мінську консерваторію) у Томське музичне училище, яке закінчив блискуче і отримав направлення на роботу в Томську обласну філармонію артистом симфонічного оркестру.

Оркестранти дуже поважали молодого талановитого кларнетиста за його віртуозну майстерність, високу виконавську культуру, а особливо за рідкісний м'який і, разом з тим, насичений густий і ніжний звук, притаманний лише йому.

За період роботи в Томському симфонічному оркестрі (1961-1964 рр.), Богдану Івановичу поталанило зустрічатись, спілкуватись і співпрацювати з багатьма знаменитими солістами та видатними диригентами, як Юдін, Тімерканов, Стасевич, Серов, Кажлаєв, Кац, Волинський, Горелік, Вероніка Дударова, Михайло Воскресенський та ін., які приїздили до Томська зі своїми концертними програмами.

Навчання у висококваліфікованих музикантів-педагогів, праця у професійному колективі, спілкування з видатними музикантами світового рівня, залишили свій відбиток у формуванні молодого фахівця високої майстерності музиканта-віртуоза, музиканта-професіонала, музиканта-артиста, і, головне – музиканта-навчителя.

Секрети педагогічної майстерності Богдана Івановича закладені у ньому від природи, мабуть він покликаний бути навчителем від самого його народження. Надзвичайно дружня і любляча родина Кальмуків сіяла у душі своїх дітей лише добре насіння, а саме – любов, чесність, порядність, вихованість, повагу до інтересів і проблем своїх ближніх, працелюбство, відданість своїй справі і велику жагу до пізнання всього доброго, прекрасного, величного.

Тому, дитина, яка зустрічається вперше з Богданом Івановичем, як зі своїм вчителем, захоплюється спочатку ним, його надзвичайною добротою, яка постійно випромінюється від нього, а потім вже і музикою. Адже Богдан Іванович має свою методику співпраці зі своїми маленькими вихованцями: то по-дорослому тисне їм руку, вітаючись, а то зменшується до їхнього віку у розмові, щоб доступніше, на мові дитини донести йому певні завдання в освоєнні музики чи інструменту. На уроці Богдан Іванович ніколи не підвищує тон розмови, навіть, коли учень не підготувався до цього уроку. Ніжно і лагідно, інколи з елементами гумору, напівпошепки, він довідується про «таємні» причини та певну поведінку дитини, а вже потім, таким же лагідним тоном приводить різноманітні приклади з життя, які спонукають дитину до активної роботи, творчого мислення, правильних професійних підходів.

Урок Богдан Іванович ніколи не розпочинає із сухої традиційної структури: гами, етюди, п'єси, домашнє завдання.

Привітавшись, він довідується як почувається його маленький «співпрацівник», чи достатньо він ситий, чи займався вдома, які виникли проблеми під час самостійного заняття, як він намагався з ними справитись і т. ін. Коли вже інструмент складений і готовий до роботи, Богдан Іванович оглядає його, дивиться чи працюють всі клапани (часто діти їх деформують, падаючи, чи стукаючись інструментом від неухважності), оглядає тростину, мундштук, а вже потім, впевнившись у справності інструменту, розпочинає з учнем видобування довготривалих звуків на певній гамі. Далі на цій же гамі відпрацьовуються різноманітні вправи, як ритмічні так і мелодичні для того, щоб «продути» стволину інструменту і досягти звуковидобування у різних висотних позиціях. При цьому завжди звертається увага на тонічний тризвук з його оберненнями, на септакорди з їх розв'язанням, на побудову і виконання того чи іншого інтервалу, акорду, що заставляє дитину добре засвоювати теоретичні знання, набуті по теорії музики, і приміняти їх практично на своєму інструменті. Все це є дуже важливим у формуванні музиканта-виконавця.

Так, поступово перевіряється домашнє завдання учня, і в індивідуальному порядку з творчим підходом іде підготовка творчого матеріалу до наступного завдання, до подолання ще одного щабля в освоєнні інструменту та її величності – музики. Крок за кроком, починаючий музикант досягає все нових і нових вершин:

- пізнає себе, свою фізіологію – вчиться правильно дихати, мислити, уявляти музику, бачити і чути її красу через призму свого ества;
- пізнає складну нотну грамоту – вчиться ритмічно рахувати музичний текст, точно і вірно читати його, розуміти, мислити і говорити музичною мовою;
- пізнає інструмент – вчиться «спілкуватися» з ним на його «мові», правильно і ніжно поводитися з ним, слухати його, розуміти і любити його;
- пізнає світ музики – вчиться відтворювати красиві, ніжні звуки, речення, фрази, періоди, частини, цілісні музичні картини і образи;
- пізнає естетику артиста-виконавця – вчиться достойно, артистично поводитися на сцені, доносити музику до слухача, насолоджувати його своєю грою;

Маючи багатющі знання і величезний професійний досвід, Богдан Іванович поетапно навчає всьому цьому своїх учнів, готуючи їх до подальшого професійного зростання. Досвідченим поглядом він одразу розпізнає всі творчі задатки дитини і намагається якомога ширше розвинути в ній закладене. Тому не дивно, що так багато дітей його класу, ще в шкільний період навчання здобувають звання дипломантів і лауреатів різноманітних конкурсів та фестивалів, дають свої перші сольні концерти, виступають солістами з професійними оркестровими колективами.

І, як результат, серед його випускників музиканти світового рівня:

- Андрій Синенко (саксофон), випускник Ленінградської консерваторії, (джазовий музикант Фінляндії);
- Андрій Старченко (кларнет), випускник Одеської консерваторії та музичної академії Німеччини (педагог, артист оркестру, Німеччина).

Музиканти, які здобули і здобувають вищу професійну музичну освіту:

- Анатолій Оксенюк, випускник Петрозаводської консерваторії (артист оркестру Рівненського музично-драматичного театру);
- Валерій Безсалов, Юрій Підгурський, Олег Ставицький, Олександр Вербець, випускники кафедри духових інструментів Рівненського інституту культури;
- Віктор Криницький, випускник кафедри духових інструментів інституту мистецтв РДГУ;
- Юрій Літвінов, випускник Одеської консерваторії;
- Андрій Аврусевиц, випускник музично-педагогічного факультету Рівненського педагогічного інституту;

- Павло Скотаренко, студент Одеської консерваторії;
- Тетяна Самусенко, Олександр Дядюсь, Ірина Бабич, Сергій Туровський, Володимир Піддубник, Богдан Пасічник, Ольга Ярмошевич – нинішні студенти Рівненського музичного училища відділу оркестрових духових та ударних інструментів.

Нині Богдан Іванович переживає період творчої зрілості – завідує відділом духових та ударних інструментів, керує джазовим ансамблем вчителів школи, де виконує партії саксофона альт, виступає з учнями класу у ансамблях, постійно займається як на кларнеті, так і на саксофоні. На сьогоднішній день у нього в класі навчається 15 учнів (кларнет, саксофон), з якими він невтомно і плідно працює, готуючи їх до чергових конкурсних виступів та до вступних випробувань у музичне училище.

Такий стислий портрет цієї прекрасної людини, музиканта і вчителя, чиє життя є яскравим прикладом відданого служіння своїй справі, людям і дітям.

Филипчук М.С., м.Рівне

ОСОБЛИВОСТІ НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ В ЕСТРАДНОМУ ОРКЕСТРІ НА КАФЕДРІ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ В ВНЗ МИСТЕЦЬКИХ НАПРЯМІВ

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, уміння й навички, розширювати свої світоглядні функції, усвідомлювати себе частинкою єдиного взаємодіючого організму. Однією з таких форм колективної діяльності є навчання студентів в естрадному оркестрі на кафедрах естрадної музики в 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.

Навчальний естрадний оркестр – це колективна форма навчання, яка здійснює вплив на розвиваючі та формуючі функції студентів як в колективі, так і через колектив, організовує навчальний процес таким чином, де питання колективної діяльності тісно взаємозв'язані з розвитком та вихованням кожного учасника в цілому.

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, 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).

Вищезазначені особливості навчання студентів в естрадному оркестрі, безумовно, не розкривають всіх граней виховного і розвиваючого впливу на діяльність оркестрантів у музично-виконавському колективі. Ми визначили, на нашу думку, найбільш головні, які впливають на побудову навчального процесу в естрадному оркестрі.

На основі педагогічних вимог, виховних та пізнавально-розвиваючих функцій в естрадному оркестрі ВНЗ мистецьких напрямів, ми визначили наступні завдання:

- формування та розвиток музичних здібностей;
- розвиток здібностей до творчої діяльності;
- формування навичок організаційної та репетиційної роботи з оркестром (посадка оркестру, різноманітні форми настроювання окремих інструментів та інструментальних груп, робота над партіями в групах і в оркестрі тощо);
- підготовка до професійно-практичної діяльності.

Успішне вирішення цих завдань можливо лише за умови правильної організації та підходу до навчального процесу в естрадному оркестрі. Мається на увазі те, що організація побудови навчального процесу повинна здійснюватися на основі педагогічної доцільності й цілеспрямованості, згідно з передбаченими навчальними програмами кафедр естрадної та джазової музики в ВНЗ мистецьких напрямів. У першу чергу це пов'язано з такими обставинами:

по-перше, невідповідністю виконавської підготовки до гри в естрадному оркестрі. До вступу на кафедру естрадної музики в ВНЗ мистецьких спрямувань певна частина студентів навчалась у музичних студіях, гуртках, школах і їхній рівень музично-виконавської та оркестрової підготовки є різний. А студенти, які закінчили музичні училища, училища культури, маючи належний рівень музично-виконавської та оркестрової підготовки зазвичай виховувались й формувались на класичних зразках музичних творів. Хоча в наш час у деяких середніх та вищих музичних закладах й відкриваються окремі відділення та кафедри естрадної музики, але цей процес ще не є настільки налагодженим і вимагає більш системного підходу до навчання.

по-друге, необхідністю підготовки студентів до роботи з аматорськими, шкільними естрадними музичними колективами.

Враховуючи ці обставини, ми бачимо логіку навчання студентів в естрадному оркестрі в тому, що для здійснення цілеспрямованого навчального та репетиційного процесу домінуюче місце повинні займати такі питання: вивчення творів різних жанрів та стилів естрадної та джазової музики, формування у студентів практичних навичок гри в ансамблі, оволодіння необхідними способами і прийомами гри, штрихами, відповідною атакою звука, яка пов'язана з динамічними характеристиками його початкової фази, акцентуванням, характерною метро-ритмічною пульсацією, які є специфічними для естрадного та джазового виконання.

Отже, проаналізувавши загальний стан навчальної роботи студентів в естрадному

оркестрі, визначивши завдання та логіку навчання, ми можемо розкрити основні компоненти змісту навчання. Такими компонентами, на наш погляд, є:

1. Передача студентам теоретичних і методичних знань.
2. Формування музично-виконавських умінь і навичок гри в оркестрі під час вивчення музичних творів.
3. Розвиток художньо-творчих навичок.

Проаналізуємо названі компоненти змісту навчання відповідно до тих процесів і завдань, які вирішуються в репетиційній роботі. Навчальний процес в естрадному оркестрі, як і будь-якого іншого навчального колективу, повинен бути спрямований на передачу студентам необхідних теоретичних і методичних знань безпосередньо під час формування професійно-практичних навичок, умінь у процесі вивчення музичних творів. Засвоєння знань має відображати конкретні навчально-пізнавальні завдання, які здійснюються безпосередньо під час відтворення певних виконавських операцій.

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, 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, 360]. За висловлюванням І.Гофмана: «Кращий спосіб

навчитися швидко читати – це якомога більше читати» [3, 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.

Отже, навчальний естрадний оркестр як форма колективного виду навчання є важливим чинником здійснення основних принципів навчання й виховання, розвитку творчих навичок і здібностей, формування професійних навичок і умінь гри в оркестрі. Естрадний оркестр здійснює також професійну підготовку майбутніх керівників естрадних колективів, озброюючи їх необхідними знаннями в сфері естрадного та джазового виконавства.

Література

1. Большаков А. Практическое руководство по организации самодеятельного эстрадного оркестра и инструментального ансамбля. Для слушателей отделения “Руководитель эстрадного оркестра”. – М.: Музыка, 1981.
2. Готлиб А. Основы ансамблевой игры. – М.: Музыка, 1971. С. 23.
3. Гофман И. Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М., 1961. – С. 176.
4. Грасеев Э. Эстрадный оркестр. Учеб. пособие. – М., 1998.
5. Крейн Ю. Стиль и колорит в оркестре. – М.: Музыка, 1967.
6. Кузнецов В. Теория и методика учебно-творческого процесса в любительском эстрадном оркестре и ансамбле.: Учебник для вузов искусств и культуры. – М., 2000.
7. Пазовский А. Записки дирижера. – М., 1966.
8. Теплов Б. Избранные труды. – М., 1985. С. 18.
9. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов // Избранные статьи о музыке. – М., 1956. – С. 360.

Онищук В.І., м.Рівне

ВПЛИВ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ НА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК СТУДЕНТА-ДУХОВИКА

Самостійна робота – важлива ділянка роботи при підготовці студентів – духовиків у мистецькому закладі, формування у них професійних та педагогічних навичок. Вона є актуальною, але не завжди позитивно вирішується.

Науковці по різному трактують сутність самостійної роботи. Так, П.І.Підкасистий

розглядає її як “засіб організації та виконання учнями визначеної пізнавальної діяльності” [8], розділяє її на аудиторну (більш регламентована), та позааудиторну.

Упродовж навчання студентів у мистецькому закладі потрібно створювати такі умови, за яких студенти більше б самостійно готувались до занять. Великий педагог Я. А. Коменський говорив: “...Альфою та омегою нашої дидактики нехай буде пошук і відкриття способу, за якого б учителі менше навчали, а учні більше б училися” [5; 162].

Самостійна робота має в своїй основі і виховні якості, “здебільшого виступає чи не єдиним способом виховання самостійності у набутті знань” [1; 433] та формуванні творчих навичок студентів – духовиків.

Предметом дослідження є самостійна робота студентів – духовиків.

Мета наукової статті – розкрити особливості самостійної роботи студентів-духовиків під час навчання в Інституті мистецтв, показати шляхи набуття ними професійних навичок через самопідготовку.

Завдання праці:

- проаналізувати стан самостійної роботи, її вплив на формування професійних навичок;
- показати форми та методи набуття професіоналізму завдяки самостійній роботі;
- довести доцільність запропонованих методів самостійної роботи студентів – духовиків в Інституті мистецтв.

На четвертому курсі студенти проходять педагогічну практику, яка сприяє формуванню в них професійних здібностей. Тут вони самостійно займаються з учнями музичної школи, упроваджують свою методику, знання, набуті в Інституті мистецтв, моделюють навчальний процес і роблять висновки. Самостійність передбачає оволодіння студентами складними вміннями і навичками – бачити зміст та мету роботи, організовувати власну освіту, пізнавальну і розумову активність і самостійність, здатність до творчості.

“Головними якостями творчої особистості, здібної до самостійної діяльності, є:

1. Уміння самостійно ставити проблеми і самостійно знаходити шляхи їх вирішення;
2. Здібність орієнтуватися в потоці інформації;
3. Постійна потреба в самовдосконаленні і самовихованні” [6; 28].

У ВНЗ потрібно перейти “до посилення індивідуального підходу, розвитку творчих здібностей майбутніх спеціалістів, спираючись на їх самостійну роботу, активні форми і методи навчання” [7; 12]. Такий підхід до цього питання сприяє отриманню студентами професійних навичок.

О.О.Ільченко, Я.В.Сверлюк вважають, що “професійна музична освіта – це сукупність знань, практичних умінь і навичок, необхідних індивіду для продуктивної, високоякісної музичної діяльності, сформованих у процесі цілеспрямованого розвитку його музично-творчих потенцій. Її характерними рисами є трудомісткість і довготривалість, тісний зв’язок поступового музичного розвитку, формування художньої свідомості і музично-творчих якостей із загальним фізіологічним і розумовим розвитком, духовним становленням особистості” [3; 185].

Продуктивність самостійної роботи студентів зі спеціального інструменту значною мірою зумовлена станом їх професійно – мотиваційної сфери, без якої самостійність не сформує. Самостійність “передбачає свідому мотивацію дій і спирається на їх об’єктивну обґрунтованість” [10; 524].

“У становленні професійно-мотиваційної сфери майбутнього вчителя музики в класі основного музичного інструменту виділяємо два взаємозв’язані аспекти: формування у студентів свідомого та активного ставлення до своєї музично-

виконавської підготовки і ефективне педагогічне керівництво цим процесом. У першому випадку це досягається ознайомленням студентів із змістом і специфікою їх майбутньої професійної діяльності, пов'язаної з грою на музичному інструменті, а також залученням до складання індивідуальних робочих планів. Педагогічне керівництво включає в себе реалізацію таких функцій: навчальної або методико-регулюючої, яка співвідносить індивідуальні можливості й ціннісні орієнтації студента з вимогами суспільства, а також методико – спонукальної, що полягає у формуванні емоційного, раціонального і вольового ставлення студентів до процесу виконавського самоудосконалення, до творів, що вивчаються, й способів оволодіння ними” [14; 4].

Особливо потрібно “підкреслити значення розуміння студентами синтетичної суті музично-педагогічної підготовки, в якій знання та навички з різних навчальних дисциплін взаємозбагачують одне одного. Продуктивному засвоєнню виконавцем музичного твору, наприклад, сприяє не стільки багаторазове програвання, скільки вміння при кожному повторенні ставити і вирішувати художньо-виконавські завдання, що допомагають розкриттю авторської концепції” [14; 4].

Неабияку роль у самопідготовці студента відіграє викладач, який безпосередньо впливає на її хід. Він ставить певні завдання та контролює їх. Це дуже добре робити на індивідуальних заняттях, коли йде співпраця викладача і студента в тісному взаємозв'язку.

М.Грищенко вважає, що “всі види навчального процесу у ВНЗ повинні будуватися так, щоб у кожному з них відчувалася керівна роль викладача, і водночас – щоб спонукати, заохотити студента до самостійної праці” [2; 12].

Викладачеві необхідно добре знати рівень підготовки студента зі спеціальних дисциплін з першого курсу, щоб у майбутньому планувати йому ту чи іншу модель самопідготовки, вибрати належну форму керівництва. Але й на подальших етапах потрібно диференційовано підходити до форм та методів самостійної роботи. “Критерієм вибору форм самостійної роботи повинен бути науково – обґрунтований обсяг обов'язкової самостійної роботи студентів, який враховує курс і форму навчання, рівень знань і умінь, співвідношення з іншими дисциплінами, що пов'язано з профілем ВНЗ” [11; 5].

Самостійна робота – це особлива форма самовираження особистості, проявлення її індивідуальних поглядів, думок та можливостей. Студент сам регламентує свій час, в який входить і робота за межами навчального закладу, правила та норми, які йому прийнятні, а також особисті можливості.

Під час самостійних занять зі спецдисциплін студент постійно повинен бути зорієнтованим на формування, підтримку і розвиток пізнавального інтересу. Тут від навчального процесу вимагається безперервне вдосконалення, пошуки нових форм роботи, поліпшення педагогічної майстерності педагогів, аналізування тих заходів, які були проведені в попередні роки, висновків, які мають бути зроблені після цього всього та майбутніх планів. Такими методами виховується самостійність мислення, аналізу та дій.

Важливе місце в самопідготовці має психологічний настрій, прагнення поліпшити свій професійний рівень за рахунок наполегливої праці. П.І.Чайковський не перебільшував, коли пояснював швидке закінчення ним опери “Орлеанська дівка”. Він писав: “Весь секрет у тому, що я працював щоденно й акуратно. У цьому відношенні я володію над собою залізною волею, і коли немає особливого бажання до занять, то завжди умію заставити себе пересилити неприхильність і захопитися” [15; 66]. Так само й студент, можливо і не бажає кожен день працювати на інструменті, але потрібно усвідомлювати те, що пропущений певний час не наздоженеш завтра.

У самостійній роботі особливим фактором є систематичність, загальна підготовка

(розвиток) і ставлення до навчання. Лінивий, неорганізований студент, але який має хорошу пам'ять, може під час сесії за короткий час визубрити і здати успішно матеріал, та через швидкий термін забути його, а “систематичність і постійність в заняттях, системне і наполегливе входження дозволяють отримати опосередковані знання, набуті переконання і визначити своє відношення до явищ і фактів, які вивчаються” [4; 138]. Коли студент постійно займається проблемою, це стає щоденною потребою для нього, вихованням умінь самостійно думати та викликає інтерес до науки. Самостійність роздумів можлива при глибокому розумінні фактів і осмисленні проблеми, оволодіння теорією. Якщо студент старанно й добросовісно ставиться до свого предмета, коли є в нього високий внутрішній потенціал, тоді цей матеріал набагато легше ним засвоюється.

Освітні якості сприяють тому, що в студента виховується мислення, інтерес до науки, що в свою чергу стимулює самостійну роботу. Необхідність набування професійних знань веде до стійкої звички, студент не просто вивчає дисципліни, а оволодіває досконало наукою і самостійним мисленням. Отут є резерв для оптимізації вдосконалення навчального процесу у ВНЗ.

Емпіричний підхід до вивчення сутності самопідготовки і далі існує в системі освіти. Так, “у більшості ВНЗ кожна кафедра, кожен викладач дають студентам стільки домашніх завдань, скільки вважають за потрібне, не цікавлячись тим, скільки завдань отримали студенти з інших дисциплін” [9; 15]. Бажано тут добре вивчити та осмислити планування навчальною частиною, деканатом, кафедрами часу самопідготовки на весь термін вивчення предмету. Навчальний процес у вищій школі протікає, як суцільна структурна система, в якій зміст освіти і навчання, організація занять на факультеті, методи навчання, наукова діяльність кафедр і студентів педагогічно взаємопов'язані і сприяють розвитку особистості студента в комплексі.

У навчальний план мали б входити такі методи із самостійної роботи студентів, як колоквіуми (*colloquium* – бесіда, розмова, а частіше – співбесіда), які проходили б у доброзичливій атмосфері по перевірці знань студентів, деколи із неприємними для них наслідками, але фактор незнання матеріалу спонукає того ж студента вивчити його, підняти свій професійний рівень.

Колоквіум в основному проводиться на лекційних курсах, де на початку лекції педагог пояснює, як потрібно працювати над матеріалом, якою літературою користуватися. Можна проводити і на індивідуальних заняттях зі спеціального інструменту, диригування, де також визначається рівень знань студента, відбувається його спрямування до тієї чи іншої літератури, залучається виконання вправ із різними завданнями, технічний та художній матеріал.

Складнощі із самостійної роботи мають студенти заочної форми навчання, оскільки люди вже працюють і вчать. Тут важливе місце займають міжсесійні заняття. Якщо між сесіями студент добре опрацював матеріал, то належним чином складе іспити. Якщо він з'явився на сесію не підготовлений, то за короткий час результативності високої так може й не досягти.

Отже, самостійна робота – це відповідальний момент у житті кожного студента. Якщо у нього є певна вироблена система занять, це призведе до того, що за короткий час він здобуває професійні навички, формується як висококласний виконавець на інструменті та викладач фахових дисциплін. Адже нам відома така істина, що чим вищі знання у сьогоденного студента, чим інтелектуальніший він, тим кращим педагогом може стати в майбутньому, досягти професійних вершин у педагогічній діяльності.

Самостійна робота формує самовиховання, яке потребує пізнання самого себе, умінь оцінити свій власний потенціал, позитивні та негативні сторони. “Важливий аспект самовиховання – логічне мислення, вміння проаналізувати кожен свій вчинок,

що сприяє виробленню вимогливості до себе, як постійної риси характеру, без якої неможливо досягти успіху в цій справі. Тому педагоги...привчають учнів до самоаналізу” [13; 222].

Самовиховання виробляє в особистості волю до постійних пошуків через труднощі, уміння керувати собою, досягати поставлених цілей за рахунок відповідальності, зібраності та організованості.

Важливий вплив на самовиховання має ідеал, до якого студент прагне (це може бути видатна особистість – виконавець на інструменті або ж записи концертів на аудіо-, відео носіях). Також велику роль відіграє творча атмосфера в колективі (добро-зичливість, здорова громадська думка, взаємopідтримка та взаємовимогливість).

“Самовиховання потребує, – писав В.Сухомлинський, – дуже важливого, могутнього стимулу – почуття власної гідності, поваги до самого себе, бажання стати сьогодні кращим, ніж був учора. Самовиховання можливе тільки за умов, коли душа людини дуже чутлива до найтонших, суто людських засобів впливу – доброго слова, поради, ласкавого чи докірливого погляду. Не може бути й мови про самовиховання, якщо людина звикла до грубості й реагує тільки на “сильне” слово, окрик, примус. За самою суттю своєю самовиховання передбачає віру людини в людину, звертання до честі й гідності людини. Педагогічне керівництво самовихованням – це насамперед відносини між педагогом і вихованцем, пройняті глибокою взаємною вірою в добрі наміри” [12; 602].

Висновок: Навчальний процес у Інституті мистецтв – це цілісна система, в якій зміст освіти, організація занять на факультеті, методи навчання, наукова діяльність кафедр і студентів педагогічно взаємопов’язані і впливають на формування професійних знань студентів у комплексі.

Головним завданням Інституту мистецтв є формування всебічно підготовленого спеціаліста, готового до творчої та професійної діяльності. Навчальний процес протікає в єдності педагогів з студентами незалежно від форми навчання, сприяє професійному рівню підготовки студентів, а самостійна робота є однією із впливових складових у структурі закладу.

Вимоги, які пред’являються до випускника ВНЗ – бути всебічно сформованим спеціалістом на науковій основі, яка включає в себе оволодіння фундаментальними знаннями, на основі чого повинно проходити глибоке засвоєння спеціальних знань і набуття умінь та навичок професійного характеру, а також оволодіння методами постійного поповнення знань.

Література

1. Алексюк А.М. Педагогіка вищої освіти України. Історія. Теорія: Підручник. – К.: Либідь, 1998. – 560с.
2. Грищенко М.М. Дидактичні поради молодому викладачеві. – К.: Вища школа, 1973. – 68с.
3. Ільченко О.О., Сверлюк Я.В. Методологічні проблеми професійної музичної освіти. – Рівне: “Перспектива”, 2004. – 200с.
4. Кобыляцкий И.И. Основы педагогики высшей школы. -Киев-Одесса. ”Вища школа”, 1978р. – 287с.
5. Коменский Я. А. Великая дидактика // Избр. соч. Москва, 1965.
6. Музыкальные дисциплины в ВУЗе культуры. Вопросы методики преподавания. – Ленинград, 1984.- 183с.
7. Основные направления перестройки высшего и среднего специального образования в стране.- Киев, 1987.
8. Пидкасистый П. И. Самостоятельная деятельность учащихся. 2-е изд. Москва, 1981.

-
9. Ржондковский Р.П. Строго нормировать объем домашних заданий. – Вестн. Высш. Школы, 1965.- № 10.
 10. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии.- М., 1940.
 11. Самостоятельная работа студентов и роль кафедр общественных наук. Межвузовский сборник. – Ленинград, 1981.- 111с.
 12. Сухомлинський В.О. Сто порад вчителю. Вибр. твори: У 5-ти т. – Т.2.
 13. Фіцула М.М. Педагогіка: Посібник. – К.: Видавничий центр “Академія”, 2002. – 558с.
 14. Формування самостійності майбутнього вчителя музики в класі основного інструменту. (Методичні рекомендації для викладачів і студентів музично-педагогічних факультетів.). К. РНМК, 1991.- 76с.
 15. Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон – Мекк, 1934, т.2, письмо от 19 февраля 1979 г.

Наукове видання

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

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

Відповідальні за випуск:
Іван Ветров, Степан Цюлюпа
Верстка
Олександр Коршак

*Видавництво не несе відповідальність
за зміст, ймовірні помилки і неточності даного видання.
Погляди авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.*

Із'явлено в світ 31.03.2006 р. Об'єм 60х84 1/8. Із'явлено в світ. Адаптовано «Petersburg».
Адреса видавництва. Ст. адреса. 13,0. Ст. адреса.-адреса. 17,0. Із'явлено. 12,5. Із'явлено 50 іл.
С. 20.