

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

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

*Збірник матеріалів  
VI-ої Міжнародної науково-практичної конференції  
9 – 12 квітня 2014 року*

**Випуск 6**

**м. Рівне  
2014**

УДК 788 : 008(063)

ББК 85.315.7

І - 90

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
серія КВ № 19865-9665 Р

Друкується за ухвалою Вченої ради Рівненського державного  
гуманітарного університету (протокол № 8 від 29 березня 2014 р.)

**Редакційна колегія:**

**Постоловський Р.М.**, заслужений діяч науки і техніки України, член-кореспондент Академії соціальних і педагогічних наук, кандидат історичних наук, професор, ректор РДГУ, **голова редакційної колегії;**

**Поніманська Т.І.**, кандидат педагогічних наук, професор, член-кореспондент Академії соціальних і педагогічних наук, проректор з наукової роботи РДГУ, **заступник голови редакційної колегії;**

**Апатський В.М.**, народний артист України, доктор мистецтвознавства, професор НМАУ, член-кореспондент Академії мистецтв України, **заступник голови редакційної колегії;**

**Шевчук С.І.**, заслужений працівник культури України, кандидат філологічних наук, доцент, директор Інституту мистецтв РДГУ, **заступник голови редакційної колегії;**

**Цюлюпа С.Д.**, кандидат педагогічних наук, доцент, **відповідальний секретар;**

**Посвалюк В.Т.**, доктор мистецтвознавства, професор;

**Вовк Р.А.**, кандидат мистецтвознавства, професор;

**Нічков Б.В.**, доктор мистецтвознавства, професор;

**Скороходов В.П.**, доктор культурології, професор;

**Круль П.Ф.**, доктор мистецтвознавства, професор;

**Супрун-Яремко Н.О.**, доктор мистецтвознавства, професор;

**Богданов В.О.**, доктор мистецтвознавства, професор;

**Вербець В.В.**, доктор педагогічних наук, професор;

**Сверлюк Я.В.**, доктор педагогічних наук, професор.

**Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя:** Збірник матеріалів VI-ої Міжнародної науково-практичної конференції. Випуск 6 / Упорядник С. Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2014. – 156 с.

ISBN 978-966-416-336-8

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

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких вищих навчальних закладів та широкого кола шанувальників духового інструментального та оркестрового мистецтва.

**УДК 788 : 008 (063)**

**ББК 85.315.7**

*За достовірність фактів, дат, назв тощо відповідають автори статей.*

*Погляди авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.*

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2014

© Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ, 2014

© Видавництво "Волинські обереги", 2014

ISBN 978-966-416-336-8

## ЗМІСТ

|                                                                                                                                                                         |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Апатський В.М., Вовк Р.А.</b> Духова школа Національної музичної академії України .....                                                                              | 5  |
| <b>Банацька Г.В.</b> Розвиток професійної компетентності майбутнього диригента духового оркестру у процесі фахової підготовки .....                                     | 15 |
| <b>Гайдабура О.Д.</b> Сторінки життя та творчої діяльності заслуженого діяча мистецтв України – доцента Каганова М. І.....                                              | 20 |
| <b>Гишка І.С.</b> Базинг як ефективний засіб формування і розвитку амбушура трубача .....                                                                               | 21 |
| <b>Демчук В.О.</b> Особливості педагогічної майстерності Кальмука Богдана Івановича.....                                                                                | 28 |
| <b>Димченко С.С., Димченко К.С.</b> Рівненська дитяча музична школа №2: 40 років творчої боротьби.....                                                                  | 30 |
| <b>Ковальський Р.М.</b> Специфіка професійної діяльності керівника учнівського естрадно-інструментального колективу .....                                               | 38 |
| <b>Круль П.Ф.</b> Народний духовий інструментарій у музично-виконавській культурі карпатського регіону .....                                                            | 42 |
| <b>Марценюк Г.П.</b> Дніпропетровська школа тромбона (історичні та методичні аспекти) .....                                                                             | 44 |
| <b>Палаженко О.П.</b> Формування та розвиток амбушура кларнетиста як центру управління звуком.....                                                                      | 49 |
| <b>Пастушок Т.В.</b> Сукупність виконавських елементів музиканта-духовика .....                                                                                         | 52 |
| <b>Пермяков И.И., Старченко А.В.</b> Сценическое волнение. Методы, способы и приёмы его преодоления.....                                                                | 54 |
| <b>Пермяков И.И.</b> Суть и значение дыхания ("опоры") при игре на духовых инструментах.....                                                                            | 61 |
| <b>Плохотнюк А.С., Бондаренко А.В.</b> Творчество Владимира Лысенко в контексте духового исполнительского искусства Луганщины .....                                     | 68 |
| <b>Плохотнюк О.С., Міщенко В.О.</b> Становлення секції "оркестрових духових та ударних інструментів" Луганського національного університету імені Тараса Шевченка ..... | 73 |
| <b>Сверлюк Я.В.</b> Розвиток професійної рефлексії у майбутніх виконавців-інструменталістів.....                                                                        | 76 |
| <b>Сіончук О.В.</b> Студентський духовий оркестр: психологічні аспекти роботи диригента.....                                                                            | 80 |
| <b>Терлецький М.М.</b> Деякі особливості підготовки музиканта-духовика до його професійної діяльності в оркестровому колективі .....                                    | 83 |
| <b>Трачук Л.Д.</b> Культурно-історичні передумови створення Тульчинського училища культури.....                                                                         | 89 |

|                                                                                                                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Турковський В.А.</b> Культурно-історичні передумови формування та розвитку відділу духових та ударних інструментів Тербовлянського училища культури ..... | 95  |
| <b>Турчинский Б.Р., Дудин А.Л.</b> Анатолий Коган – музыкант современности.....                                                                              | 99  |
| <b>Турчинский Б.Р.</b> Последний дирижер Чернобыля .....                                                                                                     | 109 |
| <b>Филипчук М.С.</b> Навчальний естрадний оркестр в системі музично-виконавської діяльності .....                                                            | 118 |
| <b>Хамар В.Д.</b> Духовий оркестр с. Денисів в культурному житті Тернопілля.....                                                                             | 122 |
| <b>Хованець М.І.</b> Духовий оркестр українських січових стрільців .....                                                                                     | 125 |
| <b>Цюлюпа С.Д.</b> Трубачі Рівного в історії інструментально-ансамблевого виконавства Волинського Полісся .....                                              | 134 |
| <b>Шепель Т.В., Цюлюпа Н.Л.</b> Гобой в інструментальній музиці XVIII століття .....                                                                         | 149 |
| <b>Відомості про авторів</b> .....                                                                                                                           | 152 |

*Апатський В. М., Вовк Р. А.,  
м. Київ*

*До 100-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського*

## ДУХОВА ШКОЛА НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ

*Апатський В.М., Вовк Р.А. Духова школа національної музичної академії України. У статті йдеться про духову школу НМАУ ім. П. І. Чайковського від часу створення Київської консерваторії (1913 р.) до сьогодення та роль її у розвитку духового мистецтва України.*

**Ключові слова:** Київська консерваторія, духова школа, традиційні та нетрадиційні виконавські прийоми і виражальні засоби, духове виконавство.

*Апатский В.М., Вовк Р.А. Духовая школа национальной музыкальной академии Украины. В статье говорится о духовой школе НМАУ им. П. И. Чайковского со времени создания Киевской консерватории (1913 г.) до настоящего времени и роль ее в развитии духового искусства Украины.*

**Ключевые слова:** Киевская консерватория, духовая школа, традиционные и нетрадиционные исполнительские приемы и выразительные средства, духовое исполнительство.

*Apatsky V.M., Vovk R.A. Wind school NMAU of Ukraine. In the article talked about wind school of NMAU the name of P. Tchaikovsky since creation of the Kyiv conservatory (1913) to present tense and role of her in development of wind art of Ukraine.*

**Keywords:** Kyiv conservatory, wind school, traditional and unconventional performing receptions and expressive facilities, wind performance.

Метою цього наукового огляду, що спирається на глибокий аналіз подій і явищ, є констатація факту про високу динамічність розвитку духового музично-виконавського мистецтва України за останнє століття і роль духової школи НМАУ ім. П. І. Чайковського у цьому процесі.

Характерною особливістю сучасного духового виконавства є його мобільність та спрямованість у майбутнє.

Піаністи і скрипалі досягли у своєму розвитку розквіту вже у XIX ст. У фортепіанному виконавстві безперечною вершиною того часу була концертна діяльність Ференца Ліста та інших видатних піаністів-романтиків. У скрипковому виконавстві такою вершиною є мистецтво Ніколо Паганіні. Духовикам же ще треба досягти своєї вершини, безперервно зростаючий рівень духового виконавства ще чекає приходу своїх Лістів і Паганіні.

Приблизно така ж картина спостерігається і в області інструментовиготовлення. Найдосконаліші скрипки були створені наприкінці XVII – на початку XVIII ст. руками кремонських майстрів. Фортепіано досягло своєї конструктивної досконалості наприкінці XIX ст. Духові ж інструменти все ще перебувають на шляху до досконалості, вони чекають своїх Амати, Страдіварі, Гварнері.

Таким чином, серед усіх видів музично-виконавського мистецтва духове у XX ст. було найдинамічнішим, таким, що найшвидше розвивається. Таким воно залишається й у наш час. Кожен день тут приносить щось нове, що викликає інтерес, змушує думати, погоджуватися або сперечатися чи навіть заперечувати, спонукає до пошуків, але не залишає байдужим. У наш час помітно змінюються естетичні погляди духовиків, розширюється арсенал виражальних засобів духових інструментів, виникають нові виконавські прийоми, відкидаються давно вживані і, здавалось би, непорушні виконавські та методичні канони...

Усе це не лише тішить українських виконавців на духових інструментах, але й виставляє перед ними дуже високі вимоги. При таких обставинах заспокоєність, консерватизм, нездатність заглянути у майбутнє можуть загальмувати наш поступальний рух, поставити нас у стан відстаючих. При цьому величезна відповідальність лягає на музичні навчальні заклади нашої країни і в першу чергу на духові класи Національної музичної академії України, які внесли вирішальний вклад у формування Київської духової школи.

Витоки цієї виконавської школи сягають початку XX ст., коли була відкрита Київська консерваторія. Київська духовна школа має міцне підґрунтя. Біля її колиски стояли дві чудові духові школи – Чеська і Німецька. Досить благотворною для неї виявилася традиційна творча співпраця із Петербурзько-Ленінградською і Московською духовими школами. Найважливішим джерелом, що живило її самобутність, є дивовижна співучість і теплота українського народного мелосу та сприятлива вокальна природа українського народу.

Бурхливий розвиток духового виконавства, що спостерігався у XX ст., помітним чином позначився на діяльності педагогів духових класів Київської консерваторії (нині НМАУ). За час існування цих класів сталися величезні зміни у світоглядах педагогів щодо формування виконавського апарату, у виражальних можливостях духових інструментів, у методиці навчання.

Розвитку Київської духової школи, звичайно ж, сприяла організація навчального процесу, що постійно удосконалювалась в нашому вузі.

У перші роки роботи консерваторії в її духові класи приймали абітурієнтів без достатньої попередньої підготовки. Траплялись випадки, коли студенти-духовики, отримавши роботу в оркестрі, залишали консерваторію, не завершивши своєї освіти. Був відсутній добре налагоджений зв'язок у роботі початкової, середньої та вищої ланок музичної освіти духовиків.

Після Жовтневої революції Київська консерваторія була націоналізована. В основу перебудови системи музичної освіти лягли широка доступність, державна допомога тим, хто навчався, нові підходи до методики навчання. У 20-х роках XX ст. проводилися активні пошуки нових, більш перспективних шляхів у навчанні, розгорталися дискусії, проводилися сміливі педагогічні експерименти. Не обійшлося без "лівацьких" крайнощів, були й серйозні педагогічні прорахунки. Проте до 30-х років у своїх організаційних і методичних напрацюваннях педагоги-духовики приходять до певних позитивних результатів.

Із 1923 до 1934 року консерваторія переживає ряд організаційно-структурних перетворень, які торкнулися і духових інструментів. У 1925 році було уведено положення про трирічне навчання в класах мідних духових інструментів і чотирирічне у класах дерев'яних духових інструментів. У 1932 році термін навчання на мідних інструментах був подовжений до 3,5 років. Але вже у 1936 році заняття в усіх духових класах здійснювалися по повному п'ятирічному курсу.

У 1934 році духові класи консерваторії об'єднуються в кафедру духових і ударних інструментів. Створення кафедри оптимізувало навчальний процес, дозволило здолати недоліки ізольованої, "келійної" роботи духових класів, створило можливості для активного обміну досвідом і творчої співпраці педагогів.

В останні передвоєнні роки відбувалося помітне підвищення вимогливості до рівня навчання студентів. Розроблялися нові навчальні плани, розширювався і збагачувався педагогічний музичний репертуар. Відповідно до нових планів кожен студент духового класу повинен був упродовж навчального року підготувати і виконати чотири концертні програми (для двох академічних концертів і для двох іспитів). Усі твори виконувалися напам'ять. Була добре налагоджена робота оркестрового класу і класу камерного ансамблю. Починався регулярний випуск висококваліфікованих кадрів з усіх духових фахів.

У 1935 році вперше в Україні при Київській консерваторії створюється Спеціальна музична школа-десятирічка для обдарованих дітей. За ініціативою професорів консерваторії А. Проценка і В. Яблонського у ній було відкрито відділення духових інструментів. У тому ж році при Київській консерваторії було відкрито асистентуру-стажування, в якій отримували вінець освіти найбільш талановиті музиканти-духовики.

У післявоєнні роки, незважаючи на складнощі відновлювального періоду, робота кафедри виявилась не менш плідною, ніж до війни. Відновлюється діяльність Київської школи-десятирічки, аспірантури та асистентури-стажування, починає ефективно функціонувати система підвищення кваліфікації, у якій активну участь беруть педагоги духових класів Київської консерваторії. У 2006 році з метою підвищення рівня підготовки духовиків кафедра духових і ударних інструментів НМАУ була розділена на дві самостійні кафедри –

кафедру дерев'яних духових інструментів та кафедру мідних духових і ударних інструментів. Набувши самостійності, духові кафедри отримали можливість приділяти більше уваги кожному своєму класу, кожному студенту.

Першими педагогами духових класів Київської консерваторії були солісти оркестру Київської опери і педагоги Київського музичного училища. Усі вони були високопрофесійними музикантами і сумлінно відносились до своїх педагогічних обов'язків. Проте рівень їх викладання із сучасних позицій виглядає не дуже високим. Часто в духові класи приймалися молоді люди без попередньої підготовки, панували келійність і педагогічний принцип "роби, як я". У навчальній музичній літературі спостерігалось засилля інструктивного матеріалу. Перші художні твори пропонувалися тільки на III курсі. Художній репертуар був побудований головним чином на поверхневих салонних творах. Наприклад, у репертуарі флейтистів були відсутні сонати Й. С. Баха, концерти В. А. Моцарта та інші високохудожні музичні твори. Проте з часом викладання у духових класах стає досконалішим, методика викладання стає більш ефективною.

Методика педагогів духових класів спочатку формувалась у процесі спостережень, порівнянь, зіставлення фактів. Із часом вони навчилися аналізувати, узагальнювати, систематизувати свої спостереження, виявляти за частковими випадками певні закономірності, виробляти методичні принципи. На зміну методики "ізолюваних рецептів" приходить **методика педагогічних принципів**. Педагогічний принцип, на відміну від неосвіченого рецепту – науковий. Він ґрунтується на розумінні об'єктивних закономірностей та не лише вказує учню, що треба зробити, але й пояснює суть і доцільність пропонованої рекомендації.

Методисти кафедри робили спроби звернутися до допомоги природничих і точних наук. Раніше інших їхню увагу привернула механіка. Рекомендації, які базувалися на законах кінематики, принесли деяку користь, проте вони не змогли істотно вплинути на розвиток нашого духового виконавства.

Більш суттєвим виявилось звернення до анатомії та фізіології. Робота більшої частини виконавського апарату духовика прихована від очей спостерігача. Тому вивчити будову апарату і осягнути фізіологічні закономірності його роботи можна тільки за допомогою спеціальних досліджень на прецизійних приладах. Незважаючи на всі свої заслуги, анатомо-фізіологічний напрямок не повністю задовольняв викладачів духових класів Київської консерваторії. Справа у тому, що прихильники цього напрямку, зосередивши всі свої зусилля на вивченні кістково-м'язового апарату, недооцінили значення діяльності центральної нервової системи. Прихильники ж нового напрямку вважають, що таїну техніки видатних виконавців варто шукати не стільки у будові їх рук і пальців, скільки в швидкості, гнучкості та точності перебігу нервових процесів у корі головного мозку. Новий напрямок отримав назву **психотехнічний**.

Багато положень психотехнічної школи мають безперечні плюси. Основний метод цієї школи, що базується на формуванні у свідомості учня яскравих слухових уявлень і ретельному слуховому самоконтролі, тепер займає важливе місце у сучасній педагогіці наших духових класів. У той же час погляди психотехніків у своїх крайніх проявах викликають заперечення. Ортодокси слухового навчання доводять цей метод до заперечення необхідності постановки виконавського апарату. "Наш організм, – стверджують вони, – упродовж багатовікової еволюції виробив такі досконалі механізми автоматики і саморегуляції, що всяке втручання у них ззовні може лише порушити координацію їх дій". "Ми нічому не можемо навчити наш організм", – ось гасло ортодоксів слухової або психотехнічної школи. На захист своїх тверджень психотехніки люблять звертатись до притчі про стону, яка раптом замислилася, у якому порядку їй переставляти ноги і розучилася ходити.

Духова школа НМАУ відкидає крайнощі психотехнічної методики. У ході тривалої еволюції людський організм дійсно накопичив чимало надтонких координаційних зв'язків. Людина справді сама вчиться ходити, бігати, стрибати, говорити, співати. Але усі ці навички не виходять за сферу побутових. Інша річ – спортивні ходьба, біг, стрибки або професійний спів. Тут вже йдеться про досягнення найвищих результатів, а це означає, що усі рухи, вся

робота кістково-м'язового апарату мають бути вільними, економними, раціональними. Професійна гра на духовому інструменті теж є областю специфічної професійної діяльності, де потрібні найвищі досягнення, де обов'язкові оптимальні рухи. Тут обов'язково варто використовувати досвід видатних виконавців і педагогів минулого. У духовій педагогіці найкращі результати досягаються тоді, коли метод, що базується на яскравих слухових уявленнях про мету і слуховий самоконтроль, поєднується із вірною постановкою виконавського апарату, із правильним і своєчасним вирішенням технологічних питань. Лише у цьому випадку мета (слуховий образ) досягається найкоротшим шляхом завдяки найбільш доцільним діям виконавського апарату.

У сучасній теорії духового виконавства існують два погляди на виконавський апарат музиканта-духовика. Ці погляди визначають **дві головні доктрини духового музично-виконавського мистецтва**.

Згідно з першою доктриною (**інструментальна концепція**), під час гри звучить тільки духовий інструмент. Функції ж виконавського апарату музиканта полягають лише у підведенні повітря до інструмента, що забезпечує звукову енергію, і в регуляції губами звукозбудження. Інструментальної доктрини дотримуються російський вчений М. Волков, американські дослідники Дж. Бекус, С. Паркер і деякі інші теоретики<sup>1</sup>. З позицій цієї доктрини духовий інструмент, що звучить, є подвійною акустичною системою: збудник звукових коливань + коливальний процес у повітряному стовпі, що знаходиться у каналі інструмента.

Згідно із другою доктриною (**інструментально-вокальна концепція**), під час гри звучить не лише духовий інструмент, але якоюсь мірою і сам виконавець. Цієї точки зору дотримуються і представники духової школи НМАУ. Із позицій цієї доктрини звучання духового інструмента являє собою потрібну взаємопов'язану акустичну систему: збудник звукових коливань + коливальний процес повітряного стовпа у каналі інструмента + коливальний процес (із зворотною фазою коливань) у дихальних шляхах музиканта. Із позицій другої доктрини чисто інструментальна методика навчання для духовика є неприйнятною, духово ж методика повинна поєднувати принципи інструменталізму із принципами вокалу.

Істотним недоліком духових шкіл минулого було примітивне, метафізичне розуміння природи виконавського апарату духовика. Педагогів цікавила головним чином його будова. Саме в анатомії намагалися знайти відповіді на актуальні питання духового виконавства. Компоненти апарату розглядалися ізольовано один від одного, поза зв'язком з інструментом і психічною діяльністю музиканта та у статичному стані. Педагогів кафедри такий підхід не задовольняє. Їх цікавить не лише будова, але й функціонування виконавського апарату. Такий підхід, зокрема, дозволив розібратися у складних взаємодіях м'язів-антагоністів губного апарату і дихання, що є основою техніки гри на духових інструментах.

Сьогодні викладачі кафедри розглядають постановку апарата духовика як *динамічний процес* пристосування організму до гри на духовому інструменті. Адже добре поставлений апарат повинен не лише мати правильну форму, але й правильно працювати. Крім цього, статика чинить негативну дію на апарат. Від статичного прямого шляху до фіксації, а від фіксації – до затиснення і скутості. Апарат має бути вільним і живим. А усе живе дихає, рухається. Крім цього, статика призводить до швидкої втомленості м'язів. Тому рухливий, живий апарат не лише вільний і гнучкий, але й витривалий. Активність у ньому швидко змінюється пасивністю, напруга – розслабленням.

Амбушур, дихання і резонатори розглядаються Київською духовою школою у тісній взаємодії один з одним, із акустичною системою інструмента, із координуючою роллю слуху та іншими чинниками. Приміром, відповідно до цих поглядів, вільний, не затиснутий амбушур можна поставити тільки на основі добре поставленого, опертого дихання.

<sup>1</sup> Волков Н. Основы управления звучанием при игре на кларнете. – Автореф. дисс. канд. искусствоведения. – Л., 1987.

Backus J. Vibration of the Reed, the Air in the Clarinet // JASA, 1961. – 33, № 6. – p. 806-809.

Parker S. Analyses of the tones of wooden and metal Clarinets // JASA, 1947. – 19, № 3. – p. 415-419.

Багато уваги педагоги духових класів НМАУ приділяють виконавському диханню, найважливішою складовою якого є опора. Опора – це наріжний камінь виконавської техніки і духовика, і вокаліста. У той же час переконливої теорії, що пояснює природу цього феномена, донині не існує. Кафедра зробила спробу розробити універсальну (тобто придатну як для духовиків, так і для вокалістів) теорію опори дихання. Час покаже, наскільки вона життєздатна.

Багато уваги педагоги кафедри приділяють удосконаленню методики постановки апарату і розширенню сфери виражальних можливостей духових інструментів.

Грудне дихання колись користувалося великою популярністю як у вокалістів, так і у виконавців на духових інструментах. Прибічниками грудного дихання були такі відомі європейські авторитети початку ХХ ст., як валторніст Ф. Шоллар, корнетист Ж. Арбан, кларнетист Ф. Блатт і багато інших<sup>1</sup>. Упродовж ХХ ст. духовики приходять до переконання, що грудне дихання неприйнятне для духового виконання. На відміну від грудного, черевне дихання зберегло своїх прибічників до наших днів. Київська духова школа вважає найбільш прийнятним **змішане дихання** (інші його назви – **грудочеревне** або **костоабдоминальне**). На думку нашої школи, цей тип дихання є оптимальним як з точки зору його виразових можливостей, так і з точки зору здоров'я музиканта.

Не менш значної еволюції зазнали і уявлення педагогів кафедри про оптимальний амбушур духовика. Характерною рисою старого амбушура була сильна розтяжка губ у сторони, сформована внаслідок рекомендації "грати на посмішці". У амбушурі, рекомендованому нашою школою нині, спостерігається тенденція до концентрації губ в області звукозбудження. Такий амбушур називають **о-подібним, дзьобоподібним, концентрованим, зібраним**. Концентрація губних м'язів в області звукозбудження створює передумови для отримання соковитого, вільного, добре забарвленого звуку. Концентрований амбушур духовиків, що грають на тростевих інструментах, збільшує площу контакту губ із тростиною. Збільшення площі контакту пом'якшує звучання, збільшує можливість регулювання звукозбудження губами. Наші фаготисти і кларнетисти відмовилися від великого підвороту губ на зуби. При невеликому підвороті губ з тростиною контактує чутливий червоний покрив губ, а це позитивним чином впливає на якість видобутого звуку.

У другій половині ХХ ст. сталися серйозні зміни у поглядах наших педагогів на функції верхньої і нижньої губ музиканта, на роль язика у теситурній техніці та на багато інших елементів правильно функціонуючого виконавського апарату. Під кінець ХХ ст. педагоги кафедри приходять до переконання, що якість звучання духового інструмента багато в чому залежить від резонаторів виконавського апарату духовика, тобто від стану порожнини рота, глотки, гортані. Правильне налаштування цих порожнин покращує тембр звучання духового інструмента, надає звуку округлості та повноти. Резонуюча порожнина рота також бере участь у теситурній і динамічній техніці духовика. Методика постановки резонаторів ще потребує подальшого удосконалення, проте вже сьогодні більшість наших педагогів приділяє цьому питанню велику увагу.

У ХХ ст. істотно збагатився і розширився арсенал виражальних можливостей духових інструментів. Разом із розвитком і удосконаленням **традиційних** виникають нові **нетрадиційні** виконавські прийоми і засоби виражальності.

Незважаючи на те, що у музиці ХХ ст. існували різні течії та напрямки, часто орієнтовані на протилежні один одному естетичні ідеали, **ЗВУК** залишався у центрі уваги педагогів наших духових класів. Правда, їх погляди на цю проблему в останні десятиліття дещо змінилися. Справа у тому, що духовик нашого часу у своїй виконавській практиці стикається із великою кількістю творів різних епох і стилів, і кожен із цих творів вимагає свого "красивого звуку". У такому разі "красивим" варто вважати не просто хороший звук,

<sup>1</sup> Шоллар Ф. Школа для валторни. – Лейпциг, 1910.

Арбан Ж. Полная школа для корнет-а-пистона и саксофона. – М., 1928.

Блатт Ф. Полная школа для кларнета. – М., 1925.

але звук "доцільний", тобто звук, який якнайкраще виражає зміст виконуваного твору. Таким чином, проблема звукових фарб, проблема управління тембром стає надзвичайно актуальною для сучасного виконавця на духовому інструменті, тому цій проблемі викладачі духових класів НМАУ приділяють велику увагу.

Духовий інструмент не є інструментом із твердо фіксованою висотою звуків. Система його ігрових отворів, клапанів і вентильний механізм лише створюють передумови для чистої інтонації. Використовуючи ці можливості, духовик повинен, долаючи акустичну недосконалість свого інструмента, виконувати на ньому чисті в інтонаційному відношенні звуки. Завдання не з простих, і його вирішенню педагоги кафедр приділяють велику увагу. Зусилля педагогів завершилися безперечним успіхом. Колись В. А. Моцарт запитував: "Що може бути фальшивішим флейти"? І відповідав: "Дві флейти". Сьогодні з цим твердженням великого композитора наші педагоги не можуть погодитися.

Довгий час педагоги наших духових класів вирішення проблеми інтонації пов'язували тільки з отриманням "чистого звуку". Але поступово вони приходять до переконання, що точна інтонація полягає не лише у чистоті, але й у виразовості, що за допомогою відповідних інтонаційних відтінків можна виявляти ладово-функціональні зв'язки звуків, відтіняти напрямки ладових тяжінь, підкреслювати стійкість або нестійкість ступенів ладу, мажорність або мінорність усього ладу в цілому. Багато хто із викладачів кафедри окрім пошуків "чистого інтонування" активно культивує "тембральну єдність", що дозволяє значно розширити інтонаційну виразовість духових інструментів.

Як свідчить історія музично-виконавського мистецтва, вібрато завойовувало своє місце серед інших засобів художньої виразовості у жорсткій боротьбі з відсталістю і рутиною. Щось подібне спостерігалось і у духовому виконавстві. Ще у двадцятих і навіть у тридцятих роках минулого століття багато професорів духових класів Радянського Союзу вважали вібрато виконавським прийомом, несумісним із природою духових інструментів. Так, професор класу флейти Ленінградської консерваторії Н. Верховський виганяв із класу учня, якщо той починав вібрувати. Наша школа вважає таку точку зору застарілою. На її думку, сьогодні, коли від духових інструментів очікується різноманітна та емоційна насиченість звучання, ігнорувати вібрато не можна в жодному разі<sup>1</sup>.

Наші кафедри віддають перевагу дихальному вібрато. Разом із дослідженням технології вібруючого звуку вироблялися і естетичні основи художнього використання вібрато. Ці основи базуються на трьох засадничих принципах:

*Вібрато є засіб, але не мета.*

*Вібрато як елемент художнього виконання обов'язково передбачає достатню градацію своїх відтінків.*

*В основі вибору характеру вібрато завжди повинен лежати конкретний художній намір.*

Творче використання вібрато як яскравого засобу художньої виразовості можна віднести до числа одного із найзначніших досягнень Київської духової школи.

Величезний крок вперед зробили вихованці наших духових кафедр у області віртуозності. Ті технічні складнощі, з якими раніше справлялися лише окремі віртуози, сьогодні долають наші студенти середньої кваліфікації. Педагоги НМАУ вважають, що духовик – соліст сучасного симфонічного оркестру повинен мати техніку, що не поступається техніці концертанта. Кращі вихованці наших духових кафедр поєднують гру в оркестрі з концертними виступами у якості соліста або учасника концертного камерного ансамблю.

Найважливішим елементом техніки духовика є його віртуозне стаккато. На думку наших педагогів, цей елемент віртуозності може бути серйозно збагачений використанням **подвійного і потрійного** стаккато. Ці види стаккато з великим успіхом використовуються

<sup>1</sup> Остаточного вирішення це питання все ще залишається лише у виконавстві на кларнеті.

студентами нашого закладу. Існувала думка, що на кларнеті виконувати подвійне і потрійне стаккато неможливо. Проте сьогодні багато кларнетистів світу демонструють прекрасне володіння цим штрихом. Багато уваги подвійному стаккато приділяють і педагоги кларнетових класів НМАУ.

Характерною рисою розвитку виконавської майстерності вихованців наших духових кафедр є постійне розширення звуковисотного діапазону інструмента, активне використання його найвищого регістра. Надвисокі звуки, які раніше вважалися такими, що виходять за межі можливості, сьогодні виконуються багатьма. З'явилися "чемпіони космічних висот", що дивують своїми надвисокими звуками. Однією з найбільш яскравих серед них є вихованка педагогів Ю. Василевича і Р. Вовка кларнетистка Вероніка Кузьміна. Розширенню звуковисотного діапазону мідних інструментів у нижньому напрямку сприяє техніка видобування **педальних звуків**.

Мистецтво штриха – одного із найважливіших елементів інструментального виконання – довгий час залишалося поза увагою духовиків. Існували різночитання і велика плутанина у термінології духових штрихів, у визначенні їх виражальної суті, у техніці виконання. Робота педагогів духових кафедр НМАУ внесла істотний вклад у вирішення цього непростого питання. Піднімаючи загальний рівень мистецтва гри на духових інструментах, наші педагоги істотно збагатили і виражальну сферу духових штрихів. Певний вклад у вирішення цієї проблеми внесли і теоретичні праці педагогів духових кафедр. Неоціненний внесок у наукові здобутки в області духового виконавства належить викладачам наших духових кафедр: професорам В. М. Апатському, В. Т. Посвалюку, Р. А. Вовку та доценту Ф. П. Крижанівському, але безумовним лідером є професор В. М. Апатський, здобутки якого у науковій та педагогічній сферах вражають.

У духовому виконавстві сьогодні існує особлива група характерних, колористичних виконавських прийомів. Вони різні за характером звучання і способом виконання. Деякі з них своїми виражальними можливостями наближаються до штрихів. Основа їх виразовості полягає у колоритному ефекті, який у разі вдалого застосування стає головним елементом музичної інтонації. До числа традиційних колоритних прийомів можна віднести **глісандо, портаменто, фруллато**. Прекрасне враження справляє глісандо, що виконується на тромбоні, кларнеті, саксофоні, трубі. На гобої і фаготі теж можна отримати глісандо, але тільки на окремих ділянках їх звукоряду. Портаменто практично доступне усім духовим інструментам. Великою популярністю у композиторів ХХ ст. користується фруллато – виконавський прийом, який виникає внаслідок періодичного переривання дихання, що посиляється в інструмент. Існують два типи фруллато: **язикове і горлове**. Студенти наших духових кафедр прагнуть оволодіти обома типами фруллато з тим, щоб використати те або інше з них у залежності від характеру виконуваного твору.

Яскраве враження справляє доречне застосування таких нетрадиційних засобів виразовості, як **субтони, язикова сурдина, ефект зурни, нетрадиційні види вібрато і трелей, сморцато, осциляція, шейк, більбіяндо** та ін. У сучасних творах для духових інструментів часто використовуються характерні шумові засоби виразовості: **слепи, клапанне піццикато, плескання долонею по розтрубу, чутне дихання, клацання язиком по тростині, плескання відкритою долонею по мундштуку мідного інструмента, крики і свист у мундштук тромбона** та ін. У музиці сучасного авангарду використовуються **самостійне звучання подвійної тростини, глісандо на тростині, звучання тростини, що "вдягнена" на ес фагота або на мундштук кларнета, гра на гобої та кларнеті за допомогою трубного амбушюра, гра на частині інструмента та інші, близькі до шуму, засоби виразовості**.

Багато композиторів ХХ ст. створювали для духових інструментів музичні твори, в яких використовуються виражальні можливості інтервалів менших за пів тону. Можливості **мікрохроматики** застосовували у своїх творах Г. Магер, А. Хаба, Ч. Айвс, Е. Денисов, В. Рунчак та

інші композитори. Для виконання мікроінтервалів духовики застосовують спеціальні аплікатури, а також змінюють інтонацію звуків за рахунок відповідної роботи губ.

Педагоги наших духових кафедр приділяють велику увагу нетрадиційним засобам виразовості. Вони осягають технологію нетрадиційних виконавських прийомів, розробляють відповідну методику навчання.

У XX ст. виразові можливості духових інструментів були істотно розширені за рахунок використання **багатозвуччя**. Існують два способи отримання багатозвуччя на духових інструментах. Цікаві ефекти дає одночасне звучання інструмента і голосу музиканта. Поєднання звуку інструмента і голосу, якщо утворюваний ними інтервал настроєний точно, породжує цілий акорд. Останній виникає за рахунок появи третього, так званого *різницевого тону*. Таке духове багатозвуччя було відоме ще у XIX ст. У XX ст. отримало поширення нове багатозвуччя, в якому не беруть участь голосові зв'язки музиканта. Це багатозвуччя отримало застосування головним чином на дерев'яних духових інструментах. Використання спеціальної аплікатури і специфічна робота губ дозволяє видобувати із одноканального духового інструмента декілька звуків, що одночасно звучать. В акорді, що утворився, можна полічити кількість звуків і навіть записати їх висоту. Акустикам ще належить дати пояснення цьому дивовижному феномену. Педагоги ж кафедри дерев'яних духових інструментів зайняті вирішенням практичних питань: пошуками нових, нетрадиційних аплікатур, розробкою рекомендацій щодо нетрадиційної техніки губ.

У сучасному духовому виконавстві поряд із традиційним застосовується **перманентне виконавське дихання**. Перманентне дихання дозволяє духовику грати упродовж тривалого часу, не перериваючи гру для відновлення дихання. Це дихання з давніх часів застосовувалося деякими народними музикантами Сходу. У 50-х роках минулого століття ним серйозно зацікавилися виконавці на класичних духових інструментах. Популярність перманентного дихання швидко зростає, і недалекий той час, коли воно міцно увійде до арсеналу обов'язкових виконавських засобів духовика. Вже сьогодні професійний гобоїст зобов'язаний володіти перманентним диханням, інакше він не зможе виконати багато творів свого художнього репертуару. Безперечно користь це дихання здатне принести і виконавцям на інших духових інструментах. Як свідчить практика педагогів наших духових кафедр, правильна система занять дозволяє кожному студенту-духовику опанувати цей виконавський засіб. Головне у цьому питанні – правильна методика навчання, терпіння учня та систематичність занять. Серйозний внесок у дослідження перманентного дихання вніс український вчений Володимир Качмарчик. Працюючи при кафедрі духових і ударних інструментів Київської консерваторії, він у 1995 році захистив кандидатську дисертацію "Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах" (науковий керівник В. Апатський)<sup>1</sup>.

Сучасний духовий репертуар включає чимало творів композиторів XVII та XVIII століть. Із другої половини минулого століття в трактуванні цих творів намітилася тенденція не лише розкривати задум композитора, але й автентично відтворювати манеру їх виконання сучасниками автора твору. Як правило, музичний твір розглядався виконавцями того часу як напівфабрикат, довести який до художньої завершеності повинні були імпровізаційні доповнення самого виконавця. На подібне виконання розраховували і автори музичних творів. Практикувалися два види виконавської імпровізації – **пов'язана** і **вільна**. Пов'язана імпровізація обмежувалася насиченням мелодії різноманітною орнаментикою. Вільна імпровізація допускала активніше втручання в авторський текст: зміни фактури і мелодії, дімінуції, вставні пасажі і навіть зміни у гармонії. Абсолютно очевидно, що повноцінна інтерпретація творів старих майстрів вимагає мистецтва виконавської імпровізації у стилі того часу.

Разом із історичною існує й сучасна виконавська імпровізація. У деяких творах сучасних авторів містяться епізоди, що вимагають виконавської імпровізації на позначених автором нотах. У інших випадках передбачається абсолютно вільна імпровізація виконавця.

<sup>1</sup> Качмарчик В. Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах: Дис. канд. мистецтвознавства. – Київ, 1995.

Імпровізація знаходить велике застосування в алеаторичних творах, у яких композитор дає лише деякі орієнтири для вільного втілення авторського задуму.

Педагоги кафедри приділяють велику увагу мистецтву виконавської імпровізації, вивчають виконавські традиції минулих століть, художні принципи використання імпровізації, стилістичні особливості імпровізації, пов'язані з характерними рисами тих або інших композиторських шкіл.

---

Завершуючи свій нарис, присвячений історії формування Київської духової школи і діяльності творців цієї школи – духових кафедр НМАУ, вважаємо необхідним торкнутися і тих актуальних проблем, які нам ще належить вирішити.

Рівень виконавської майстерності сучасних духовиків має бути таким же високим, як і у професійних піаністів або скрипалів. Для досягнення такого рівня юний духовик повинен починати своє навчання так само рано, як піаніст або скрипаль. Сьогодні в Україні це питання вирішується за допомогою допоміжного або перехідного інструменту – блокфлейти. Проте блокфлейта не може повною мірою розв'язати проблему ранньої спеціалізації духовика. Для її вирішення юному духовику, як і юному скрипалеві, потрібний спеціально сконструйований дитячий інструмент. У Західній Європі ця проблема близька до вирішення. Там виготовляються дитячі фаготи, гобої, валторни та інші подібні духові інструменти, за допомогою яких юний музикант залучається до гри на своєму основному інструменті із самого раннього віку. На жаль, такі інструменти нашим юним музикантам поки що недоступні, і це може привести до значного відставання Української духової школи від кращих шкіл світу.

Довгий час наша духова педагогіка не приділяла належної уваги проблемі індивідуального підходу до кожного учня. Сьогодні увага педагогів все частіше повинна переключатися із загальних проблем класу до завдань кожного учня. Досвід показує, що навіть двох однакових учнів педагог впродовж усього свого життя зустріти не може. Усі учні індивідуальні і неповторні, і який би досвід не мав педагог, кожен новий учень поставить перед ним нові, такі, що ще не зустрічалися раніше, проблеми. Від їх вирішення залежить не лише успіх його класу, але й вирішення найвищого завдання педагога-музиканта – виховання яскравої творчої індивідуальності.

У нашому середовищі все ще не до кінця позбулися зневажливого ставлення до теорії. Зустрічаються і зашкарублі прибічники емпіризму, що називають авторів теоретичних праць "безпорадними писаками". Вони не усвідомлюють того факту, що в нашій сфері емпіризм вже значною мірою вичерпав свої можливості і для подальшого прогресу потрібна активна допомога з боку теорії. Методика викладання, що позбавлена теоретичного підґрунтя, подібна до лікування знахаря. Неосвічений знахар теж іноді здатний надати допомогу хворому. Але він не може замінити озброєного знаннями лікаря. Завдання полягає у тому, щоб наша педагогіка все вище піднімалася над рівнем простого знахарства.

Варто погодитися із тим фактом, що у сфері духового виконавства все ще залишається багато невирішених як практичних, так і теоретичних питань. Все ще залишається не до кінця досліджена акустична природа духових інструментів. Недостатньо досліджена анатомія і фізіологія виконавського апарату духовика. Відсутня наукова теорія опори дихання, потребує серйозних досліджень функціонування резонаторів звуковидобувного апарату. Все ще "темною областю" залишається технологія духового вібрато. Не до кінця досліджені виразові можливості аплікатури дерев'яних духових інструментів. Флажолети, багатозвуччя, мікрохроматика – усе це вимагає пошуку нових аплікатур. І тут знадобиться величезна експериментальна робота, пов'язана з виявленням необхідних аплікатур, з їх систематизацією і зведенням у відповідні аплікатурні таблиці.

У наш час набуває актуальності впровадження технічних засобів у навчальний процес спеціальних духових класів. Метроном, магнітофон і тюнер – от і всі технічні засоби, які сьогодні використовують педагоги-духовики. Але сучасна наука і техніка можуть дати їм значно більше. В епоху науково-технічної революції бажано, щоб наш ВНЗ мав акустико-фізіологічний кабінет, обладнаний сучасною апаратурою: магнітофонами, комп'ютерами з відповідними програмами, аналізаторами спектру, засобами вимірювання рівня звукового тиску, міографами, пневмографами та іншими приладами. Надалі акустико-фізіологічний кабінет необхідно поповнювати приладами спеціальної конструкції, зокрема тренажерами. Більшість сучасних педагогів-духовиків, на жаль, все ще недооцінюють роль технічних засобів у навчальному процесі спеціального духового класу. Проте з часом такий стан речей обов'язково повинен буде змінитися. І вже недалеко той час, коли дані, отримані за допомогою технічних засобів, будуть для педагога духового класу такими ж звичними і необхідними, як, скажімо, рентгенограма або кардіограма для сучасного лікаря.

Перед духовиками нашої країни стоять не менш складні проблеми економічного характеру, від вирішення яких багато у чому залежить майбутнє усієї Української духової школи. Одна з них полягає в тому, що наші молоді музиканти не мають можливості придбати якісні духові інструменти. Якість виготовлених духових інструментів покращується з року в рік, але ще швидше ростуть їх ціни. Особливо гостро цю проблему відчують фаготисти. У минулі часи їх виручали не дуже хороші, але порівняно дешеві інструменти з НДР. Сьогодні дешевих інструментів немає, а прекрасні фаготи, що випускаються фірмами Європи, Америки і Японії, абсолютно недоступні їм за ціною. Висока вартість фаготів призвела до того, що фаготні класи навчальних закладів нашої країни поступово залишаються без учнів. Якщо критичне становище, що створилося, не буде виправлене, то у самому недалекому майбутньому фаготистів для наших симфонічних оркестрів доведеться випускати із далеких країн.

Перед духовиками не лише нашої музичної Академії, але й усієї України стоїть ще одна проблема, яка потребує вирішення. Йдеться про їх ізоляцію від навколишнього світу. При радянській владі міжнародним творчим контактам перешкоджали ідеологічні бар'єри, зараз – економічні. І важко сказати, які з них гірші. Тепер у різних країнах світу регулярно проводяться міжнародні конкурси молодих музикантів-духовиків, міжнародні фестивалі. Значення цих заходів неможливо переоцінити. У наші дні у світовому духовому виконавстві функціонують міжнародні професійні асоціації, що об'єднують музикантів тих чи інших духових спеціальностей. Асоціації проводять конференції, конкурси, влаштовують виставки нових інструментів, знайомлять з конструктивними новинками духових інструментів, із новою літературою, здійснюють багато інших надзвичайно корисних для духового виконавства справ.

На жаль, духовики України практично відрізані від усієї цієї плідної міжнародної співпраці переважно через фінансові проблеми. Як відомо, наодинці довго творити неможливо. У час бурхливого розвитку світового духового виконавства, коли кожен день приносить щось нове, цікаве, необхідність "варитися у власному соку" украй небажана. Правда, при цьому не можна забувати і про своє коріння. Встановлюючи творчі інтернаціональні зв'язки, ми не повинні опускатися до сліпого копіювання зарубіжних шкіл. Як відомо, копія завжди гірша за оригінал. Збагачуючись кращими досягненнями світового духового виконавства, ми повинні дбайливо зберігати свої кращі вітчизняні традиції. Наша Школа повинна мати своє обличчя, свою національну самобутність. Із такою школою будуть рахуватись і на міжнародній арені.



*Банацька Г. В.,  
м. Рівне*

## **РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ДИРИГЕНТА ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ**

**Мета дослідження:** теоретико-методична розробка і обґрунтування компетентності майбутнього диригента в процесі професійної підготовки.

**Завдання дослідження:**

- проаналізувати дослідженість проблеми розвитку професійної компетентності у майбутнього диригента духового оркестру в науковій літературі і практиці;
- виявити специфіку в роботі з духовими оркестрами;
- визначити специфіку формування компетентності диригентів у процесі професійної підготовки і визначити педагогічні умови, які сприяють ефективності цього процесу.

**Гіпотеза дослідження:** Розвиток професійної компетентності майбутнього диригента духового оркестру буде проходити успішно за умов:

- заміни формальних підходів та стереотипів навчання на індивідуально-творчі, дасть змогу активізувати особистісні якості диригента, необхідні в майбутній професійній діяльності з оркестровим колективом;
- створення і активного функціонування навчальної атмосфери, яка ґрунтується на творчій взаємодії, емпатії, толерантності.

Соціально-економічні зміни в Україні, входження її в європейський освітній простір, реформування системи освіти актуалізують проблему підготовки фахівців мистецької сфери, оскільки саме вони мають відігравати провідну роль у формуванні культурних цінностей, духовного та інтелектуального потенціалу країни.

В умовах постійного самовдосконалення освіти перед фахівцями стоїть проблема конкурентоспроможності на ринку праці. Звідки і постає вимога до майбутніх диригентів оркестром. Вміння самотійно вирішувати творчі завдання, бути обізнаним в своїй галузі, тобто бути компетентним зі своєї спеціальності.

У зв'язку з вище сказаним перед освітніми закладами музичного спрямування постає питання навчання спеціаліста своєї галузі, який спроможний самотійно вирішувати поставлені творчі завдання в умовах сучасного розвитку освіти, запроваджуючи в навчально-творчий процес нові форми і методи педагогічної роботи. А система підготовки такого фахівця має бути спрямована на здобуття знань, умінь і навичок, удосконалення особистісних якостей та формування професійної компетентності майбутньої професійної діяльності, зокрема практичної роботи з колективом.

Компетентність – поінформованість, обізнаність, авторитетність [3].

Професійну компетентність (від лат. Competens – відповідний, здібний, досвідчений) педагога правомірно розглядати як високий рівень його підготовленості, обумовлений знанням стратегії продуктивної педагогічної діяльності, структурних компонентів і критеріїв для вимірювання ступеня її продуктивності. Тому професійну компетентність диригента можна розглядати як багаторівневу систему, що включає спеціальну, кваліфікаційну (рефлексивну), музичні здібності диригента, його обізнаність, досвід та організаційно-діяльнісну компетентність, яка сприяє авторитету серед оркестрантів.

Досвід підтверджує, що часто диригентам-початківцям оркестрових колективів бракує саме практичних умінь. Свою увагу вони в основному зосереджують на удосконаленні виконавського рівня учасників, забуваючи про планування організаційної роботи, без якого важко досягти навіть незначних творчих результатів.

Ще Римський-Корсаков назвав диригування "темним ділом", і він був близький до правди [7, 12]. В той час наука ще не могла вирішити виникаючі теоретичні і практичні проблеми професії диригента, окрім того, практика значно випереджала теорію, не отримуючи достатнього наукового обґрунтування. Диригент Ю. Симонов стверджував: "Загальновідомо, що диригування являється складною психо-фізичною діяльністю людини.

Разом з тим, воно представляє теоретично найменш вивчений і обґрунтований вид музичного виконавства" [13, 14].

Складність професії диригента заключається й у тому, що вона передбачає обов'язкове єднання трьох складових: виконавської майстерності, педагогічного підходу та керуючої роботи, які разом утворюють професійну культуру роботи диригента. На керівника оркестру, особливо дитячого колективу, покладена величезна відповідальність за музично-творчий розвиток учасників дитячого духового оркестру, тому постійний розвиток його компетентності необхідний для подальшого розвитку сучасних духових колективів. А своїм досвідом, цінностями і ставленням до музики він формує в підростаючому поколінні ставлення до музики і до життя в цілому.

Аналізуючи наукові праці, ми зробили висновок, що окремі проблеми підготовки педагогів-музикантів та сучасної теорії мистецької освіти розглядаються у працях О. Дем'янчука, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької, О. Щолокової; методичні аспекти підготовки майбутнього вчителя музики виокремлені в дослідженнях Л. Арчажнікової, А. Козир, В. Муцмахера, Л. Хлебнікової.

Окремі дослідження присвячені проблематиці педагогічного керівництва музичними інструментальними колективами: вокально-інструментальним ансамблем – Б. Брилін, Н. Коваленко, М. Лисенко; народно-інструментальним ансамблем – А. Болгарський; аматорським естрадним оркестром і ансамблем – О. Большаков, В. Коновалов, В. Кузнецов; а також керівництво духовим оркестром – Я. Сверлюк, М. Терлецький, А. Іванов, О. Неженський, В. Лапченко, В. Лебедєв, І. Маринін, Л. Паньків, Т. Пляченко.

Аналіз фахових джерел з цього питання показав, що проблема формування та розвитку компетентності майбутніх диригентів духового оркестру є закономірним відображенням тих суперечностей, що виникають між:

- зростаючими вимогами до якості фахової підготовки майбутніх керівників оркестру й усталеною практикою навчання у вищих мистецьких навчальних закладах;
- необхідністю фахової підготовки майбутніх керівників духових оркестрів і відсутністю структурованої системи, яка б уособлювала сучасні потреби суспільства;
- постійним зростанням вимог до професійної діяльності майбутніх диригентів та недостатнім науково-методичним забезпеченням їхньої підготовки у вищих мистецьких навчальних закладах.

В багатьох дослідженнях констатується, що сьогодні існує явне протиріччя між існуючими традиційними способами підготовки диригентів і новими вимогами часу. Однак цілісних досліджень, присвячених процесу розвитку професійної компетентності майбутнього диригента духового оркестру в процесі фахової підготовки нема. Вирішення цього питання створює основну проблему представленого дослідження. Тому у сучасних умовах набуває актуальності вивчення та теоретичне обґрунтування професійної підготовки студентів з використанням концептуальних ідей і теоретичних положень соціальної психології, педагогіки та теорії управління (Г. Андрєєва, А. Журавльов), характеристик особистості, які становлять основу професії диригента.

Визначним чинником розвитку професійної обізнаності і авторитетності диригента духового оркестру є безпосереднє спілкування з оркестром за допомогою рухів.

Можливості розвитку і удосконалення мануальної техніки безмежні. Але техніка принесе свою користь, коли її має диригент, прекрасно знаючий партитуру, глибоко мислячий, з чудовим слухом і вмінням контролювати кожного музиканта і весь оркестр в цілому. Це все приходить, звичайно, з практикою, і з досвідом роботи з оркестром і партитурою, а також з серйозним підходом до підготовки репетиційного процесу. Щоб досягнути цього, майбутній диригент має великий проміжок часу свого навчання приділяти "мові" диригента, точній "вимові" рухів, для досконалої передачі оркестру настрою і бажання, чого диригент хоче добитись від колективу. Для розвитку системи рухів найважливішим є самоконтроль, тому викладачі по диригуванню ставлять студента перед дзеркалом для повного самоконтролю передачі відчуттів з допомогою рухів, міміки. Далі важливим етапом є попереднє вивчення партитури вчителем, яке допомагає знайти такі диригентські жести, які найбільш оптимально

відтворюють художній образ, цілісність музичного твору. Можна це запропонувати студенту, але на умові повної базової підготовки як диригента. В даному випадку в нього як в майбутнього спеціаліста розвиватиметься не лише руховий апарат, але й уява і творче мислення.

Майбутній диригент має спланувати диригентські жести по таких критеріях:

- відтворена ритмічна структура музичного твору у диригентських жестах (видержані тривалості, особливі види ритмічного поділу, паузи, метр і т.ін.);
- динаміка музичного твору, характер мелодії та їх відтворення в жестах (прийоми, навички показу динамічних відтінків, амплітуда жестів, форте, мецо форте, піано і т.д.);
- темп та його взаємозв'язок з характером та прийомами диригування;
- прийоми звуковедення, штрихи та відтворення їх в диригентських жестах (легато, нон легато, стакато, маркато і т.ін.);
- прийоми вступу, ауфтакти (характер ауфтактів, залежність від темпу, динаміки і т.д.) та їх виконання в жесті;
- прийоми зняття звучання оркестру чи оркестрових партій та їх виконання диригентським жестом;
- визначення всіх характеристик диригентського жесту на весь музичний твір (графічна уява диригентського жесту, технічні прийоми виконання, уява звучання оркестру, розподілення штрихів).

Молодий диригент має знати партитуру напам'ять, щоб не заглиблюватись з головою в ноти, а думати про оркестрове виконання, а також для безпосереднього спілкування з оркестром. Тобто тут провідну роль диригента виконує музична пам'ять. Вона розвиватиметься за умов постійного слухання музики, також з допомогою самостійного музикування, яке також сприяє такій важливій для диригента музичній здібності, як творча уява і творче мислення.

Диригент має володіти творчою уявою, яка має допомогти йому перейти із задуманого до втіленого виконання. Тому тут важливим аспектом є постійне тренування і розвиток творчого мислення.

Американський психолог Дж. Гілфорд вважав, що креативність мислення пов'язана з домінуванням чотирьох особливостей: оригінальності, нетривіальності, незвичайності ідей, яскраво вираженого прагнення до інтелектуальної новизни; семантичної гнучкості, тобто здатності бачити об'єкт під новим кутом зору, виявляти його нове використання, розширювати функціональне застосування на практиці; образної адаптивної гнучкості, тобто здатності змінити сприйняття об'єкта в такий спосіб, щоб бачити його нові, приховані від спостереження сторони; семантичної спонтанної гнучкості, тобто здатності продукувати різноманітні ідеї у незвичній ситуації.

Однією з умов, що сприяє розвитку творчого мислення студентів на заняттях з диригування, є розв'язання творчих задач. Творчі задачі визначаються музичним матеріалом різноманітного змісту і різного ступеню труднощів. Крім традиційного шляху роботи над твором: аналізу, програвання (уявного або на інструменті), обговорення художніх особливостей твору, – можна застосувати і засоби техніки диригування. Наприклад, студент одержує завдання – дібрати образні порівняння відповідно до змісту твору і передати це жестом і мімікою; порівняти засоби музичної виразності двох різнохарактерних творів, подумки проспівати фразу одного з них і продиригувати так, щоб було можна здогадатися, яке з них втілене в жесті.

До умов розвитку творчого мислення можна віднести й таку: чим більше знань має студент, тим різноманітніші будуть його підходи до вирішення творчих задач. Іншими словами, це можна окреслити як засвоєння так званого інформаційного образу завдяки посиленню впливу пізнавально-активного поля. Посилення таких впливів відбувається за умови розширення каналів сприймання та обробки навчальної інформації і не тільки [5]. Одним з таких каналів є прийом "внутрішнього діалогу" студента з образно-художніми моделями твору. Спілкування з ними відбувається у процесі взаємодії художньої інформації та суб'єктивного варіанта її відображення у свідомості особистості. Це процес своєрідної "розмови" з героєм твору, де ставляться запитання і отримується внутрішня відповідь на них [9: 28].

Велике значення має підтримка у студентові відчуття успіху і впевненості в собі. Інтелектуальні здібності людини, як правило, страждають від частих невдач, і острах чергової невдачі починає автоматично виникати при зустрічі з новою задачею. Вона породжує захисні реакції, що заважають творчому мисленню. Для підтримки почуття успіху, настільки необхідного для посилення інтелектуальних потенцій студента, на індивідуальному занятті використовується найважливіший принцип педагогіки – принцип співробітництва.

Не менш важливий для диригента емоційно-вольовий аспект. Він повинен виконувати роботу з натхненням і своїми настроями надихати оркестрантів. Його розвиток досягається тим же сприйманням музичного тексту, аналізом і музичним виконанням, і зокрема інтерпретацією. З допомогою такого виконання і формується душа музиканта, а також любов до прекрасного. Під час роботи над емоційно-образним змістом твору використовується прийом "перекладу" музики в колір. Студент одержує завдання зробити аналіз ритмічного малюнка твору, знайти труднощі і методи роботи над ритмічним ансамблем; порівняти виконання різних артистів одного і того ж музичного твору і пояснити особливості та красу кожного з них. Ці й інші розв'язувані на індивідуальних заняттях з диригування задачі сприяють розвитку творчого мислення.

Основою спілкування диригента і оркестру, яка їх об'єднує в цілісну систему, є увага керівника і колективу. Диригент повинен вміти встановлювати і підтримувати психологічний контакт з оркестрантами, як окремо з кожним його учасником, так і в цілому з оркестром. Не варто забувати про роль слухової уваги керівника колективу. Розвивати її можливо (окрім занять по сольфеджіо) шляхом слухання музичних творів цілеспрямовано. Це значить, що майбутній диригент слухає записи музичного твору, звертаючи увагу на різні елементи виконавства. Наприклад, завдання перед студентом прослухати партію валторн чи якихось інших інструментів або оркестрових груп. Це є нелегкою справою, тому що з маси звуків потрібно виокремити і аналізувати лиш потрібну партію чи групу. Можна поставити завдання перед майбутнім диригентом уважно слухати і аналізувати елементи фразування, штрихи, алогічні і динамічні. Інакше кажучи, уважно аналізувати інтерпретацію даного твору. Робота буде більш успішною, коли студентові будуть представлені інші записи (варіанти) виконання твору. Таким чином майбутній диригент розвиває увагу, порівнюючи виконання одного і того ж твору. З допомогою даних завдань майбутній диригент отримує можливість уважно проаналізувати і розуміти, яку роль грають у виконанні динамічні і алогічні нюанси, елементи фразування і, звичайно ж, темп. Так відбувається розвиток не лише уваги, а й виконавських навичок.

Розвиток уваги до своїх дій, щодо виконання технічних і виражальних прийомів, до своїх рухових відчуттів, має бути особливо уважним і наполегливим. І варто визнати, що на цю сторону проблеми приділяється мало часу і уваги, що є головним недоліком у справі виховання диригента.

Не варто забувати, що теорія не менш важлива за практику. Тому майбутній диригент має розумітися і активно брати участь як у творчому житті музикантів, так і в науковому світі. Відвідання різного роду конференцій з музичної тематики допоможе йому шляхом пошуку і обговорень дійти до вищого рівня майстерності, чим він зможе зацікавити колектив і в свою чергу отримати авторитетність, бо в прямій залежності від його обізнаності стоїть авторитет у колективі та повага з боку оркестрантів.

Диригент – це не лише керівник, інтерпретатор і педагог, але й організатор. Тому не варто забувати про його організаційні обов'язки, які є складовою його компетентності. Тому навчальний заклад, який готує диригентів, має якомога більше надавати практичного спілкування, також підключати в творчу роботу майбутніх диригентів, надавати можливість відчувати себе відповідальним за виконання творів і за роботу з колективом теж. Бо саме в концертному виконанні музичного твору відповідальність диригента підвищується в зв'язку з підвищенням кінцевого результату багатогранної роботи колективу в пропаганді музичного мистецтва, в естетичному вихованні. Під час концертного виконання диригент виступає як виконавець і організатор, і тут його творча діяльність дістає якісну оцінку слухача і власного колективу. Не менш важливою є ініціатива самого студента, прагнення досягти певного

рівня майстерності і компетентності, щоб у майбутньому бути готовим відповідати за творче життя колективу. А викладач, який готує молодого спеціаліста, має пам'ятати, що кожне індивідуальне заняття з диригування – це різноманітність видів і методів діяльності, це своєрідна лабораторія творчої думки, творчої діяльності як студента, так і педагога. І важливо не навчити диригувати, а викликати бажання займатися виконавською діяльністю. Справжній викладач не стільки навчає студента, скільки допомагає йому відкрити це в собі.

Підсумовуючи, зазначимо, що важливо виховати музиканта, який займається диригуванням і дає собі звіт в тому, що диригування не є самоціллю, а засіб спілкування з колективом, спосіб передачі інформації, мова, на якій диригент розмовляє з оркестром.

На підставі аналізу вищесказаного щодо проблеми професійної підготовки диригента оркестрового колективу та порівняння його професійних характеристик з результатами дослідження зроблено висновок про можливість розробки організаційно-методичної системи підготовки студентів мистецьких навчальних закладів до диригентсько-оркестрової діяльності, спираючись на сучасні наукові підходи та методичні положення щодо розвитку особистісних якостей та професійної компетентності. Заміна формальних підходів та стереотипів навчання на індивідуально-творчі дасть змогу активізувати особистісні якості диригента, необхідні в майбутній професійній діяльності з оркестровим колективом.

#### Література:

1. Жаров В. Из истории дирижирования в России // сб. тр. ВДХ при МКГ им. П. Чайковского / Жаров В. – Москва, 1980. – Вып. XIX.
2. Ільченко О. Методологічні проблеми професійної музичної освіти : Монографія / Олександр Ільченко, Ярослав Сверлюк. – Рівне : Перспектива, 2004. – 199 с.
3. Компетентність / [сайт] URL <http://uk.wikipedia.org> (10.02.2014).
4. Лапченко В. П. Інструментальні ансамблі в початкових класах. – К.: Муз. Україна, 1969. – 150 с.
5. Лещенко М. Педагогіка – наука про мистецтво подання та засвоєння інформації // Мистецтво і освіта. – 2004. – № 4 (8).
6. Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. – Київ, 2005.
7. Олексюк О. М. Формування духовного потенціалу студентської молоді в процесі професійної підготовки: Автореф. дис... д-ра пед. наук: 13.00.01, 13.00.04 / Київський університет ім. Т. Шевченка – К. : КППК, 1997. – 50 с.
8. Педагогічний словник / За ред. М. Д. Яремченка. – К. : Педагогічна думка, 2001. – 516 с.
9. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: Навч. посібник. – К., 2002.
10. Сверлюк Я. В. Методика роботи з духовим оркестром: конспект лекцій для підготовки бакалаврів та спеціалістів усіх форм навч. / Я. В. Сверлюк. – Рівне : РДГУ, 2004. – 135 с.
11. Сверлюк Я. В. Напрями удосконалення практичної підготовки диригента аматорського оркестрового колективу / Я. В. Сверлюк // Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти : зб. наук. пр. РДГУ. – Рівне : РДГУ, 2003. – №25. – С.173-175.
12. Сверлюк Я. В. Напрямки удосконалення підготовки студентів до роботи з дитячим духовим оркестром / Я. В.Сверлюк // Актуальні питання мистецької освіти та розвиток творчої особистості : наук. зб. РДГУ. – Рівне : РДГУ, 2001. – С. 78-84.
13. Теплов Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. // Проблемы индивидуальных различий. – Москва, 1961.
14. Терлецький М. М. Методика роботи з духовим оркестром: Навчальний посібник / Микола Терлецький. – Рівне : Перспектива, 2000. – 156 с.



*Гайдабура О. Д.,  
м. Рівне*

## **СТОРІНКИ ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЗАСЛУЖЕНОГО ДІЯЧА МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ – ДОЦЕНТА КАГАНОВА М. І.**

Наш край – співучий, багатий і щедрий на пісню народну. Крізь віки пронесли її, зберігаючи та розвиваючи, талановиті митці-самородки. А нині цю музично-пісенну естафету підхопили і митці-професіонали.

Михайло Іванович Каганов народився 25 листопада 1926 року в м. Костянтинівка Донецької області у шахтарській сім'ї. В ранньому віці залишився без батьків, виховувався у Бориславському дитячому будинку на Херсонщині. У 1937 році був відправлений до Одеської дитячої музичної школи. В 15 років став горністом військової частини, яка відправлялась на фронт. До 1945 року воював, уже тоді писав пісні, які присвячував товаришам по службі.

Журнал "Советская музыка" (№ 8 за 1948 рік) писав: "Великою популярністю серед моряків-тихоокеанців користується лірична пісня "Приморський вальс", що виконується ансамблем пісні і танцю Тихоокеанського флоту. Музику писав старшина 2-ї статті Михайло Каганов". Так у долю Михайла увійшла пісня. Увійшла, щоб стати супутницею-посестрою на все життя.

Учасники художньої самодіяльності у багатьох військових частинах співали нові пісні, в яких оживали відомі усім морякам події – висадка десантів у японських портах у серпні-вересні 1945 року.

Пафос героїки в цих піснях природно поєднується з великим дотепом, матроським жартом. Автор пісень Михайло Каганов присвячував їх мужнім і сильним людям – друзям по службі.

У 1950 році він вступив до Одеського музичного училища. У 1967 закінчив теоретико-композиторський факультет Одеської консерваторії ім. А. В. Нежданової (клас професора О. Д. Когана).

Молодий автор мав власного і найсуворішого критика – вимогливість до себе. Його хвилюють різні теми. І, звісно, колишній матрос не міг обійти мовчанкою трудівників моря. Так народилась поема про відому тоді флотилію "Слава".

У конкурсі на кращий музичний твір про сучасність вона одержала одну з премій. Чорноморський ансамбль пісні і танцю взяв її у свій репертуар.

Все подальше життя Михайла Каганова було пов'язане з м. Рівне. Більше десяти років він працював викладачем, спочатку в музичному училищі, потім – у педагогічному інституті на музично-педагогічному факультеті. З 1957 по 1976 рік очолює творче об'єднання самодіяльних композиторів Рівненщини. М. Каганов багато часу та енергії віддав вихованню молодих талантів Рівненщини, концертмейстерській діяльності, йому було присвоєно почесне звання "Заслужений діяч мистецтв УРСР".

За цей час композитор написав багато нових пісень, хорових поем, інструментальних творів. Саме в Рівному його захопила тема партизанської героїки і він пише такі пісні, як "Ровенська партизанська" (слова І. Шанюка), "Пісня про легендарне місто" (слова Г. Сербіна) та інші. Для них характерне взаємопроникнення героїки і лірики, що надає їм глибокої, своєрідної задушевності. Заклино, мужньо звучать слова "Ровенської партизанської". Героїка народного подвигу живе в серці, пам'яті сучасників. Про них, про їх мирні будні співається в піснях Михайло Каганова "Крилата юність" (слова Г. Сербіна), "Ровно вечірне" (слова М. Кузьменка), "Огоньки моего города" (слова В. Колобова). Радість творчої праці – ось їх провідний мотив. Він добре виражений у пісні "Крила та юність".

Ці пісні у свій час можна було почути скрізь – і на березі тихої річки, і на концертах творчої самодіяльності, і на вечорах відпочинку. Їх часто транслювали обласне і республіканське радіо. "Ровенська партизанська", "Огоньки моего города", "Ровно вечірне"

записані у виконанні хору і оркестру українського радіо під керівництвом Заслуженого артиста УРСР Ю. Тараненка.

Завоювали популярність музичні твори М. Каганова, написані під впливом і на тексти Т. Г. Шевченка. До 150-річчя Великого поета композитор підготував драматичний твір для баритону і оркестру народних інструментів "Ой три шляхи широкий", який виконав народний артист М. Ворвулев.

В інтерпретації ансамблю бандуристів Київського радіо стали відомі багатьом любителям музики хори "Обніміться ж брати мої", "За карі оченята", "Дивлюсь, аж світає", "Закувала зозуленька". Хорові капели та окремі артисти низки філармоній України взяли їх у свої концертні програми. Пісні, хорові поеми, інструментальні твори незабутньою сторінкою увійшли в музичне життя нашого краю.

З Михайлом Івановичем Кагановим доля звела мене, коли я був учнем Рівненського музичного училища. Викладаючи теоретичні дисципліни, він приймав активну участь у концертних програмах як піаніст і вже в шестидесятих роках був знаний як композитор. Його музичні твори були досить популярними на Рівненщині. Пісні композитора звучали у музичних передачах республіканського та рівненського радіо. Мелодія з популярної пісні Михайла Каганова "Рівне – місто весни" звучала як позивна на міському годиннику Рівного.

Очолюючи спілку композиторів області, завжди був у колі друзів, аналізуючи музичні твори композиторів-початківців при підготовці до творчих звітів. В репертуарі джаз-оркестру інституту мистецтв РДГУ, яким я керую з 1974 року, є твір, який звучить і сьогодні в концертних програмах – це пісня Михайла Каганова на слова В'ячеслава Колобова "Вогники рідного міста".

Пісня у виконанні жіночого квартету Інституту мистецтв у супроводі джаз-оркестру виконувалась у звітному концерті творчих колективів та митців Рівненщини у м. Києві в 2005 році. Її виконання у новій інтерпретації мало успіх у глядачів столиці, про що свідчать відгуки у пресі.

Музичні твори Михайла Каганова продовжують жити у серцях молодих виконавців і цим шанують пам'ять композитора.

#### Список використаної літератури:

1. Столярчук Б. Й. Михайло Каганов: матеріали, спогади, пісні. – Рівне: Овід, 2011. – 223 с.
2. Столярчук Б. Й. Митці Рівненщини: Енциклопедичний довідник. – Рівне: Видавець О. Зень, 2011. – 386 с.



*Гишка І. С.,  
м. Львів*

### **БАЗИНГ ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТКУ АМБУШУРА ТРУБАЧА**

Виконавська техніка, як важлива складова гри на будь-яких музичних інструментах, залежить від правильно сформованого виконавського апарату та синхронізованих дій усіх його компонентів. Такими компонентами у музикантів, що грають на духових інструментах, є: дихання, амбушур, язик, пальці та акустичні резонатори дихальної системи. Нас насамперед зацікавили амбушур трубача та один з ефективних засобів його формування і розвитку – базинг. Таким чином було відповідно означено об'єкт і предмет нашого дослідження.

Згідно визначення професора Ю. Усова, амбушур – це "...положення, ступінь пружності м'язів губів і обличчя виконавця, їх натренованість, витривалість, сила, гнучкість і рухомість під час гри на трубі" [10, с.36]. Ця складова (окрім дихання) є чи не найважли-

вішою у процесі звуковидобування і звукоутворення, й водночас чи не найпримхливішою ланкою виконавського апарату трубача. Можливо саме тому трубачі найкраще з усіх духовиків-мідників розуміють, які творчі горизонти здатен забезпечити виконавцеві міцний і еластичний амбушур, та до чого призвести його недостатня сформованість та слабкість. Очевидно тому трубачі так цікавляться усім, що стосується цього унікального м'язового утворення. І цьому існує об'єктивне пояснення, адже рівень, якого нині досягла технологія трубного виконавства, ще століття тому здавався нереальним.

Згадаємо випадок, який стався під час європейського турне у 30-х роках минулого століття з Луї Армстронгом. Про це знаменитий трубач писав у своїй книзі "Моє життя в музиці". "Більшість музикантів запитували: чи правда, що верхнє "до" за мене бере кларнет. Їм і в голову не приходило, що цю ноту на трубі беру я сам, дехто навіть попросив дозволу оглянути мою трубу. Вони не втихомирились до того часу, доки не дали мені трубу, яку принесли із собою, і не почули, як я на ній граю" [9, с.167].

Напевно немає підстав сумніватися в правдивості слів Маестро, бо й дійсно, звідкіля у той час було взятися "трубачам-верхолазам", коли їх навчання в школах розпочиналося з освоєння найлегших звуків альтового регістру ( $C^1$ ,  $g^1$ ,  $c^2$ , і лише інколи  $e^2$ ). У діапазоні двох октав була написана майже уся тогочасна навчальна література для труби, і лише вкрай рідко в художньому репертуарі траплялися звуки третьої октави. Вони сприймалися трубачами як щось незвідане та небезпечне.

Але у наш час трубне виконавство значно розвинулося. І найхарактернішою його ознакою сьогодні стало суттєве розширення діапазону у бік верхнього регістру. З появою таких виконавців як Ал Хірт, Майнард Фергюсон, Артуро Сандовал, Джеймс Морісон, Вінтон Марсаліс та ін. відкрилися нові можливості труби у третій октаві. Й дійсно, саме у високому регістрі цей інструмент спроможний найкраще демонструвати свою експресію, яскравість і блиск, створювати незабутні драматичні кульмінації.

Цілком закономірно, що такі зміни помітили сучасні композитори, які надто швидко сприйняли унікальні здатності провідних трубачів світу як доконаний факт змін технічного потенціалу інструмента. Як наслідок, з'явилися твори, робочий діапазон яких відважно сягнув середини третьої октави і вище. Це відбулося настільки стрімко, що сьогодні вже майже уся сучасна професійна сольна й навіть оркестрова література передбачає співпрацю з трубачем, робочий діапазон якого сягає майже повних трьох октав.

Отже виникло питання: як і що робити, аби йти в ногу з часом, адже усе зазначене вимагає підготовки трубачів зі значно потужнішим виконавським апаратом. Розширення діапазону у бік верхнього регістру майже на октаву висунуло нагальну потребу створення для учнів, що навчаються на трубі у музичних школах, нових методик, шкіл-посібників, художньої літератури, оновлених програмних вимог, позаяк те, чого досягло сьогодні світове трубне виконавство, різко контрастує з тим, як і чого й донині навчають трубачів-початківців у більшості наших ДМШ.

У зв'язку із зазначеним, чи не найбільш суперечливими є теорія і методика амбушура початкового етапу навчання трубачів. Одні викладачі вважають, що амбушур формується у процесі навчання, інші виокремлюють пов'язану з ним проблематику у групу особливих підготовчих завдань. І безсумнівно. Нагадаємо, що саме труба вважається фізично найважчим духовим інструментом. Інколи тиск повітря у ротовій порожнині трубача може сягати 160 мм ртутного стовпчика, тобто більше 0,2 атмосфери. Це засвідчили дослідження, проведені на початку 70-х років минулого століття в акустичній лабораторії Московської консерваторії професором Г. Орвідом [6, с.199]. Тож чи здатні будуть втримати таку напругу повітря нетреновані м'язи амбушура? Сумнівно.

Звичайно, коли йдеться про перші кроки навчання трубача-початківця, може скластися враження, що говорити про такі великі навантаження передчасно. Ми переконані, що це не так, оскільки ризик для трубача опинитися у скрутній ситуації в майбутньому закладається, власне, на початковому етапі навчання.

Важко стверджувати, проте й не виключено, що вищезазначені дослідження професора Г. Орвіда могли вплинути на об'єм пропонованого навантаження для учнів-трубачів ДМШ

тодішньої держави. Так, у Програмі для духових і ударних інструментів дитячих і вечірніх музичних шкіл, створеній ще 1975 року на замовлення Всесоюзного методичного кабінету при Міністерстві культури СРСР, зазначалося: "...Протягом першого року навчання трубачі тренуються на горні. Вони вчаться видобувати 4-5 обертонових звуків, а при переході у другий клас повинні виконати будь-який піонерський сигнал, наприклад: "Збір", "На обід", "Підйом прапора", "Тривога"... тощо [8, с.78].

Постає запитання – і це усе? Чому такі мінімальні вимоги лише для трубачів? Чому учні, які вчаться на інших духових інструментах, за цей час повинні навчитися виконувати вправи, гами, етюди, п'єси? Невже це правильно?

На наше тверде переконання – правильно. Згадані програмні вимоги давали викладачеві час без поспіху сформувати виконавський апарат учня: дихання, розвинути м'язи обличчя, що беруть участь у звуковидобуванні і звукоутворенні – амбушур. Нагадаємо, що, насамперед, цей компонент виконавського апарату найвразливіший до будь-яких змін, а тому його потрібно формувати правильно, раз і назавжди, з урахуванням сучасних реалій.

А втім, що означає поняття "правильно"? Хіба до цього часу не існувало правильних методик? Та ні, і методики, і прекрасні Школи були. Вони мали досконало відпрацьований методичний алгоритм інструктивного матеріалу. Не одне покоління трубачів XIX – XX століть завдячує йому своєю віртуозною технікою. Разом з тим варто враховувати, що коли Школи писали Ж. Арбан, В. Вурм, Л. Лютак, М. Табаков, а пізніше О. Митронов, С. Баласанян, І. Кобець та навіть дещо пізніше Ю. Усов, робочий діапазон труби строю *"in B"* був значно коротшим і у верхньому регістрі обмежувався кінцем другої – початком третьої октави. Традиційно навчання гри на трубі розпочиналося з видобування звуків першої октави. Саме в цьому регістрі засвоювалися як фізичні навички, так і психо-фізіологічні відчуття, рефлексії, – формувалася так звана "зона відносного комфорту". Учень-початківець звикав до гри у згаданому регістрі, почував себе тут комфортно, звично, відважно. Тож по суті спочатку у школах готувалися "трубачі-альтисти", а вже потім (як вийде) й "трубачі-сопраністи". На жаль, цей алгоритм найбільш розповсюджений й донині.

Сьогодні ми розуміємо, що це неправильно. Згадаймо, як важко згодом відбувалася ломка сформованих у школі стереотипів, коли у музичних училищах та ВНЗ, виконавець розпочинав освоєння теситури кінця другої – початку третьої октави і першими за складністю вирішення нових завдань поставали не стільки різноманітні зміни фізичні, скільки психічні. Найважче долалася боязкість високих звуків, – головна перешкода, яку крок за кроком формували традиційні трубні Школи минулого.

Безумовно, сучасна теорія трубного виконавства шукає відповіді на подібні запитання, вітчизняні науковці розвивають прогресивні ідеї, пропонують шляхи вирішення схожих проблем. Прикладом є нові роботи, які вже опубліковані у нашій країні та в яких досліджується згадана проблематика. Це посібник В. Посвалюка "Теорія і методика виконавства на трубі", його наукова стаття "Проблема верхнього регістру у виконавській практиці трубача"; посібники та монографії автора цих рядків "Методика формування та вдосконалення звуко-творчих компонентів виконавського апарату трубача", "Формування амбушура трубача: традиції та базинг", "Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача", наукові статті "Проблеми початкового навчання трубача та сучасні варіанти їх вирішення", "Регістри труби та специфіка їх опанування"; публікація Ю. Тарарака "Роль базинга в формуванні исполнительського апарата трубача"; стаття С. Горюго "Традиції та сучасність у методиці підготовки виконавців на духових інструментах", роботи інших науковців. Проте, на жаль, й дотепер ці праці залишаються маловідомими широкому загалу або не використовуються в навчальному процесі з причин: а) – обмежених тиражів і б) – стереотипів свідомості викладачів, сформованої на засадах ортодоксальної методології.

Останні роки остаточно підтвердили приналежність труби строю *"in B"* до "інструментів-сопраністів", і це слід враховувати вже з перших уроків навчання гри на цьому інструменті. Особливо це стосується амбушура трубача, для якого "зону відносного комфорту" слід починати формувати у середині діапазону інструмента. Одним з найкращих способів для вирішення цього завдання є базинг.

Поняття базинг (Buzzing) англійського походження, що у перекладі означає "дзижчання", "деренчання", "підмішування вібрації". Звуки, що утворені лише губами, називають губними (Lips buzzing), ті ж, що формуються за допомогою мундштука, – мундштуковими (Mouthpiece buzzing). Стосовно ж повноцінного звуку, то його поява можлива лише за наявності та активних дій усіх компонентів звукотворчої системи. Йдеться про губи, резонуючий стовп повітря в мундштуці і корпусі інструмента, ротову порожнину, горло та акустичні резонатори грудної клітки. Іноді до цього переліку долучають й легені, що є неправильним, адже легені, як надто пористий орган, не резонують.

Базинг є прекрасним засобом формування так званого "полегшеного" амбушура. Йдеться лише про те, **щоб вперше видобутий губами та на мундштуці базинговий звук був не нижчим від 4-го обертонового звуку. На трубі in "В" це звук "до" другої октави за написанням.** Приблизно тут середина середнього регістру і власне тут найкраще формувати "закритий" амбушур. Починати вправляти базинг з вищого звуку важко, а його засвоєння на нижчих обертонових звуках сприяє формуванню так званого "відкритого" амбушура, одного з призвідників усіляких негараздів у верхньому регістрі. Тому ми глибоко переконані, що вправляти базинг найкраще у тій регістровій зоні, яка вимагає від губ їх зведеного і закритого положення. Докладніше це описано в авторських монографіях "Формування амбушура трубача (традиції та базинг)" [3] та "Звукоутворення, як важлива складова технічної досконалості трубача" [2].

Продовжуючи, слід сказати й те, що базингування губами чи на мундштуці є заняттям настільки нудним і нецікавим, наскільки й корисним. На жаль, останнє розуміють далеко не всі виконавці (та й викладачі), які працюють з початківцями. Вчителю слід пам'ятати, що учень, якому відразу вдалося видобути звук на інструменті, зазвичай вже не захоче робити це губами чи на мундштуці тому, що останні технічні прийоми є набагато важчими. Початківець, як правило, не усвідомлює важливості підготовчих вправ без інструмента, і, тим паче, не уявляє, яка небезпека очікує фізично непідготовлений амбушур у майбутньому. Тому в дискусії про базинг головними є не лише питання доцільності та правильності його засвоєння, але й час, коли це здійснювати – **до чи в процесі** навчання гри на інструменті.

Ми переконані, що **обидва види базингу потрібно засвоїти ще до того, як учень візьме в руки інструмент**, і ці положення обґрунтовуємо наступними аргументами.

Гра на трубі вимагає чималих фізичних зусиль. Величина фізичного навантаження залежить від висоти, тривалості та гучності звуків, що видобуваються виконавцем. Звуки нижнього та середнього регістрів видобуваються без зайвих натуг. Цілком протилежне відбувається при видобуванні звуків високого регістру. На них витрачається багато енергії, яка насамперед йде на створення повітряного струменю високого тиску та швидкості. Основне навантаження при цьому падає на систему м'язів дихального апарату, язика та амбушура, а тому першочерговим завданням для виконавця на цьому етапі звукоутворення є корекція повітряного потоку в дихальних шляхах і ротовій порожнині. Саме тут м'язи обличчя спочатку беруть участь у стримуванні та формуванні суто фізичних його параметрів, а відтак – включаються у процес перетворення на акустичну субстанцію. Власне останнє є головним і кінцевим завданням для м'язів амбушура. Вони повинні бути достатньо міцними, щоб стримувати напір повітряного потоку, та еластичними, щоб змінювати його акустичні складові (висоту, динаміку гучності та тембр). Для цього музикант повинен забезпечити між губами та мундштуком надійний контакт. При цьому щільність прилягання поля мундштука до губ повинна бути лише такою, щоб забезпечити прохід повітряного струменя в інструмент і унеможливити його прорив назовні.

На жаль, дуже часто, за відсутності міцних м'язів амбушура, зміною сили притиску мундштука регулюється величина міжгубної щілини, а заодно й фізичні параметри звуку. Для видобування низьких звуків виконавець зменшує енергію видиху та притиск мундштука до губів, – вони стають вільнішими, їх коливання рідшими, а звук – нижчим. При видобуванні ж високих звуків сила видиху та тиск повітря у дихальних шляхах і ротовій порожнині зростає. У таких випадках, як правило, збільшується не лише сила повітряного струменя, але й притиск мундштука до губ. Такі дії спричиняють защемлення полем мундштука тих секторів губ, що

опиняються в його чашці. І хоч зростання тиску повітря призводить до відкриття між губами отвору, його розмір (отвору) за таких умов регулюється силою притиску мундштука до губ. І так увесь час: нижчий звук – менший притиск, вищий звук – більший притиск. Така "техніка" гри отримала назву "силової", а амбушур – "важкого амбушура".

Гра на важкому амбушурі є недовготривалою. Губи швидко стомлюються, а під час гри у високому регістрі – травмуються. Відрізані полем мундштука ділянки губ, що опиняються в його чашці, не тільки позбавляються можливості керувати повітряним струменем, але й природного живлення. Іноді притиск буває настільки сильним, що деформує та травмує їх м'язові волокна – циркуляція крові тут припиняється, губи набрякають, а інколи навіть з'являються відкриті рани слизової оболонки. Це змушує виконавця припиняти гру. На цьому також наголошує професор І. Якустіді – "...обійтися взагалі без відповідного тиску мундштука неможливо: довести цей тиск до мінімуму – одне з завдань професійного виховання валторністів" [7, с.183]. Останнім часом чимало науковців і виконавців пропонують тренувати амбушур за допомогою базингу.

"Значну користь приносить виконання музики на самому мундштуці, – пише американський тромбоніст Едвард Кляйнгамер. – При заняттях з мундштуком легше виявляти й усувати перешкоди для правильної та вільної гри, оскільки тут відсутній фактор звучання інструмента. Відсутність резонансу під час гри на самому мундштуці означає, що губи будуть вібрувати лише при правильній координації комбінованих фізичних функцій виконавця. Тому при недосконалому засвоєнні навичок гри на мундштуці, інструмент буде лише відволікати увагу від найважливішого – контролю над процесом формування звуку на губах та на мундштуці" [8, с.31].

Перекоаний у цьому також професор І. Якустіді: "Неможливо конкретно встановити кількість затраченого часу на закріплення у свідомості учня легкої і вільної гри на самому мундштуці. Звичайно, мета повинна зводитися до того, щоб учень привчив себе автоматично створювати вільний стан усього організму й, насамперед, амбушура. Від того часу, як учень закріпив навички гри на мундштуці з легкою постановкою на губах, і самоконтроль за цим процесом міцно увійшов в практику, можна приступати до навчання його гри на валторні" [12, с.170].

Прихильником такого наукового підходу є також Чарльз Вернон – бас-тромбоніст Чиказького симфонічного оркестру. Він перекоаний, що базинг на мундштуці є важливим елементом гри не тільки виконавців, що грають на тромбоні, але й на всіх мідних інструментах. "Пам'ятайте, – пише виконавець, – базинг на мундштуці – важливий крок до технічної досконалості виконавця" [16, с.3].

Гра на мундштуці є надзвичайно корисною для розвитку не тільки амбушура, але й професійної дихальної мускулатури. Відсутність інструмента й належного опору повітряного стовпа змушує духовика активізувати дихальну мускулатуру, а вміння скеровувати повітряний струмінь точно в уста мундштука ("центрування") розвиває відчуття мінімального його опору з боку чашки мундштука. На наше перекоання, такі вправи можуть бути корисними для придбання навичок керування повітряним струменем, оскільки під час гри на інструменті в різних регістрах змінюється й напрямок його подачі в чашку мундштука.

Мундштуковий базинг є прекрасним засобом для розвитку слухового аналізу і контролю, – перекоаний Едвард Кляйнгамер. Він навіть використовує термін "амбушурне сольфеджіо". Обґрунтовуючи його, дослідник пише: "...напруження і розслаблення амбушура за допомогою м'язів (відповідне до баченого очима на нотному стані) переважно таке саме, як напруження й розслаблення м'язів голосових зв'язок співака при видобуванні моносилабів різної висоти під час сольфеджування з нот" [15, с.31].

Проте належить відзначити, що й нині є чимало науковців і виконавців, які скептично ставляться до ідеї формування та вдосконалення амбушура на основі базингу. Одні аргументують своє негативне ставлення до базингу важкістю засвоєння практичних навичок, інші вважають його непотрібною забавою, а ще інші приписують йому темброво-акустичні вади.

Американський виконавець і педагог Герберт Л. Кларк, наприклад, перекоаний, що ідея базингу занадто акцентує увагу на губах і недостатньо – на контролі за диханням, а саме ди-

хання, як вважає він, є засобом гри на мідному чи дерев'яному духовому інструменті. Якщо губи правильно поставлені від самого початку, – переконує Г. Кларк, – то контроль за диханням змусить їх вібрувати. Він стверджує, що "...існують інші вправи – такі як *slurring* (губи щільно зведені між собою), що дозволяють розвивати структуру губів без базингу" [14, с.38].

Проти занять на мундштуці виступає відомий російський педагог-валторніст Антон Усов. Він твердить, що "...такий метод лише в дуже рідкісних випадках дає позитивні результати, які варто віднести на рахунок обдарованості учня, що інтуїтивно осягає сутність цього прийому. Частіше ж за все цей метод дає негативні результати з тієї причини, що, займаючись на мундштуці, учень не може видобувати звуки визначеної висоти, сили і якості та відповідно до цього регулювати ступінь напруження м'язів губ, роботу дихального апарату та язика. Отже, він не може виробляти правильні навички керування цими органами під час гри, тому що ступінь напруги тих або інших м'язів, як уже згадувалося вище, повинен строго відповідати висоті та силі звуку, що видобувається" [11, с.116-117].

Полемізуючи з автором наведеної цитати, варто визнати, що під час занять на мундштуці ступінь напруження м'язів виконавського апарату й дійсно відрізняється від того, який спостерігаємо, коли виконавець грає на інструменті. Але ця відмінність насамперед у тому, що звуковидобування на самому мундштуці є набагато складнішим через відсутність головного підсилювача й резонатора звуку – інструмента. Щоби видобути високий звук на мундштуці, потрібен значно активніший видих та міцніші губи, бо за таких умов музикант позбавлений не тільки відчуття опору повітряного стовпа інструмента, але й "допомоги" м'язів рук, бо сама деталь (мундштук) тримається лише двома-трьома пальцями. Це аж ніяк не перешкоджає виконавцеві видобувати звуки різної висоти та сили, зате змушує робити це за допомогою активнішої співпраці дихальних і звільнених від зайвого притиску полем мундштука амбушурних м'язів. Водночас найціннішим є те, що засвоєні виконавцем навички відтак успішно використовуються при грі на інструменті.

Дебатуючи з опонентами базингу, професор Анатолій Селянін зауважує: "Окремі музиканти вважають, що базинг може бути шкідливим тому, що розвиває у трубачів-початківців постановку на кшталт "смайл" ("*smile*"), тобто постановку на усмішці, на розтяжці губних м'язів. Нам здається, що це неправильне уявлення про вплив базингу на постановку губів тому, що базинг можна виконувати як на розтягнутих, так і на помірно зібраних губах (постановка на зразок *Moderato Approach*). Заперечення проти базингу пов'язані з неможливістю відчувати опір повітряного струменя, що проходить під тиском через мундштук, а також зі складністю контролювати якість звуку інструмента. Проте, ці маленькі невинності з надлишком компенсуються тими численними перевагами, які дає базинг музикантові, що ним займається" [7, с.56].

Досліджуючи базинг і дискусії, що точаться довкола нього, було б несправедливо не згадати аргументи традиційно налаштованих опонентів, що приписують йому акустичні недоліки. Мовляв, при грі з невеликим натиском у чашці мундштука замало "м'яса", а, отже, його замало і в повноті тембру звуку.

Відповідаючи на ці закиди, слід зауважити, що це помилкове припущення. Тембр – це один з найважливіших естетичних компонентів звуку і його формування пов'язане із взаємодією акустичних, фізіологічних і естетичних факторів. Водночас на початковому етапі навчання уся увага викладача й учня повинна бути спрямована на відпрацювання навичок формування "полегшеного" амбушура. Адже лише еластичні та міцні губи, вільні у своїх діях (а не затиснуті в чашці мундштука), спроможні розв'язувати будь-які завдання і, насамперед, – питання естетики звуку.

Виконуючи завдання сформувати "полегшений" амбушур, викладач на початковому етапі свідомо відтерміновує засвоєння навичок керування повітряним струменем, у результаті чого звук не надто збагачується "крайовими" тонами (див. теорію Річардсона [5, с.158]), а тому його тембр у цей період є абияким і нецікавим. Не забуваймо, що, згідно аеродинамічних законів реактивної компоненти, саме величина кута відхилення повітряного струменя від осі мундштука чи не найбільше впливає на повноту тембру звуку. Це довели В. Апатський [1, с.41], Ю. Гриценко [4, с.68], інші вчені-акустики. Губи лише генерують

звук. Найбільше на естетику звуку впливають: конструкція чашки, устя і ніжки мундштука, якість інструмента, кут направленості повітряного струменя у чашку мундштука і уміння виконавця користуватися акустичними резонаторами дихальної системи.

Далеко не останніми у визначенні тембральних перспектив є природні суб'єктивні фактори. З цього приводу не зайвим видається подати читачеві твердження І. Якустіді: "Джерело гарного звуку закладено в людині самою природою і кожен виконавець має свій природний тембр, який проявляється вже у той момент, коли початківець бере в руки валторну і видобуває перший звук" [12, с.19].

Дослідження ергономіки базингу, проведені нами протягом 2002-2005 років, виявили, що володіння базингом дозволяє виконавцеві: 1) значно зменшити притиск мундштука до губ; 2) покращити витримку та еластичність амбушура; 3) збільшити термін ігрового навантаження; 4) покращити тембр звуку (особливо у верхньому регістрі) інструмента; 5) розширити робочий діапазон; 6) оволодіти технічними прийомами, що ґрунтуються на "полегшеному амбушурі"; 7) вдосконалити виконавське дихання; 8) закріпити психічне переконання факту спроможності видобування високих звуків; 9) на основі технічної досконалості досягнути вищий щабель виконавської майстерності.

Розглядаючи питання доцільності володіння базингом, не можна оминати його художньо-виразовий аспект. Довівши свою цінність в якості ефективного технічно-виконавського методу, сьогодні базинг успішно трансформувався у характерний засіб музично-художньої виразовості. Його залюбки використали у своїх композиціях Л. Дабровей – "Базинг полька", Ч. Меноч – "У машині", О. Кабаченко – "Симфонія для духового оркестру". Усе частіше з'являються твори з використанням базингу як поодинокими мідними інструментами, так і оркестровими групами.

Підсумовуючи, можемо з упевненістю ствердити:

- базинг – не лише спосіб звуковидобування, ефективний метод формування амбушура трубача, але й характерний засіб музично-художньої виразовості;
- формування виконавського апарату трубача повинно здійснюватися за дотримання алгоритму, пріоритетом якого є технологія звуковидобування без інструмента в руках, у регістровій зоні кінця першої – початку другої октави;
- володіння базингом – безумовна необхідність сучасного трубача, показчик його технічної та художньо-мистецької досконалості;
- впровадження базингу в композиторську та виконавську творчість розкрило нові грані звукової палітри труби, її технічних і художньо-виразових можливостей, збагатило композиторську уяву, відкрило нові творчі горизонти і уможливило їх реалізацію.

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

#### Література:

1. Апатский В. Амбушюр фаготиста // Теория и практика игры на духовых инструментах. Сб. статей. / Ред.-сост. В. Апатский – К.: Музычна Украина, 1989. – С. 26-45.
2. Гишка І. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика): Монографія / І. Гишка. – Львів: АСВ, 2010. – 183 с. ISBN 978-966-486-069-4
3. Гишка І. Формування амбушура трубача (традиції та базинг) Дослідження / І. Гишка. – Львів: ЗУКЦ, 2002. – 136 с. ISBN 966-95980-7-9
4. Гриценко Ю. Экспериментальные исследования некоторых особенностей звукоизвлечения на валторне // Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики. – М.: Труды ГМПИ им. Гнесиных, 1979. – С. 50-74.
5. Музыкальная акустика / Под ред. Н. А. Гарбузова. – М.: Музгиз, 1954. – 236 с.
6. Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе // Мастерство музыканта-исполнителя. – М.: Советский композитор, 1976. – Вып. 2. – С. 186-212.
7. Селянин А. Роль "базинга" в ежедневных занятиях трубача // Вопросы музыкальной педагогики. – М.: Музыка, 1983. – Вып. 4. – С. 51-56.

8. Специальные классы духовых и ударных инструментов (программы для детских и вечерних музыкальных школ. Под ред. В. Н. Литвинова – М.: Министерство культуры СССР, Всесоюзный методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры, 1975. – 113 с.
9. Степурко О. Трубач в джазе. – М.: Советский композитор, 1980. – 208 с.
10. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. – М.: Музыка, 1984. – 216 с.
11. Усов А. Слух и его влияние на работу органов звукоизвлечения // Вопросы теории и практики игры на валторне. – М.: Музыка, 1965. – С. 116-118.
12. Якустиди И. Исследование спектральных характеристик звуоряда валторны и роль амбушюра в формировании качественного звучания. – Харьков: Изд. "Основа" при Харьковском гос. Университете, 1992. – 212 с.
13. Якустиді І. Значення тембру валторни у процесі навчання: Дис. на здобуття наук. ступеня док. мистецтвознавства / 17.00.02/ КДК ім. П. І. Чайковського. – К., 1993. – 249 с.
14. Dempster S. The modern Trombone. – University of California Press, Ltd. London, England, 1979. – P. 37-38.
15. Kleinhammer E. The art of trombone playing. – Evanston, Illinois, USA, 1963. – P. 31-32.
16. Vernon Ch. A "Singing" Approach to the trombone (and other Brass). – USA: Atlanta Brass Society, 1999. – P. 1-2.



*Демчук В. О.,  
м. Рівне*

### **ОСОБЛИВОСТІ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ КАЛЬМУКА БОГДАНА ІВАНОВИЧА**

Кальмук Богдан Іванович народився 1 травня 1935 року в місті Городок Львівської області. У 1962 році закінчив Томське музичне училище (викладачі І. С. Димитрієв, А. І. Маркелов). Із 1961 року Богдан Іванович – артист першого симфонічного оркестру Томської філармонії. Вже з 1964 року – артист оркестру Рівненського обласного музично-драматичного театру. З 1970 року – музикант естрадного оркестру Здолбунівського ПК "Цементник". Працював в естрадному оркестрі Рівненського ПК "Хімік", в оркестровій групі народної чоловічої хорової капелли Рівненського міського управління Міністерства внутрішніх справ. З 1973 року Кальмук Богдан починає свою викладацьку діяльність у Рівненській ДМШ №1. З перших днів своєї викладацької роботи в музичній школі Богдан Іванович виявляє свої авторитетні досвід та майстерність, займає посаду завідуючого відділом духових інструментів. Він починає викладати дітям як кларнет, так і саксофон. Керував естрадним оркестром викладачів (засновники Олексій Іванов, Богдан Кальмук, Микола Бондаренко) у різні роки.

За час своєї педагогічної діяльності Богдан Іванович отримав немало нагород: нагороджений Почесною грамотою Міністерства культури УРСР (1989, 1999), Подякою Міністерства культури і мистецтв України (1999), Грамотою оргкомітету республіканського фестивалю самодіяльного мистецтва УРСР (Київ, 1972), Подякою оргкомітету Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка (1, 2, 4-й конкурси). Стипендіат міського голови Рівного Віктора Чайки (2007). Клас Богдана Івановича Кальмука закінчило близько 100 учнів!

Враження від особливостей педагогічної майстерності Кальмука Богдана Івановича міцно закріпилися в моїй пам'яті на все життя. Особисто в мене результати нашої співпраці протягом 5-ти років проявляються не лише в музичній діяльності – відчувається грандіозний вплив на розвиток мене як особистості. І усе це лише завдяки сумлінній праці й повній віддачі викладацькій роботі цієї завжди оптимістичної людини з великою душею рідкісної доброти. Богдан Іванович завжди володів умінням зацікавити, надати учневі стимул. Він вміє донести учню еталон звучання інструменту, аби той знав, до якого звуку йому слід прагнути.

Уміння відтворити будь-який матеріал так, як він повинен звучати в "ідеалі", важко переоцінити. Ніщо не допомагає в процесі навчання учневі так, як наочний приклад.

Пригадується й те, як при виконанні учнем твору, – чи то гамми, чи етюду в класі, – Богдан Іванович постійно дзвінко відстукував по столу своєю улюбленою дерев'яною паличкою ритм. Цим він нагадував учневі про ритмічність, стабілізував та нормалізував виконання при небажаному прискоренні чи заповільненні темпу.

Оскільки важливим фактором для хорошого виконання на кларнеті чи саксофоні є свіжа хороша тростина, Богдан Іванович завжди приділяє цьому велику увагу. Згадую, як часто для мене проблемним було придбання нормальної граючої тростини. Проблема вирішувалась наступним чином – Богдан Іванович діставав із своїх запасів буковий матеріал та власноручно довгою і кропіткою працею відточував чудові свіжі тростини, якість яких можна було спокійно порівняти з тростинами від "Vandoren". Виготовлені вчителем тростини діставались учням завжди безкоштовно, а спроби заплатити хоча б за матеріал завжди завершувались невдало... Це і багато іншого вказує на виключну добросовісність цього талановитого викладача.

Головною складовою методики Богдана Івановича є активна участь його учнів у творчому житті не лише школи, а й усього міста. Так, в процесі навчання він старався надати мені чим більше можливостей виступити на концертах не лише у стінах школи, а й далеко за її межами – чи то День міста, чи конкурси обласного й міжнародного масштабу. До речі, на конкурсах учні Богдана Івановича завжди отримували високі оцінки і впевнено займали перші місця. Потрапивши в його кабінет, в очі відразу кидається величезна кількість грамот і дипломів, місця для яких на великій стінці вже практично не лишилося. Надзвичайно приємно серед них бачити і кілька своїх відзнак, які є свідченням педагогічної майстерності викладача і його дуже сумлінної й кропіткої роботи.

Велика кількість першокласних і відомих кларнетистів та саксофоністів з Рівного починали свій творчий шлях саме під керівництвом Богдана Івановича, що свідчить про неймовірну ефективність його унікальної методики, сумлінне ставлення до викладацьких обов'язків. Список його випускників, які в подальшому продовжили серйозне навчання духовому мистецтву, просто вражає: Анатолій Оксенюк (1976) закінчив Петрозаводську консерваторію, артист оркестру Рівненського облмуздрамтеатру; Ігор Метелко (1978), Віктор Пашко (1979), Володимир Козлюк (1978), Едуард Пірогов (1980), Андрій Шабров (1982), Олег Ставицький (1990), Сергій Панащук (1993), Віктор Прищеп (1994), Василь Калашник (1995), Павло Рибак (1998), Олександр Ярмошевич (1999) закінчили Рівненське музичне училище; Валерій Безсалов (1981), Юрій Підгурський (1986), Олександр Вербець (1991), Віктор Криницький (1995), Олександр Дядусь (2002) закінчили РДІК; Андрій Синенко (1982) закінчив джазове відділення Ленінградського музичного училища, музичну академію в Хельсінкі, живе і працює в Фінляндії; Олег Полухович (1984), Андрій Аврусевиц (1990) закінчили музично-педагогічний факультет РДПІ; Андрій Старченко (1988) закінчив Одеську консерваторію, аспірант Академії музики у м. Фрайбург (Німеччина), живе і працює в Німеччині; Анатолій Литвинов (1992), Павло Скотаренко (1997) закінчили Одеську консерваторію, Тетяна Самусенко (2002), Ірина Бабич (2004), Сергій Туровський (2004) – студенти Національної музичної академії України, Володимир Піддубник (2004), Богдан Пасічник (2005), Вадим Демчук (2007), Тарас Дзвінка (2008) – закінчили Рівненське музичне училище, РДГУ.

Кальмук Богдан Іванович – без сумнівів, один з найкращих викладачів по класу кларнета і саксофона не лише Рівненської області, а й серед педагогів всієї України. Хочеться побажати цій людині побільше міцного здоров'я й довгих років життя і творчості!



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

## **РІВНЕНСЬКА ДИТЯЧА МУЗИЧНА ШКОЛА №2: 40 РОКІВ ТВОРЧОЇ БОРОТЬБИ**

Музика! Наскільки прекрасний і безмежний цей пласт людської культури!

Цілий океан живих пристрастей, піднесених мрій та шляхетних прагнень людства втілений у шедеврах світової музичної культури. Чого варта музика без тих, хто дає їй життя, хто робить її відомою та привабливою?

Саме музична школа покликана виховувати маленьких музикантів, прищепити їм гарний смак, допомогти зробити перший крок на великому шляху пізнання музики. Почесна місія провідника у світ музики покладається на викладача, який може здійснити це чудо.

Не зважаючи на обставини, усвідомлюючи реалії, Рівненська ДМШ №2 завдяки засновнику та директору М. Ф. Тищенку впевнено йшла до свого утвердження. Микола Федорович відноситься до того покоління, яке будувало та створювало нашу країну. Він народився 16 листопада 1935 року в с. Михайлівка Коростенського району Житомирської області. З 1951 по 1955 роки навчався в Житомирському музичному училищі по класу домри та баяна. Після закінчення був призваний до лав радянської армії, служив у Рівненському військовому духовому оркестрі, оволодівши F-ною валторною.

З 1959 по 1964 роки навчався в Мінській державній консерваторії по класу домри. В 1971 році був направлений до Рівного на посаду директора музичної школи обласного відділення музично-хорового товариства УРСР, на базі якого й була 4 січня 1974 року створена Рівненська ДМШ №2.

Спочатку під нову музичну школу було пристосовано приміщення по вул. С. Разіна, 87. 1976 року дитяча музична школа № 2 розмістилась в старовинному будинку по вул. 16 Липня, 22. В стінах школи щоденно відбувались уроки творчого пізнання для майже 40 викладачів та 400 учнів.

З 1986 року Микола Федорович Тищенко за підтримки голови міської Ради Віктора Чайки розпочав неймовірно масштабний проект, який на той час поставив багато рекордів. Зокрема, на проект школи, створений рівненським архітектором Чабаком Мирославом Степановичем, було виділено з Києва (завдяки таланту М. Ф. Тищенка та В. А. Чайки) 1 мільйон 200 тисяч карбованців. Був відвойований та спроектований за японською акустичною технологією прекрасний концертний зал на 450 місць. Школа була збудована за рекордні для Радянського Союзу 2 роки! Крім цього, на виділені додатково 50 тисяч карбованців було закуплено оркестрові комплекти інструментів та 4 роялі. За словами Миколи Федоровича, це єдина в Україні музична школа такого масштабу.

У результаті в 1988 році школа отримала від адміністрації міста сучасне приміщення по вул. М. Островського, 13а, збудоване за спеціальним проектом, в якому передбачені класи для індивідуальних занять з фаху, аудиторії для занять з музично-теоретичних дисциплін, малі репетиційні зали, нотна бібліотека, фонотека та концертна зала.

Микола Федорович Тищенко очолював педагогічний колектив впродовж тридцяти років. За період його роботи було створено симфонічний оркестр, ансамблі народних інструментів, ансамблі струнно-смичкових інструментів молодших та старших класів, оркестр народних інструментів "Оберіг", фольклорний ансамбль "Уляночка", ансамбль викладачів "Елегія", капелу бандуристів, хор викладачів "Барви", камерний хор "Аве Марія". Відкрито клас ударних інструментів. Підписано угоду про співпрацю та обмін досвідом між Рівненською дитячою музичною школою №2 та Житомирською дитячою музичною школою №2, засновано Міжнародний фестиваль дитячого хорового співу "Рівненські дзвіночки". Крім цього Миколою Федоровичем як композитором написано: 5 концертів для домри з оркестром, концерт для труби з фортепіано, концерт для флейти з фортепіано, велику кількість творів для баяна, гітари та хору. На рахунку Тищенка 3 творчих вечора у якості композитора та виконавця своїх творів.

Микола Федорович багато разів нагороджений почесними грамотами, медалями, дипломами, подяками обласного, районного, міського рівнів. Упродовж 15-ти років був Головою президії Ради директорів музичних шкіл Рівненської області.

Значний внесок в розвиток музичної школи вніс наступний директор закладу – член національної спілки театральних діячів України, член національної музичної спілки України, переможець рейтингу в номінації кращий композитор та аранжувальник відкритого рейтингу популярності "Гордість міста", композитор Валерій Марченко.

Варто згадати створений ним щорічний обласний конкурс "Нові імена", фестиваль камерної музики "Партнерське музикування". Були підписані офіційні угоди про встановлення культурологічних зв'язків між коледжем Сен-Мулен міста Сен-Назер (Франція), школою I-II ступеня м. Пйотркув-Трибунальський (Польща) та Рівненською музичною школою №2, налагоджено дружні зв'язки з хором "Du Guries" міста La Bridoire (Франція). З 2010 року започатковано проведення Всеукраїнського конкурсу "Бурштинові нотки", на який приїзять конкурсанти з усієї України.

Сьогодні Рівненську дитячу музичну школу №2 очолює досвідчений педагог, викладач вищої категорії, старший викладач, Голова президії Ради директорів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів Рівненської області Сергій Климчик. Йому допомагають два заступники директора з навчальної роботи Віктор Гаврилюк і Тетяна Янушевська.

Климчик Сергій Васильович народився 13 жовтня 1971 року в смт Мізоч Здолбунівського району Рівненської області. В 1987 році закінчив з відзнакою Мізоцьку дитячу музичну школу по класу труби. В цьому ж році склав іспити до Дубенського культосвітнього училища на відділ духових інструментів до чудового педагога по класу труби, ветерана Великої Вітчизняної війни Козлова Бориса Леонідовича. Брав участь у конкурсах як соліст-виконавець, а також і в складі духового оркестру. Закінчивши з відзнакою училище, в 1990 році був призваний до лав радянської армії у війська ПДВ. Протягом 1992-1997 рр. навчається у Рівненському державному інституті культури за спеціальністю "Народна художня творчість", кваліфікація: керівник духового оркестру, диригент, артист оркестру, викладач фахових дисциплін, клас труби – кандидат педагогічних наук, доцент Цюлюпа Степан Данилович та на 5-му курсі – старший викладач Садовий Олексій Григорович. В 1994 році прийнятий на посаду викладача по класу труби на відділ духових та ударних інструментів в Рівненську дитячу музичну школу №2. У 2013 році під керівництвом Сергія Васильовича Климчика Комунальний заклад "Рівненська дитяча музична школа №2" став переможцем у номінації **КРАЩИЙ КОЛЕКТИВ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА** відкритого рейтингу популярності **"ГОРДІСТЬ МІСТА"**.

Музична школа – це духовна освіта дитини, це творення дитячої душі через сприйняття прекрасного. Перші кроки на шляху музичної освіти дитина робить у музичній школі, де поряд з високою професійністю панує атмосфера закоханості в музику та взаємоповага учнів і педагогів. **Сьогодні Рівненській дитячій музичній школі №2 – 40 років.** Кожен ювілей – це своєрідний підсумок звершень у царині духовності та вдосконалення.

Рівненська дитяча музична школа №2 – єдина музична школа в області, яка володіє найбільшою кількістю різноманітних музичних інструментів та відділів, на яких навчаються учні: фортепіано, скрипка, віолончель, контрабас, бандура, домра, балалайка, балалайка-бас, гітара, цимбали, баян, акордеон, флейта, кларнет, труба, тенор, баритон, туба, тромбон, саксофон-альт, саксофон-тенор, ударні інструменти, ксилофон, сопілка, електрогітара, бас-гітара, арфа, хоровий спів, сольний спів, народний спів, академічний спів, естрадний спів, весь комплекс музично-теоретичних дисциплін, народний танець, бально-спортивний танець, сучасний танець та класичний танець.

Випускники щорічно вступають в середні та вищі навчальні заклади України, що свідчить про якісну підготовку педагогами школи. Неодноразово учні та викладачі школи ставали лауреатами та дипломантами престижних міжнародних, всеукраїнських, регіональних, обласних конкурсів та фестивалів.

На базі школи проводяться міжнародні, всеукраїнські фестивалі та конкурси: Всеукраїнський конкурс дитячо-юнацької музики "Бурштинові нотки", Міжнародний конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава

Старченка (середня група), щорічний обласний огляд-конкурс серед учнів та вчителів шкіл естетичного виховання. Адміністрація школи та педагогічний колектив тісно співпрацюють з Рівненським факультетом Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, викладачами школи було проведено майстер-класи та відкриті уроки для слухачів категорії "Викладачі початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів" по класу струнно-смічкових інструментів, по класу фортепіано, по класу духових інструментів, також для викладачів ПСМНЗ вокально-хорових дисциплін Рівненської, Львівської, Хмельницької, Тернопільської областей; для викладачів відділу музично-теоретичних дисциплін Львівської, Рівненської, Хмельницької, Тернопільської, Чернівецької, Миколаївської областей.

Музична школа є базою навчально-педагогічної та виробничої практики студентів Рівненського Інституту мистецтв, зокрема кафедр духових та ударних інструментів, хорового диригування, естрадного співу. Тільки за останні п'ять років на базі школи пройшли навчально-педагогічну та виробничу практику більше 400 студентів факультету музичного мистецтва РДГУ.

З метою виконання завдань та забезпечення найбільш сприятливих умов для розвитку прагнень і здібностей учнів в школі функціонують такі музичні відділи:

- фортепіанний відділ;
- відділ струнно-смічкових інструментів;
- відділ народних інструментів;
- відділ духових та ударних інструментів;
- відділ хорового співу;
- відділ сольного співу;
- відділ музично-теоретичних дисциплін;
- клас сучасної хореографії.

Нині в школі навчається 947 учнів (а також 100 на підготовчому відділі) та працює 116 викладачів, 26 художніх колективів (20 учнівських і 6 викладацьких). 7 дитячих колективів мають звання "зразковий", а 3 викладацькі колективи отримали звання "народний аматорський".

#### **Відділ духових та ударних інструментів**

Відділ існує від початку заснування музичної школи №2. Засновниками відділу духових та ударних інструментів були Юхим Григорович Шапіро та Василь Андрійович Темнюк. Надалі викладацький склад збільшувався, зростав набір учнів, розширювався вибір інструментів. На відділі діють класи труби, тенора, баритона, кларнета, флейти, саксофона, туби, тромбона, ударних інструментів, сопілки. Сьогодні число учнів складає 139 чоловік. Випускники відділу працюють в оперних театрах, військових оркестрах, музичних школах, середніх та вищих навчальних закладах.

Протягом існування школи роботу відділу очолювали Ю. Г. Шапіро, В. І. Хрін, нині керує відділом спеціаліст вищої категорії старший викладач М. В. Сернюк. Під його керівництвом працюють 15 педагогів: Сергій Климчик, Андрій Боровець, Василь Радчук, Тарас Пастушок, Віталій Ковальчук, Валерій Кошин, Юрій Островський, Едуард Сернюк, Василь Темнюк, Катерина Димченко, Марина Кузьмічова, Олег Потайчук, Микола Протас, Петро Мартинюк, Віталій Чорноморець. Усі викладачі мають вищу фахову освіту.

На відділі існує декілька потужних учнівських та викладацьких творчих колективів. Серед них дитячий духовий оркестр, засновником якого був Ю. Г. Шапіро, згодом керував В. І. Хрін, а у 1986 році керівником оркестру став віртуозний аранжувальник О. В. Мичко. У 1996 році цей колектив здобув звання "зразкового". Зараз керує оркестром спеціаліст вищої категорії Юрій Островський. Постійно функціонує ансамбль ударних інструментів, керівник – спеціаліст вищої категорії Віталій Ковальчук, духовий оркестр учнів молодших класів, керівник – спеціаліст вищої категорії Василь Радчук, духовий оркестр викладачів, керівник – спеціаліст вищої категорії Олег Потайчук, а у 2010 році розпочав свою роботу джазовий оркестр, керівник – випускник школи Андрій Боровець.

Відділ пишається випускниками школи, які продовжують навчання у вищих навчальних закладах України різного рівня акредитації, грають у професійних колективах міста, області, країни та за її межами.

### **Відділ народних інструментів**

Засновники відділу: Алевтина Брега, Ольга Рогульська, Микола Тищенко, Микола Бордюг, Людмила Ніколенко, Микола Воротніков, Віра Солтус, Олена Бондар, Тетяна Підгурська, Валентина Лавренчук.

Бордюг Микола Володимирович був першим заступником директора з навчальної роботи, він створив оркестр народних інструментів та був першим його керівником. Одним з найкращих диригентів оркестру був Ейсмонт Валентин Анатолійович.

Першим завідувачем відділу був Юрій Дітчук, який багато зробив для його становлення. З 1982 року його справу продовжила Людмила Ніколенко, естафету підхопила її учениця, випускниця музичної школи №2 Людмила Пустовіт.

Нині завідувач відділом – викладач вищої категорії Павло Костенко. Під його керівництвом працюють: Олена Савчук, Сергій Мостовий, Тетяна Холодова, Лариса Патрій, Ольга Одемчук, Іван Гачкайло, Людмила Ніколенко, Ольга Рогульська, Наталія Гаврилук, Тамара Рокітенець, Наталія Грабовська, Катерина Хіміч, Віктор Гаврилук, Людмила Пустовіт, Сергій Жовнір, Валентина Лавренчук, Світлана Пікуза, Микола Тищенко, Марія Дітчук, Наталія Козлова, Дмитро Мішуков.

На відділі функціонують такі учнівські та викладацькі художні колективи, як зразковий дитячий оркестр народних інструментів, керівник – Павло Костенко, народний аматорський оркестр народних інструментів "Оберіг", керівник – Сергій Мостовий, ансамбль баяністів, керівник – випускниця школи, спеціаліст вищої категорії Людмила Пустовіт, ансамбль домристів, керівник – спеціаліст вищої категорії Наталія Гаврилук, ансамбль гітаристів, керівник – випускник школи Дмитро Мішуков, зразкова капела бандуристів, керівник – спеціаліст вищої категорії Оксана Чирук.

Відділ поділений на 4 секції: 1. Секція баяна-акордеона, завідувача секцією – Ольга Одемчук; 2. Секція домри-цимбалів, завідувача секцією – спеціаліст вищої категорії, старший викладач Марія Дітчук; 3. Секція гітари, завідувач секцією – Дмитро Мішуков; 4. Секція бандури, завідувача секцією – спеціаліст вищої категорії Наталія Козлова.

Невід'ємною частиною національної системи виховання є передача всіх культурно-історичних традицій батьків і прадідів. Професіоналізм, терпіння і велика праця викладачів відділу дозволяє досягати високих результатів новому поколінню юних музикантів.

### **Відділ струнно-смічкових інструментів**

Відділ працює з часу відкриття школи. Першими педагогами по класу скрипки були Ельвіра Черняк та Олена Кальмук.

Завідувача відділом струнно-смічкових інструментів – спеціаліст вищої категорії, викладач-методист Олена Кальмук. Під її керівництвом працюють: Олександр Рисінський, Аліна Кун, Ольга Остапова, Ірина Горбачук, Вікторія Шевчук, Оксана Редько, Валентина Бондар, Тетяна Єрмейчук, Ганна Хоменко.

1976 року відкрито клас віолончелі (викладач Людмила Редько). У 2008 році відкрито клас контрабаса (викладач Олександр Рисінський).

На базі відділу працюють колективи: симфонічний оркестр, керівник – відмінник освіти України Юрій Скрипник, ансамбль скрипалів молодших класів, керівник – випускниця школи Тетяна Єрмейчук, ансамбль старших класів, керівник – випускниця школи Ірина Горбачук, ансамбль віолончелістів, керівник – Аліна Кун, ансамбль народної музики "Джерельце", керівник – випускниця школи Анна Хоменко.

В 2010 році відкрито клас арфи (викладач Анастасія Мельничук). Створено камерний оркестр викладачів, керівник – спеціаліст вищої категорії, викладач-методист Олена Кальмук.

З великою любов'ю до дітей, цікавістю, творчістю викладачі навчають учнів мистецтву гри на струнно-смічкових інструментах, діляться з ними своїм досвідом та майстерністю. Будучи палкими ентузіастами своєї справи, викладачі вносять великий вклад у становлення та розвиток відділу, виховують велику кількість професійних музикантів.

### **Фортепіанний відділ**

Фортепіанний відділ існує з часу відкриття школи. Першими викладачами були Ярослава Дунайська, яка довгий час очолювала відділ, Олександра Удод, Людмила Ветрова,

Інна Петрухіна, Валентина Аксьонова, Тетяна Ветрова, Валентина Дьомушкіна, Шавліна Корнілова, Ніна Дихне, Ірина Левченко. Впродовж багатьох років відділ очолювала спеціаліст вищої категорії, старший викладач Надія Чіпурина. Завідуюча фортепіанним відділом спеціаліст вищої категорії Майя Мирончук.

Відділ поділений на 3 секції. Викладачі секції фортепіано №1: Наталія Стецюк, Наталія Мельничук, Світлана Кірілліна, Валентина Бордюг, Валентина Аксьонова, Людмила Малащук, Ярослава Дунайська, Інна Петрухіна, Галина Шевчук, Лариса Кулікова. Завідуюча секцією фортепіано №1 випускниця школи Анна Литкіна.

Викладачі секції фортепіано №2: Лариса Стукало, Інна Матлашевська, Наталія Савченко, Тетяна Янушевська, Ірина Уляновська, Віктор Бараннік, Нона Головка, Марина Брега, Оксана Кисарець, Алла Мартинюк, Олена Місечко, Тетяна Лазутіна, Ольга Моторіна, Ірина Зусько, Майя Мирончук, Ірина Закидальська, Юлія Кірілліна. Завідуюча секцією фортепіано №2 випускниця школи Марина Мостова.

Викладачі секції концертмейстерів: Тетяна Лазутіна, Інна Матлашевська, Олена Місечко, Наталія Савченко, Ірина Уляновська, Віктор Бараннік, Марина Брега, Марина Мостова, Оксана Кисарець, Лариса Кулікова, Нона Головка, Ольга Моторіна, Ірина Зусько, Майя Мирончук, Ірина Закидальська, Алла Мартинюк. Завідуюча секцією концертмейстерів випускниця школи Лариса Стукало.

Вже стало традицією проведення на відділі щорічних концертів "Музичний калейдоскоп" та "Звуки світу". Викладачі відділу прагнуть до нових творчих здобутків, пошуку нових організаційних форм та методів навчання, що дозволяє підвищувати ефективність виконавської підготовки учнів та надає змогу продовжувати й примножувати традиції виховання майбутнього професіонала та аматора музичного мистецтва.

#### **Відділ хорового співу**

Перший в Рівненській області вокально-хоровий відділ було засновано в 1990 році спеціалістом вищої категорії, старшим викладачем Аллою Косих.

Нині на відділі працюють викладачі: Тетяна Мись, Анастасія Мельничук, Алла Косих, та навчається 93 учні. Завідуюча відділу – викладач вищої категорії Олена Огонь. Завідуюча секцією музичного інструмента Оксана Кисарець.

На базі відділу в школі існує 5 дитячих та 2 викладацькі хорові колективи. Хори учнів старших класів гордо носять звання "зразковий", а викладацькі колективи – "народний аматорський".

Зразковий дитячий хор "Кредо", керівник – спеціаліст вищої категорії Тетяна Мись, хор молодших класів "Камертон", керівник – спеціаліст вищої категорії Олена Огонь, зразковий хор старших класів "Токатіна", керівник – спеціаліст вищої категорії, старший викладач Маргарита Грицюк, хор молодших класів "Пролісок", керівник – випускниця відділу Анастасія Мельничук, вокальний ансамбль "Класікус", керівник – спеціаліст вищої категорії Тетяна Мись, підготовча група "Домісолька", керівник – спеціаліст вищої категорії Олена Огонь.

Хор вчителів дитячої музичної школи №2 було створено восени 1993 року. Учасниками хору стали викладачі вокально-хорового, теоретичного та фортепіанного відділів школи. Народний аматорський жіночий хор викладачів "Барви", керівник – спеціаліст вищої категорії, старший викладач Алла Косих.

Хор викладачів "Барви" – дипломант Міжнародного фестивалю "Хайновські дні церковної музики" (Польща) та лауреат Всеукраїнського хорового конкурсу ім. М. Леонтовича. 2013 року хор "Барви" відзначив своє 20-річчя святковою концертною програмою.

Народний аматорський вокальний ансамбль викладачів "Елегія", керівник – спеціаліст вищої категорії, старший викладач Алла Косих.

Хоровий спів є найбільш давнім видом музичного мистецтва, колективним виконанням вокальної музики. У школі це один з найулюбленіших видів музичної діяльності дітей, який викликає яскраві емоції, впливає на естетичні і моральні почуття, сприяє розвитку не лише музичних здібностей і голосу, а й мислення, мовлення, розширення світогляду.

### **Відділ сольного співу**

Відділ сольного співу створений 2006 року, його очолює лауреат всеукраїнських і міжнародних фестивалів і конкурсів викладач-методист Жанна Марченко.

На відділі працюють 4 викладачі академічного, народного та естрадного співу. Це талановиті творчі люди, які навчають мистецтву співу і любові до музики: Ірина Татарин, Ольга Костюк, Тетяна Латиш.

Багаторазовий переможець всеукраїнських і міжнародних конкурсів, фестивалів, зразковий фольклорний ансамбль "Уляночка", керівник – спеціаліст вищої категорії Ірина Татарин.

Учениця класу викладача Жанны Марченко Катерина Качановська виборола право змагатися у 2-му турі телевізійного шоу "Голос країни. Діти".

Навчитися співати, танцювати, виступати на сцені, стати артистичним і впевненим у собі – ці мрії можна здійснити, займаючись на вокальному відділенні музичної школи №2.

### **Клас сучасної хореографії**

2008 року в школі відкрився хореографічний клас, адже з давніх-давен мистецтво танцю невід'ємне від музичного життя. 65 учнів класу навчають 3 викладачі. Незважаючи на такий малий період з дня створення, учні хореографічного класу є лауреатами обласних, всеукраїнських та міжнародних конкурсів. Клас хореографії очолює Ольга Ковбарь.

Хореографія допомагає розкрити творчу особистість дитини, її артистичні здібності. Учні проходять сценічну практику з самих ранніх років, а різноманітна творча діяльність допомагає дітям стати впевненими в собі, бути розкутими, артистичними, відчувати культуру і естетику руху.

### **Відділ музично-теоретичних дисциплін**

Відділ музично-теоретичних дисциплін – важливий та невід'ємний структурний підрозділ школи. Розвиток музичного слуху, пам'яті, почуття ритму у дітей, розширення їх музичного світогляду, знайомство з кращими досягненнями світового музичного мистецтва – основні напрямки діяльності викладачів музично-теоретичних дисциплін.

Першими викладачами відділу були Ніна Волохова та Марія Янкевич, які по чергово упродовж багатьох років очолювали відділ. З роками відділ поповнювався новими педагогами. Завідувача відділом випускниця школи Олена Лещук. Під її керівництвом працюють: Валентина Чалюк, Інна Жовнір, Олена Ковальчук, Мирослава Сташук, Лідія Чорна, Тетяна Коваль, Неля Дем'янчук, Людмила Гуштаб, Марія Янкевич, Тетяна Вербська.

Викладачі відділу – активні учасники концертів, лекцій, тематичних вечорів, виступають в ролі ведучих та організаторів концертних заходів школи та міста, розробляють сценарії літературно-музичних вечорів, тематичних концертів. Під керівництвом викладачів теоретичного відділу традиційним вже давно стало щорічне проведення загальношкільних заходів "Свято першокласника", "Випускний вечір", "Шевченківські дні".

Від осені і аж до літа щодня з усіх куточків Рівного і околиць сотні юних рівнян поважно прямують до красивої сучасної будови, що по вулиці Миколи Островського, 13а. Малюків приводять батьки чи бабусі з дідусями, а діти одразу гуртуються, емоційно обмінюються враженнями про останній виступ на концерті, конкурсі чи фестивалі. З вікон лунають уривки мелодій, спів, щирий дитячий сміх. Завітавши до музичної школи, можна ознайомитися з розміщеними на стінах грамотами, дипломами лауреатів престижних всеукраїнських та міжнародних конкурсів. За кожною такою нагородою – роки творчої праці, талант учня, примножений майстерністю викладача. Тут діти поринають в особливий світ мистецтва і гармонії, без яких їхнє дитинство втратило б найяскравіші барви. Кожна маленька перемога над собою, музичним твором, сценічним хвилюванням, формує особистість дитини, загартовує її характер, щоб згодом у дорослому житті, навіть якщо випускник музичної школи і не обере музику головною справою свого життя – ці вміння підтримають натхненням обрану професію, де вони легко досягатимуть мети. Спілкуючись із учнями школи, слухаючи гру оркестрів, спів хорів, майстерність солістів, – помічаєш особливий блиск у дитячих очах, що уважно ловлять кожен рух диригента, погляд свого викладача. Отримуючи високий бал, діти почуваються на "сьомому небі" від щастя, і коли згодом ведуть до школи вже своїх діточок, охоче згадують незабутні зоряні миті, які не

замінити ніщо. В музичній школі учні засвоюють не тільки теорію і практику музичного мистецтва, вони розширюють світогляд, "зазираючи" у різні епохи, стилі та жанри.

Так виховується не лише майбутня творча еліта міста, але й формується "золотий запас" всієї країни, ті, хто за кілька років прийде на зміну українським світочам культури, продовжить справу батьків, не дасть згаснути духовності свого народу.

Щодня, щогодини до музичної школи №2 збігаються крапельками, струмочками дитячі таланти, щоб підростати і вдосконалюватися. І якби кожній дитині дали б кольорового ліхтарика – з висоти наше місто нагадало би величезну квітку, пелюстки якої проростають з музичної школи №2.

Можливо це і є та сама "Квітка-душа", про яку співає наша Ніна Матвієнко?...

За 40 років школу закінчили понад 3 тисячі учнів, серця яких назавжди зіграла музика, 510 з них продовжили навчання в середніх та вищих музичних закладах і стали професійними музикантами. 40 випускників влилися у педагогічний колектив школи.

### Гордість школи

- Володимир Чекалюк (баян) – заслужений артист України, професор Одеської консерваторії.

- Катерина Огаркова (орган) – солістка Рівненської обласної філармонії, пройшла стажування в Голандії, Франції, Німеччині.

- Роман Жбанов (баян) – лауреат міжнародних конкурсів, професор Міжнародного баянного Центру у Франції, незмінний учасник дуету з Домінік Еморін "Париж-Москва", лауреат премії в області культури і мистецтва, концертні програми в м. Новосибірську (Росія).

- Олег Тищик (баян) – дипломант Міжнародного конкурсу баяністів в м. Клінгентауль (Німеччина). Нині директор Полтавської обласної філармонії, викладач-методист в м. Полтава.

- Вадим Тищик (баян) – викладач-методист Харківської гуманітарно-педагогічної академії та Харківського національного університету ім. Каразіна.

- Таміла Литвинець (домра) – лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів. Старший викладач Донецької державної музичної академії.

- Дмитро Мазур (баян) – лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів, дипломант Гран-прі Всеукраїнського конкурсу "Провесінь", дипломант Гран-прі Міжнародного конкурсу "Акорди Львова", дипломант 2-го ступеня Всеукраїнського конкурсу "Класичний меридіан", "Приз надії" – Міжнародного конкурсу "ACCOHOLIDEY".

- Михайло Рябоконт – головний диригент оркестру роти почесної варті Президента України.

- Лариса Радковська – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання РДГУ.

- Юрій Скрипник – Відмінник освіти України, викладач РМУ РДГУ, головний диригент камерного оркестру Рівненської обласної філармонії.

- Володимир Пікуза – керівник музичної школи Рівненського ПДМ.

- Людмила Мавсесян – директор ДМШ в м. Нікополь.

- Павло Сиротюк – соліст Київського Національного Академічного театру опери і балету ім. Т. Г. Шевченка.

- Михайло Клімашевський (труба) – соліст академічної філармонії у Санкт-Петербурзі (Росія).

- Анатолій Івченко – лауреат міжнародних конкурсів, працює органістом в м. Торонто.

- Юрій Трофімчук – лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів, в тому числі володар "GRAND PRIZE LAUREATE" на конкурсі "KIEV-VORZEL", викладач РМУ РДГУ.

- Тетяна та Наталія Єремейчуки – лауреати 2-го Всеукраїнського конкурсу на краще виконання творів французьких композиторів, лауреати 1-го ступеня Всеукраїнського регіонального конкурсу "Багатодітна родина".

- Вікторія Грицюк (бандура) – лауреат III Всеукраїнського конкурсу бандуристів ім. В. Кабачка (м. Миргород, 2005 р.).

- Юрій Стасюк (гітара) – голова асоціації гітаристів Рівненського обласного відділення Національної Всеукраїнської музичної спілки, соліст Рівненської обласної філармонії.
- Анатолій Мазурок – диригент військового оркестру при штабі армії (м. Рівне).
- Андрій Лисенко (кларнет) – соліст Музичного центру Сухопутних військ ЗСУ (м. Чернігів).
- Андрій Мороз (фортепіано) – соліст оркестру Варшавського оперного театру.
- Ольга Ніколіна (фортепіано) – начальник відділу культури в м. Невельськ (Росія).
- Алла Матюшок (фортепіано) – звукорежисер, журналіст на телеканалі "Інтер".
- Олена Перчук (фортепіано) – дипломант фестивалю "Нова хвиля" (м. Юрмала).
- Андрій Мартиненков (ударні інструменти) – лауреат Всеукраїнського фестивалю "Червона рута" (Гран-прі). Лідер рок-гуртів "Корозія металу" та "Шмелі" (Москва).
- Леонід Сіраш (фортепіано) – викладач музично-теоретичних дисциплін Донецької школи мистецтв № 7.
- Тетяна Маковій – педагог по класу фортепіано в Академії мистецтв м. Трір (Німеччина).
- Максим Федоров (фортепіано) – артист хору та оркестру в театрі м. Бяла Подляска (Польща).
- Ірина Пігович (скрипка) – Академія музичного виконавства (Австрія).
- Антон Прозорський (фортепіано) – Лауреат I премії міжнародного конкурсу піаністів в м. Рабат (Марокко, 2008 р.).
- Тарас Пастушок (саксофон) – лауреат багатьох всеукраїнських та міжнародних конкурсів ("Срібний дзвін" – м. Ужгород, Гран-Прі; "Сельмер-Париж" I премія, конкурс ім. М. Старченка – I місце), соліст Рівненської обласної філармонії, викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ.
- Олена Бурдуковська (фортепіано) – викладач РМУ РДГУ.
- Максим Сасько (фортепіано) – дипломант VI Міжнародного конкурсу піаністів ім. С. Рахманінова (2008 р.).
- Анжела Бичковська (фортепіано) – лауреат II премії I Всеукраїнського конкурсу піаністів (2008 рік, м. Львів).
- Андрій Романішин (фортепіано) – лауреат II премії Міжнародного молодіжного фестивалю (м. Ялта).

Достойним фіналом святкування 40-річчя ДМШ №2 став звіт усіх відділів упродовж місяця та грандіозний звіт всієї школи, на який було відібрано з 350 номерів – 40 найкращих. На сцені виступила нова генерація, яка випромінювала впевнене майбутнє цієї школи.

**Минуло майже чверть століття, як я закінчив ДМШ №2.**

**Вона не втомлюється мене дивувати і я радію цьому.**

**Я пишаюся своєю школою!**

Література:

1. Архівні документи Рівненської дитячої музичної школи №2.
2. Столярчук Б. Й. Митці Рівненщини / Б. Й. Столярчук. – Рівне, 2011. – С.172.
3. Тищенко М. Ф. Дитячій музичній школі №2 – 25 років / М. Ф. Тищенко. – Рівне: ВАТ "Рівненська друкарня", 1999.



УДК 378.041

*Ковальський Р. М.,  
м. Кам'янець-Подільський*

### **СПЕЦИФІКА ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КЕРІВНИКА УЧНІВСЬКОГО ЕСТРАДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОЛЕКТИВУ**

Серед багатьох існуючих професій особливе місце як за кількістю, так і за змістом займають ті, що пов'язані з педагогічною діяльністю, оскільки об'єктом цього виду діяльності є людина, її внутрішній світ, психіка, інтелект, мислення. Ці професії сприяють формуванню всебічно розвиненої, гармонійної особистості, інтелектуального потенціалу нації.

Не винятком у цьому контексті є й професія керівника естрадно-інструментального колективу. Специфіка його діяльності вимагає теоретичного вивчення й осмислення естрадного виконавства, постійного аналізу вимог до учасників із урахуванням вікового сприйняття та взаємодії. Проблема інструментального музикування завжди породжує широке коло різноманітних питань, пов'язаних із професійною підготовкою студентів, що розширює наші уявлення про нові ефективні форми роботи з учасниками, які вимагають нового бачення засобів та підходів до залучення їх до самостійної творчої діяльності.

Характерна особливість професійної діяльності керівника естрадно-інструментального колективу полягає в тому, що вона перебуває в тісному зв'язку із соціально-педагогічною діяльністю, яка в свою чергу, є явищем багатограним, з притаманними їй властивостями. Специфіка його професійної діяльності зумовлюється тим, що учнівський естрадно-інструментальний колектив функціонує у вільний від занять час, має нерегламентований характер, основним засобом виховання є мистецтво, художня творчість.

Автори наукових досліджень (С. Мальков, М. Соколовський, В. Подкопаєв, Є. Смирнова, Я. Сверлюк, В. Соловйов, Ф. Соломонік, В. Чабанний та інші), присвячених аналізу професійної діяльності керівників творчих колективів, таку діяльність розглядають як сукупність організаційних, навчально-виховних та художньо-творчих завдань. Усі вони перебувають у тісному взаємозв'язку, однак кожен із компонентів багатогранного процесу навчання (організаційний, навчальний, виховний, репетиційний, концертний та ін.) має певну специфіку, хоча на практиці вони реалізуються одночасно.

Характерна особливість естрадного оркестру полягає в тому, що йому доводиться залучати учасників у колектив на засадах зацікавленості та інтересу. Відповідно і стосунки в колективі, вся творча діяльність будуються з урахуванням вікових інтересів та фізіологічного розвитку (звуковидобування на окремих інструментах відбувається при фізичному навантаженні на весь організм). Тому керівнику такого колективу одночасно доводиться бути педагогом, психологом, диригентом-музикантом і організатором.

Естрадно-інструментальний колектив засобами мистецтва виховує самих його учасників, надає їм широкі можливості для реалізації творчих планів. Такий колектив має виховувати естетичні смаки учасників. Тому основною особливістю керівника естрадного оркестру є його психолого-педагогічна підготовка. Вона потрібна і керівникові професійного колективу, але для того, хто працює з естрадним оркестром, має більш важливе значення. В цьому разі керівник виступає передусім педагогом, який вводить учасників у складний світ художнього мистецтва, допомагає оволодіти виконавськими навичками. Його мета: залучити нових учасників до мистецтва через доступність естрадного виконавства.

Аналіз наукових праць, присвячених дослідженню різних аспектів творчої діяльності та практичний досвід роботи з естрадним оркестром дають нам змогу сформулювати власне розуміння назрілих проблем та глибше розкрити специфічні особливості професійної діяльності керівника естрадно-інструментального колективу.

Керування таким колективом вимагає від керівників широкопрофільної підготовки, яка охоплює:

- знання методики гри на інструментах естрадного оркестру;
- знання з історії музики;

- знання та уміння оркестрового диригування;
- володіння принципами початкового навчання гри на музичних інструментах.

Для більш повного розкриття діяльності керівника естрадного оркестру слід її розглянути в структурних аспектах, а саме:

- діяльність естрадно-інструментального колективу відбувається у вільний від занять час;
- естрадний оркестр створюється на засадах добровільності та зацікавленості, в основі яких лежить особисте бажання учасників, що породжує певну специфіку відносин із колективом;
- у естрадному оркестрі є учасники з різними здібностями, різним рівнем підготовки та різного віку.

Тому керівник у своїй педагогічній діяльності має враховувати особливості різних категорій учасників, вміти знайти підхід до них та ефективні форми спілкування з ними;

- керівник повинен усвідомлювати, що творчій діяльності естрадного колективу притаманні певні специфічні форми впливу на емоційну сферу учасників завдяки засобам розучуваного репертуару, що створює сприятливі умови для формування їх естетичного смаку;

- специфічною рисою творчої діяльності в естрадному оркестрі є вільний вибір методики навчання учасників і організації навчального процесу. Це пов'язано з тим, що в практиці такої діяльності відсутні офіційно закріплені програми навчання учасників. Тому надзвичайно важливим питанням є вибір методу навчання, оскільки від цього залежить темп і якість оволодіння виконавськими навичками, за допомогою яких учасники зможуть реалізувати свої творчі здібності.

Перелічені вище специфічні особливості такої діяльності переконують у багатофункціональності професійної роботи керівника естрадного оркестру. Як бачимо, педагогічному керуванню підпорядковано основні види роботи з колективом, відтак до структури творчої діяльності керівника потрібно підходити як до системи, що включає декілька компонентів.

Специфіка діяльності керівника естрадно-інструментального колективу полягає в тому, що здатність до спілкування в нього має перебувати на найвищому рівні, гармонійно переплітатися з усіма професійно необхідними якостями і здібностями.

Організації естрадного оркестру, його успішному розвитку і функціонуванню сприяє встановлення доброзичливих стосунків між керівником і учасниками, інтенсивного міжособистісного спілкування в колективі, вміння контактувати з відповідною кількістю учасників найрізноманітніших поглядів.

Характерною рисою у професійній сфері діяльності керівника є вміння створити на заняттях атмосферу взаєморозуміння, уміння враховувати спільні інтереси та формувати гуманні якості в учасників естрадного оркестру. На думку Г. Буша, "рівень розвитку діалогічних стосунків конкретної людини з іншими людьми і з світом прямо пропорційний її людяності. Чим більше розвинені діалогічні стосунки, тим менше передумов для виникнення антигуманних відносин" [2].

Для встановлення гуманних, творчих стосунків із колективом керівник виховує в собі такі якості, як повага до інших, м'якість, терплячість, чуйність, оскільки йому доводиться спілкуватися з учасниками, у яких художньо-виконавські здібності не завжди розвинені, що вимагає величезної роз'яснювальної роботи. Від такої категорії учасників керівник добивається позитивних результатів копіткою працею, терпляче відпрацьовуючи кожен ігровий прийом, кожен рух, ноту, фразу.

Розглядаючи удосконалення педагогічної підготовки студентів та комунікативні якості, Є. Орлова дійшла висновку, що головною комунікативною функцією є трансформація науки у навчальний предмет. Ця функція, на думку автора, має включати комплекс педагогічних умінь, пов'язаних із:

- передачею інформації;
- регулюванням власної поведінки і діяльності учнів;
- педагогічною технікою спілкування;
- встановленням і підтримкою контакту [5].

Від оволодіння прийомами організації спілкування із учасниками колективу (відвертість своїх тверджень, уміння переорієнтовуватися на правильний напрямок, емоційність

мови тощо) залежить морально-психологічний клімат у колективі, рівень його соціально-художньої діяльності.

Керівникові естрадного оркестру часто доводиться залучати нових учасників до занять у колективі. Виходячи із специфіки такої діяльності, важливо сформувати у студентів уміння виявляти та розкривати музичні здібності в учасників оркестру. В тому числі й звуковисотний слух як головну точку відліку у формуванні й розвитку майбутнього музиканта.

Варто прислухатися до слушного висловлювання німецького педагога-музиканта Б. Бинковськи. Він вважав, що кожна людина має музичні здібності і практично "немузикальних" людей не існує. На його думку:

а) людина з нормальними здібностями має музичні здібності;

б) здібності до музики можуть бути різними, наприклад, в галузі ритмічного або звукового сприймання, музичної пам'яті, здібності до виконавства і творчості;

в) у більшості "немузикальних" людей у процесі їхнього виховання музичні здібності або не були виявлені, або недостатньо розвивалися, і таким чином остаточно були загублені. Підбиваючи підсумок сказаному, можна зробити висновок, що виявлення звуковисотного слуху та інших музичних здібностей потребують у подальшому своєму розвитку копіткої, добре продуманої творчої праці керівника оркестрового колективу, що є одним із головних його педагогічних завдань.

Б. Яворський і Б. Асаф'єв завжди робили акцент на слуховій спрямованості своїх виховних систем і протиставляли слухове сприйняття звучання ритмоінтонаційного малюнка зоровому сприйняттю нот. За їхнім баченням, інтенсивний слуховий розвиток є водночас і розвитком "музичного мислення", тобто вмінням, оперуючи музичним матеріалом, знаходити подібне і відмінне, аналізувати і синтезувати, встановлювати взаємозв'язки. Звідси і формули: "виховувати мислячий слух" (Ф. Блуменфельд), "вчити безмежного вслуховування в музику" (К. І. Ігумнов).

Відчуття звуковисотності повинно формуватися разом з музично-ритмічною чутливістю. Зазначимо, що виховання музично-ритмічної чутливості в учасників є одним із основних завдань керівника оркестру.

Музична педагогічна наука розглядає відчуття ритму як одну з першорядних, головних музичних здібностей. Ритм у музиці виступає як "організуючий і дисциплінуючий початок", як "творець форм у часі" [1].

Слід визнати, що питання ритму часто замінюється приблизністю. Нерідко в музичній практиці мають місце украй негативні педагогічні прийоми виявлення у початківців відчуття ритму, коли їм пропонують вистукувати олівцем ритмічне завдання. У цьому разі не береться до уваги дуже важлива обставина, яку досить стисло сформулював професор Б. Теплов у своїй праці "Психологія музичних здібностей". "Відчуття музичного ритму має не тільки моторику, а й емоційну природу: в основі його лежить сприймання виразності музики. Тому без музики відчуття музичного ритму не може ні пробудитися, ні розвиватися" [7].

Лаконічне визначення суті ритму, що його дав Б. Асаф'єв, підтверджує сказане вище положення: "Ритм не абстрактність: він інтонаційний "стержень". Неінтонованого ритму в музиці немає і бути не може" [1].

На нашу думку, довірливі коливання в темпах можуть виникати через різні причини, не пов'язані з браком елементарних музичних здібностей. Саме до таких причин можна віднести: нервозність, хвилювання, депресія, збудженість, темперамент та ін. Ці додаткові чинники часто виникають при виконанні, негативно впливаючи на його якість. Знаходити правильний темп виконавцеві допомагає його музикальність та художнє чуття. У більшості випадків на це й покладає надію композитор, визначаючи характер руху музики умовними термінами. Для позначення математично точного темпу використовується метроном, тобто кількість тактових долей за хвилину. Якщо метроном не вказано, потрібно встановити такий темп, який підказує художнє сприйняття, і дотримуватися цього темпу під час майбутнього виконання. Після частих вправ протягом певного часу в учасників виробляється відчуття знайденого темпу. Цю особливість постійно потрібно враховувати в роботі з естрадним оркестром.

Відсутність у виконавців такої якості як відчуття темпу може призвести до небажаних наслідків. При інструментальному виконанні в подібних випадках часто оркестр "розсипається", зникає ансамбль. З огляду на ті чи інші чинники керівник естрадного оркестру має усвідомити, що початкуючий диригент не може порушувати авторські вказівки відносно темпу.

Однак спостерігаються непоодинокі випадки, коли відомі професійні колективи та музиканти виконують той самий твір у різних темпах, нехтуючи темповими позначеннями автора. А. Іванов-Радкевич [3] вважає, що у виконанні відомих майстрів подібні відхилення зроблено свідомо і вони творчо виправдані, а в більшості випадків дуже переконливі, оскільки розкривають всю силу їхнього художнього обдарування. У виконанні малоосвіченого, початкуючого диригента розбіжність із авторськими вказівками (особливо коли диригент не зуміє достатньою і переконливою інтерпретацією виправдати їх), викликає в слухачів осуд і критику. Тому будь-які зміни темпу завжди мають бути виправданими. Ніколи не можна займатися пошуком темпу під час оркестрової репетиції, особливо з учнівським естрадно-інструментальним колективом. Вивчаючи заздалегідь партитуру і спираючись на стиль та зміст виконуваного твору, керівник має визначитися також із темповими особливостями.

Як переконує практика, керівник естрадного оркестру, який глибоко відчуває властивості мелодії, вникає в гармонічну будову, відчуває внутрішнім слухом твір як єдине ціле, завжди знаходить правильний темп. А. Пазовський писав: "Ніщо так не спотворює задум композитора, як відсутність у диригента правильного темпоритму" [6].

Отже, розглядаючи розуміння темпу та його сутнісну сторону, можна зробити висновки, що він природно зливається з образом, характером та змістом музики. Його не можна відокремлювати від мелодичного малюнка та гармонічної побудови. Тому керівник під час виконання музичного твору, спираючись на гармонічну, мелодичну, ритмічну будову та власний логічний аналіз, встановлює вірний темп і тим самим створює відповідний образ авторського задуму.

Отже, тільки за умов врахування характерних особливостей творчої діяльності з естрадно-інструментальним колективом відбудеться його творче зростання. Це забезпечить впровадження нових форм і методів у навчально-виховний процес, а також сприятиме підвищенню його естетичного і художнього рівня.

#### Список літератури:

1. Асафьев Б. М. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. М. Асафьев. – Л., 1973. – 144 с.
2. Буш Г. Н. Диалогика и творчество / Г. Н. Буш. – Рига: АБОТС, 1985. – С. 317.
3. Иванов-Радкевич А. П. Практическое руководство для начинающего дирижера / А. П. Иванов-Радкевич. – М., 1977. – С. 27.
4. Ильченко О. О. Методологические проблемы профессиональной музыкальной освіти / О. О. Ильченко, Я. В. Сверлюк. – Рівне : Перспектива, 2004. – 200 с.
5. Орлова Е. Б. Коммуникативные явления в структуре деятельности студентов в период пед.практики. Автореф... дисс. канд. пед. наук / Е. Б. Орлова. – Л., 1977. – С. 19.
6. Пазовский А. М. Записки дирижера / А. М. Пазовский. – Москва : Сов. композитор, 1966. – 561 с.
7. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М., 1975. – 330 с.
8. Филипчук М. С. Обработки джазовых творів для естрадных ансамблей й оркестров : навчально-методичний посібник / М. С. Филипчук. – Вінниця : Нова книга, 2013. – 160 с.



*Круль П. Ф.,  
м. Івано-Франківськ*

## **НАРОДНИЙ ДУХОВИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ У МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ КУЛЬТУРІ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ**

Кожна епоха створювала нові форми й жанри музичного виконавства, здатні відтворювати характерні для неї явища й особливості матеріального та духовного світу. На ранніх стадіях суспільної організації музика служила головним чином лише засобом ритмізації та емоційного заохочення до рухів, виконуваних під час колективної роботи (2, с.22-31, 186-258). Роль мелодії тут другорядна. На першому плані виступають ритмічні засади, інколи із застосуванням найпростіших ладоінтонаційних засобів художньої виразності (бурдонні, остинатні, гліссандоподібні фігурації, окремі вигуки, зойки тощо). У міру того, як удосконалювалися форми праці й дозволяла людей, ускладнюються й способи музичного відтворення художніх образів, духовних асоціацій, що виникали внаслідок переживань реальних життєвих колізій. Мелодія стає рівноправною, а нерідко й провідною щодо ритму. Поступово розширюються часові та жанрово-функціональні форми творення музичного образу. Паралельно відбувається процес відокремлення співаків та виконавців на музичних інструментах від трудового (танцювального) руху й закріплення за ними функцій музик-супроводжувачів. Подальші етапи еволюції музичного виконавства пов'язані з дедалі більшою індивідуалізацією всього музично-виконавського процесу, а разом із тим і поглиблення творчих, репродуктивних і перцептивних властивостей виконуваної музики: музика стає самостійним мистецтвом (4, с.63-69).

Народна інструментальна музика є провідною галуззю музичного мистецтва, яка пов'язана з народними звичаями та обрядами. Думка про те, що народно-інструментальна духовна музика виникла з потреби наслідування звучання людського голосу, спростовується сучасною наукою. Першопричиною виникнення народного інструментарію сучасна музична фольклористика виокремлює передусім особливості її природної специфіки (акустичні, темброві, техніко-виконавські), а потім засвідчує її синкретичний зв'язок з пісню-танцем та власне танцем, який без інструментального супроводу у переважній більшості народів майже неможливий. Духова ж музика, як і вокальна, функціонує нерідко й поза синкретичними зв'язками, а це означає, що вона могла й виникнути поза ними. Адже перш ніж об'єднатись в синтетичний "ланцюг", кожна з ланок мала не лише виникнути, а й бодай елементарно сформуватися.

Характерні особливості історичного розвитку фольклорно-виконавських традицій і фольклорного процесу загалом (від примітивного до досконалого) найкраще простежуються на еволюції таких найбільш яскраво виражених компонентів народного музичного виконавства як народний духовий інструментарій в інструментальному музикуванні (3, с.276). Саме ці фактори народного музикування, піддаючись впливові навколишнього середовища, стають чітко визначеними й своєрідними виразниками (звуковими характеристиками) відповідних конкретних реалій життя людини (історичної формації, етносу, або, ще вужче, певного локального фольклорно-виконавського середовища). Особливо виразно відчуваємо наслідки згаданих впливів на процес виникнення й удосконалення народного музичного інструментарію вцілому.

Найпростіші з архаїчних інструментів (дримба, закриті повздовжні флейти, ідіо-, мембрано- та аерофони) розповсюджені по ойкумені якнайширше, до того ж незалежно від міграційних та асиміляційних процесів. Вони виникають і функціонують відповідно до побутових ознак свого практичного призначення: легкість у виготовленні й опануванні, камерність виконання, темброва й синтонічна наближеність їх звучання до природи вокального музикування, – і виступають, головним чином, як чисто індивідуальні інструменти.

Інструменти середнього ступеню структурної й художньо-технічної "досконалості" (духові – сурми, трембіти, ріжки й деякі ударні – малий барабан, тулумбаси, гонги та інші виникають та побутують з потреби сигнальної чи ритуальної функції в специфічних

осередках суспільної організації людей (військовий побут, пастуша культура, участь в окремих трудових процесах, обрядах, ритуалах, святах і т.п.). По ойкумені їх типи в різних модифікаціях побутують більш-менш рівномірно, оскільки потреба у властивих їм функціях присутня у всіх народів, особливо на ранніх стадіях творення суспільних формацій.

Продуктам найвищого ступеню еволюційного розвитку народного музичного інструментарію – інструментам найдосконалішим у технічному, структурному, а значить, і в акустичному, тембровому й синтонічному відношеннях (більшість струнних, найбільш "досконалі" аерофони, мембранофони, самозвучні), соціально-естетичну функцію котрих можна схарактеризувати як таку, що виникає з потреби колективного музикування, притаманний найвищий рівень структурно-технологічної довершеності й найбільшої наближеності їх звучання до "еталонів звуку" академічних типів інструментів та академічно-професійних прийомів гри на них.

Що стосується градації технічної, синтонічної, тембрової досконалості й поширення НМІ цієї групи по ойкумені, то їх різноманітність залежить головним чином від природно-географічних чинників, рівня суспільно-виробничих умов, специфічних художньо-естетичних запитів певних етнічних спільнот людей, від політичних, міграційних та асиміляційних процесів, що відбуваються з даним етносом. Найбільш властивим народному інструментальному музикуванню є наслідування співу пташок, завивання вітру, голосів тваринного й рослинного світу, звучання дзвонів і дзвіночків та інших характерних інструментів і предметів побуту (5, с.19-106). Прийом імітування звуків живої та неживої природи при допомозі звучання НМІ й людського голосу – один із найулюбленіших і найрозповсюдженіших у народно-виконавському середовищі.

Музичне мистецтво як форма суспільної свідомості на всіх етапах свого розвитку відтворювало характерні особливості соціального устрою, національного характеру певного етносу в даному історичному проміжку часу. Суттєвою відмінністю між професійним та народним музичним виконавством є здатність професійної музики до стильового синтезу традицій минулого, оригінального трансформування їх під вимоги сучасного стилю і одночасно – до сміливих пошуків нових форм відтворення виконавського стилю "музики майбутнього". Провідним фактором тут виступає писемна індивідуальна творчість композиторів-професіоналів.

У наш час, спостерігаючи бурхливий розвиток народно-інструментального мистецтва у сусідніх державах, мимовільно приходимо до висновку про необхідність термінового розв'язання низки питань у галузі реконструкції та пропаганди українського народного духового інструментарію. Потрібно уважніше підійти до вивчення, удосконалення та впровадження в музичну практику національних духових інструментів.

Спираючись на традиції пройдених щаблів розвитку, народне музичне виконавство на кожному з наступних етапів піддається щоразу новішим "поправкам на сучасність".

Формування регіонального стилю – це складний і багатогранний процес, підпорядкований етно-соціальним законам розвитку даного середовища й суспільства в цілому, а також специфічним законам функціонування народної музики в цьому середовищі. Найяскравіше їх дію можна спостерігати в момент якісно нових "стрибків" в розвитку музичного мистецтва, коли в процесі професійного становлення воно, поступово звільняючись від первісних прикладних і культово-ритуальних функцій народно-виконавського середовища, набуває статусу стилістично й функційно самостійного виду мистецтва.

Дослідження сучасних рівнів функціонування реліктових явищ народної духовної культури здатні об'єктивно відтворювати ступінь їх характерності для нової регіональної традиції в минулому. Найшвидше відмирають найсуттєвіші з-поміж цих явищ, які побутують в ареалах, що недостатньо виразно сформувалися. Залишаються ж у вже невідповідних їм сучасних умовах найхарактерніші релікти народної традиції, що локалізуються навколо найважливіших об'єктів свого розповсюдження. У співвідношенні з порівняно сучаснішими елементами народно-виконавської традиції вони визначають оригінальність, своєрідність духовної культури на якісно новому, сучасному етапі її розвитку.

## Література:

1. Булик З. Назви народних музичних інструментів та їх деталей в мові населення Українських Карпат: Матеріали респ. наук. конф. присв. 50-ти річчю утворення СРСР: Тези доповідей і повідомлень. – Ужгород, 1972. – 117 с.
2. Бюхер Карл. Работа и ритм. – М., 1923. – 325 с.
3. Ветров К., Благодатова Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М., 1975. – 399 с.
4. Горячева І. Жанрова класифікація української традиційної інструментальної музики // Народна творчість та етнографія. – 1985. – № 3.
5. Людкевич С. Дві проблеми розвитку звукозображальності // Людкевич С. Дослідження, статті. – К.: Муз. Україна, 1976. – 106 с.



**Марценюк Г. П.,  
м. Київ**

### **ДНІПРОПЕТРОВСЬКА ШКОЛА ТРОМБОНА** (історичні та методичні аспекти)

*У статті охарактеризовано культурно-історичні умови становлення й розвитку Дніпропетровської школи тромбона. Розглянуто творчо-педагогічну діяльність викладачів Дніпропетровського музичного училища і Дніпропетровської консерваторії; проаналізовано їхні методичні принципи.*

*Ключові слова: Дніпропетровська школа тромбона; методичні принципи; педагогічна діяльність.*

*Практична цінність дослідження визначається адресною спрямованістю до музикознавців, істориків музики і виконавців на духових інструментах.*

*Постановка завдання: У пропонованій статті зроблено спробу розглянути питання, пов'язані з етапами становлення і розвитку Дніпропетровської школи тромбона. Робота виконана за планом НДР Київського національного університету культури і мистецтв.*

#### **Результати дослідження**

Ретроспективний аналіз науково-методичної літератури щодо проблем формування та розвитку вітчизняного духового виконавства свідчить, що сьогодні питання становлення й розвитку українського тромбонового виконавства ще не знайшли достатнього відображення. Залишаються "білою плямою" творчі надбання багатьох поколінь вітчизняних музикантів і педагогів, не узагальнено їхній виконавський і педагогічний досвід. Питання, пов'язані з етапами становлення і розвитку Дніпропетровської школи тромбона, ще не стали об'єктом музикознавчого дослідження. Це й обумовило вибір даної теми.

Історія становлення професійної музичної культури Дніпропетровщини сягає кінця XIX ст., коли за підтримки громадськості та Дирекції Імператорського Російського музичного товариства (ІРМТ) було дозволено відкрити Катеринославське відділення ІРМТ з музичними класами при ньому [1]. Відтак це й стало початком заснування Катеринославського музичного училища, яке пройшло великий та яскравий творчий шлях від музичних класів при Катеринославському відділенні ІРМТ до Дніпропетровської Державної консерваторії ім. М. Глінки.

У травні 1901 р. головна Дирекція ІРМТ, керуючись клопотанням Дирекції Катеринославського відділення ІРМТ, дала дозвіл на реорганізацію музичних класів у музичне училище. Викладати в училищі було запрошено відомих музикантів Росії та Європи, випускників Петербурзької, Московської, Празької, Лейпцигської та Віденської консерваторій.

У класі духових інструментів спочатку викладали такі педагоги: флейта і гобой – С. Ревізон, кларнет, труба і тромбон – О. Векслер-Стрижевський. Пізніше клас флейти очолив Н. Левінський – випускник Віденської консерваторії; клас тромбона – О. Нікітін. Пізніше клас труби, тромбона і валторни вів Ф. Льготка – випускник Празької консерваторії.

У звітах, що збереглися, вказується на невелику кількість учнів у класах мідних духових інструментів. Так, у класі старшого ординарного викладача О. Векслера-Стрижевського було два учні: по класу труби Сегалов Яків і Сарницький Казимир; з класу тромбона – Фрідланд Ілля [2]. У програмі музичного вечора, що відбувся 21 жовтня 1903 р., учень Шапіро (кл. викладача О. Векслера-Стрижевського) виконав Арію з опери "Фауст" Гуно [2].

У звітах за 1913–1914 рр. зазначене прізвище старшого ординарного викладача, вільного художника С. Н. Шнейдера – очільника класів труби, валторни і тромбона, а також учнів цих класів: клас труби – Пшенинов Іван і Коваленко Петро; клас валторни – Пекер Мендель і Пекер Гінда; клас тромбона – Саксон Меєр і Трошкін Іван [3].

У наступних звітах за 1914–1915 рр. у класі тромбона значаться вже три учні: Вільгур Овсій, Кітань Хаїм, Тахтаров Федір. На музичному вечорі, що відбувся у залі музичного училища 24 січня 1915 р. [4], учень вільного художника С. Шнейдера Ф. Тахтаров виконав "solo" для тромбона "Ти прийдеш, моя зоря" М. Глінки. У другому відділенні концерту квартет духових інструментів у складі: Пластунов (корнет), Федоров (перша валторна), Пеккер М. (друга валторна), Тахтаров (тромбон) виконали "In vodo religioso" О. Глазунова (керівник класу ансамблю – старший ординарний викладач С. Шнейдер).

Динаміка зростання чисельності учнів класів духових інструментів свідчить про великий інтерес та попит щодо музичної освіти серед мешканців Катеринославщини. Якщо у 1901–1902 рр. кількість учнів у класах духових інструментів була вкрай незначною, то вже у 1916–1917 рр. вона досягла 25–30 осіб. Училище давало можливість оволодіти грою на кількох інструментах, а музичні предмети викладалися за програмами Петербурзької консерваторії, як, втім, і в інших музичних навчальних закладах Російської Імперії того часу.

У програмах учнівських вечорів, що відбувалися у різні роки, виконувалися твори Поппа, Грефе, Давіда, Мюльфельда, Гоха, Кізлера, а також численні перекладення для тромбона творів російських і західноєвропейських композиторів. Значна увага у класах духових інструментів у той час приділялася такому важливому етапу фахової підготовки музиканта, як ансамблева гра.

У 30-ті роки викладати у музичному училищі було запрошено відомих музикантів оркестру Дніпропетровського робітничого оперного театру (ДРОТу), трохи пізніше, після відкриття Дніпропетровської філармонії – артистів симфонічного оркестру. Справжніми професіоналами своєї справи були перші викладачі відділу: "... М. А. Марштейн – викладач по класу флейти; С. М. Жуковський – по класу кларнета; Д. Д. Чижів – по класу валторни; С. А. Циркін та П. М. Іванов – по класу труби; С. О. Фонштрайбер – по класу тромбона" [5].

У повоєнні роки викладати в училищі прийшло нове покоління відомих фахівців, які продовжили традиції своїх попередників. Клас тромбона і труби протягом п'ятнадцяти років (починаючи з 1944 року) очолював Антон Антонович Поселянин – учень патріарха одеської тромбонової школи Г. М. Лоеццо – який закінчив Одеську консерваторію 1909 року. У 1909–1914 рр. – капельмейстер військових та цивільних оркестрів міст Одеси, Катеринослава, Саратова. 1944 року переїхав до Дніпропетровська. За спогадами його учнів, викладач А. А. Поселянин мав "стару закалку" поміркованого інтелігента, ввічливого у стосунках, професійного у роботі. Його методичні погляди формувалися під впливом німецької тромбонової школи і "російського" німця Е. Рейхе. Загальновідомо, що німецькі музиканти, починаючи з другої половини ХІХ ст., відіграли значну роль у становленні російської тромбонової школи.

А. Поселянин, наслідуючи виконавські традиції свого учителя Г. Лоеццо, велику увагу надавав, перш за все, інструктивному матеріалу – виконанню гам та різнохарактерних етюдів у поєднанні з художнім матеріалом. Такий метод надавав можливість розвивати різні сторони виконавського процесу, долати значні технічні труднощі й вирішувати художні завдання.

Серед відомих учнів А. Поселянина слід відзначити **М. Є. Крастіна** – тромбоніста, диригента, в подальшому директора Маріїнського театру опери і балету, заслуженого працівника культури Росії.

У 1959–1967 рр. клас тромбона і туби у Дніпропетровському музичному училищі вів **Радомський Валентин Васильович (1925–2003 рр.)**.

В. Радомський навчався у Ленінградському музичному училищі ім. Римського-Корсакова у відомого педагога І. А. Гершковича, який виховав багато музикантів-тромбоністів, серед яких такі яскраві особистості, як В. Сумеркін – професор С.-Петербурзької консерваторії, Народний артист Росії; В. Ф. Венгловський – Заслужений артист Росії, в подальшому соліст ЗКР, симфонічного оркестру Ленінградської філармонії, професор С.-Петербурзької консерваторії; А. В. Катков, Г. Г. Данилов та багато інших. Всі учні І. А. Гершковича отримали той необхідний музичний фундамент, на якому будувалася у подальшому їх виконавська майстерність.

І. Гершкович, учень відомого російського тромбоніста П. Н. Волкова "передавав своїм учням все найкраще, що він отримав від свого вчителя, і, перш за все, особливість "ставити" виконавське дихання "волковським методом" та в подальшому розвивати його" [6].

1957 року В. Радомського було запрошено у Дніпропетровську філармонію, 1959 року – паралельно на педагогічну роботу до музичного училища. У роботі з учнями В. Радомський велику увагу приділяв виконанню гам, спеціальних вправ та етюдів, вважаючи це основою виконавства. Велику увагу звертав він на вибір мундштука, рекомендуючи початківцям застосовувати мундштук більшого розміру і з досить глибокою чашкою, небезпідставно вважаючи, що такий мундштук має забезпечити розміщення більшої частини губ усередині чашки і більш вільне їх формування при грі. В подальшому, коли м'язи губ вже достатньо зміцнюються, В. Радомський визначав, кому з учнів продовжувати грати на мундштуці з великою чашкою, орієнтуючись на бас-тромбон, а кому можливо перейти на мундштук з меншою чашкою тощо.

Серед відомих учнів В. Радомського – соліст-тромбоніст Національного симфонічного оркестру України А. Головка, який отримав у цього викладача початкову музичну освіту.

Талановитого викладача запросили працювати також і у Дніпродзержинському музичному училищі. З його класу вийшло багато музикантів-професіоналів. Серед них В. Чебан – працював в оркестрі Ю. Багатікова; Ю. Колотов – артист оркестру ансамблю танцю ім. П. Вірського; Є. Ричко – закінчив Московську консерваторію, викладав у Криворізькому педагогічному інституті; В. Раберов – закінчив Ленінградську консерваторію, працював у різних симфонічних оркестрах Росії.

Тонкий психолог, знавець юних душ, професіонал своєї справи, В. В. Радомський залишив яскравий слід в музичному житті міста і України. Заслужений працівник культури України, нагороджений урядовими нагородами, В. Радомський по праву заслужив повагу і добру пам'ять про себе.

У 60–70-ті роки минулого століття яскраву сторінку в історію духового відділу та класу тромбона вписала діяльність талановитих музикантів-педагогів І. І. Кисельова (працював з 1969 по 1972 рр.), Г. О. Юшина (з 1972 р.) та М. З. Руденка (з 1976 р.) – представника молодого покоління музикантів-педагогів. Клас тромбона і туби очолював Іван Іванович Кисельов, бас-тромбоніст високого рівня, який паралельно працював у Дніпропетровській філармонії. В подальшому був запрошений працювати в Єкатеринбург (Росія). Серед видатних педагогів духового відділу слід особливо відзначити Германа Олексійовича Юшина, який з 1972 р. вів клас тромбона в музичному училищі, зараз викладає у Дніпропетровській державній консерваторії ім. Глінки.

Г. Юшин почав свій творчий шлях як вихованець військового оркестру, в подальшому грав у військових оркестрах м. Саратова. 1966 року закінчив Саратовську державну консерваторію ім. Собінова по класу тромбона доцента Б. Г. Манжори – видатного вченого і педагога, громадського діяча, на той час проректора консерваторії, автора наукових праць з питань розвитку духового музичного мистецтва.

З 1965 по 1972 рр. Г. Юшин – соліст-тромбоніст Саратовського театру опери і балету, з 1968 по 1972 – викладач Саратовської консерваторії. 1972 року був прийнятий за конкурсом до симфонічного оркестру Дніпропетровської філармонії, а з 1999 року – соліст-тромбоніст Дніпропетровського театру опери і балету. За роки роботи у філармонії та оперному театрі

йому довелося працювати з відомими вітчизняними й зарубіжними диригентами і виконавцями – С. Турчак, К. Кондрашин, В. Гамкало, А. Власенко, К. Цеккі (Італія), В. Криса, К. Карапетян, Я. Ващак, Т. Докшицер тощо. За цей час Г. Юшин виконував багато цікавих творів, де тромбону доручалися відповідальні "solo", – наприклад, III симфонія Г. Малера, п'ятнадцята симфонія Д. Шостаковича, "Болеро" М. Равеля, "Симфоніета" Є. Станковича, а також різнохарактерні "solo" оперних та балетних вистав.

Свій виконавський досвід Герман Олексійович з успіхом передавав своїм учням. До характерних педагогічних особливостей методу Г. О. Юшина слід віднести: постійний професійний інтерес до новацій, пов'язаних з розвитком духового виконавства; високий професіоналізм та послідовність педагогічного методу; педагогічна вимогливість до студентів; оркестрова спрямованість у вихованні та навчанні студентів; основні пріоритети надає ансамблевому виконавству, вважаючи це головною складовою у подальшому творчому житті.

У числі його найкращих учнів І. Ілюхін – закінчив Московську академію ім. Гнесіних, працює в симфонічному оркестрі Московської консерваторії; О. Зеліков – закінчив С.-Петербурзьку консерваторію (клас В. В. Венгловського), бас-тромбоніст оркестру С.-Петербурзької філармонії; С. Проценко – закінчив Петрозаводську консерваторію (клас А. О. Козлова). Працює викладачем Мінської консерваторії (Білорусь); М. Гірін – закінчив С.-Петербурзьку консерваторію (клас Б. П. Виноградова), працює за кордоном, та інші.

Понад 30 років працює в Дніпропетровському музичному училищі ім. М. Глінки (консерваторії) Михайло Захарович Руденко – методист духового відділу, завідувач відділом з 1992 по 2005 рр., педагог-тромбоніст, лауреат премії ім. А. Я. Штогаренка.

М. Руденко закінчив Дніпропетровське культурно-освітнє училище та Харківський інститут мистецтв. Працював в культурно-освітньому училищі та в музичному училищі ім. М. Глінки. З 1976 року паралельно грав у Дніпропетровському симфонічному оркестрі, естрадному оркестрі Дніпропетровського цирку. З 1987 року після призначення М. З. Руденка методистом відділу було ініційовано проведення зональних академічних концертів, у яких брали участь студенти музичних училищ Дніпропетровська, Дніпродзержинська, Кривого Рогу, Сіверодонецька, Кіровограда, Запоріжжя.

З 1990 року за ініціативою М. Руденка запроваджено щорічний Регіональний конкурс з фаху та ансамблів для студентів I–III курсів музичних училищ. Конкурс набув всеукраїнського масштабу – в ньому беруть участь одночасно більше 20 музичних училищ України. Високий рівень підготовки ансамблів на відділі було досягнуто під час керування М. З. Руденка. Студенти його класу неодноразово ставали лауреатами регіональних, всеукраїнських, всеросійських та міжнародних конкурсів. Випускники М. З. Руденка працюють у кращих колективах України, Росії та далекого зарубіжжя. Завдяки йому все нове, що з'являлося в методиці викладання, впроваджувалося у навчальний процес.

До характерних особливостей викладання М. Руденка можна віднести: наслідування кращих традицій Ленінградсько-Петербурзької тромбонної школи (методики А. О. Козлова, В. В. Венгловського, В. В. Сумеркіна) з урахування творчого надбання інших відомих вітчизняних виконавців і педагогів; обов'язкова участь студентів у різноманітних концертах, конкурсах, творчих виступах; ансамблево-оркестрова практика як головний чинник навчального процесу. Головні пріоритети – якість звуку, свідомість виконання і розуміння стилевих особливостей; педагогічний оптимізм.

Серед найкращих його учнів слід відзначити: А. Головка – соліст Національного симфонічного оркестру України; В. Вожжова – соліст дитячого оперного театру м. Києва; С. Макарова – закінчив С.-Петербурзьку консерваторію (клас Б. П. Виноградова), соліст Дніпропетровської філармонії, з 2007 року – викладач класу тромбона Дніпропетровської консерваторії ім. Глінки.

У 1992–2008 роках М. З. Руденко – Голова Асоціації духової музики Дніпропетровської організації Національної Всеукраїнської музичної спілки. Слід зазначити, що змістом діяльності консерваторії є: формування наскрізної системи підготовки висококваліфікованих кадрів музичного мистецтва (початкова – середня – вища).

Сьогодні у Дніпропетровській консерваторії клас тромбона і туби паралельно ведуть Г. Юшин та Я. Потапов.

Розглядаючи педагогічну діяльність викладачів Дніпропетровського музичного училища (консерваторії), слід сказати про виконавців-тромбоністів, які довгий час працювали в різних творчих колективах міста і зробили свій внесок у справу становлення тромбонового виконавства на Дніпропетровщині. Так, у Дніпропетровській філармонії, що була відкрита 1939 року, у симфонічному оркестрі працював Ігнат'єв Павло Федорович, бас-тромбоніст, який раніше грав в оркестрі Імператорського Маріїнського театру і користувався великим авторитетом. Його практичні поради, засновані на великому виконавському досвіді, значною мірою впливали на становлення і виховання музикантів оркестру – тромбоніста Г. Жукова, трубача П. Іванова та інших. В подальшому, працюючи в музичному училищі по класу труби, П. Іванов підготував багато чудових трубачів, серед яких соліст Державного академічного симфонічного оркестру Росії Юрій Кривошеєв (Москва).

1974 року відкрився Дніпропетровський театр опери і балету, де серед першого складу симфонічного оркестру тромбонова група складалася з тромбоністів високого рівня, як І. Бонет, О. Сабелкін, Є. Богданов, В. Яковлев.

В. Д. Яковлев закінчив Одеську консерваторію (клас викладача А. П. Руденка), мав великий досвід, витримав конкурс у Київську оперу, але через життєві обставини залишився жити у Дніпропетровську. Зараз В. Д. Яковлев веде клас тромбона в Запорізькому музичному училищі. Його вихованці працюють у різних музичних колективах України та зарубіжних країн.

Розглядаючи питання щодо формування дніпропетровського тромбонового виконавства, слід зазначити, що цей осередок фахової підготовки музикантів перебуває сьогодні на стадії становлення і розвитку. Дійсно, з відкриттям 2006 року Дніпропетровської консерваторії відбулося не лише якісне оновлення системи вищої музичної освіти у південно-східному регіоні України, але й стрімкий розвиток концертних та фестивально-конкурсних заходів як, наприклад, фестиваль "Музика без меж", що проводиться вже восьмий рік поспіль. Відновлено історичні мистецькі зв'язки та налагоджено творчу співпрацю з провідними музичними закладами Росії, Білорусі, Німеччини, Швейцарії, Італії тощо. Тромбоністи Дніпропетровщини з успіхом працюють у багатьох творчих колективах України та за її межами. Проте слід наголосити, що традиції духового виконавства в регіоні ще знаходяться на стадії становлення, і потрібний певний час, щоб здобутки, можливо, не одного покоління музикантів та педагогів зміцніли та утвердилися.

Отже, на даному етапі розвитку Дніпропетровської виконавської школи мова може йти лише про стадію формування та подальшого зростання вимог до всієї системи музичної освіти, створення нових методик та методів навчання, поліпшення методів викладання і, таким чином, удосконалення виконавської майстерності і виведення Дніпропетровської школи на нові творчі рубежі.

#### Література:

1. Звіт Катеринославського відділення Імператорського Російського музичного товариства за 1899 рік.
2. Звіт про роботу музичних класів Катеринославського Відділення ІРМТ за 1902/1903 рр.
3. Звіт про роботу музичних класів Катеринославського відділення за 1913/1914 рр.
4. Звіт про роботу музичних класів Катеринославського відділення за 1914/1915 рр.
5. Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки (1898–2008 рр.). – Дніпропетровськ, 2008. – С. 108.
6. Сумеркін В. Тромбон. – С.-Петербург, 2005. – С. 119.



УДК 7.071.5

*Палаженко О. П.,  
м. Рівне*

## ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК АМБУШЮРА КЛАРНЕТИСТА ЯК ЦЕНТРУ УПРАВЛІННЯ ЗВУКОМ

*У статті розкривається поняття амбушюра та основи правильного його формування на різних етапах навчання гри на кларнеті.*

**Ключові слова:** амбушюр, апартура, виконавський процес, мундштук, тростина інструмента.

Поняття амбушюра широко поширене серед музикантів усього світу.

Питання формування амбушюра розглянуті і приведені у певну систему в низці методичних робіт (С. Розанова, В. Дікова, А. Федотова, В. Красавіна). Зараз кларнетистами, а також фахівцями з інших тростевих інструментів (гобой, фагот, саксофон) прийнятий прогресивний спосіб формування губного апарата, який в корені відрізняється від старого, характерного для старої німецької школи. Новизна цього способу полягає в тому, що він ґрунтується на глибокому розумінні фізіологічних функцій губних і лицьових м'язів, при якому зберігається найбільш природний стан губ, виключається непотрібна розтяжка куточків рота і, що найважливіше, зайвий тиск нижньої щелепи на нижню губу. Сучасний спосіб формування губного апарата допомагає уникнути непотрібного напруження і втомити в процесі навчання гри на дерев'яних духових інструментах.

**Метою** даної публікації є розкриття поняття амбушюра та основ правильного його формування на різних етапах навчання гри на духових інструментах.

Амбушюр – це центр управління звуком, він впливає на різні сторони виконавського процесу, такі як: звуковисотне положення нот, інтонування, динаміка, тембр, вібрато, зв'язок регістрів і т.д. Крім того, амбушюр служить сполучною ланкою між виконавцем та інструментом. Управління звукодобуванням залежить насамперед від того, наскільки правильно вібрає тростина на мундштуці, яким чином зібрана нижня губа, що повинна служити подушкою для цих вібрацій і надавати потрібний тиск на тростину. При оволодінні майстерністю кожен кларнетист, перебуваючи на будь-якому щаблі свого розвитку, повинен мати чітке уявлення про процес формування того чи іншого навичку та мати чітку картину організації рухового процесу. Виключно важливе значення у цьому контексті набуває вміння педагога пояснити і прищепити учневі правильні й точні фізичні ігрові відчуття у виконавському апараті, зокрема в амбушюрі.

Проаналізувавши низку методичних праць, ми можемо зробити висновок про те, що не всі музиканти звертались до поняття амбушюру. Наприклад, Н. Платонов у своїх роботах не застосовував слова "амбушюр", а замінював його поняттям "техніка губ" [5, с. 1-157]. Не користувалися цим терміном і Б. Диков та А. Федотов у своїх методиках навчання гри на духових інструментах [3, 9].

Відмову від слова амбушюр Н. І. Платонов мотивував тим, що його тлумачення у ряді словників не відповідає істинному його змісту: "Слово амбушюр застаріло, розпавшись за своїм змістом на зовсім різні поняття і може бути без найменшого збитку виключено зі вживання".

Платонов, на наш погляд, не зовсім мав рацію, адже слово "амбушюр" має точний і ясний сенс та широко використовується в сучасній світовій методичній літературі, у навчальних посібниках і школах.

Амбушюр (франц. *ambouchure*) означає два поняття:

- спосіб складання губ в процесі гри на духових інструментах;
- те ж, що "мундштук".

Друге тлумачення пов'язано з тим, що у французькій мові дієслово "emboucher" означає підносити, приставляти до рота (духовий інструмент), а іменник "embouchure" має два значення – гирло (ріки) або мундштук (духового інструмента).

В інших музичних словниках та в спеціальній методичній літературі слово "амбушюр" отримує більш точне тлумачення. Про ідентичність понять "амбушюр" і "мундштук" мова вже не йде, друге смислове значення французького "embouchure" до уваги не береться. Наприклад, в енциклопедичному музичному словнику амбушюр – це спосіб складання губ і язика для видобування звуку в процесі гри на духових інструментах [2, с. 15-37]. Для кожного інструмента і для добування різних відтінків звуку цей спосіб різний. У музичній енциклопедії амбушюр – спосіб складання губ і язика (положення і ступінь напруженості губ) в процесі гри на духових інструментах

Амбушюр також розрізняється залежно від типу інструмента. Флейтист за допомогою губ направляє струмінь повітря на зріз інструмента, а рухи язика визначають характер атаки звуку. При грі на язичкових інструментах губи, охоплюючи тростину, регулюють її вібрацію. Виконавці на мідних духових інструментах щільно притискають натягнуті губи до мундштука, в результаті чого утворюється вузька щілина, через яку вдувається повітря. Струмінь повітря викликає вібрацію губ, які багаторазово переривають повітряний струмінь, створюючи звукову хвилю.

Проте слід відзначити, що два останніх визначення амбушюра неточні. Губи є окремим компонентом виконавського апарата музиканта і в поняття амбушюр не входять. Тому педагоги-духовики не включають його в свої визначення: "... Граючи на інструменті, губи постійно змінюють свою форму і напругу. Саме положення губ і пов'язаний з ним стан м'язів музиканта-духовика і прийнято називати амбушюром", – пише А. Усов [8, с. 126].

Г. Єрьомкін дає визначення амбушюра як "сукупність певного положення, взаємодії і функцій м'язів губ, які беруть участь в утворенні звуку при грі на духових інструментах". Таким чином, під поняттям амбушюра ми розуміємо: положення, ступінь пружності губних і лицьових м'язів виконавця, їх натренованість, витривалість, сила, гнучкість і рухливість в процесі гри на духових інструментах.

В. П. Скороходов під поняттям амбушюра розуміє взаємодію губного апарата з мундштуком і тростиною інструмента [7, с. 1-119].

У кінцевому результаті правильно поставлений виконавський апарат з відповідною постановкою язика забезпечують якісне, чисте, динамічне та рельєфне звучання кларнета в усіх регістрах.

При постановці амбушюра кларнетиста слід приділити увагу питанням, пов'язаним з положенням мундштука, тростини і самого інструмента. Точне положення мундштука в роті залежить від контурів і розмірів його самого, апартури, пружності тростини, анатомічних особливостей обличчя та слухового уявлення тембру звучання інструмента. Основи постановки амбушюра залишаються дійсними для всіх кларнетистів з урахуванням індивідуальних особливостей виконавців. Велике значення при формуванні амбушюра надається куту нахилу мундштука по відношенню до корпусу виконавця. Саме в цьому контексті режим роботи амбушюра кларнетиста повинен формуватися під кутом 45°. Таке розташування мундштука передбачає більш рівне положення нижньої щелепи по відношенню до верхньої. Тому при постановці амбушюра кларнетиста слід забезпечити пряму лінію прикусу верхньої і нижньої щелепи. Часто кларнетисти спеціально піднімають інструмент. Від цього звук стає різким і розпущеним, так як відбувається зайвий тиск мундштука на верхню щелепу, а зусилля нижньої губи слабшає, знижується інтонація звуків, особливо у верхньому регістрі. Бувають випадки, коли інструмент відводять в сторону, тому в результаті кут нахилу мундштука зменшується, порушується контакт із тростиною. У цьому випадку тиск нижньої губи на тростину буде збільшуватися, а верхня губа втрачає свою активність, порушується діяльність кругового лицьового м'яза, що призводить до підвищення інтонації та до жорсткого звучання інструмента в цілому. Щоб не допускати цих порушень, необхідно повсякчас стежити за станом амбушюра, використовуючи різноманітні методи контролю.

Важливе місце у постановці амбушюра відіграє і правильна постановка язика.

Під постановкою язика ми розуміємо таке його положення, яке сприяє формуванню ясної і чіткої атаки звуку, раціональних рухів при виконанні штрихів, координації язика і

пальців, губного апарата та виконавського дихання і, насамкінець, досягненню м'язової свободи, великої рухливості і швидкості (політності) звуку [7, с. 1-119].

Багато учнів, закінчивши середній спеціальний навчальний заклад і вступивши до вищого навчального закладу, на жаль, мають серйозні проблеми з постановкою язика. Це пояснюється тим, що стосовно питання про постановку язика при грі на кларнеті існують різні думки. Так, німецький кларнетист Е. Кох рекомендує кінчик язика направляти на тростину [6, с. 28]. На думку Н. В. Волкова, кінчик язика повинен складатися "човником", бути спрямованим до нижніх зубів і вигинатися дугою до верхнього піднебіння [3, с. 82]. Є. Сурженко рекомендує кінчик язика тримати за нижніми зубами [10, с. 45-49]. Таким чином, існують різні прийоми постановки язика при грі на кларнеті, і кожен музикант вирішує цю проблему самостійно.

Звичайно, здійснювати атаку звука кінчиком язика, як рекомендує Е. Кох, досить складно. Для того, щоб виконати цей прийом, кларнетист повинен відтягнути язик глибоко назад і вниз. При такому положенні швидко виникає напруга в горлі і втомі язика.

Є. В. Сурженко рекомендує починати заняття з вимови глибокого горлового звуку "х", який є не так певним звуком, скільки незначним шумом від видиху. Дійсно, при такій постановці горло розширюється і звільняється. У свою чергу, язик стає вільнішим, а це вже і є правильною передумовою для розвитку віртуозної штрихової техніки.

Звичайно, всі люди індивідуальні, амбушюр і розміри язика можуть значно різнитися, тому важливо кожному знайти свою точку зіткнення язика з тростиною, що дасть можливість домогтися якісного виконання штрихів, чіткої та ясної артикуляції, від якої залежать глибина і переконливість виконання художнього твору.

#### Література:

1. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. – К.: ТОВ "Задруга", 2012. – 320 с.
2. Большой энциклопедический словарь – М.: НИ "Большая Российская энциклопедия", 1998. – 672 с.
3. Волков Н. В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах / Н. В. Волков. – М., 2008. – С. 82.
4. Діков Б. Методика навчання гри на духових інструментах / Б. Діков. – М., 1962. – 116 с.
5. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь / А. Н. Должанский. – СПб: Лань, 2003. – 448 с.
6. Кох Э. Школа игры на кларнете in В / Э. Кох. – Лейпциг, 1989. – С. 28
7. Платонов Н. И. Школа игры на флейте / Н. И. Платонов. – М.: Музыка, 1988. – 157 с.
8. Розанов С. Школа игры на кларнете / С. В. Розанов. – М.: Музыка, 1990. – Ч. II. – 210 с.
9. Скороходов В. П. Советы моим ученикам / В. П. Скороходов. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2009. – 119 с.
10. Сурженко Е. В. Постановка языка при грі на кларнеті / Е. В. Сурженко // Теория і практика гри на духових інструментах: зб. ст. – К., 1989. – С. 45-49.
11. Усов Ю. Стан методики навчання гри на духових інструментах та шляхи подальшого її вдосконалення / Ю. Усов // Проблеми музичної педагогіки. – М., 1981.
12. Федотов А. Методика навчання гри на духових інструментах / А. Федотов. – М., 1975. – 158 с.



*Пастушок Т. В.,  
м. Рівне*

## СУКУПНІСТЬ ВИКОНАВСЬКИХ ЕЛЕМЕНТІВ МУЗИКАНТА-ДУХОВИКА

*У статті зацентовано увагу на особливостях розвитку організації дихального акту людини та його вплив на інтонаційну чіткість виконавської діяльності.*

**Ключові слова:** дихальний акт, виконавське дихання, діафрагма, опора.

*В статье заценковано внимание на особенностях развития организации дыхательного акта человека и его влияние на интонационную четкость исполнительской деятельности.*

**Ключевые слова:** дыхательный акт, исполнительское дыхание, диафрагма, опора.

*The paper is emphasized on the specifics of the development of human respiratory act and its impact on tonal clarity performing activities.*

**Keywords:** respiratory act, performing breathing diaphragm support.

Кожна наука, розглядаючи явища навколишнього світу, суспільного буття, проблеми пізнання і розвитку або питання логіки індивідуальних дій обов'язково спирається на чинники об'єктивної реальності, взаємозв'язки і взаємозалежності між явищами і процесами, які усвідомлюються і сприймаються як природні та дійсні, які виявляються і функціонують у формі об'єктивних закономірностей. На підставі цих закономірностей визначаються правила, норми, настанови, принципи і методологічні засади наукового мислення – цілеспрямовано організованих технологічних процесів, інтелектуально-пізнавальної і практичної діяльності, включаючи питання формування особистості і фахової освіти. Оскільки закони науки, як відомо, "є відображенням реальних об'єктивних законів предметної області даної ланки" [5, с. 50], закони професійної музичної діяльності, власне музики як такої.

Організація дихального акту людини має досить складну структуру і різноманітні функції. З одного боку, знання фізіологічних закономірностей функціонування дихальної системи дозволить дати об'єктивну оцінку існуючим у виконавському процесі музикантам, різноманітним способам і прийомам організації виконавського дихання. З іншого – сприятиме постановці дихання не тільки на основі емпіричного досвіду, нехай і продуктивного для конкретного виконавця, але більш обґрунтованого й осмисленого, з урахуванням закономірностей фізіології дихання та індивідуальних особливостей музиканта-духовика [3, с.136].

Серед усього різноманіття фізіологічних закономірностей, що мають безпосереднє відношення до виконавства на духових інструментах виділимо найбільш важливі з них, що мають першорядне значення для організації виконавського дихання музикантів-духовиків [3, с.139].

Відомо, що техніка дихання у професійній діяльності музикантів-духовиків є фундаментом музичної майстерності. Вплив техніки дихання надзвичайно сильно позначається на якісній стороні звуку. Тому проблема злагодженості виконавських елементів: гучності, тривалості, інтонаційної рівності і деяких інших якостей звучання, які безпосередньо залежать від дихання під час гри на духовому інструменті є **актуальною** сьогодні. Але не можна говорити про роль дихання у відриві від інших елементів. Слух, лицьові м'язи, язик, а також м'язи губ є невід'ємними елементами гри на будь-якому духовому інструменті.

Виконавським диханням називається таке дихання, яке на відміну від нормального підпорядковане завданням звукоутворення і музичного фразування, тому воно регулюється виконавцем цілеспрямовано і свідомо згідно періодичності і тривалості його елементів (вдиху і видиху), а також сили, яка створюється при цьому струменем повітря.

Відомі такі типи нормального або побутового дихання: грудне, черевне або діафрагмальне, мішане або костоабдомінальне. Виконавська практика довела, що досить важливим є те, яким типом дихання володіє музикант-духовик. Найраціональнішим є грудобрюшний тип дихання. При цьому типі дихання в роботі бере участь найбільш рухома

частина грудної клітки (нижні ребра) і діафрагма. Саме їй належить чільна роль у роботі дихального апарату. Ось дані, які наводить про діафрагму у своїй "Методиці навчання на трубі" Ю. А. Усов: "... Цей м'яз один із найсильніших в нашому організмі. Разом з диханням діафрагма здійснює близько 18 коливань в хвилину, переміщаючись на 4 сантиметри вгору і вниз. Амплітуда руху в середньому становить 8 сантиметрів" [7, с. 158].

Силове навантаження пов'язане з механікою вдиху і видиху. Воно різко відрізняється від навантажень при повсякденному диханні. Якщо для звичайної розмови тиск в легенях становить 10-15 міліграм на см, то при виконанні професійним співаком вокального твору приблизно 300, тобто музикант-духовик змушений створювати в легенях і дихальних шляхах тиск, що перевищує мовний приблизно в 30-40 разів. При цьому таку величину музикант змушений підтримувати тривалий час.

Дуже повно і точно процес видиху описаний в методиці Ю. Усова. "Грудна клітка відразу ж по мірі звільнення легенів від повітря починає природно звужуватися під дією внутрішніх міжреберних м'язів. Діафрагма, яка поступово розслабляється, разом з нижніми ребрами грудної клітки повертається у своє початкове положення. Повільно і рівномірно скорочуються бічні, середні, верхні частини живота. Головну ж роль виконує нижня стінка живота, тобто черевний прес. При професійному видиху він не розслабляється, а зберігає зібраність і силу. Саме він створює "опору" на весь період виконавського видиху. Таким чином, при правильному видиху поряд з активною дією внутрішніх міжреберних м'язів грудної клітки важливу роль відіграє черевний прес, дії якого дозволяють свідомо керувати об'ємом повітря в легенях та інтенсивністю струменя видиху" [7, с. 114].

Видих без опори відрізняється нетривалістю, великою нерівномірністю і швидким спадом м'язів грудної клітки і стінок живота. Видих з опорою характеризується тим, що протікає більш повільно і рівномірно. Процеси вдиху і видиху залежать від м'язів, а їх робота повністю залежить від процесів збудження і гальмування, що відбуваються в нашій нервовій системі. Тому в процесі "вдих-видих" існують паузи. У ці паузи повітря розподіляється по всій дихальній системі. Нам достатньо розслабити м'язи плечового пояса і включити в роботу черевний прес. Тоді повітря перетвориться в повітряний стовп, щільність якого забезпечується прагненням до скорочення черевної порожнини і наявністю черевного преса, а з іншого боку, тиском розслаблених м'язів плечового поясу і діями внутрішніх міжреберних м'язів. Робота всіх цих м'язів створює потужний потік повітря, у якого вихід є тільки в інструмент. Але не завжди нам потрібний такий великий тиск повітря. При виконанні спокійних, кантиленних фраз в нюансах "mp" і "p" можна використовувати природний фактор прагнення внутрішніх міжреберних м'язів зайняти своє початкове положення і плавно підключити м'язи черевного преса, які будуть підтримувати необхідний тиск повітря до кінця видиху.

Про завершення процесу видиху слід сказати, що в наших легенях завжди залишається небагато повітря і не слід без особливої необхідності виштовхувати його повністю, оскільки це ускладнить вдих. Досить використовувати взятє дихання і регулярно його оновлювати, щоб здійснювати якісний видих на опорі.

У різних методиках гри на духових інструментах, як для мідних духових інструментів, так і для дерев'яних поширене порівняння процесу звукоутворення на духових інструментах із співом. З практики добре відомо, що навіть незначна зміна в артикуляційних рухах язика призводить до помітних змін звучання інструмента. Ж. Б. Арбан в своїй школі гри на корнет-а-пістоні і саксгорні пише: "Перше до чого слід прагнути, то це гарна атака звуку. У цьому полягає відправна точка усілякого хорошого виконання".

Велике розмаїття складів наводить у своїй "школі" С. Баласанян. Він пише: "для отримання хорошої атаки рекомендується вимовляти наступні склади, які залежать від регістру: в нижньому регістрі – то чи ту, в середньому – та й у верхньому – ти. Для отримання м'якої атаки приголосну т замінюють на д, при цьому перший звук витягується за допомогою складів та чи ту, а наступні за допомогою та чи ді. Ю. Усов в "Методиці навчання на трубі" про роботу язика пише: "Верхня частина язика, особливим чином вигинаючись і видозмінюючись, активно керує повітряним потоком, який надходить з

легенів в ротову порожнину. Контроль і регулювання струменя повітря полягає в тому, що виконавець подумки (а не буквально) вимовляє ті чи інші склади і його язик змінюється для формування цих фонем".

Подібну теорію про використання складів призводить Г. Орвід у статті "Деякі об'єктивні закономірності звукоутворення і мистецтво гри на трубі".

В. Сумеркін у своїй "Методиці навчання на тромбоні" пише: "Поряд з функцією його як клапана, язик відіграє не менш істотну роль і як орган, який регулює рух струменя повітря, що видихається, передаючи енергію видиху до губ музиканта". Тому можна стверджувати, що язик бере участь в процесі звукоутворення постійно.

В. Апатський, досліджуючи звуковий апарат духовика методом рентгенографії, "пролив світло" на невидимі ділянки виконавського апарату. Він виявив деяке звуження у верхній частині дихальних шляхів під час виконавського видиху на опорі. Це звуження здійснювалося за рахунок зближення кореня язика із задньою стінкою глотки.

Виходячи з цього, можна зробити висновок, що язик і є тією "греблею", яка стримує і регулює рух повітряного струменя, яка може впоратися з потужністю повітряного стовпа, створеного м'язами черевного преса.

#### Література:

1. Апатський В. Н. Досвід експериментального дослідження дихання і амбушюра духовика / В. Н. Апатський: збірник статей. Методика навчання гри на духових інструментах. – Випуск IV. – М.: Музика, 1976.
2. Бевз А. С. Проблеми виконавського дихання при грі на трубі / А. С. Бевз: наукова робота. Всеросійська наукова бібліотека ім. Леніна. – М.: Музика, 1998.
3. Волков Н. В. Психофизические основы и принципы постановки губного аппарата исполнителя на язычковом духовом инструменте / Н. В. Волков // Теория, методика и история исполнительства на духовых инструментах. – Вып. 168. – М., 2006. – С. 25-70.
4. Докшицер Т. А. Штрихи сурмача. Методика навчання гри на духових інструментах / Т. А. Докшицер: збірник статей. – Випуск IV. – М.: Музика, 1976.
5. Зеленов Л. А., Куликов Г. И. Методологические проблемы эстетики / Л. А. Зеленов. – М., 1975.
6. Усов Ю. А. Щоденні вправи трубача. Методика навчання гри на духових інструментах / Ю. А. Усов: збірник статей. – Випуск IV. – М.: Музика, 1976.
7. Усов Ю. А. Методика навчання гри на трубі / Ю. А. Усов. – М.: Музика, 1984.



*Пермяков И. И., Старченко А. В.,  
г. Донецк*

### **СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОЛНЕНИЕ. МЕТОДЫ, СПОСОБЫ И ПРИЁМЫ ЕГО ПРЕОДОЛЕНИЯ**

Вся работа по совершенствованию владения инструментом ведётся для успешного концертного выступления и ради этого исполнитель затрачивает массу сил. К сожалению, "страстью пророков и трибунов" обладают единицы или слишком маленькие детки, но и это у них с возрастом проходит. Как правило, перед концертом всех охватывает чувство волнения, неуверенности, страха, причём всех, от начинающих до гениальных исполнителей. Шопен говорил Листу: "Я не способен давать концерты: толпы меня пугают, меня душит её учащённое дыхание". А Энрико Карузо панически боялся сцены и его директор в буквальном смысле выталкивал на сцену, но после первого звука он успокаивался. Виолончелист XX в. Пятигорский писал: "Только слово пытка может передать то, что я

чувствую перед концертом. И я всё же сяду и буду выглядеть собранным и готовым к публичной "казни".

Но практика свидетельствует о том, что чувство сцены поддается развитию и во многом зависит от содержательной, целенаправленной воспитательной работы учителя. Опытные педагоги знают, как помочь ученику преодолеть страх, пробудить желание выступать.

Во-первых: юный музыкант должен понять, что наша профессия публична и миновать сцену невозможно. И что концертные выступления – это толчок к профессиональному развитию, который даёт уверенность и опыт владения свободных творческих выступлений. Выступление требует концентрации духовных и физических сил, ясной головы, реакции на случайность, и нужно научиться сосредотачиваться на задачах исполнения, и как говорил Станиславский, уйти в круг публичного одиночества. Так и йога учит сосредотачивать всё внимание, зрение и мысли на одной точке, что без тренировки сделать очень трудно. Также нужна сильная воля, стойкий характер, способность выдерживать большие нервные нагрузки. Поэтому и слово "виртуоз" с лат. означает "доблесть". Ученик должен понять, что в классе, в коридоре невозможно стать артистом. И, как говорил Н. Я. Юрченко, "коридорных музыкантов очень много, но везде нужны отличные". Поэтому нужны суровые, жёсткие условия концертного зала. Каждое выступление – это как сражение, которое нужно выиграть. Солдат рождается в бою, артист на сцене. Вот такой настрой должен вестись преподавателем. А после первого выступления педагог должен проанализировать, над чем и как работать, делать соответствующие выводы, учесть обстоятельства, которые незаметны в классе, но стали помехой на эстраде. И готовясь к новому выступлению, сделав выводы, прежде всего своевременно и прочно нужно выучить текст. Поэтому Р. Корсаков писал: "Волнение обратно пропорционально степени подготовки". А игру в классе можно сравнить с хождением по доске, лежащей на полу. А если её поднять на высоту, и чем выше, тем страшнее. Поэтому учить нужно не на 100%, а на 120% – так говорил профессор Юрченко.

Также мешает уверенному выступлению слабая автоматизация работы пальцев; преждевременный переход к быстрому темпу; изменение аппликатуры в конце работы над произведением – эти недостатки в классе могут не проявляться, но на сцене приведут к погрешностям.

Поэтому к условиям концертных выступлений готовить нужно постепенно:

- 1) прослушивание пьесы целиком в сопровождении фортепиано без остановок в абсолютной тишине "как в зале";
- 2) эффект публичности возрастает, если в классе присутствуют другие учащиеся и посторонние лица;
- 3) у Юрченко была сооружена мини-сцена в классе для концертной обкатки;
- 4) психологический боевой настрой "иду на оценку", "играю как на эстраде" приносит немалую пользу, но только на завершающем этапе. При этом нужен выход и поклон.

Вообще, по программам учащийся должен выступать в год 3-4 раза. Но для воспитания артиста это, конечно, мало, поэтому нужно проводить концерты класса. Как считает Борисовский нужно 5-6 концертов в год. Также нужно использовать концерты отдела, шефские и другие. Показательна история выдающегося Валерия Полехо: когда преподаватель А. И. Усов заметил волнение Валерия на сцене, было принято решение выступать на сцене каждый месяц. И через полгода волнение ушло. Но "если выступать чаще, чем два раза в месяц, никакие нервы не выдержат" – утверждал Д. Ойстрах. Поэтому между выступлениями должны быть определённые интервалы, чтоб нервы остыли и накопился эмоциональный заряд. Только сочетание достаточно частых выступлений с интервалами, "черновым" трудом, даёт благоприятные результаты.

Одна из сложных проблем выступления – это игра наизусть. До XIX в. все играли по нотам. Игра без нот считалась чудачеством, неоправданным риском и даже шарлатанством. Моцарт всегда играл на память, у него даже было прозвище "мальчик-обезьянка", т.к. он мог спокойно разговаривать со слушателями, кривляться и продолжать играть.

Традиция играть наизусть возникла более ста лет назад и во времена Листа она входит в моду. "Играть на память необходимо для свободы исполнения" – говорил И. Гофман.

"Аккорд, сыгранный по нотам, и наполовину не звучит так свободно, как сыгранный на память" – Р. Шуман – "игра на память удлиняет охват материала, учит мыслить крупными категориями".

Противники игры наизусть убеждены, что она несёт больше проблем, чем достоинств. Что страх забыть текст порождает скованность, мешает раскрепоститься. Немецкие педагоги К. Шмидт, В. Ольтман выдвинули лозунг "Долой принуждение к игре наизусть". Частично играли по нотам Юдина и Рихтер, канадский пианист Гульд.

На духовых инструментах в зарубежных странах играют по нотам, а у нас наизусть, что предъявляет повышенные требования к учащемуся. Именно блестящей игрой и игрой на память в первых Международных конкурсах советские музыканты покоряли жюри. А в 1988 г. в Киевской государственной консерватории был эксперимент. Поэтому спор этот не решён, но мы и учащиеся должны играть на память.

Музыкальная память включает в себя: слуховую, мускульно-двигательную, тактильную, зрительную и логическую память. Слуховая – позволяет запоминать музыку; моторно-пальцевая – запоминает движение пальцев; тактильная или осязательная – запоминает ощущение прикосновений пальцев к грифу инструмента. Зрительная – позволяет зрительно видеть текст. Логическая (аналитическая или структурная) – основана на логическом подходе к запоминанию текста.

Методику запоминания нужно строить на взаимодействии всех видов памяти. Подобно стропам парашюта они должны страховать друг друга. А Нейгауз сравнил игру на память с лифтом, где многожильный кабель осуществляет движение лифта и если одна жила рвётся, то ещё определённое время лифт ездит на оставшихся жилах.

В любом запоминании повторения могут быть механическими и осознанными. Механическое запоминание основано на накоплении двигательной памяти. По существу играющий играет "куда вынесут пальцы" и малейшие осложнения приводят к аварии, а подхода – повторять, пока не выучишь – не должно быть.

Если к двигательной подключается слуховая, надёжность существенно возрастает. Слуховая память предполагает не только хорошее запоминание музыки, но и способность переводить свои слуховые представления в правильные действия пальцев (т.е. "в пальцы"). Для развития слуховой памяти нужно упражняться в подбории по слуху, импровизации, транспонировании и развития слуховыми интервалами и аккордами.

Зрительная память также занимает важнейшее место. Кто обладает хорошей зрительной памятью, как-будто играет по нотам. А. Тосканини видел каждый лист партитуры, каждую партию инструментов. Зрительный метод обязательно должен сочетаться со слуховым. Нужно запомнить не только вид и расположение ноты, но и обязательно слышать её, т.е. не только "видящим", но и "слышащим" глазом.

Логическая память также очень важна. С текстом нужно хорошо разобраться, т.к. что плохо осознаётся – быстро забывается. Это касается в первую очередь формы произведения, т.е. нужно сделать гармонический, синтаксически-фактурный анализ. (Так, выпускник училища 70-го года выпуска, Борис Мельников, играя концертное рондо Моцарта на гос. экзамене, вместо второго эпизода сыграл третий, а затем снова возвратился во второй. И только благодаря мастерству концертмейстера, который листал ноты вперёд-назад, выступление завершилось благополучно). Также этот метод предполагает изучение произведения по частям, что и облегчает заучивание и способствует лучшему запоминанию. И конечно нужно членить по мотивам, фразам, предложениям, по крупным законченным частям. Нужно также уделять внимание опорным точкам: это может быть начало фраз, предложений, периодов, появление новой тональности, резкие изменения фактуры и т.д.

Роль "опорных точек" сравнима с секретом плавучести современного корабля, где все отсеки изолированы и исполнение становится "непотопляемым".

Таким образом, учить наизусть следует, сознательно используя все виды памяти. Иное дело – исполнение на память. Если проведена соответствующая работа, то можно доверять

подсознанию. В психологии существует "закон обратного усилия" – чем больше музыкант старается не забыть, тем чаще преследуют провалы в памяти. И поэтому, если при чтке с листа нужно заглядывать вперёд, то при игре наизусть нельзя этого делать. Но этот вопрос достаточно спорный и зависит от индивидуальных особенностей.

Но в любом случае, чтобы укрепить музыкальную память ученика, педагогу нужно ставить перед ним художественные задачи, побуждать думать не о пальцах, а о музыке и связывать с ощущениями работы исполнительского аппарата. А. И. Усов говорил о том, что ощущения нужно доводить в работе до автоматизма. В 80-е гг. в дни французской музыки в Москве были получены ноты современного произведения для трубы с оркестром и Орвид, за две недели выучив текст на память и доведя работу аппарата до автоматизма, сыграл это произведение блестяще, чем потряс французскую делегацию). Ученик чаще всего думает о нотах тогда, когда не понимает, что он играет. Но вместе с тем, если сознание начинает мелочно опекать текст, нужно сразу переключать его на ритм, фразировку, динамику, настроение образа и т.д., а для медных инструментов контроль за исполнительским аппаратом (точность настройки губ, усиление выдоха и т.д.).

Но бывают случаи, когда внимание сознания необходимо. Так, связующая партия, идущая на разработку, может несколькими нотами отличаться от связующей партии, ведущей на коду, т.е. разные три ноты нужно отложить в сознании. Это схожие места, но должно быть эпизодически.

Вмешаться сознание должно и когда случаются "аварийные" ситуации, тогда ученик должен быть готов симпровизировать часть текста, чтобы дойти до опорной точки в памяти и потом войти в правильное русло текста.

Прочность памяти также зависит от своевременности изучения наизусть, т.к. текст должен "отлежаться, отстояться", и чем раньше произведение выучено, тем прочнее оно оседает в памяти. Порочную практику "до последних дней" нужно не допускать.

Лучше учить на память во втором этапе работы над произведением: работа над деталями и сразу выучивание и отработка.

Но многие педагоги считают, что учить на память нужно на первом этапе. А есть ещё более категоричные требования в вопросах памяти. "Я настаиваю на том", – говорил Гондельвейзер, – что сначала надо выучить пьесу на память, а потом уже учить её технически, а не наоборот". Так считали и другие выдающиеся педагоги. И при всей жесткости требований, их следует признать вполне оправданными. Ведь прочность памяти – это залог успеха на выступлении. Особенно это полезно тем, у кого слабая память, а преодолеть комплекс можно только длительно играя пьесу наизусть.

В процессе работы полезно проверить прочность изучения на память.

1) для этого в разных темпах (от медленного и до настоящего) нужно проиграть даже с концертмейстером, и если наблюдается где-либо и в каком-либо темпе сбой, то определённые эпизоды нуждаются в доработке;

2) о прочности памяти свидетельствует уверенное исполнение с любого места, а игра всё время от начала и до конца прочности запоминания не даёт;

3) записать выученный текст;

4) сыграть любую фразу;

5) хорошим средством проверки памяти является игра с остановками и после непродолжительной паузы продолжительность исполнения.

Если произведение выучено наизусть, то по нотам всё равно его целесообразно проиграть для освежения и для точного воспроизведения нотного текста. Т.к. если долгое время играть только наизусть, то текст подобно народной песне может слегка изменяться. Поэтому рекомендуется учить всеми четырьмя способами:

1) с инструментом по нотам;

2) с инструментом без нот;

3) без инструмента по нотам;

4) без инструмента и без нот.

Для уменьшения волнения, произведение не должно превышать возможности исполнителя и инструмент должен быть в порядке. Важно уметь сосредоточить своё внимание, не отвлекаться на шум в зале.

А для развития памяти полезно учить этюды. Гофман писал: "Лучший путь к запоминанию – это запоминание". В Московской консерватории заведена практика выучивания этюдов наизусть и периодически эти этюды дорабатываются до более быстрых темпов и доводятся до большего совершенства.

Так, Т. Докшицер в Киеве на фестивале "Киевская весна" в конце сольного выступления, во 2-м отделении выйдя без концертмейстера на сцену, сыграл два этюда Вурма в таком стремительном темпе, что всем стало ясно, откуда эта виртуозность.

Метод развития памяти на этюдах используется многими преподавателями (Пушечников, Мозговенко и т.д.). Наилучшие результаты проявляются в раннем детстве. Выучивают их по мере роста, сначала короткие и постепенно всё более крупные, и ребёнок даже со слабыми задатками быстро развивает память. А для слабых и тех, у кого часто проблемы, следует попробовать по методу К. Леймера. Сущность его в том, чтобы ученик с помощью логического продумывания (без инструмента) овладел текстом в самом начале работы. А когда произведение будет тщательно изучено и усвоено сознанием, голова музыканта обучит исполнительский аппарат, приводя его в действие с задуманным планом. В начале медленно и мысленно воспроизводится нотный текст с названием нот, мысленно игнорируя мелодию с правильными длительностями. В местах обрывов памяти обращаться к тексту. Когда скорость мысленного исполнения приближается к настоящему темпу, процесс предварительного изучения считается законченным и переходят к работе с инструментом. И как показывает практика, этот метод позволяет овладеть большим репертуаром, чем у других участников, работающих по другим методам, и он повышает надёжность исполнения.

При подготовке к выступлению на последних уроках некоторые учащиеся доводят себя до изнеможения. Это, конечно, нецелесообразно, т.к. программа уже должна быть готова и ей нужно дать "отстояться", а сам исполнитель должен быть в хорошем состоянии, а не измождённым. А с утомлённым аппаратом на хорошее исполнение рассчитывать не приходится. Т. Докшицер говорил: "самый выносливый аппарат – это отдохнувший аппарат". Поэтому в предконцертный период нагрузки снижают и трудные в техническом отношении места не учат, т.к. каждое неудачное повторение вносит неуверенность в своих силах. Играть в этот период нужно сравнительно немного, абсолютно точно, безошибочно, и главным образом медленно. Нейгауз сравнил игру в медленном темпе с рассматриванием текста через увеличительное стекло, когда любая деталь становится выпуклой и заметной.

А накануне выступления исключительное значение имеют психологические факторы: способность не робеть, уверенность в достижении цели, ведь столько труда вложено. Успех на сцене приходит к тому, кто в помощь пальцам сможет привлечь "дух". "Одухотворённые пальцы способны творить чудеса" – говорил Перельман.

Критика преподавателя и самокритика должны быть в повседневной работе, а перед выступлением она должна быть сведена до минимума. "На эстраде самокритика – пила, подпиливающая стул, на котором сидит пианист" – говорил Перельман. Особенно нельзя делать "разгоны", "разносы", "крики". По мнению Маккиннон, "нервный учитель – тягостное бремя для ученика любого возраста". Опытные педагоги в последние дни не делают серьёзных замечаний своим ученикам (не наелся – не налижешься), а стараются внушить уверенность в своих силах.

Ф. Шопен поэтому говорил: "Верьте, что вы играете хорошо, и вы действительно сумеете сыграть хорошо".

Также уверенность в исполнении зависит от того, что хочет сказать исполнитель. Если определилась логика развития музыкального материала, то его игра не только убедительна, но и более уверенная. И над этим компонентом можно работать до последних дней, но лучше это делать без инструмента с нотами в руках, мысленно проигрывая произведение целиком и по частям, причём петь желательно и со штрихами и с соответствующей фразировкой.

Также для свободы и уверенности может служить многовариантность и импровизационность в готовности к находчивости и самообладанию. "Сюрпризы на эстраде – вещь неизбежная, оберегаться от них – такая же утопия, как уберечься на улице от ветра" – отмечает Коган. И далее: кто "готов" к изменениям, у кого развита быстрота реакции, находчивость, фантазия, тому не страшны случайности и подготовку к выступлению вести не в надежде избежать "сюрприза", а в расчете на встречу с ним". Кроме того, нужно прорепетировать в том помещении, где будет выступление, чтобы проверить акустику, привыкнуть к ней, адаптироваться хоть немного к атмосфере сцены. А если в зале будет публика, то эффект "обкатки" ещё больше возрастает, поэтому некоторые преподаватели объединяются и получается как подлинная генеральная репетиция.

Если ученик сыграл неудачно, не следует его упрекать, не нужно делать много замечаний, а нацелить ученика в будущем, чтоб юный музыкант донёс слушателю то, что он уже сделал, а для этого нужно его воодушевить и вселить уверенность в своих силах.

Практика показывает, что после блефной репетиции ученик ярко играет на концерте. Но иногда бывает и наоборот. Поэтому после удачной репетиции не расслабляться, а основной творческий заряд приберечь для концерта. Накануне и в день концерта заниматься не следует. Если всё отработано, то техника и память за один день не разладятся. Также исполнитель должен хорошо выспаться и днём не утомляться.

Также в последние дни и в день концерта нужно обратить внимание на питание, нельзя есть консервы, острую, кислую, соленую, жирную, горячую пищу, т.е. то, что травмирует слизистую оболочку рта и сушит во рту, или наоборот усиливает слюновыделение. (Так, в XVIII в. для срыва спектакля примадонной был придуман трюк (после запрета на забрасывание тухлыми яйцами и помидорами): на первом ряду её люди стали демонстративно есть лимоны и апельсины, и из-за этого у духовиков инструменты стали заливаться водой и булькать, тем самым цель была достигнута. Есть и обратный случай, когда профессор Юрченко рекомендовал перед выступлением съесть 20 гр. сала. Это и я посоветовал сделать своему ученику Британу Дмитрию в 90-х годах, но после выступления я заметил, что отсутствовала атака и когда был разбор выступления, выяснилось, что он съел почти 200 гр. сала вместо положенных 20 гр. Поэтому во всём должен быть здравый смысл).

Вместе с тем в эти дни не нужно резко менять образ жизни, быт, привычки. Тем более изображать из себя тяжелобольного, т.к. чрезмерный отдых расслабляет тело, а безделье побуждает думать тревожно о предстоящем выступлении и берedit нервы. А заниматься нейтральными делами, смазать инструмент, навести порядок в футляре и т.д. Нужно поделять дыхательные упражнения без инструмента, чтобы лишний раз почувствовать работу дыхательно-выдыхательных мышц.

А режим для занятий в день концерта зависит от индивидуальных свойств и привычек исполнителя. Каждый должен изучить себя и выработать свои, подходящие для него, методы разыгрывания. Так Рихтер в день концерта много играл (до 6 часов) – играл "с отдачей", но "по кускам", оставляя целое исполнение "на вечер". Нейгауз играл мало и "без души". Трубач Орвид разыгрывался основательно. Как писал Т. Докшицер: "5 минут", немного пробуя инструмент. В. Полах разыгрывался 1,5-2 часа, таковы были особенности его аппарата.

В любом случае "перегорать" во время разыгрывания не следует ни при каких обстоятельствах. При этом лучше недоразыгаться, чем устать, разыгрываясь. Нейгауз рассказывает: "Однажды вечером я должен был играть 24 прелюдии Дебюсси и утром стал их репетировать на концертном рояле. Рояль был хороший, я стал увлекаться и исполнил с "подъёмом" всю программу, но вечером играл вдвое хуже".

Если концерт вечерний, днём нужно поспать. Перед концертом есть немного, но питательно. Не нужно пить возбуждающие напитки (кофе, крепкий чай). Не оправдывает себя приём транквилизаторов (успокоительных средств), что делает исполнителя вялым, сонливым, а волнение остаётся.

На концерт приходиться или приезжать заранее, чтобы спокойно привести себя в порядок, разыграться, психологически настроиться, но рано тоже приезжать не следует, т.к.

длительное ожидание может привести к тому, что исполнитель чрезмерно разволнуется или "перегорит". Не нужно слушать исполнителей перед выступлением.

Выходить на сцену нужно не торопясь, пропуская вперед женщину-концертмейстера. Во время выхода для снятия "предстартовой лихорадки" можно сделать спокойный вдох, задержать его на мгновение и выдохнуть. Можно сделать несколько глубоких вдохов в грудь для снятия в ней тяжести. Спокойный глубокий вдох успокаивает нервную систему. У кого пересыхает во рту, могут выпить глоток воды, но без газа. Вода увлажняет слизистую рта и снимает волнение.

Располагаться на сцене нужно в акустически удачных точках, но так, чтобы видеть концертмейстера. Играть нужно без видимого напряжения (играть – играясь), не показывая, как это трудно. Если случились незначительные сбои, то никак на них не реагировать. Играть нужно с желанием – ярко раскрыть содержание и убедить, заинтересовать, увлечь слушателя. Закончив игру, поклониться, пропустить концертмейстера и спокойно покинуть сцену.

И конечно, нежелательно проводить концерт в классе в будничной обстановке. Необходим зал с хорошей акустикой и праздничная атмосфера. Ученик должен ощущать внимание, заинтересованность, доброжелательность педагогов. А во время игры нужны внимание и тишина. А. Рубинштейн был нетерпим к трем категориям педагогов: к "скучающим", к "болтающим", к "придирающимся". К сожалению, эти категории весьма распространены среди духовиков.

После выступления – внутриклассное обсуждение, где педагог разбирает игру, все обмениваются мнениями. Разбор преследует педагогические цели: педагог обобщает, отмечает достижения и недостатки, намечает пути дальнейшего роста. Если в памяти ученика были провалы и он останавливался и за это снизили оценку, говорить об этом ни в коем случае не следует, кроме случаев с нерадивым учащимся. Для серьезного ученика такая информация может закомплексовать его, создать кризис памяти, выйти из которого будет непросто.

В конце разбора можно предложить очередную программу и на следующем уроке начинать новый творческий цикл работы: новые поиски, надежды, радости и огорчения на бесконечном длинном пути к исполнительскому совершенству.

#### Список использованной литературы:

1. Апатський В. Н. Основи теорії методики духового музично-виконавського мистецтва. – Київ, 2006.
2. Пилипчак В. Школа гри на валторні. – Київ, 2008.
3. Федотов А. Методика навчання гри на духових інструментах. – М., 1975.
4. Диков Б. Методика навчання гри на духових інструментах. – М., 1962.
5. Усов А. Питання теорії і практики гри на валторні. – М., 1956.
6. Нейгауз Г. Про мистецтво фортепіанної гри. – М., 1967.
7. Фучито С. Мистецтво співу та вокальна методика Енріко Карузо. – Ленінград, 1967.
8. Станіславський К. Робота актора над собою. – М., 1948.



Пермяков И. И.,  
г. Донецк

## СУТЬ И ЗНАЧЕНИЕ ДЫХАНИЯ ("ОПОРЫ") ПРИ ИГРЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

### Вступление

В этой работе хотелось изложить мысли и размышления тридцатилетней работы не в стиле логичного и строгого учебника, а в стиле заинтересованной беседы, когда материал убедителен и интересен, но достаточно сложен и важен для лучшего понимания очень важной проблемы, которая встаёт перед каждым исполнителем и от решения которой зависит рост исполнительского мастерства и его профессионализм.

### Суть и значение дыхания ("опоры") при игре на духовом инструменте

Как нельзя лучше, просто и доступно, о правильном вдохе и необходимом выдохе, учит В. Г. Пилипчак (заслуженный артист Украины, солист Киевского оперного театра им. Шевченко) в учебно-методическом пособии "Школа игры на валторне": "майже на кожному кроці ми стикаємося з такими порадами чи вимогами: "Дихайте на повні груди"! Далі відбувається таке: піднімаються плечі і робиться видимість, що легені наповнені. Насправді ж повітря потрапило лише у верхню частину легенів. Нижня частина ж навпаки – зменшилася і туди повітря не потрапило. Відбувається процес розвитку верхньої і пригніблення нижньої частини легенів. Щоб набрати повітря і у верхні, і у нижні відділи легенів, робимо просто: дихаємо у живіт. Неймовірно, але це так. Таким способом дихають тибетські та індійські йоги, вагітні жінки, правильно навчені спортсмени та танцюристи. Техніка цього способу дуже проста – спочатку видихніть, виштовхніть із себе повітря так, щоб живіт втягнувся під грудну клітку, а потім вдихайте і одночасно відпускайте живіт так, щоб він подався вперед і став схожим на кавунчика. Це діафрагма опустилася до низу і примусила наповнитися всі відділи легенів. Цей спосіб називається грудочеревним диханням. Дихання може бути легким, непомітним; посереднім; інтенсивним. Легке дихання – це стан спокою і максимального розпруження. Цим типом дихання будемо користуватися для розігріву інструмента, губного апарату і для гри звуків якомога тихіше. Таким диханням у майбутньому гратимемо, скажімо, музику Дебюссі. Посереднє дихання вимагає більш енергійного стану. Це вже не тиха гра, "нормальна", але не дуже голосна. Повітря витрачається трохи більше. Це "робоче" дихання. Інтенсивне дихання вимагає дуже голосну гру. Валторністи у даному разі дуже напружуються. Щоб зняти це напруження, подумавмо про механізм цього дихання. Тут витрачається дуже багато повітря. Тож за рахунок чого? За рахунок швидкого видування повітря. Будь ласка, дихайте швидко і не будете зайвим разом напружуватися".

Но как добиться, чтобы исполнительский аппарат был более вынослив;

- как сделать звучание инструмента более выразительным, красивым и полным;
- что нужно, чтобы облегчить извлечение высокого или высшего регистра;
- как справиться с "блеющим" звуковедением.

На эти и многие другие вопросы нельзя дать убедительного ответа, не раскрыв значения и понимания сути игры исполнителем на так называемой "опоре".

Слово "**опора**" взято из терминологии итальянского вокала: **appoggiare** – что означает "поддержка, подпора". Профессор Б. Диков считал, что "опорой" называется "сопротивление дыхательных мышц выдыхательным".

Здесь нужно остановиться и кратко напомнить или сообщить строение дыхательного аппарата духовика: лёгкие находятся в герметически закрытой полости, которые сжимаются выдыхательными мышцами:

- внутренними межрёберными;
- мышцами брюшного пресса;
- гладкой мускулатурой бронхов;

т.е. когда эти мышцы сжимают лёгкие со всех сторон как поршень насоса, то происходит выдох.

А когда группа дыхательных мышц, прикрепленных к лёгким, начинает растягивать лёгкие во все стороны, то происходит вдох, а это:

- внешние межрёберные мышцы растягивают лёгкие в стороны;
- диафрагма растягивает лёгкие вниз: эта мышца самая гибкая и сильная, она имеет вид двух куполов, причём правый купол выше левого, и сжимаясь, она выравнивается, при этом давит на внутренности, и живот выпячивается;
- мышцы, поднимающие верхние ребра.

Но после вдоха эти мышцы не расслабляются, а начинают противодействовать выдыхательным мышцам, из-за чего, или благодаря чему, выдох становится более ровным, долгим и управляемым. А если вспомнить высказывание Г. Орвида о значении выдоха, который он сравнивал со смычком у струнных инструментов, где выдох должен быть то плавный и спокойный, то бурный и порывистый, становится понятным значение противодействия, ведь в каждом случае оно должно быть совершенно разным. А если ещё вспомнить исследовательские цифры профессора Г. Орвида о том, что: при смене регистра на октаву духовик-медник должен усилить выдох в 2 раза, а при смене динамики только на одной ноте, выдох с **p** до **f** должен усиливаться в 3 раза, то гибкость самого выдоха должна быть очень разнообразна, также как и сопротивление дыхательных мышц при этом. И вот здесь уже сам собой напрашивается вопрос: а как же прочувствовать это сопротивление (т.е. "опору") и как управлять ею. Конечно, мы вплотную коснёмся этого вопроса, для этого и пишется эта работа, но для этого нам ещё более подробно нужно углубить понимание сути игры на "опоре".

Профессор А. Федотов в своей "методике" приводит определение "опоры" по Г. Орvidу и утверждает, что это самое совершенное толкование: "опора дыхания достигается точным согласованием подъёмного давления брюшного пресса со степенью сопротивления диафрагмы, уступающей этому давлению с таким расчётом, чтобы сжигание воздуха в лёгких и давление воздушной струи в губной щели были достаточными для образования и ведения звука". По сути это тоже самое, когда мы говорили о противодействии одних мышц другим. Так как же согласовать противодействие и как прочувствовать "опору" или "сопротивление"? В первую очередь необходимы хорошо развитые гибкие, сильные и эластичные дыхательно-выдыхательные мышцы. Как их развивать, мы ещё будем говорить, но прочувствовать их, как говорит профессор В. Апатский, чрезвычайно сложно. А во-вторых, нужно внимательно "вслушиваться" и прочувствовать их работу. И в третьих, степень давления струи и степень сопротивления её, конечно, контролирует слуховой контроль, с установкой на необходимый результат в звуковедении. А звуковой результат нужно обязательно прочувствовать и связывать с необходимыми ощущениями и движениями, т.е. работой дыхательно-выдыхательных мышц. При этом нужно очень внимательно слушать себя и стараться этими ощущениями управлять, чтобы звуковой результат диктовал необходимую работу мышц. И чем гибче, эластичнее и сильнее все дыхательные мышцы, тем легче и быстрее можно добиться ровного звука. Но это только начальный этап в овладении "опорой". Поэтому профессор Ленинградской консерватории Орехов советовал, а так же заставлял решать эту проблему, работая над длинными звуками и гаммами. Причём длинные звуки нужно было работать в динамичных нюансах на **p**; **mp**; **mf**; **f** и по мере совершенствования исполнительского аппарата с **p < f > p**; при этом нужна строгая последовательность в работе над ними от простого к сложному, как в отношении динамики, так и в отношении освоения регистров в этих нюансах – но это уже отдельная тема. Также одно несомненно: осваивая разнообразную динамику, нужно при этом следить строго за тем, чтобы не выработывалась прижимная постановка на медных инструментах, ведь начинающему исполнителю легче немного сильнее придавить мундштук к губам и будет как-бы результат, но этого, сами понимаете почему, допускать нельзя, а на деревянных инструментах не закрепощались, зажимая губы, поэтому нужно стремиться, чтобы работало дыхание, для этого необходимо развивать его силу, гибкость, активность. При этом надо обязательно работать над дыхательными упражнениями без инструмента, когда развиваются и включаются в работу все группы мышц. Вся эта работа приводит к тому, что ноты продуваются на более облегчённом

"амбушюре", как говорил В. Апатский, и выдох становится управляемым, т.е. – нужно сделать *staccato*, то выдох постепенно усиливаясь, согласованно поддерживается всё нарастающим напряжением мышц губ, собиранием их в "пучок", и под контролем слуха за интонацией и тембром с соответствующими слогами и резонаторами происходит их согласованная работа, и исполнитель получает красивое равномерное усиление звука. При *diminuendo*: выдох постепенно ослабляется, но напряжение губ не ослабевает, а чуть-чуть возрастает пропорционально выдоху, а для меньшего **pp** степень напряжения может быть даже ещё большим, но всё это под контролем слуха за высотой звука и тембром.

Здесь также надо сказать, что продуть длинный звук в любом динамическом нюансе не так просто. По ощущениям выдох имеет 3 фазы:

1) когда начинается выдох и воздуха в лёгких много, а его нужно сдерживать, т.е. создавать противодействие вдыхательных мышц выдыхательным достаточно активно;

2) приблизительно середина выдоха, и это непродолжительная часть, но в ней наступает равновесие действующих групп мышц (вдыхательных и выдыхательных), а удерживать ровность выдоха легче, чем в начале, но сложнее в плане сохранения динамики, т.к. в начале выдоха сложнее удерживать меньшую динамику;

3) самая сложная и ответственная фаза: мышцы выдоха начинают постепенно работать более активно – сжимаясь, а мышцы вдоха постепенно своё сопротивление уменьшают для того, чтобы сохранить ровность звучания и единой динамики без *staccato* и *diminuendo*. И каждый, кто дул длинный звук, знает, что в конце звучания труднее всего удерживать ровность звучания.

Таким образом делаем вывод: что уже на начальных этапах обучения и при дальнейшем росте, исполнитель всё время работает над совершенствованием игры на "опоре", и в первую очередь именно длинные звуки помогают совершенствовать эту технику и эти ощущения "опоры".

Научившись сначала ровно продуть начальные звуки в начальном диапазоне и по мере совершенствования исполнительского аппарата в целом (исполнительский аппарат состоит из 6 комп.), нужно постепенно расширять диапазон их продувания, а уже потом начинать их продуть с увеличением и уменьшением динамики. Особенно нужно подчеркнуть, что на любом этапе развития, особенно на медных инструментах, ученик не должен дуть длинные звуки в крайнем верхнем для него регистре, т.к. это только закрепостит губной аппарат и возникает много бед (более быстрая усталость губ, большее прижатие мундштука, ухудшение тембра, потеря лёгкости перестройки мышц губ), и это не запугивание, а предупреждение о том, что нужно думать и учиться чувствовать работу исполнительского аппарата, о чём подтверждает принцип Ленинградской школы игры на духовых инструментах: "кто как думает, тот так и играет".

Поэтому расширять диапазон продувания длинных звуков вверх нужно очень осторожно. Главное правило здесь должно быть такое: дуть до той ноты, которая извлекается и протягивается легко (и это могут быть разные ноты, чуть ниже или выше: в зависимости от предшествующих исполнительских нагрузок).

Подводя временный промежуточный итог сказанному, нужно отметить: постановка игры на "опоре" напрямую связана с рациональной постановкой исполнительского грудно-брюшного дыхания. Это включает в себя постановку правильного вдоха: он должен быть лёгким, быстрым и глубоким для хорошей вентиляции и кровоснабжения всех участков лёгких, и чтобы нагрузка на вдыхательные мышцы была равномерной.

Со временем ученика нужно познакомить с практикой ощущения "открытого" горла, а этому поможет слог "оп", который произносится при вдохе (при этом раскрывается гортань и носоглотка, а вдох производится быстрее и глубже и позже это поможет закрепить практику игры на "открытом" горле, и как дополнительный резонатор с другими резонаторами, будет влиять на улучшение тембра). Но нужно отметить, что начинать ставить дыхание нужно до извлечения первых звуков, чтобы работа вдыхательно-выдыхательных мышц была прочувствована. Правильно отмечает профессор В. Апатский – нужно работать над вдохом и выдохом лёжа без инструмента, выполняя разнообразные упражнения и контролируя

правильный вдох и выдох. При этом нужно отметить, что в начале нужно ставить брюшной тип дыхания, как самый природный и естественный (если посмотреть на грудного ребёнка, когда он лежит перед купанием, то он дышит в животик и в бока, т.е. так заложено природой). Вы спросите, а куда же всё это уходит? А ответ простой: когда начинаются ползунки и колготки с резинками на поясе, а сколько там этих брюшных мышц, которые стягиваются ими, и ребёнок постепенно перестраивается на дыхание в "грудь". Поэтому я это называю – вернуться к природному дыханию. Для развития брюшного типа дыхания без инструмента существует много упражнений. Выполним одно из них: лёжа, положив, например, утюг, книгу, кирпич с одной стороной в район солнечного сплетения, но так, чтобы края находились между рёбрами, а не упирались в них, а другой стороной вниз по животу, и при вдохе начинается поднимание предмета, снизу живота вверх, позднее весь живот поднимается снизу вверх одновременно, как советовал профессор В. Венгловский. Сначала, чтобы прочувствовать работу диафрагмы и пресса, дышать можно *ad libitum*, т.е. удобно, а позже, для совершенствования техники глубокого и быстрого вдоха, делать упражнения со счётом: 5 счетов – вдох и 5 – выдох (5-10 раз); затем 4 – вдох и 6 – выдох (5-10 раз), затем 3 – 7; 2 – 8; 1 – 9; и меньше, чем за раз и 10 выдох. При этом нужно следить, чтобы вдох был взят равномерно, на нужное число счетов и выдох нужно рассчитывать также равномерно, на нужное число счетов, т.е. следить за единым объёмом вдоха и выдоха во всех вариантах. Это упражнение учит чувствовать всё увеличивающийся ровный выдох (конечно, с необходимым сопротивлением одних мышц другим), а также учит брать всё более короткий вдох, вплоть до мгновенного. И тогда быстрый технично-необходимый вдох будет реальностью, ведь отработать и прочувствовать его гораздо более эффективнее без инструмента. Делать упражнение можно в несколько подходов, но прекращать его нужно тогда, когда будет появляться усталость мышц живота. Поэтому не нужно стараться утяжелять предмет на животе, ведь важно укрепить мышцы многократными повторениями, и развивать их гибкость и подвижность. И наконец, всё удлиняющийся выдох и необходимость удерживать вес на животе учит создавать необходимое напряжение выдыхательным мышцам пресса, и на нужный счёт создавать соответствующей силы выдох. А вдох нужно брать, как считает профессор В. Апатский, одновременно через рот и нос, а выдох, в сложенном положении губ, как под мундштуком. Другое упражнение для развития чувства "опоры" – это работа с надуванием шарика через мундштук, когда надувание его приближает ощущение преодоления сопротивления струи через канал инструмента. Образно, его можно сравнить с системой тренировок тренера Тихонова в советское время по хоккею, когда хоккеисты одевали на пояс свинцовые пояса и тренировались до седьмого пота, но во время игры с соперником пояса снимались и хоккеисты не знали усталости. Так и после работы с шариком всегда ощущается лёгкость игры, лёгкость в создании сильного выдоха. И рекомендуется надувать, как во время игры на **p** (т.е. слабым ровным выдохом) **mp**, **mf**, **f** (сильной струей от начала до окончания выдоха), и с **p < f > p**, а также маркированным легато, т.е. акценты выполняются только с выдохом, а силу акцентов также можно варьировать.

Нужно также заметить, что исполнитель, ощутивший игру на "опоре", эту большую лёгкость исполнительства, управляемость ощущений всего исполнительского аппарата, и все плюсы, о которых говорилось в начале, несомненно будет выполнять дыхательные упражнения без инструмента, т.к. они помогают совершенствовать "опору" и эффективней управлять ею. Также нужно сказать, что если регулярно не совершенствовать "опору", то её можно постепенно утрачивать, и здесь совершенно прав профессор Нейгауз Г., который считал, что если исполнительские навыки не совершенствовать – они утрачиваются. И, конечно, дорогого стоит его же мысль о том, что любое исполнительское мастерство регулярно, в противном случае, если я и не позанимаюсь один день – сам замечаю свои ошибки, если два дня – ошибки заметят мои близкие друзья, а если не позанимаюсь три дня – то ошибки могут заметить слушатели на концерте. А что тогда можно говорить о таких тонких ощущениях, как игра на "опоре"? Под этой призмой должна строиться любая работа по освоению инструмента и для роста исполнительского мастерства.

В дальнейшем, когда брюшной тип дыхания станет удобным для исполнителя, нужно приобщить грудной тип, т.е. формировать смешанный тип дыхания, но для этого нужно отдельно отрабатывать грудной тип упражнения без инструмента, при этом продолжать работать над брюшным типом, а затем уже отрабатывать смешанный тип. Делать это в следующей последовательности: начинать вдох вниз живота и заканчивать до нижней и средней части грудного вдоха. А также отрабатывать вдох одновременно, как говорили ранее, по системе профессора Венгловского, сразу, одновременно вдох: низ, средняя и верхняя часть живота, низ средняя часть грудного вдоха. Такой вдох более рационален в отличие от системы профессора Орвида, где он советовал для исполнения фанфар пользоваться грудным, для драматической музыки – брюшным и т.д. Но овладеть вдохом по системе профессора Венгловского можно, гораздо быстрее и эффективней пользоваться всеми мышцами сразу. Только отрабатывать вдох нужно от его частей к целому; т.е. каждый тип дыхания отдельно, а затем смешанный, тем самым будет лучше совершенствоваться целостное смешанное дыхание, что также поможет индивидуально учитывать особенности (достоинства и недостатки) физиологического дыхания ученика.

Теперь о постановке выдоха: профессор В. Апатский советует четыре подготовительные упражнения игры на "опоре":

- 1) правильный вдох – задержка дыхания, и сохранять состояние вдоха;
- 2) вдох, задержка дыхания и надуться, ощутить напряжённое равновесие выдыхательно-выдыхательных мышц;
- 3) вдох, задержка дыхания, опора на выдыхательные мышцы пресса и имитация выдоха через сомкнутые губы, при этом не выдыхая;
- 4) вдох, задержка дыхания на опоре и затруднённый выдох через плотно сомкнутые губы, и как другой вариант этого упражнения – пунктирный выдох толчками мышцами брюшного пресса.

И вот здесь начинаются, на первый взгляд, противоречия: профессор Юрченко Н. Я. в 80-х гг. на уроках мне, как студенту, говорил и учил, что сила выдоха зависит от степени давления выдыхаемой струи, которая создаётся мышцами пресса, пресс толкает (при этом он уходит, т.е. движется к позвоночнику и сам он от этого движения, от этой работы, напряжён, кстати сказать, а если его просто держать в напряжении, то в выдохе будут участвовать другие оставшиеся для работы выдыхательные мышцы (риторический вопрос: а будет ли это рационально?). Но противоречий здесь в общем и нет, потому что на деревянных инструментах, где не нужно такого сильного выдоха, "задержать и надуться" конечно нужно, чтоб затем пошёл не сильный, ровный, продолжительный выдох (кстати, на медных инструментах эта работа важна для подготовки игры на динамическом нюансе **pp, p, mp**). А для обычного динамического нюанса (начиная с **mf**) на медных инструментах пресс работает активно, создавая необходимой силы выдох, тем более в высоком регистре и конечно, это должно быть на слогах с открытым горлом без передувания, на качественном тембре.

А над "задержанием" нужно работать немного позднее, когда исполнитель научится управлять и чувствовать разные группы мышц, т.к. иначе может развиваться и передаваться (рефлекторно) напряжение в гортань и мышцы языка, а это может привести к музыкальному заиканию, т.е. задержке "атаки звука". (Ведя уже 30 лет "Методику" в ДМУ, беседуя со студентами, оказывается, что на каждом курсе 20-40% страдают от неё или периодически испытывают этот дефект, но это тема отдельного разговора). И кстати, в тех десяти упражнениях профессор Т. Доклицер советует выполнять для извлечения музыкального "заикания": это минимум времени между вдохом и выдохом, чтобы избежать задержки и скованности мышц выдоха, но ощутить степень сопротивления, всё равно нужно учиться.

И конечно, все образные выражения для ощущения "опоры" очень важны, т.к. каждый исполнитель может почувствовать индивидуально, но только одно сравнение даст необходимый результат. Вот, например, В. Апатский приводит яркий пример: "опора дыхания" должна работать, как упругая педаль, перед извлечением высоких звуков крепче нажимайте эту педаль, т.е. мы же давим прессом (выдыхательные мышцы самые сильные, выносливые и их много (косые, прямые, поперечные и они, работая на сжатие, т.е. уходя к позвоночнику,

только в этом случае через внутренности давят на диафрагму, а та, уступая сильному выдоху, для высокого регистра сжимает лёгкие) и мы имеем сильную струю, лёгкое извлечение высоких нот, меньшее давление на губной аппарат, т.е. подпираем трудные высокие звуки сильной тонкой струёй выдоха. Другими словами, играем на хорошей "опоре". Поэтому, подчёркиваем, лёгкость звукоизвлечения разных регистров и разной динамики, ощущение удовольствия от этой лёгкой игры – показательный признак "игры на опоре". А лёгкость довольно значительная: так при одинаковом напряжении губного аппарата, но с хорошей "опорой", звуки на медном инструменте берутся на терцию – кварту выше, и для медного инструмента в верхнем регистре – это очень значительная помощь, а для деревянных инструментов эта лёгкость в извлечении может доходить до октавы. И вот представьте, исполнитель начального и среднего уровня, регулярно занимаясь, часто доходит до определённого высокого регистра и останавливается в его освоении, ноты берутся с напряжением, крикливо, утомляется весь аппарат и если преподаватель вовремя заметит, что причиной стало отставание в развитии дыхательного аппарата, а это чаще всего так и бывает, то поработав:

- 1) над дыхательными упражнениями без инструмента;
- 2) над базингом;
- 3) над длинными звуками с динамическими нюансами;
- 4) над гаммами

(с контролем за губным аппаратом – расслабление в нижнем регистре, собирание в "пучок" в верхнем; слабый выдох в нижнем, его усиление к верхнему), и так работая в разных длительностях и штрихах (при этом контроль за выдохом постоянный и повторение поднятия в гамме до 100 раз) – освоение более высокого регистра гарантировано. И тогда занимается исполнитель с интересом, воодушевлением, а занимаясь думает, контролирует свои ощущения работы губного аппарата и дыхания, т.е. управлением "опорой", и получая положительный рост ещё более активно и заинтересованно занимается, т.к. идёт исполнительский рост, играется легко, а это определяет профессиональную ориентацию и складываются определённые жизненные планы и перспективы.

Теперь рассмотрим принципы работы над гаммой, как одной из важнейшей составляющей частью инструктивного материала. Все знают, что практически любая музыка состоит из гаммы, её разновидностей и т.д. Работа над гаммой совершенствует все стороны мастерства:

1) улучшается острота ритма и устраняется неритмичность исполнения, т.к. может часто не выдерживаться взятый темп от начала до конца, это может быть из-за слабой метроритмической чуткости, слабого слухового контроля или из-за неудобной аппликатуры и неудобных интервальных скачков (а у тромбона из-за дальних позиций);

2) совершенствуется ровность звучания во всех регистрах, т.к. часто одни звуки громко, а другие тускло, частично это происходит из-за конструктивных особенностей инструмента, т.к. "капризные" ноты есть на каждом инструменте, поэтому их нужно разыгрывать, "раздувать" отдельно, выравнивание звучания диапазона;

3) развивается точное интонирование при игре, т.к. этот недостаток может быть связан со слаборазвитым гармоническим слухом музыканта, а это развивает умение повысить или понизить звуки в зависимости от ладовых тяготений. Нужно знать, что седьмая ступень в гамме требует частичного повышения, а нижний вводный тон – понижения, третья ступень в мажоре требует повышения, а в миноре – тенденция к понижению. Добиться такой гибкости можно с помощью двух средств: использование рациональной аппликатуры и согласованными действиями губного аппарата и дыхания, т.е. игре на "опоре". Эти два средства связаны между собой и контролируются слухом играющего;

4) развивается выразительность исполнения, хотя некоторые считают, что это сухие технические упражнения, не развивающие музыкальность. Но из вышесказанного ясно, что это мнение ошибочно и исполнение их требует выразительности и мастерства.

Ну и конечно же совершенствует чувство опоры. Профессор В. Венгловский объяснял это так: работая над гаммами в 2-3 октавы, дыхание нужно брать через четыре четверти так,

чтобы дыхание расходовалось точно на четыре четвертые как в нижнем, так и в верхнем регистрах, но чтобы первая и четвертая четверти были одинаковыми по тембру и качеству. Обратим внимание, что первая четверть с большим объемом вдоха, когда выдох нужно сдерживать, четвертая – выдох уже на исходе и нужно работать выдыхательными мышцами, чтобы создать первоначальный выдох, и достаточно активно.

С другой стороны: в нижнем регистре губная щель несколько больше, чем в верхнем, и давление струи выдоха небольшое и выдох расходуется медленнее, при этом губной аппарат должен быть свободным и в меру расслабленным. Но поднимаясь к верхнему регистру, губная щель суживается и выдох усиливается, и нужно рассчитать, чтоб того же объема дыхания хватило на четыре четверти в верхнем регистре. Если его не хватает, значит:

- 1) вдох был сделан в меньшем объеме;
- 2) щель не стала узкой;
- 3) выдох недостаточно активный;
- 4) замедлился темп.

И вот эти требования и этот контроль за работой всего аппарата в целом приводит к совершенствованию чувства "опоры" и игры на ней. И когда начинается работа над восьмью длительностями и т.д., нужно следить, чтобы темп не ускорялся или замедлялся, и брать вдох через те же четыре четверти, но в разных длительностях.

Кстати, кроме "опоры", совершенствуется техника быстрого глубокого вдоха, поэтому пауз для вдоха в начале освоения новых длительностей может быть немного увеличенной, но в дальнейшем стараться её уменьшать, чтобы движение длительностей не останавливалось. А работая в каждой длительности, нужно освоить её во всех штрихах. И разных вариантах интервалов, а их большое множество, на любой вкус, в каждой "школе игры". Например, очень хороший выбор в школе Дульского, где очень последовательно расширяются интервалы и усложняется работа над ними. Но это тема отдельного разговора.

И подводя итог всему сказанному, нужно отметить, что тема "опоры" дыхания в исполнительских проблемах является одной из самых сложных и для понимания и для овладения, и поэтому она такая в чём-то противоречивая и трудно познаваемая, но чем больше мы будем обсуждать и обговаривать её, тем быстрее будем приближаться к раскрытию её сути. А для молодых, пытливых, думающих исполнителей это будет хорошим поводом и примером для размышлений и накоплений знаний, и работы над своим исполнительским аппаратом, для совершенствования которого и служит эта работа.

#### Список использованной литературы:

1. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., 1962.
2. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., 1975.
3. Пилипчак В. Г. Школа гри на валторні. – К., 2008.
4. Усов А. Вопросы теории и практики игры на валторне. – М., 1956.
5. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. – Киев, 2006.



*Плохотнюк А. С., Бондаренко А. В.,  
г. Луганск*

## **ТВОРЧЕСТВО ВЛАДИМИРА ЛЫСЕНКО В КОНТЕКСТЕ ДУХОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА ЛУГАНЩИНЫ**

Владимир Николаевич Лысенко – талантливый музыкант-исполнитель, трубач-виртуоз, сыгравший массу концертно-исполнительского и оркестрового репертуара для трубы. Его исполнительское творчество оказало большое влияние на развитие искусства игры на трубе не только в Луганске, но и далеко за его пределами. Владимир Лысенко неоднократно выступал с выдающимися музыкантами современности, среди которых Заслуженная артистка РСФСР Маргарита Шапошникова, Заслуженный деятель искусств УССР, Народный артист РСФСР Владимир Кожухарь, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского Татьяна Николаева и многие другие. Известные музыканты высоко оценивали исполнительскую манеру и профессионализм В. Лысенко.

Обобщая свои исполнительские принципы, он стал заниматься педагогической деятельностью. Практически все ученики В. Лысенко состоялись как музыканты. Среди них Павел Лесников, Александр Лясник, Максим Липин, Андрей Шергин, Сергей Цепелев и многие другие. Изучение педагогической деятельности Владимира Николаевича, его методических разработок способствует популяризации исполнительства на трубе, привлекает внимание как молодых, так и опытных специалистов в этой сфере.

В наше время все меньше детей интересуются исполнительской деятельностью на духовых инструментах. Знакомство с этим человеком, музыкантом, педагогом, анализ его методических принципов, результатов работы способствуют популяризации такого замечательного духового инструмента, как труба. И наша цель – познакомить подрастающее поколение трубачей с творческой деятельностью Владимира Николаевича, а также привлечь внимание специалистов к его методическим наработкам.

Владимир Николаевич Лысенко родился 1 августа 1955 года в Бердянске. Первые уроки на трубе начались с 5 лет. Дальнейшие занятия связаны с поступлением в общеобразовательную школу № 5 г. Бердянск. Уроки проходили в классе трубача и художественного руководителя духового оркестра Пругера Бориса Александровича. Этот оркестр занимал первые места в конкурсе духовых оркестров среди общеобразовательных школ, что, по сути, являлось дополнительным стимулом к систематическим занятиям на трубе. Кроме этого, в десятилетнем возрасте Володя начал учиться в музыкальной школе по классу трубы.

После окончания восьмого класса в 1970 г. Владимир уехал в Москву и стал воспитанником духового оркестра при Московском высшем общевойсковом командном ордена Ленина краснознаменном училище имени Верховного Совета РСФСР, дирижером которого был Василий Федорович Генералов. Здесь Владимир Лысенко подружился с тромбонистом Леонидом Городецким, с которым вместе совершенствовали свое исполнительское мастерство на материале Ж. Арбана, В. Вурма, В. Брандта и др.

Через год проходил конкурс военных оркестров и солистов. Это ежегодное мероприятие проводилось на высоком уровне, в жюри приглашались известные музыканты-педагоги из консерваторий, приезжало большое количество участников со всего Московского военного округа. И руководитель оркестра В. Генералов для конкурса выбрал известное произведение А. Арутюняна "Концертное скерцо", соло на трубе исполнял Владимир Лысенко. После игры к нему подошел руководитель учебно-дирижерского военного оркестра майор Н. Коробейников и предложил стать воспитанником учебного оркестра военно-дирижерского факультета при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Владимир с радостью согласился и уже через неделю был зачислен на факультет. В этом замечательном заведении он занимался у Константина Яковлевича Серостанова (ученик М. И. Табакова). В это время посещал Большой театр, консерваторию и др., слушал игру замечательных музыкантов, в частности Т. Докшицера, Л. Володина, В. Гончарова, Е. Фомина и многих др. В большом консерваторском концертном зале Владимир Лысенко впервые услышал Сергея Попова в

составе БСО, исполнявшего "Поэму экстаза" А. Скрябина и ушел под большим впечатлением от прекрасной игры. Его глубоко поразил экспрессивный, объемный, плотный и мощный, но в то же время легкий и певучий звук известного музыканта. Это прекрасное исполнение настолько впечатлило юного музыканта, что еще больше способствовало приобщению к миру исполнительского искусства на трубе, стимулировало самостоятельные занятия.

В учебном оркестре ВДФ при МГК им. П. И. Чайковского, концертмейстером группы труб которого был Александр Парфенов, прекрасный трубач и человек, Владимир занимался на трубе постоянно, 6-9 часов в день. Почему получалось столько играть? За час до подъема нужно было разогреться, затем четыре часа репетиции оркестра. Потом два часа игры в курсовом оркестре и на вечерние самостоятельные занятия много времени уже не было. Благодаря работе А. Парфенова и К. Серостанова, а также насыщенному концертно-репетиционному графику у Владимира сформировался крепкий аппарат.

В 1974 году Владимира комиссовали с ВДФ при МГК (в связи с болезнью матери). По прибытии в Находку поступил в музыкальное училище. После смерти матери в 1975 году бросает училище и, не видя никакой перспективы в будущем, решил переехать во Владивосток, где поступает в музыкальное училище на второй курс в класс преподавателя М. Дубирного, параллельно подрабатывая в различных ансамблях и оркестрах города.

Большую роль в его жизни сыграли друзья во Владивостоке и Хабаровске: Б. Вешкин, А. Ивашкин, В. Макогон, Л. Харченко, а также прекрасный музыкант и педагог Михаил Борисович Дубирный. Это он предложил, не дожидаясь окончания музыкального училища, поступать сразу в институт. И в 1978 году Владимир поступил в Дальневосточный педагогический институт искусств. Параллельно подрабатывал в гастролирующем во Владивостоке Хабаровском театре оперетты. И все это благодаря М. Дубирному (лауреат первой премии конкурса исполнителей на духовых инструментах в Ленинграде 1963 г.). Также благодаря своему другу Б. Вешкину в 1979 году Владимир поехал на прослушивание в Хабаровский симфонический оркестр на место концертмейстера группы труб. Замечательный оркестр, в котором Владимир Лысенко имел удовольствие проработать более восьми лет. Там он получил хорошую школу исполнительского мастерства в симфоническом оркестре, в котором играли прекрасные музыканты: А. Фарбер (концертмейстер оркестра, скрипач-виртуоз), Г. Чашин (концертмейстер группы кларнетов), В. Хайнатский (регулятор группы труб) и др. А самое главное, он приобрел культуру исполнения, культуру звука, культуру штриха, что способствовало его дальнейшему профессиональному росту.

Через Хабаровск проезжали многие великие музыканты и дирижеры. Готовя свои программы для концертных выступлений в Москве, Ленинграде, Токио и других городах, обыгрывали их в Хабаровске с местным симфоническим оркестром. Играть под руководством выдающихся дирижеров – большое удовольствие.

Пример трудолюбия был показан известным музыкантом-пианистом Лазарем Берманом. Владимир пришел в филармонию к восьми утра, а дежурный ему говорит: "Володя, ты опоздал, ваш солист пришел вчера в одиннадцать, а ушел сегодня в семь". И это при том, что у него был вечерний концерт. И Владимиру стало понятно, откуда берется мастерство.

Готовясь к I Всесоюзному конкурсу, который проходил в Таллинне в 1980 году, Владимир очень хотел проконсультироваться у выдающегося трубача В. Марголина. Вениамин Савельевич преподавал тогда в Ленинградском государственном институте культуры им. Н. К. Крупской (на сегодняшний день Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств). Внимательно выслушав, он сделал несколько очень полезных и нужных замечаний в плане соединения звуков и ведения мелодической линии. Также коснулся штриха в концерте Й. Гайдна и 1 ч. концерта Э. Тамберга, с которыми Владимир Лысенко прошел во второй тур. "Мне сразу понравился Вениамин Савельевич, простой с прекрасным чувством юмора человек" – говорит Владимир Николаевич. Вениамин Савельевич дал согласие, чтобы Владимир приезжал к нему на консультации, поскольку во Владивостоке педагога-трубача не было, и он учился у прекрасного скрипача и педагога Леонида Анисимовича Ваймана. Как музыкант-педагог он расширил чувство стиля, трактовки и музыкального движения. Но, к сожалению, специфики духовой он не знал, а

Вениамин Савельевич был в этом мастер! Два раза в год Владимир приезжал к нему на консультации, в основном на зимних и летних каникулах.

Большое внимание с первых уроков Вениамин Савельевич уделял звуку и штриховой палитре. Он говорил: "Володя, техникой и диапазоном ты можешь только удивить, но тронуть за душу ты можешь только звуком". Владимир слушал его записи и всячески старался подражать ему в звуке, в его "выносе" из инструмента. И Владимиру казалось, что он смог немного добиться той экспрессии в звуке, присущей В. Марголину, который, будучи мастером спорта по тяжелой атлетике, прекрасно знал, как работают мышцы и как лучше развить их выносливость. Рекомендации Вениамина Савельевича по поводу выдержки губного аппарата очень помогли Владимиру в будущем. Особенно это ощущалось в исполнении семи раз подряд "Богатого и бедного еврея" из "Картинок с выставки" М. Мусоргского, "II Бранденбургского концерта" И. С. Баха, "Альпийской симфонии", "Так говорил Заратустра" Р. Штрауса и многих других. "Мне сейчас кажется, – говорит Владимир Николаевич, – что мы больше разговаривали о всяких наших трубных проблемах, чем я играл или, наверное, легко было общаться с Вениамином Савельевичем, время текло незаметно".

В 1983 году подготовкой Владимира к I Всероссийскому конкурсу музыкантов-исполнителей на медных духовых и ударных инструментах, который проходил в Саратове, занимался В. Марголин, где Владимир Лысенко стал лауреатом 3 премии. В первом туре исполнялись Концерт для трубы с оркестром Й. Гайдна и 1 ч. Концерта для трубы с оркестром С. Василенко, во втором туре – Соната П. Хиндемита, Анданте и скерцо Ж. Бара и Концертная пьеса Б. Троицкого, в третьем – 1 ч. Концерта для трубы с оркестром Г. Томази и Концерт для трубы с оркестром С. Леончик.

В 1986 году по приглашению дирижера А. А. Безуглова Владимир приехал работать в Музыкальный театр г. Иваново. Дирижер собрал блестящий оркестр, в котором работало много выпускников Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных (в настоящее время Российская академия музыки имени Гнесиных) и Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. За два года профессиональной деятельности было сыграно немало интересных музыкальных произведений, среди которых: "Алеко" С. Рахманинова, "Петя и волк" С. Прокофьева и др.

В начале февраля 1988 года В. Пермяков, концертмейстер группы кларнетов оркестра Музыкального театра г. Иваново (с 1989 г. – концертмейстер группы кларнетов БСО) сообщил, что в симфонический оркестр Ворошиловградской областной филармонии нужен трубач и Владимир Николаевич прошел по конкурсу на место концертмейстера группы труб этого оркестра. Здесь он познакомился со своей будущей женой Людмилой. "Мне очень понравился город, к тому же я приехал на родину, ведь я родом из Бердянска" – говорит Владимир Николаевич.

В 1990 году В. Марголин сообщил, что в Ленинграде будет проходить конкурс на место концертмейстера группы труб симфонического оркестра Литовской национальной филармонии. После прослушивания главный дирижер этого оркестра Йозес Домаркас пригласил Владимира Николаевича на собеседование, где высказал свое мнение о его игре и пригласил на работу в оркестр на место концертмейстера группы труб. Блестящий оркестр, совершенная группа гобоев, флейт, валторн и струнных. Все было на высочайшем уровне. Но, проработав несколько месяцев, Владимир Николаевич снова возвращается в Луганск. Как он сказал: "Причиной этому была одна прекрасная девушка, которая позже стала моей женой".

В 1993 г. состоялось первое исполнение в Луганске Владимиром Николаевичем концерта для трубы с оркестром Л. Колодуба. Многими ценителями музыкального исполнительства на духовых инструментах был отмечен достаточно высокий уровень исполнительского мастерства Владимира Лысенко.

В 1995 г. замечательнейший музыкант, дирижер и кларнетист Н. Проскурин пригласил Владимира Николаевича на работу в Норильское музыкальное училище, в котором был духовой, симфонический и народный оркестры. Симфоническим оркестром училища руководил Н. Проскурин. Духовым оркестром – директор училища Н. Петров. С симфо-

ническим оркестром Владимир Лысенко играл Концерт для трубы Й. Гайдна, с духовым – "Концертный Этюд" Б. Анисимова, а также различные пьесы для трубы с оркестром.

Однако в 1998 г. по семейным обстоятельствам Владимир и Людмила были вынуждены вернуться в Луганск. Основное место работы в Луганском государственном музыкальном училище совмещал с преподавательской деятельностью в Луганском государственном педагогическом университете имени Тараса Шевченко (на сегодняшний день – Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко) и Луганском государственном институте культуры и искусств (ныне Луганская государственная академия культуры и искусств), игрой в симфоническом оркестре Луганской областной филармонии, а также иллюстрировал в духовом оркестре музыкального училища.

В феврале 1999 г. Владимир Николаевич уходит с симфонического оркестра Луганской областной филармонии. За восемь лет творческой деятельности в оркестре мастерство солиста неоднократно отмечалось музыкантами и дирижерами Украины и России. Его блестящая техника, чувство стиля, получили высокую оценку от исполнительницы Первого концерта для фортепиано с оркестром Д. Шостаковича, профессора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского Т. Николаевой. Данная оценка исполнительского мастерства Владимира Лысенко созвучна с выражением Заслуженного артиста России, профессора Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова В. Марголина: "Прекрасный солист, оркестрант и ансамблист, Владимир Николаевич успешно работает в различных жанрах классической и современной музыки".

Говоря об исполнительском мастерстве Владимира Лысенко, Заслуженный артист России, заведующий кафедрой медных духовых инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, профессор В. Сумеркин отмечает: "Трубач-виртуоз и лауреат Всероссийского конкурса Владимир Николаевич Лысенко – явление чрезвычайно яркое и самобытное". Заслуженный артист России, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова Ю. Большаков указывает: "Географический диапазон исполнительской деятельности В. Лысенко как концертмейстера группы труб многих симфонических оркестров распростерся от Хабаровска до Вильнюса, где он как солист-трубач и концертмейстер группы работал в Национальном симфоническом оркестре Литвы".

Приведем еще один отзыв об исполнительском мастерстве Владимира Лысенко, музыковеда, члена Национального союза композиторов Е. Михалевой: "Исполнение сольной партии в балете "Петрушка" И. Стравинского, в концерте для фортепиано с оркестром № 1, в симфониях № 5, № 8 Д. Шостаковича, в Первой и Пятой симфониях Г. Малера, Бранденбургского концерта № 2 И. С. Баха, "Болеро" М. Равеля воистину можно отнести к разряду выдающихся. Владимир Лысенко – трубач чрезвычайно одаренный, тонко чувствующий музыку, радует публику оригинальными исполнительскими решениями" [2, с. 149-151].

Виртуозность, красивый звук, способность слышать пульс времени, понимание авторского замысла трубачом неоднократно отмечались в средствах массовой информации.

11 декабря 2002 года в концертном зале Луганского государственного музыкального училища состоялся юбилейный концерт, посвященный 25-летию творческой деятельности Владимира Лысенко. В этом концерте были объединены стили: в первом отделении исполнялись классические произведения, во втором – эстрадно-джазовые. Специально для этого концерта был реформирован симфонический оркестр ЛГМУ. В первом отделении звучали концерты для трубы с оркестром Й. Гайдна, С. Леончик, "Неаполитанский танец" из балета "Лебединое озеро" П. Чайковского. К сожалению, ноты концерта для трубы с оркестром Л. Колодуба, заявленного в афише, не смогли достать.

Большую помощь в подготовке концерта оказала администрация музучилища в лице В. Филиппова и Л. Валюкевич: это организация репетиций в зале и финансовая поддержка концерта. Ведущая концерта – лектор-музыковед Е. Михалева, дирижер симфонического оркестра – С. Йовса, дирижер биг-бенда – Н. Йовса – коллеги и друзья В. Лысенко, – приложили все усилия для того, чтобы концерт прошел на высочайшем уровне и запомнился слушателям ярким профессиональным исполнением достаточно сложной программы.

За время своей педагогической деятельности Владимир Николаевич подготовил четырех лауреатов Всеукраинского конкурса молодых исполнителей на духовых инструментах (г. Донецк), среди которых: Иван Мирошниченко (Гран-при), Павел Радченко (I премия), Николай Михлик (I премия), Сергей Цепелев (I премия). Многие его выпускники работают в престижных исполнительских коллективах и учебных заведениях:

Павел Лесников – концертмейстер группы труб оркестра Красноярского государственного театра оперы и балета;

Александр Лясник – концертмейстер группы труб оркестра Донецкого национального музыкально-драматического театра;

Максим Липин – артист оркестра Донецкого национального музыкально-драматического театра;

Андрей Шергин – концертмейстер группы труб академического симфонического оркестра Луганской областной филармонии, лауреат Международного конкурса молодых исполнителей на духовых инструментах "Крымская весна – 2011" (II премия);

Сергей Цепелев – регулятор группы труб академического симфонического оркестра Луганской областной филармонии;

Дмитрий Гончаров – артист академического симфонического оркестра Луганской областной филармонии;

Артем Филенко, Александр Кондратенко, Валентин Злодиев – солисты оркестра Луганского муниципального театра эстрадной музыки и песни;

Андрей Самороков – преподаватель Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств;

Александр Плохотнюк – кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории, истории музыки и инструментальной подготовки Института культуры и искусств Луганского национального университета имени Тараса Шевченко, лауреат Международных конкурсов молодых исполнителей на духовых инструментах "Крымская весна – 2001, 2007" (I премии), лауреат II Всеукраинского открытого конкурса молодых исполнителей на медных духовых инструментах имени Вячеслава Старченко, 2006 г. (III премия).

С 2004 года у Владимира Николаевича начало ухудшаться здоровье, он стал реже выходить на сцену как солист, и в 2007 году прекратил свою исполнительскую деятельность. Сейчас работает преподавателем Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств.

Таким образом, исполнительское творчество и педагогическая деятельность Владимира Николаевича Лысенко оказали большое влияние на развитие искусства игры на трубе не только в Луганске, но и далеко за его пределами. Ознакомление подрастающего поколения духовиков с творчеством В. Н. Лысенко, анализ его методических разработок способствуют популяризации такого замечательного духового инструмента как труба, а также приобщению молодых исполнителей к искусству игры на трубе.

#### Литература:

1. Плохотнюк О. С. Професія – трубач. В. М. Лисенко (історичні нариси і методика організації щоденних самостійних занять трубача) / О. С. Плохотнюк, О. В. Бондаренко. – Луганськ : "Янтар", 2013. – 68 с.

2. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні : монографія / В. Т. Посвалюк – К. : КНУКіМ, 2005. – 400 с.



*Плохотнюк О. С., Міщенко В. О.,  
м. Луганськ*

## **СТАНОВЛЕННЯ СЕКЦІЇ "ОРКЕСТРОВИХ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ" ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

Секція "оркестрових духових та ударних інструментів" функціонує у складі кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Її виникнення пов'язане саме з відкриттям спеціалізації "оркестрові духові та ударні інструменти" спеціальності "Музичне мистецтво" та відповідно першого набору студентів-духовиків на вказану спеціалізацію, що сталося у 2003 р. за ініціативи доктора педагогічних наук, професора, завідувача кафедри В. І. Дряпіки. На той час на секції працювали В. М. Лисенко (труба), Я. В. Кушнір (флейта), С. І. Бедзвін (ударні інструменти).

Дряпіка Володимир Іванович (1950–2004) – відомий вчений, педагог, тромбоніст. До 2002 року включно тривалий час працював на музично-педагогічному факультеті Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка завідувачим кафедри теорії, історії музики та гри на музичних інструментах. Під його керівництвом було захищено три кандидатські дисертації. Він є автором близько 130 наукових та навчально-методичних праць. Як педагог підготував двох лауреатів міжнародного конкурсу молодих виконавців "Кримська весна – 2001" у номінації "духові інструменти" – Олександр Плохотнюк (І премія) і Сергій Буляк (ІІІ премія). Як музикант-тромбоніст В. І. Дряпіка тривалий час, аж до 2002 року, працював артистом Кіровоградського муніципального оркестру. Він є засновником джаз-ансамблю "Традиція".

Володимир Іванович пропрацював завідувачем кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка трохи більше року, але за цей нетривалий час заклав міцне підґрунтя та намітив вектори подальшого розвитку, зокрема, спеціалізації "оркестрових духових та ударних інструментів". На превеликий жаль, трагедія зруйнувала всі життєві, творчі, наукові плани Володимира Івановича... 17 травня 2005 року відбувся концерт класу старшого викладача В. М. Лисенка, присвячений пам'яті професора Володимира Івановича Дряпіки.

Подальший розвиток секції "оркестрових духових та ударних інструментів" пов'язаний з діяльністю відомих музикантів, лауреатів виконавських конкурсів різного рівня, багато з яких є провідними музикантами академічного симфонічного оркестру Луганської обласної філармонії.

Шаповалов Ігор Вікторович – викладач-тромбоніст, лауреат V-го Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців на мідних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка 2012 р. (ІІ премія), концертмейстер групи тромбонів академічного симфонічного оркестру Луганської обласної філармонії. Має наукові праці з проблем удосконалення виконавської підготовки тромбоністів. Підготував лауреата міжнародного фестивалю-конкурсу молодих виконавців "Кримська весна – 2008" у номінації "духові інструменти" Ма Кайлян (ІІІ премія).

Плохотнюк Олександр Сергійович – трубач, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Інституту культури і мистецтв, докторант кафедри соціальної педагогіки Інституту педагогіки і психології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Лауреат міжнародних конкурсів молодих виконавців "Кримська весна – 2001" та "Кримська весна – 2007" у номінації "духові інструменти" (І премії), лауреат ІІ Всеукраїнського відкритого конкурсу молодих виконавців на мідних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка м. Рівне, 2006 р. (ІІІ премія), художній керівник джаз-ансамблю "Традиція", що став дипломантом обласного фестивалю джазової музики м. Луганськ, 2007 р. Автор близько 50 наукових та навчально-методичних публікацій, зокрема навчальних посібників: "Організація самостійної роботи в класі

ансамблю духових та ударних інструментів" (2007), "Основи теорії і методики навчання гри на флейті" (2011), "Професія – трубач. В. М. Лисенко (історичні нариси і методика організації щоденних самостійних занять трубача)" (2013), методичних рекомендацій: "Організація самостійної роботи в класі основного інструмента (труба)" (2006). Серед студентів – лауреати та дипломанти міжнародних виконавських конкурсів, зокрема:

Ван Пенфей – лауреат міжнародного фестивалю-конкурсу молодих виконавців "Кримська весна – 2009" у номінації "духові інструменти" (ІІІ премія), лауреат міжнародного фестивалю-конкурсу молодих виконавців "Кримська весна – 2010" у номінації "духові інструменти" (І премія);

Ван Пенфей, Янь Ян – дипломанти міжнародного фестивалю-конкурсу молодих виконавців "Кримська весна – 2010" у номінації "інструментальний ансамбль";

Янь Ян – лауреат міжнародного фестивалю-конкурсу молодих виконавців "Кримська весна – 2010" у номінації "духові інструменти" (ІІ премія);

Андрій Шергін – лауреат міжнародного фестивалю-конкурсу молодих виконавців "Кримська весна – 2011" у номінації "духові інструменти" (ІІ премія);

Єгор Паньков – лауреат міжнародного фестивалю-конкурсу молодих виконавців "Кримська весна – 2012" у номінації "духові інструменти" (І премія);

Захар Степаненко, Анастасія Рижикова – лауреати міжнародного фестивалю-конкурсу молодих виконавців "Кримська весна – 2012" у номінації "інструментальний ансамбль" (І премія);

Петар Попович – лауреат міжнародного фестивалю-конкурсу молодих виконавців "Кримська весна – 2013" у номінації "духові інструменти" (ІІІ премія).

З 2004 по 2012 роки О. С. Плохотнюк очолював секцію "оркестрових духових та ударних інструментів". У ці роки щорічно проводилися концерти, зокрема: "У ритмах музики гарного настрою", Концерт, присвячений 45-річчю заснування музично-педагогічного факультету, "Українська музика: сучасний погляд" та ін. за участю джаз-ансамблю "Традиція", а також студентів та магістрантів спеціалізації "оркестрові духові та ударні інструменти". Як зазначає музикознавець Н. М. Самохіна з приводу концертної діяльності джаз-ансамблю "Традиція" "... любителі та професіонали музичного мистецтва неодноразово відзначали широкий діапазон стилістичних можливостей колективу та високий рівень професіоналізму. Всій групі властиве дивовижне відчуття ансамблю, різноманітне перетворення, технічна віртуозність, дивовижна чіткість основи, глибока музикальність. Крім високої виконавської культури й ансамблевої майстерності, успіху "Традиції" багато в чому сприяє продуманість репертуару" [1].

Соболева Ольга Михайлівна – викладач по класу флейти, має наукові праці з проблем удосконалення виконавської підготовки флейтистів, лауреат міжнародного конкурсу молодих виконавців на духових інструментах "Мистецтво ХХІ століття" м. Київ – Ворзель, 2006 р. (ІІ премія), "кращий викладач" флейтового конкурсу "AZUMI Magic Flutes" м. Бад-Емс, Німеччина, 2011 р., художній керівник ансамблю флейтистів "Salve flatus". Серед студентів – лауреати різних виконавських конкурсів, зокрема:

Надія Рябченко – лауреат міжнародного конкурсу молодих виконавців на духових інструментах "Мистецтво ХХІ століття" м. Київ – Ворзель, 2010 р. (ІІІ премія), лауреат міжнародного фестивалю-конкурсу молодих виконавців "Кримська весна – 2011" у номінації "духові інструменти" (ІІІ премія), лауреат міжнародного фестивалю-конкурсу молодих виконавців "Кримська весна – 2013" у номінації "духові інструменти" (ІІ премія), з 2013 року на секції працює викладачем по класу флейти;

Євгенія Фатеева – лауреат міжнародного конкурсу молодих виконавців на духових інструментах "Мистецтво ХХІ століття" Київ – Ворзель, 2010 р. (ІІІ премія), лауреат міжнародного конкурсу молодих виконавців на духових інструментах "Мистецтво ХХІ століття" м. Манта, Фінляндія, 2011 р. (І премія), лауреат міжнародного конкурсу молодих виконавців "Богемська рапсодія" у номінації "духові інструменти" м. Теплице, Чехія, 2012 р. (І премія), лауреат міжнародного конкурсу молодих виконавців на духових інструментах "Мистецтво ХХІ століття" о. Мадейра, Португалія, 2013 р. (ІІ премія);

Душиця Ніколич – лауреат міжнародного фестивалю-конкурсу молодих виконавців "Кримська весна – 2013" у номінації "соліст із симфонічним оркестром" (І премія), лауреат XII міжнародного конкурсу-фестивалю камерної та інструментальної музики імені Ісидора Вимера "Золота троянда" м. Львів, 2013 р. (І премія), лауреат VI-го міжнародного конкурсу молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах імені Дмитра Біди, м. Львів, 2013 р. (III премія);

Хань Цзе – лауреат міжнародного фестивалю-конкурсу молодих виконавців "Кримська весна – 2011" у номінації "духові інструменти" (III премія);

Юань Кай – дипломант міжнародного фестивалю-конкурсу молодих виконавців "Кримська весна – 2008" у номінації "духові інструменти".

Ольга Михайлівна – неординарна творча особистість, яка веде постійний пошук нових ідей у галузі флейтового виконавства. Вражають результати її роботи з дітьми школи-студії практики ІКМ ЛНУ імені Тараса Шевченка, серед яких понад 40 лауреатів виконавських конкурсів різного рівня в Україні, Росії, Німеччині, Фінляндії та ін. Починаючи з 2006 року студенти та учні її класу постійно виступають на концертних майданчиках Луганщини як у якості солістів, так і в складі ансамблю "Salve flatus".

Здельніков Родіон Олександрович – викладач-саксофоніст, артист оркестру Луганського муніципального театру естрадної музики і пісні, з 2012 року – завідувач секції "оркестрових духових та ударних інструментів". Підготував двох лауреатів міжнародних фестивалів-конкурсів молодих виконавців "Кримська весна – 2011" Цинь Юнган (І премія) та "Кримська весна – 2013" Лю Хаоюй (І премія) у номінації "духові інструменти".

Бедзвін Сергій Іванович (1955–2012) – працював викладачем по класу ударних інструментів, концертмейстером групи ударних інструментів академічного симфонічного оркестру Луганської обласної філармонії, підготував лауреата міжнародного конкурсу молодих виконавців "Богемська рапсодія" у номінації "ударні інструменти" м. Теплице, Чехія 2012 р. – Дмитро Іванілов (І премія).

Кушнір Ярослав Володимирович – викладач-флейтист, автор навчального посібника "Технологія виконавства на флейті", написаного у співавторстві з А. Я. Кушніром, а також збірок етюдів, концерту для флейти з оркестром та шість партит для флейти соло.

Мищенко Володимир Олексійович – викладач-кларнетист, автор наукових праць з проблем удосконалення виконавської підготовки кларнетистів. З 1986 р. по 2011 р. обіймав посаду головного диригента оркестру Луганського державного цирку. Серед випускників Народний артист Росії, соліст Державного Академічного Большого симфонічного оркестру імені П. І. Чайковського, доцент Російської академії музики імені Гнесіних В. М. Пермяков; доцент кафедри духових інструментів Ханти-Мансійського інтернату-коледжу обдарованих дітей Півночі С. І. Низькодуб та ін.

У різні часи викладали і викладають: валторну – Заслужений артист України Ю. С. Куликов, гобой – Л. В. Новикова, фагот – В. І. Друппов та Д. Е. Дверницький, ударні інструменти – О. О. Тарасов, – артисти академічного симфонічного оркестру Луганської обласної філармонії.

На кафедрі теорії, історії музики та інструментальної підготовки функціонує естрадно-симфонічний оркестр під керівництвом Сергія Черняка – диригента академічного симфонічного оркестру Луганської обласної філармонії, в якому виконуються різностильові та різножанрові музичні твори, а головне, студенти отримують навички колективного музикування.

В Інституті культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка функціонує оперна студія, яка щороку здійснює постановки оперних спектаклів. Студенти, зокрема спеціалізації "оркестрові духові та ударні інструменти", активно беруть участь у постановках у якості артистів оперного оркестру. За час існування оперної студії було поставлено багато опер, зокрема: С. С. Гулака-Артемівського "Запорожець за Дунаєм", С. В. Рахманінова "Алеко", П. І. Чайковського "Євгеній Онєгін", Ш. Гуно "Фауст", Р. Леонкавалло "Паяци", П. Масканьї "Сільська честь" та ін., у яких студенти відшліфовують свою виконавську майстерність та накопичують досвід оперного виконавства.

Таким чином, секція "оркестрових духових та ударних інструментів" за досить нетривалий час досягла певних успіхів як у галузі музичного виконавства, так і в науково-методичній роботі. Подальша перспектива розвитку секції, як закономірного процесу, пов'язана зі збільшенням кількості студентів-духовиків, зокрема на місця бюджетного замовлення, підготовки власних кадрів (докторів та кандидатів наук), і як наслідок, реорганізація секції в окрему спеціалізовану кафедру.

Література:

1. Самохіна Н. М. Джаз-ансамбль "Традиція" / Н. М. Самохіна // Новий погляд № 4 (1318), 30 бер. 2007 р. – С. 5.



УДК 378.147.371.134:

Сверлюк Я. В.,  
м. Рівне

### РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ РЕФЛЕКСІЇ У МАЙБУТНІХ ВИКОНАВЦІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ

*У пропонованій статті розкрито поняття "професійна рефлексія" як важливий внутрішній стан. Обґрунтовано специфіку формування професійної рефлексії диригента оркестрового колективу, її роль у творчій діяльності. Значна увага приділена розкриттю особистісної структури професійної діяльності диригента, технологічні елементи роботи з колективом.*

**Ключові слова:** диригент, колективне виконавство, оркестр, професійна діяльність.

*В предлагаемой статье раскрыто понятие "профессиональная рефлексия" как внутреннее состояние. Обосновано специфику формирования профессиональной рефлексии дирижера оркестрового коллектива, ее роль в творческой деятельности. Значительное внимание уделено раскрытию личностной структуры профессиональной деятельности дирижера, технологические элементы работы с коллективом.*

**Ключевые слова:** дирижер, коллективное исполнение, оркестр, профессиональная деятельность.

*The present article deals with the concept of "professional reflection" as an important internal state. The specific formation of professional reflections conductor of orchestral team, its role in the creative arts. Much attention is paid to the personality structure professional conductor, technological elements work with the team.*

**Keywords:** conductor, collective performance, orchestra, professional activity.

Постановка проблеми. Рефлексія як важливий психологічний стан індивіда завжди був і залишається дискусійним щодо його впливу як на удосконалення особистісних якостей, так і на професійний розвиток зокрема. Тому природно рефлексії, як специфічній властивості людини, приділяли увагу філософи різних часів, зокрема: Аристотель, Платон, Августин, Дж. Локк, І. Кант, М. Гайдеггер та ін.

Незважаючи на те, що останнім часом проблемі розвитку рефлексії дослідники приділяли посилену увагу, вважаємо, що і зараз особливо актуальним є її вивчення у контексті педагогіки та музикознавства та суміжних із нею наук. Зокрема, необхідно визначити місце рефлексії виконавця-інструменталіста, розкрити її значення у його професійному розвитку.

На сьогоднішній день важко уявити дослідження розвитку особистісних якостей фахівця певної галузі без надання важливого значення сформованості рефлексії, зокрема, професійної. І хоча це поняття вивчається здебільшого через призму філософії і психології, на сьогодні рефлексія стала предметом активних дискусій фахівців із багатьох інших наукових сфер: педагогіки, мистецтвознавства, музикознавства.

Аналіз досліджень. Серед вітчизняних науковців, які зробили вагомий внесок у дослідження проблеми рефлексії, у першу чергу, варто згадати відомих вчених, таких як С. Рубінштейн, Л. Виготський, А. Леонтьєв, І. Сеченов, Б. Ананьєв, П. Блонський, Н. Алексєєв та ін. Ними було розроблено поняття рефлексії у якості одного із роз'яснювальних принципів організації і розвитку психіки людини, і, перш за все, її вищої форми – самосвідомості.

Згідно із визначенням, що наведене у тлумачному словнику сучасної української мови, рефлексія – це самоаналіз, роздуми людини над власним душевним станом [1, с. 1028].

Саме рефлексія, вважає Л. Виготський [2], дає людині змогу спостерігати себе у світі власних почуттів, внутрішньо диференціювати "Я, що діє", "Я, що міркує" та "Я, що оцінює". Х. Хекхаузен вважав, що рефлексія надає самосвідомості зворотного зв'язку [12].

Метою статті є розкриття сутності професійної рефлексії, аналіз процесу її формування у виконавця в контексті специфічних умов творчої діяльності.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи рефлексію в контексті співвідношення внутрішнього і зовнішнього, особистісного й діяльнісного, слід зазначити, що цей феномен відіграє чи не основну роль не тільки в процесі формування особистості (інтеріоризація: засвоєння культурно-історичного досвіду суспільства, розвиток властивостей особистості, формування суб'єктивного образу світу тощо), а й у процесі її активності, спрямованої на перетворення об'єктивної дійсності (екстеріоризація: реалізація сформованого образу в предметну дійсність). Відтак одним із ключових базових компонентів психолого-педагогічної компетентності музиканта-виконавця, що забезпечує утворення й розвиток його Я-концепції є рефлексія як найважливіший механізм творчості.

В. Петровський [6] зазначає, що в результаті досягнення мети акт діяльності закінчується, але рух діяльності триває, знаходячи своє вираження в побудові образу системи умов, які сприяли б досягненню цілей. Ці два процеси – побудова образу умов, які привели до мети, і засвоєння нових можливостей дії є в широкому розумінні проявом рефлексії. Перший – це рефлексія у формі ретроспективного відновлення акту діяльності, другий – перспективний момент рефлексії: стосується можливого майбутнього. Зазначені два акти виступають у формі побудови індивідом нового, оформленого за допомогою знакових засобів, образу світу – рефлексивного образу. Таким чином, свідомість-образ стає свідомістю-діяльністю (О. Леонтьєв). Якщо розглядати з позиції виконавця-інструменталіста, то образ виконавства переходить в діяльнісну площину і перетворюється на свідоме ставлення до власної творчості.

Отже, залежно від сфер прояву виділяють предметну й особистісну рефлексію з контрольними і конструктивними функціями. У контексті професійної діяльності виконавця на музичному інструменті, основу якої становить творча рефлексія з функцією контролю, спрямована на усвідомлення музикантом вихідної предметної моделі діяльності й організації своєї діяльності відповідно до прийнятого еталона. Особистісна рефлексія з функцією контролю спрямована на усвідомлення внутрішніх основ, що забезпечують напрям виконавства (мотиви, воля). Конструктивна функція предметної рефлексії спрямована на перебудову наявного еталона творчої діяльності, якщо вона в певних умовах є неефективною. У разі особистісної рефлексії її конструктивна функція спрямована на перебудову оцінок, смислів, позицій і відносин як таких, що не відповідають наявній ситуації [8].

Рефлексію як складний психологічний феномен, що виступає як психічна властивість, і як психологічний механізм мислення, у ролі соціальної перцепції, Я-концепції особистості, нарешті, у професійному просторі, визначають як професійну рефлексію фахівця.

Професійну рефлексію в сучасній психолого-педагогічній літературі визначають по-різному: по-перше, як рівень прояву педагогічних здібностей, що пов'язаний з особливою чутливістю до того, на кого спрямований педагогічний вплив (у нашому дослідженні на учасника творчого акту). На цьому рівні науковці виділяють прояв таких якостей особистості, як: відчуття об'єкта, відчуття такту, відчуття міри, відчуття причетності, відчуття орієнтира (Н. Кухарев, В. Решетько); по-друге, як професійно значущу властивість, що забезпечує усвідомлення, критичний аналіз та визначення шляхів конструктивного удосконалення професійної діяльності (М. Лук'янова); по-третє, як фундаментальну складову професійного

мислення, що відображає принцип людськості мислення, який спрямовує його на осмислення та усвідомлення власних форм; як діяльність самопізнання педагога (О. Леонтьєв); по-четверте, як здатність усвідомлювати себе з точки зору учнів у мінливих ситуаціях професійної діяльності (А. Маркова) тощо.

Професійна рефлексія забезпечує розвиток, професійне зростання фахівця загалом, а також в майстерності виконавства зокрема. Професійна рефлексія виконавця-інструменталіста являє собою спрямування власних думок і почуттів на оцінювання результатів своєї творчої діяльності. Передусім вона полягає в осмисленні своєї гри, аналізі окремих епізодів, співставленні з визначеним власним еталоном. Так, набуття досвіду інструментального виконавства має здійснюватися шляхом особистої діяльності у даній сфері. Рефлексія цього досвіду сприяє осмисленню й усвідомленню ставлення музиканта-виконавця до виконуваного твору; виробляє критичне ставлення до своїх поглядів на той чи інший твір, його трактування; дає змогу проаналізувати свої позитивні й негативні виступи у концертній діяльності; формує уміння бачити себе очима інших музикантів, відчувати їхнє сприйняття, ставлення до себе, а отже, оцінювати себе як професійного виконавця.

На операційному рівні вона проявляється як аналіз власного професійного "Я", пошук особистісного смислу в професійній діяльності, внаслідок чого забезпечується мотивація професійного інструментально-виконавського самовдосконалення. Тому професійну рефлексію можна розглядати як спрямованість свідомості на об'єкти професійної діяльності, на розвиток професійних якостей виконавця-інструменталіста.

В. Орлов [5] вважає, що забезпечення розвитку рефлексивних здібностей передбачає вирішення в цьому процесі певних завдань. Серед них найважливішими є такі: а) засвоєння знань про зміст і особливості професійної рефлексії; б) розвиток здібностей і вмінь здійснювати професійну рефлексію; в) формування потреб і мотивації у самопізнанні й професійному самовдосконаленні на рефлексивному рівні; г) створення постанови на креативність рефлексивних дій.

Зазначимо, що рефлексія власного досвіду відбувається на основі чужого досвіду, коли здійснюється порівняльний аналіз виконавських умінь інших авторитетних музикантів. Рефлексія чужого досвіду є необхідною умовою для оцінки власного, для подолання егоцентризму у професійному мисленні, адже через децентрацію свого мислення є можливість подивитися на свої перцептивно-комунікативні навички з позиції вже напрацьованого досвіду [5]. Необхідно зазначити, що чужий досвід, особливо авторитетного виконавця відіграє досить суттєву роль у становленні майбутнього музиканта. Він дає можливість через порівняння осмислити власні недоліки і є так би мовити психологічним генератором до подальшого власного вдосконалення – як виконавського, так і особистісного.

Формування своєї індивідуальності, свого "Я" передбачає тотальну рефлексію всього свого життя, вироблення критичного ставлення до нього. Тому індивідуальність – це завжди внутрішній діалог людини із собою, вихід в унікальну дійсність самої себе [10].

Отже, основною функцією самосвідомості є рефлексія, у процесі якої пізнається власна особистість і визначається ставлення особистості до самої себе. На думку О. Леонтьєва [3] та С. Рубінштейна [7], самосвідомість є цілісним рефлексивним мисленням.

Отже, базовим компонентом професійної Я-концепції виконавця, що забезпечує її існування, цілісність та розвиток, є професійна рефлексія. Рефлексія як форма активного усвідомлення людиною того, що з нею відбувається, є найважливішим засобом оптимізації її індивідуального буття, самоорганізації та самореалізації особистості. Завдяки здатності до рефлексії виконавець має можливість спрямовувати мисленнєву діяльність на виявлення і перетворення передумов і результатів психічних процесів, свідомості, діяльності, творчості та поведінки в цілому.

Особистісно-діяльнісний підхід, розроблений у сучасній концепції психолого-педагогічної науки, дає змогу моделювати процес підготовки музиканта-виконавця на основі поєднання інтегрованих особистісних якостей, знань, умінь і навичок, а також особистісної спрямованості студентів.

На нашу думку, професійна підготовка виконавця-інструменталіста має передбачати створення умов для формування його професійної самосвідомості: активізації процесів самоорганізації (самопідготовка, самовираження та самоствердження), проектування Я-професійного. Відповідно, методи формування мають бути зорієнтовані на особистісний аспект: розвиток зрілої, позитивної професійної Я-концепції, професійної рефлексії, мисленнєвої діяльності тощо. Слід зазначити, що зустрічаються часті випадки, коли майбутній виконавець нездатен проаналізувати власну гру на інструменті. Це призводить до того, що замість творчості, пошуку шляхів удосконалення виконуваного твору студент задовольняється здебільшого технічно виконаними пасажами.

Зазначимо, що науковою базою професійної діяльності виконавців-інструменталістів, провідним напрямом є їхня особистісна зорієнтованість, що проявляється як навчання, створення належних умов для підтримання особистісного і загального творчого. Тому можна вважати, що збагачення суб'єктивного досвіду музиканта має відбуватися завдяки особистісно зорієнтованому підходу під час навчання у вищих мистецьких навчальних закладах. Т. Смирнова [11] зазначає, що такий підхід потребує у процесі розробки і впровадження організаційно-методичної системи діагностики особистісних і професійно важливих властивостей майбутніх фахівців, постійного збагачення їхнього суб'єктивного і професійного досвіду з метою народження індивідуального стилю діяльності. За таких умов стає актуальною підготовка студента до професійної рефлексії, свідомого визначення себе як суб'єкта власного професійного становлення. В. Орлов [5] наголошує, що принциповим положенням щодо розвитку професійної рефлексії є рефлексивно-творча організація навчально-виховного процесу, який набуває особливого функціонально-сміслового значення і спрямований на досягнення цілісності у структурній та змістовій організації фахової підготовки. Він зумовлений, передусім, філософським та загальнопсихологічним уявленням про особистість як цілісну "відкриту" систему, структурні компоненти якої (соціального, психологічного та інших рівнів) покликані гармонійно взаємодіяти між собою і приводити особистість до творчого саморозвитку дедалі вищого рівня її духовної зрілості. Автор підкреслює важливе значення для підготовки до професійної рефлексії принципу відповідності індивідуальних якостей особистості змісту і специфічним особливостям діяльності. Цей принцип, відзначає вчений, спрямовано на розвиток індивідуально-творчих можливостей майбутнього фахівця.

**Висновки.** Отже, в основі професійної підготовки диригента оркестрового колективу має бути закладений безперервний процес формування психолого-педагогічних знань, організаторських умінь, розвитку основних видів професійної рефлексії, що у майбутньому має сприяти здійсненню поліфункціональної творчої діяльності. Адже важливими чинниками, що визначають перспективу функціонування колективу та його творчі досягнення, є цілий комплекс психологічних механізмів, покладених в основу спілкування диригента та учасників оркестрового колективу.

Однією із характеристик готовності диригента до виконання професійних обов'язків є професійна рефлексія, що свідчить про її перехід на особистісно-смісловий рівень. Тому рефлексія у професійній підготовці диригента оркестрового колективу є не тільки засобом вирішення змістової організації навчання, а й процесом самопізнання, розширення мотивації студентів до майбутньої професійної діяльності з усвідомленням її смислу та особистісної значущості.

#### Список літератури:

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови: 170 000 слів і словосполучень / В. Т. Бусел (уклад. і голов. ред.). – К.; Ірпінь: ВТФ "Перун", 2004. – 1440 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский – Ростов-на-Дону: Изд-во "Феникс", 1998. – 480 с.
3. Леонтьев А. А. Основы психолингвистики / А. А. Леонтьев. – М.: 1997. – 287 с.
4. Мышление учителя: Личностные механизмы и понятийный аппарат / Под ред. Ю. Н. Кулюткина, Г. С. Сухобской. – М.: Педагогика, 1990. – 104 с.
5. Орлов В. Ф. Професійне становлення вчителів мистецьких дисциплін: Монографія / За заг. ред. І. А. Зязюна. – К.: Наукова думка, 2003. – 276 с.

6. Петровский В. А. Личность в психологии: парадигма субъективности / В. А. Петровский. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1996. – 512 с.
7. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – СПб: Питер, 1999. – 720 с.
8. Савчин М. В. Педагогическое мышление учителя как фактор повышения эффективности его общения со школьниками / М. В. Савчин // Психология педагогического общения. Сборник научных трудов. – Т.2. – Кіровоград, 1991. – С. 36-44.
9. Сиротин Л. Ю. Школьник, его развитие и воспитание : Учеб. пособие / Л. Ю. Сиротин. – Самара : Сам. гос. пед. ин-т, 1991. – 243 с.
10. Слєпкань З. І. Наукові засади педагогічного процесу у вищій школі : Навч. посіб / З. І. Слєпкань. – К. : Вища шк., 2005. – 239 с.
11. Смирнова Т. А. Теоретичні та методичні засади диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах: Дис... д-ра. пед. наук: 13.00.04 – теорія та методика професійної освіти / Т. А. Смирнова; Інститут педагогіки і психології професійної освіти АПН України. – Київ, 2003. – 502 с.
12. Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность / Х. Хекхаузен. – Т.1. – М. : Педагогика, 1986. – 407 с.



*Сіончук О. В.,  
м. Рівне*

### **СТУДЕНТСЬКИЙ ДУХОВИЙ ОРКЕСТР: ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ ДИРИГЕНТА**

Незважаючи на те, що професія диригента виникла порівняно недавно – у XIX ст. – постать людини, що виконувала схожі обов'язки, існувала вже із часів середньовіччя. У ті часи музика в основному була духовною і лунала у церквах. Диригентської палички не було, використовували все, що потрапляло під руку, зокрема, складені у трубочку папери. Паперовою трубочкою хормейстер відбивав ритм і це було його головним завданням. Інструментальні ансамблі цілком обходилися без спеціальної людини, роль диригента виконувала перша скрипка, інші музиканти грали за ним. Часто роль ведучого виконував клавесіоніст.

Ремесло диригента зміцніло й обросло безліччю деталей за часів середньовіччя. Диригент став обличчям оркестру і його душею. Саме він вибирає репертуар, задає настрій і тон, диригент не переписує, але заново інтерпретує той або інший твір. Словом, це стовп, без якого вже неможливо уявити собі жоден професійний оркестр [6; 87].

Беручи до уваги те, що диригентська професія – одна з "наймолодших" спеціальностей у музичному мистецтві, вона найменше вивчена й обґрунтована, а власне творчість розглядалася у музикознавчих дослідженнях або у зв'язку з розвитком музичного мистецтва, поєднаного з еволюцією музичного театру, або через аналіз творчих досягнень визнаних майстрів-диригентів. Оскільки диригентська професія має майже двохсотлітню історію розвитку, вкрай важливо представити картину її становлення із урахуванням нетипових, недостатньо висвітлених у спеціальній музикознавчій літературі ракурсів [4; 149-150].

На сучасному етапі завдяки дослідженням в галузі соціальної психології, психології праці, психології спілкування й колективної діяльності, психології творчості, музичній психології з'явилася можливість пояснити структуру функціонування психологічних механізмів, що складають основу професійної діяльності диригента, зокрема тієї нелегкої ланки, що стосується аматорського студентського колективу.

Вивченню якостей, необхідних для ефективної роботи керівника колективу, присвячені праці Г. Айзенка, Г. Адлера, В. В. Бондаренко, Дж. Каунта, Л. Кеміна, Дж. Льюїса, С. Д. Резніка, С. Н. Соколова, В. А. Співака, Ф. Е. Удалова та ін. У роботах сучасних вчених (Г. В. Безюлева, А. В. Березняк, Є. В. Гребенюк, М. М. Лобанова, М. І. Рожкова, Г. М. Шеламова та ін.) визначається комплекс професійних знань, інформаційної та інтелектуальної культури,

що дає можливість створювати активне поле творчої взаємодії керівника-диригента та студента-виконавця [2; 117].

Психологічні особливості диригентської діяльності обумовлені тим, що його "інструментом" є колектив музикантів, що складається з багатьох особистостей із різним рівнем підготовки, різними характерами і темпераментами та іншими психологічними особливостями.

Оркестр – не податливий механічний інструмент. Це соціальна група: тут своя психологія, свої рефлексії, і їх треба не обмежувати, а направляти. Як повинен вести себе диригент з оркестрантами, щоб добитися найбільшого успіху?

Зрозуміло, що згідно зі своїм призначенням диригент проводить з колективом репетиції, керує виконанням, у відповідності зі своїм розумінням змісту й різноманітних стилістичних особливостей дає творцям своє художнє тлумачення, надихає й організовує виконавців, проявляє свою творчу індивідуальність, художню культуру, смак, темперамент, волю [7; 3].

Однак, проявляючи волю, диригент мусить бути обачним, аби "воля" і "підкорення" не зіпсували емоційної складової музичного твору, – основи основ музичного мистецтва, вважати, щоб під час роботи з колективом (особливо на сцені) не відбулось привнесення емоцій, які несуть з собою зверхність, авторитаризм чи насильство. Насильство – це дія, яка, зважаючи на молодий вік, в одних оркестрантів викликає спротив, агресію й огиду, а у інших – страх і, як результат, – негативну енергетику, що виражається у звуці наляканого, приниженого чи агресивно налаштованого колективу. І чим швидше це усвідомлять ті диригенти, які думають інакше, тим швидше відбудеться диво – з'явиться повага колективу до свого керівника, вірність, покірність і слухняність. Насамперед доброта, що йде від Маєстро, його талант (бездоганний слух, музична пам'ять, метро-ритмічне чуття), ерудиція та інтелект здатні забезпечити диригентові успіх [1; 34-40].

В жодному випадку не потрібно вимовляти довгих промов. Музиканти приходять, щоб грати, а не слухати лекції, яких вони достатньо наслухались в навчальних аудиторіях. Найнеобхідніше потрібно сказати їм якомога коротше. Лекцій вони не виносять. Важливо дати їм самостійно розібратися у всьому і ніколи їх не збентежувати, зберігати віру в тих, хто долає труднощі. Не акцентувати на їх помилках, не принижувати їх перед колегами, адресуючи їм образливі зауваження.

Наступною важливою якістю диригента є його духовне обличчя і творчий потенціал. Диригенти з різним темпераментом і творчим почерком, такі як Густав Малер і Артуро Тосканіні, Вільгельм Фуртвенглер і Отто Клемперер, Бруно Вальтер і Шарль Мюнш, Микола Малька і Леопольд Стоковський, Арій Пазовський і Самуїл Самосуд, Олександр Гаук і Євген Мравинський, Євген Светланов і Геннадій Рождественський, – усі вони досягли найвищих вершин творчості, оскільки були не тільки видатними диригентами, але й значними особистостями. Диригент ще більше, ніж будь-який виконавець, може бути високоосвіченою і творчо цікавою індивідуальністю, йому потрібно мати "що сказати" і оркестру, і публіці. Сила передачі власного творчого задуму залежить від глибини і серйозності моральних поглядів диригента, багатства емоційного життя, широти розумового кругозору.

Досягнення міжособистісної сумісності – найважливіше завдання в діяльності диригента студентського духового оркестру. Вивчення психологічних особливостей міжособистісних відносин являє собою значний аспект процесу формування комунікативної компетентності диригента, якому крім великої кількості знань, умінь, навичок, безпосередньо пов'язаних з професійною діяльністю, необхідно мати здатність створювати "поліфонію спілкування" в колективі, домагаючись міжособистісної сумісності з урахуванням індивідуальних особливостей учасників – віку, національної приналежності, характеру, темпераменту і т.д.

Поліфонія спілкування – це особлива "партитура", в якій усі рівні, де кожен голос веде свою партію, а разом вони стають творцями нової художньої реальності, наповненої творчим натхненням. Створення такої "партитури" можливе тільки в тому випадку, якщо диригент володіє сформованою комунікативною компетентністю, що включає в себе етику відпові-

дальності, нерозривно зв'язує поняття ефективності з відмовою від бажання досягти успіху за будь-яку ціну.

Гуманістична спрямованість діяльності диригента, усвідомлення ним цінності кожного учасника колективу і його внеску у створення простору творчості, забезпечення умов для натхненної праці, відкриває всім учасникам новий ракурс осягнення музики, що загострює їх інтуїцію і відкриває нові перспективи творчої діяльності, є фундаментом справжньої поліфонії спілкування, проявом світоглядного антропоцентризму як важливої і значимої складової професійної діяльності диригента, що забезпечує її максимальну ефективність.

Таким чином, комунікативна компетентність диригента – явище складне, багатопланове, що включає в себе вільне володіння і вербальними, і невербальними засобами спілкування і передбачає здійснення процесу систематичної і цілеспрямованої професійної підготовки з урахуванням всієї складності і значущості поставленої проблеми [3; 216-218].

Американський соціальний психолог Дж. Морено розробив метод вивчення міжособистісних взаємин у подібних аматорських колективах з урахуванням опитування кожного члена оркестру про те, з ким той вважав би за краще разом працювати, відпочивати, проводити своє дозвілля насамперед, з ким – в другу чергу, з ким – у третю. Особи, які отримали найбільше виборів, стають неформальними зірками колективу. Ті, які отримали найменше таких виборів – відкинутими. Такий соціометричний тест може дати керівнику колективу оперативну інформацію про структуру внутрішньогрупових зв'язків і психологічного самопочуття кожного члена колективу. Ті студенти, які перебувають у стані ізоляції, почуваються психологічно дискомфортно і в інтересах спільної справи бажане їх активне залучення до неї. Для успішної участі в оркестрі кожен музикант повинен мати певною мірою конформізм, що із досвідом переростає у вміння поєднати свої дії з діями партнера. Будь-який колектив під час свого розвитку проходить ряд стадій розвитку, і згуртований колектив музикантів відрізняється єдністю у думках, поглядах, установках.

Диригентська діяльність є об'єднанням раціонального і емоційного підходу, вона багатофункціональна і становить цілу низку діяльностей, куди входить: інтерпретаційна, виконавча, управляюча, репетиційна і організаторська.

Багатогранність функцій диригента аматорського колективу в тому, що він повинен бути одночасно організатором – заздалегідь спланувати репетиційний час і концертний виступ, намітити майбутню програму, віддати розпорядження про нотний матеріал, перевірити, чи організоване при необхідності перевезення інструментів до іншого приміщення; педагогом на репетиції і артистом на концерті. Жодну із зазначених функцій не можна недооцінювати, але, оскільки головна його функція – підготувати і зробити концертний виступ (запис) на найвищому художньому рівні, артистичні якості диригента мають переважати. Як би добре не була підготовлена програма на репетиції, якщо на концерті диригент не зуміє заразити оркестр своїм захопленням – виконання скидатиметься на "добре вивчений урок", за влучним висловлюванням професора І. А. Мусіна [5; 211].

Диригенту повинна бути притаманна, насамперед, яскраво виражена музикальність, відмінно розвинений слух, добре розвинений гармонійний і поліфонічний слух; вольове, гнучке і стає почуття ритму; багата і безвідмовна музична пам'ять, чудові психомоторні (мануальні) здібності. Крім того, диригент повинен мати швидку реакцію, яскраву та глибоку емоційність, витримку, добре розвинену зосередженість і ту дозу чарівності, безпосередності й дружелюбності у спілкуванні, яка на сцені перетворюється на артистизм. Його хвилювання артисти оркестру повинні сприймати як підйом, натхнення.

Диригент психологічно завжди має відчувати себе немовби попереду оркестру, постійно випереджаючи його практичні дії. Використовуючи механізми лідерства, він коригує свої управляючі дії, йдучи від внутрішнього звучання музики як ідеального еталона. Диригент, що стає за пульт оркестру, може дотримуватися різних способів спілкування з колективом. Демократичний стиль спілкування говорить про високу моральну культуру даного диригента. У процесі диригування краще робити зауваження в непрямому вигляді, не зачіпаючи самолюбства оркестрантів. Лише вправне керівництво, з урахуванням всіх психологічних нюансів, може підняти диригента на висоту художніх досягнень, а от при занадто

ліберальному чи авторитарному способі керівництва на це розраховувати не варто. Однією з умов такого досягнення є любов оркестрантів до свого мистецтва, з одного боку, і любов до свого диригента й художнього керівника – з іншого.

Вирішальне значення також має усвідомлення художньої відповідальності і соціальної значимості своєї діяльності, професійного престижу колективу. Тільки тоді, коли високохудожнє виконання стане метою кожного учасника духового оркестру, він перетвориться на колектив однодумців.

Список використаної літератури:

1. Гишка І. С. Диригент очима оркестранта // Військово-диригентська майстерність, культурологічні та художньо-інтерпретаційні аспекти: Матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції. – Львів, 2008. – С. 34-40.
2. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г. Л. Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – С. 117.
3. Кім Ен Джу. Психологічні аспекти міжособистісних відносин у формуванні комунікативної компетентності диригента // Вісник МДУКМ. – 2 (22). – 2008. – С. 216-218.
4. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. – Київ: Факт, 2005. – С. 149-150.
5. Мусин І. А. Техніка диригування. – Львів, 1987. – С. 211.
6. Островська Т. В. Розвиток професійно важливих якостей диригента – майбутнього вчителя музики // Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка. – 2009. – №15 (226). – Луганськ, 2010. – С. 86-91.
7. Шишова Е. А. Психологічні особливості диригентської діяльності. – Челябінськ, 2009. – С. 3.



*Терлецький М. М.,  
м. Рівне*

## ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТА-ДУХОВИКА ДО ЙОГО ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ОРКЕСТРОВОМУ КОЛЕКТИВІ

*Резюме. На відміну від сольного виконання, оркестрова діяльність вимагає від музиканта-духовика значних додаткових зусиль, а також відповідних знань, умінь і навичок. Автор статті, детально аналізує шляхи підвищення виконавської майстерності під час проведення викладачем уроку по спецінструменту в супроводі фортепіано.*

*Навчання спеціальним навичкам, прийомам, розширення музично-естетичного світогляду дасть можливість значно покращити якість підготовки музиканта-духовика до його оркестрової діяльності.*

**Ключові слова:** оркестрове виконавство, знання, музична педагогічна діяльність.

Однією з важливих проблем удосконалення навчального процесу студентів-духовиків у ВНЗ є пошуки шляхів підвищення якості підготовки їх до оркестрової діяльності.

Виконавське мистецтво артиста оркестру і питання підготовки його до оркестрової діяльності у період навчального процесу до цих пір значною мірою залишаються поза увагою музикознавців і музичної педагогіки.

За останні десятиліття завдяки успіхам методики початкового навчання загальний рівень володіння духовим інструментом серед учнів музичних шкіл, училищ та ВНЗ значно зріс. Однак, молоді музиканти-духовики, які вільно грають концерти, сонати та інші музичні твори у сольному виконанні, прийшовши в оркестр, тільки починають вчитися оркестровій грі. Побутує думка, що гра в оркестрі – легший в порівнянні з сольним вид інструменталь-

ного виконавства, тому музикант-духовик, який добре грає програму по спецінструменту, автоматично повинен так само добре грати і в оркестровому колективі. На практиці – це далеко не так.

Автор статті, виходячи з багаторічної диригентської практики роботи з оркестровим колективом має дещо іншу точку зору: оркестрове виконавство – це зовсім інший вид діяльності, який має свої особливості, до яких необхідно готувати майбутніх музикантів – оркестрових виконавців. Підготовка до оркестрової діяльності повинна проводитися не тільки в оркестровому класі, з дисципліни "ансамблева підготовка", але і в класі зі спецінструменту. При цьому необхідно говорити не про зниження майстерності сольного виконання, а про нове його зростання, значно збагачене оркестровими навичками. Шляхи підвищення майстерності володіння інструментом у цьому напрямку можуть бути різними. Розглянемо деякі з них.

Не дивлячись на прискорений розвиток сольного виконавства на духових інструментах, ці інструменти поки що залишаються переважно ансамблево-оркестровими. Тому підготовка музикантів-духовиків у середніх і вищих навчальних закладах – це перш за все виховання майбутнього артиста оркестру.

Специфіка навчання гри на духових інструментах має всі можливості для більш глибокого, детального вивчення студентами особливостей інструменту, створює необхідні передумови для покращення звучання оркестрових груп.

У більшості випадків в класах духових інструментів середніх і вищих навчальних закладів основна увага звертається на вирішення художніх завдань творів, які вивчаються, або на відпрацювання загально-технічних прийомів володіння інструментом. Питання орієнтації у нотному тексті, вміння при необхідності вибрати додаткову аплікатуру і точне дотримання штрихів у більшості випадків не розглядаються, безпосередня робота над оркестровими партіями або виписки складних місць з них не проводиться.

Головний напрямок у підготовці до оркестрової діяльності у класі зі спецінструменту, на думку автора, повинен зводитись до того, що за час навчання поряд з загальними основами володіння інструментом – звуковидобуванням, високим художньо-емоційним рівнем виконання, необхідно розвивати у студента аплікатурно-штрихову уяву. Вся робота повинна ґрунтуватися на знанні особливостей інструменту, враховуючи при цьому весь комплекс технічних і художніх завдань, які виникають у кожному конкретному випадку.

Однією з головних особливостей оркестрової діяльності музиканта-духовика є гра в ансамблі – виконання solo у супроводі фортепіано; ще більший розвиток навичок ансамблевої гри проявляється в ансамблі духових інструментів та оркестровому класі. В оркестровій групі вимагається інтонаційна, темброва, динамічна узгодженість всіх однорідних інструментів, а при виконанні унісонних або фактурних фраз з інструментами іншої оркестрової групи виникає додаткова залежність від особливостей такого поєднання. Зрозуміло, що для повного досягнення цієї єдності необхідно у повній мірі чути як колегу по пульту, всю групу в цілому, так і якомога більшу кількість голосів всього оркестру.

Специфіка оркестрового ансамблю полягає не тільки у необхідності чути більшу кількість учасників колективу, але і в нових інструментально-емоційних завданнях, які виникають із прагнення кожного музиканта до повної творчої свободи, з одночасним підпорядкуванням загальному характеру ансамблевого виконання. Високий рівень зіграності оркестрового колективу завжди є наслідком збалансованого співвідношення цих факторів.

Не дивлячись на очевидну необхідність ансамблево-точної гри, шляхи досягнення цієї мети не завжди бувають легкими і беззаперечними, особливо важко зіграти разом початок кожної фрази. Гра "по руці" диригента і гра "в ансамблі" взаємозалежні, але не ідентичні. Жест диригента (не враховуючи ауфтакт, який визначає не тільки послідовний темп, але і час вступу), яким би коротким і точним він не був, займає в часі більший відрізок, ніж початок відтворення одного звуку на духовому інструменті. Найбільш гарантованим вступом "по руці" вважається такий, при якому рука диригента займає крайнє нижнє положення.

Специфіка оркестрового ансамблю полягає в тому, щоб користуючись навичками, виробленими свідомим, вольовим прагненням до точності вступу, відчувати час початку

звучання сусіднього інструменту і відтворити звук одночасно з ним. Чим досконалішою буде ця навичка, тим акуратнішим буде співпадання в часі початку звучання сусідніх інструментів, а значить і всього колективу в цілому. Злагоджений художній ансамбль створюється не відразу, а протягом тривалого часу, тому заміна хоча б одного виконавця в ансамблі завжди викликає складний процес.

В тісній залежності до вимог ансамблю перебуває і необхідність ритмічної точності виконання. Якщо у сольному виконанні ритмічні відхилення не завжди помітні й бувають лише небажаними, то у оркестровому виконанні таке порушення може стати серйозною проблемою загального ритмічного руху. Тому виховання у музиканта-духовика ритмічної стабільності вкрай необхідне для його подальшої оркестрової діяльності.

На одному і тому ж відрізку оркестрового твору, виконаного у різний час і у різних інтерпретаціях, дуже гостро відчуються темпові зрушення. Темп – це вияв смаку, відповідних знань, емоційного тону диригента, тому що автор музики не завжди вказує на число коливань метронома, а тим більше, що концертний настрій учасників колективу і самого диригента не завжди співпадають з авторськими темповими позначеннями. Коливання темпу через цілу низку причин може досягати значних відхилень. Однак, за словами Бруно Вальтера "...у вірному темпі, по-перше, краще всього проявляється музична думка і значення фрази; по-друге, він забезпечує технічну точність" [4, 15].

Закономірно, що при збільшенні темпу технічні завдання ускладнюються, хоча зустрічаються окремі випадки, коли у швидкому темпі грати легше, ніж у повільному. Але головне інше – закономірним в інструментальній музиці є поняття "ледь-ледь", яке має вирішальне значення не тільки за силою емоційного впливу на слухача або глядача, але й у вірному використанні технічних можливостей інструменту. "Ледь-ледь" швидше – і порівняно нескладне місце перетворюється у складне, "ледь-ледь" спокійніше – і з'являється творча свобода, відпадає залежність від подолання технічних труднощів.

Оскільки темпові зміни в оркестровому виконанні повністю залежать від диригента, йому необхідно привчати музикантів до вироблення у них навичок виконання складних фрагментів у максимально швидкому темпі.

До найбільш яскравих виконавських засобів відноситься динаміка. Визначена як сукупність явищ, пов'язаних з характеристикою звука, динаміка проявляється у раптовій або поступовій зміні сили звучання, силовому виділенні окремих звуків і т. ін. Значення оркестрової динаміки важко переоцінити: вона допомагає подолати одноманітність музичного виконання, робить його живим і виразним. Разом з тим, вона є найважчим компонентом виконавської майстерності музиканта-духовика.

Правильна техніка виконання динамічних відтінків потребує, щоб всі зміни сили звуку робились на відносно вільному губному апараті і головним чином за рахунок зміни швидкості вдиху в інструмент цівки повітря. При цьому повинен бути постійний слуховий самоконтроль.

Розвиваючи динаміку звуку, музикант повинен звертати увагу не стільки на абсолютне форте або піано, скільки на їх співвідношення.

На практиці оркестрового виконавства часто бувають випадки, коли під час концерту диригент відповідним чином у порівнянні з репетиційними умовами на ходу змінює динаміку. Музикант оркестру повинен бути готовим до того, що у таких випадках виникає необхідність змінити той чи інший баланс звуку. Звичайно, розуміння мови диригентського жесту набувається тільки у практичній роботі. Вміння слухати інших учасників оркестрового ансамблю, вірно орієнтуватися у загальній музичній канві, вміння грати перш за все в ансамблі, а на цій основі і за рукою диригента, є наслідком швидкого усвідомлення свого значення в оркестровому колективі.

До особливостей оркестрового ансамблю слід віднести необхідність читати ноти з листа. У більшості випадків розвиток та вдосконалення цих навичок відбувається безсистемно. А це призводить до того, що за роки навчання музикант не оволодіває необхідними вміннями, культурою читання.

Дуже важливо, щоб це вміння формувалось з початком навчання гри на духових інструментах. Найбільш ефективним вважається такий метод читання нот з листа, при якому виконавець прагне розумово охопити загальні контури твору, оркестрової партії, звертаючи увагу на найбільш суттєве. Для виховання навичок читання важливо привчати до того, щоб музикант продилявся попередньо нотний текст очима, внутрішньо прослуховуючи його, при цьому обов'язково звертав увагу на тональність твору чи оркестрової партії, темп, характерні позначення, динаміку, їх звуковисотні та метроритмічні особливості.

Методично вірним вважається такий спосіб, при якому мелодія сприймається групами нот, фразами, які мають змістовне значення. Далі необхідно врахувати ритмічні елементи як один з головних компонентів музики. Важливо при цьому підкреслити важливу роль зорової пам'яті. Виконавець не дивиться на ті ноти, які він грає в даний момент, а заглядає вперед на 1-2 такти.

Дуже важливо звернути увагу ще й на те, що в музиці є багато готових музично-теоретичних формул, знання яких полегшує набуття навичок читання нот з листа, треба навчитися тільки їх знаходити і відтворювати. Необхідно відмітити у даному випадку наступне: самостійне засвоєння оркестрової партії без попереднього програвання її в оркестрі – заняття безперспективне, тому що при наступних програваннях її в оркестровому ансамблі, враховуючи відповідні темпи, може з'ясуватися, що окремі місця, які здавалися важливими, складними і важкими, насправді долаються легко – і навпаки. Інша справа – вивчення якогось інструментального прийому або подолання технічних труднощів одного з фрагментів оркестрової партії під керівництвом викладача, який знає темп, характер і значення цього уривку в загальній канві твору. Ця робота при її систематичному проведенні протягом 5-10 хвилин на кожному уроці через 2-3 роки дасть прекрасні результати, кінцевою метою якої є лише намагання полегшити початковий період оркестрової діяльності, прискорити входження в репертуар.

Для високоякісного виконання атаки звуку і різних прийомів звуковидобування язик повинен мати природну гнучкість, рухливість, які забезпечуються активною діяльністю групи язикових м'язів. Найбільше значення для виконання складних ігрових функцій має діяльність внутрішніх поперечносмугастих і перш за все продовгуватих, поперечних і вертикальних м'язів. Скорочення продовгуватих м'язів забезпечує активний рух язика вперед і назад, який при грі є головним. Поперечні м'язи допомагають ущільнити язик і забезпечують йому більш вільний рух у ротовій порожнині. Вертикальні м'язи, навпаки, при скороченні роблять язик тоншим, що має значення при виконанні більш спокійних рухів язика при м'якому видобуванні звуків. Крім перелічених язикових м'язів, у функційній діяльності язика бере участь група м'язів гортані, підборіддя і порожнини рота. Таким чином, наявність у язичі добре розвинутої мускулатури забезпечує виконавцю як вільну зміну самої конфігурації язика, так і різні види його рухів у процесі звуковидобування.

Тверда атака є головним видом утворення звуку. Всякий раз після взятого дихання використовується тільки тверда атака і тільки цей вид атаки забезпечує правильне і точне видобування початкових звуків. Чітка атака гарантує точне звуковидобування, без призвуків, манірності і зривів.

Технічний прийом з'єднання звуків потребує від виконавця особливого контролю за узгодженими діями м'язів губ, дихання і пальців. В момент переходу з одного звуку на інший зміна напруги м'язів повинна бути дуже своєчасною і миттєвою.

Якість виконання технічних заходів має пряме відношення до школи та культури виконання.

З технічних прийомів складається і виконання штрихів. Штрих – це не тільки початок звуку, а й певний характер його ведення, вид закінчення і в повній мірі з'єднання звуків. Кожний штрих має три зони – початок, стаціонарну частину, закінчення. Для групи залігованих штрихів зона закінчення звуку замінюється прийомом з'єднання звуків [5, 69].

Необхідно відмітити, що штрихи є сумою технічних прийомів гри і складають художньо-виразні засоби музиканта. Всі вони мають свою характеристику, своє звучання. У

процесі гри вони не підмінюються і не взаємовиключають один одного, а взаємодіють і разом створюють виконавський арсенал музиканта.

Таблиця штрихів Т. Докшицера адресована трубачам, крім того вона озвучена автором у власному виконанні на платівці з коментарями, розповсюджена практично по всіх навчальних музичних закладах, але на сьогоднішній день, на жаль, серед викладачів-духовиків всіх ділянок роботи від музичної школи до ВНЗ немає спільної думки на цю проблему.

Якщо за складністю виконання штрихи на різних духових інструментах мають свою природу і свої особливості, то за характером звучання вони повинні бути дуже близькими при грі на дерев'яних духових інструментах, а що стосується мідних духових інструментів – то практично однаковими [1, 24].

Диригент духового оркестру змушений у процесі репетиційної роботи з групами однорідних, а тим більше фактурних груп, шукати шляхи усунення розбіжностей у розумінні та практичному виконанні штрихів при грі на різних духових інструментах [2, 7].

Останнім часом конструкції духових інструментів стали більш удосконаленими і це позитивно впливає на якість інтонування при грі. І все ж окремі нестройні звуки духових інструментів зустрічаються на практиці.

Засоби для виправлення окремих звуків можна поділити на дві групи. До першої відносяться засоби механічного порядку, пов'язані з приведенням до порядку інструменту ще до безпосередньої гри на ньому. Сюди можна віднести: оптимальне настроювання інструменту для гри, вірний підбір мундштука, мундштучних трубок і тростин, додаткове вистроювання окремих звуків за допомогою звукових отворів або зміни висоти подушечки і т. ін.

Другу групу складають засоби, до яких виконавець звертається у процесі самої гри, наприклад: зміна положення губного апарату, інтенсивності дихання, застосування різноманітної допоміжної аплікатури.

Оптимальне настроювання інструменту перед грою є однією з найважливіших умов правильного інтонування в процесі гри. Важливе значення для настроювання всіх дерев'яних інструментів має правильний вибір мундштука, бочонка, мундштучних трубок і тростин. Так, наприклад, діаметр внутрішнього каналу мундштука кларнета або саксофона повинен точно відповідати каналу бочонка кларнета або мундштучної трубки саксофона, бо невідповідність між вказаними частинами завжди викликає інтонаційну неточність окремих звуків. Форми тростини і якість очерету, з якого вони виготовлені, також можуть впливати на стройність звуків. Як правило, більш "легкі" тростини гобоя, фагота, кларнета і саксофона знижують інтонацію верхніх звуків, а більші "важкі" тростини – підвищують.

Значний вплив на настроювання окремих звуків дерев'яних духових інструментів має правильна величина діаметру звукових отворів і вірне розташування подушечок на клапанах: збільшений діаметр звукового отвору сприяє підвищенню звуку, а зменшений – його пониженню. Більш високе положення подушечки над звуковим отвором сприяє підвищенню звуку, більш низьке – його пониженню.

Знаючи ці закономірності, виконавці можуть підстроїти окремі нестройні звуки своїх інструментів.

Для виконавців на мідних духових інструментах вірна і оптимальна настройка інструмента полягає в наступному: при настроюванні труби "ключовими" звуками, які потребують інтонаційного виправлення, є третій, п'ятий і шостий звуки. Для необхідного пониження третього і шостого звуків виконавець повинен розсунути крон загального строю, а для часткового підвищення п'ятого – застосувати допоміжну аплікатуру.

При настроюванні тромбона головну увагу слід приділити точності інтонації звуків першої позиції, особливо звукам сі бемоль і фа малої октави, а також ре – першої. Якщо вказані звуки вистроєно вірно, то інтонаційна точність звуків, що беруться на інших позиціях, буде в основному збережена.

Слід звернути увагу ще на одну практичну закономірність, яку не завжди враховують. Суть її полягає в тому, що при значному висуненні крона загального строю при настроюванні валторни, тенора, баритона і туби слід висувати на відповідні відстані і всі

інші крони. Це необхідно для збереження пропорційного співвідношення між загальною довжиною всіх каналів голосової машинки вказаних інструментів.

Розглянемо нижче другу групу засобів, якими виконавці на духових інструментах повинні користуватися для уточнення інтонації в процесі самої гри в оркестровому колективі.

Передусім слід вказати на зміни положення губного апарату. З практики виконавства на духових інструментах відомо, що за допомогою губного апарату і його взаємодії з цівкою повітря, що видихається, музикант може у відомих межах змінювати висоту кожного звуку. При грі на флейті для часткового пониження звуку виконавець за допомогою губ змінює напрям цівки повітря, посилюючи його вглиб лабіального отвору. У цьому випадку він повинен трохи повернути головку інструменту до себе. Для певного підвищення звуку флейтисти звертаються до дії губ і дихання зворотного напрямку. Головку флейти вони ледь повертають від себе і направляють потік повітря ближче до верхнього отвору.

При грі на інструментах з тростиною (гобой, кларнет, фагот та інші) деяке підвищення звуків забезпечується більш тісним притисненням губ до тростини і збільшенням інтенсивності дихання. Для пониження – навпаки.

При грі на мідних духових інструментах часткова зміна висоти звуків, як і в язичкових, потребує відповідної зміни напруження губ і дихання.

При значному підвищенні інтонації звуку або її пониженні застосовується допоміжна аплікатура. Закономірність у даному випадку така: чим більша кількість вентилів бере участь у даній аплікатурній комбінації, тим вища буде інтонація звуку, що видобувається і навпаки [3, 82].

При грі на дерев'яних духових інструментах допоміжна аплікатура використовується двома способами: за допомогою зміни однієї аплікатурної комбінації іншою, істотно відмінною від основної, а також за допомогою часткового додавання до основної аплікатурної комбінації додаткових звукових отворів або клапанів.

Які практичні особливості настроювання духових інструментів у класі по спецінструменту чи у складі духового оркестру? Це питання дуже важливе, тому що "ахіллесовою п'ятою" багатьох з них залишається невисокий рівень інтонування в процесі гри.

Причин тут багато і носять вони дуже різноманітний характер. Це і невисока якість духових інструментів, і низька вимогливість викладача до інтонування студента, а також неправильна методика настроювання перед грою. Перш за все необхідно враховувати температурні умови, стан виконавського апарату виконавця, якість музичних інструментів тощо. Відомо, наприклад, що духові інструменти (туба, баритон, тромбон, фагот, саксофон) довше зігріваються і значно повільніше охолоджуються, ніж інструменти менших розмірів.

Звідси зрозуміло, що трубачу і тубісту, або флейтисту і фаготисту перед настроюванням необхідно затратити різну кількість часу для зігрівання свого інструменту.

Попереднє розігрівання на інструменті є обов'язковим перед його настроюванням, тому що губний апарат виконавця також потребує відповідного "настроювання". Не "зігрівши" м'язи губ, не зробивши відповідну "вентиляцію" свого дихального апарату, музикант-духовик не зможе здійснити високоякісний звук, який повинен стати еталоном при настроюванні.

Музична практика показує, що першою умовою для розвитку і вдосконалення є вміння виконавця постійно слухати і аналізувати свою гру, доповнюючи її аналізом гри своїх товаришів. Тільки привчивши себе постійно і уважно вслухатися в музичне виконання, контролювати своїм слухом висоту звуку, динаміку, тембр, інтонаційну точність і виразність, музикант зможе розраховувати на успіх у цій складній справі.

Виховання оркестрового музиканта – викладання музичних знань, навчання спеціальним навичкам і прийомам, робота по розвитку виконавської техніки, розширення музично-естетичного світогляду – важливий, складний і тривалий педагогічний процес. Від педагога зі спецінструменту залежить, наскільки повно будуть розкриті і розвинуті здібності студента. Конкретні педагогічні методи, прийоми, форми виховання і навчання дуже різноманітні, але разом з тим розумна вимогливість викладача у поєднанні з професійними навичками студента буде запорукою підвищення якості підготовки музиканта-духовика до його оркестрової діяльності.

## Література:

1. Терлецький М. Методика навчання гри на духових інструментах (навчальний посібник). – Рівне: Перспектива, 1994. – 164 с.
2. Терлецький М. Методика роботи з духовим оркестром (навчальний посібник). – Рівне: Перспектива, 2000. – 153 с.
3. Болотин С. Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе. – Л.: Музыка, 1980. – 132 с.
4. Бруно В. О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. I. – М., 1962. – С. 62-86.
5. Докшицер Т. Штрихи трубача // Методика обучения игре на духовых инструментах / Сборник статей. – Вып. IV. – М.: Музыка, 1976. – С. 43-57.



*Трачук Л. Д.,  
м. Тульчин*

### **КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ СТВОРЕННЯ ТУЛЬЧИНСЬКОГО УЧИЛИЩА КУЛЬТУРИ**

Історично склалося так, що український народ надзвичайно творчий, а особливо співучий. Відтак людям як на всій території України, так і на Поділлі з раннього дитинства прищеплювали любов до рідного слова та пісні. Незважаючи на утиски з боку Польщі, Росії та інших держав, які намагалися викоринити українців як націю.

Історія розвитку українського духового інструментально-ансамблевого виконавства всебічно висвітлювалась в наукових та навчально-методичних працях В. Апатського, В. Посвалюка, Р. Вовка, В. Богданова, П. Круля, І. Гишки, Р. Наконечного, Ф. Крижанівського, Ю. Василевича, К. Мюльберга, О. Плохотнюка, В. Громченка, А. Карпяка, В. Качмарчика, В. Носова, Ю. Рудчука, С. Цюлюпи, Я. Сверлюка, М. Терлецького, О. Мельника, О. Палаженка та інших.

В даній статті автор приділяє увагу питанню історії творчої діяльності Тульчинського училища культури та відділу духових інструментів.

До 1980-х рр. на Поділлі працював і творив талановитий музикант М. Д. Леонтович. У Чукові, Білоусові, Тиврові, Вінниці та Гришині, всюди він створював капели, хори, де збирав та записував народні пісні, обробляв та вивчав їх, використовуючи набуті знання в композиторській діяльності, а з Тульчином найбільше пов'язане життя митця.

Леонтович приїхав у Тульчин в 1908 році після бурхливих подій революції 1905-1907 рр., яку мав можливість спостерігати на Донбасі. Порівняно зі станцією Гришине, звідки повернувся він на Поділля, Тульчин виглядав спокійним провінційним містечком, де композитор став викладати співи в місцевому єпархіальному училищі, в якому вчилися дочки служителів церкви.

Тульчинське єпархіальне училище мало досить сильний склад вчителів, серед яких слід виділити начальницю учбового закладу Олітту Шаркевич та Якова Лукича Маяковського, двоюрідного брата поета. Ця інтелігентна та освічена людина була, мабуть, найближчою до Леонтовича серед його колег, бо ж не дарма композитор згадує його ім'я у своєму щоденнику. Та ще ближчим виявились для Леонтовича вихованки училища, яких він з властивим йому запалом став вчити улюбленій музиці та співам.

Якщо бути справедливим, то слід зазначити, що перша справжня хорова капела в Тульчині була заснована Леонтовичем ще до революції. Складалась вона з милих його серцю "єпархіалок", яким він зміг прищепити свою любов до музики. Ось що згадує кращий учень Леонтовича, відомий диригент М. Д. Покровський про ті роки, коли він був солістом в хорі тульчинського чоловічого духовного училища під проводом Хоми Івановича Лотоцького,

приятеля композитора: "Ми теж виступали, багато чого співали, але все ж ні ми, ні сам Хома Іванович не могли досягнути секрету співу дівчат під керівництвом М. Д. Леонтовича. Їх співи дихали чимось радісним, свіжістю, натхненністю. Та й Микола Дмитрович настроював усім своїм єством і виконавців, і слухачів".

Леонтович сам робив переклади для свого хору, перекладав, як згадує Покровський, улюбленого Шопена, пробував і власних пісень. Цікаві і змістовні дані про хор Леонтовича подає його учениця Н. Снігурська: "З училищним хором, який нараховував 60-70 душ, Микола Дмитрович розучив декілька номерів з опер, в тому числі "В старину жили деди" з опери Верстовського "Аскольдова могила", хор дівчат з опери Чайковського "Євгеній Онегін". Одного разу Микола Дмитрович підготував з нами кілька уривків з "Чорноморця" Лисенка. До хору Микола Дмитрович ставився дуже уважно і з інтересом. Перед концертами проводив додаткові заняття. Треба було бачити, як Леонтович підбадьорював своїх хористів, не давав занепадати духом. Дуже цікавився, як проходить саме вивчення тієї або іншої хорової партії, давав поради. Багато акомпанував хорові та солістам на фісгармонії. Серед талановитих учениць, які виділялись своїми голосами, були Олена Бачинська, Марія Подолович, Тетяна Сокович, Олександра Сувчинська".

Рівень підготовки в цьому хорі був настільки високим, що кілька його учасниць потрапили до знаменитого хору Кошиця. Та й всі інші полюбили музику і спів на все життя, керували різними хорами, самі охоче співали за будь-яких умов.

Хоровий колектив училища був, звичайно, далеко не єдиним, з яким працював Леонтович. Він також розучував пісні з класними хорами училища, звідки кращі голоси відбирались в загальний хор, працював і з церковним хором. Така велика і наполеглива робота на всіх рівнях давала йому змогу готувати концерти, про які його учениця Л. Грабовецька згадує: "Ці концерти були такі хороші і відомі свого часу, що на них з'їжджалися з усіх навколишніх сіл і міст, як-от з Немирова, Кам'янця, навіть були гості з Одеси та Києва". Після революції, коли на базі єпархіального училища утворилась нова трудова школа, Леонтович також організовував в ній учнівський хор.

Та найбільш плідним виявився для композитора останній рік його життя. Це був 1920 рік, коли до пісень Леонтовича прийшла світова слава, він створив в Тульчині професійну капелу та музичну школу.

Тобто можна сказати, що українська пісня слугувала початком створення училища. Тобто потреба українців готувати спеціалістів, які б дійсно робили це на професійному рівні.

Історія навчального закладу багата і цікава. У 1930 році в м. Тульчині було відкрито технікум масової комуністичної освіти з терміном навчання 3 роки. Технікум мав два відділи:

- організаційно-масовий відділ готував працівників культури – політичної роботи на виробництві і в сільському господарстві, а також працівників культурно-політичної роботи в профспілкових організаціях;

- бібліотечний відділ готував бібліотечних працівників масової бібліотечної мережі.

За роки свого існування училище не раз міняло свою назву.

З 1934 року – це бібліотечний технікум. З 1937 року всі бібліотечні технікуми були перейменовані на бібліотечні школи. У 1937 році на базі радпартшколи було організовано в Тульчині трирічну політосвітню школу, до якої приймали людей з дворічним стажем політосвітньої роботи. Школа готувала директорів районних будинків культури, інструкторів цих будинків, завідувачів сільських клубів і масовиків.

До Великої Вітчизняної війни бібліотечна школа підготувала 7 випусків (405 чол.), політосвітня школа – 2 випуски (120 чол.).

Німецько-фашистські загарбники завдали великої шкоди обом школам. Знищили чудові приміщення політосвітньої школи, обладнання і устаткування кабінетів, бібліотеки.

Чимало вихованців і викладачів боролися на фронтах Великої Вітчизняної війни. Серед них Герой Радянського Союзу Гриб Олексій Федорович, Кметь С. І., Брушнівський П. О., колишній директор бібліотечної школи Ременяк П. С., колишній директор політосвітньої школи

Фурдуєв, викладачі Хотіч Ю. Т., Літвінов І. Ф., випускники Кокотко Я. С., Линдрик О. та багато інших.

У травні 1944 року в приміщенні колишньої бібліотечної школи був відкритий технікум політосвіти, який мав два відділи: клубний і бібліотечний. У важких воєнних умовах доводилося відновлювати роботу технікуму.

У 1947 році технікум політосвіти був перейменований на технікум підготовки культурно-освітніх працівників з бібліотечним і клубним відділами. У цьому ж році було відкрито заочне відділення.

У 1961 році відбулася нова реорганізація: технікум підготовки культурно-освітніх працівників був реорганізований в культурно-освітнє училище з такими ж відділами.

У 1965 році бібліотечний відділ був ліквідований, а відновлений знову в 1969 році.

У 1990 році – навчальний заклад перейменовано в училище культури.

З 1997 по 2002 рік училище було філією Вінницького училища культури і мистецтва ім. М. Д. Леонтовича. З липня 2002 року ми знову самостійний вищий навчальний заклад "Тульчинське училище культури".

За роки свого існування училище очолювали на різних етапах 17 директорів.

Це:

Трикуліч Анатолій Захарович,  
Єрмолкович Олексій Іванович,  
Жура Федір Антонович,  
Ременяк Петро Семенович,  
Хотіч Юрій Трохимович,  
Недригайлов Юрій Олександрович,  
Васильєв Пилип Федорович,  
Райчук Іван Арсенійович,  
Романов Василь Якович,  
Стрельбицький Віктор Васильович,  
Чорний Володимир Петрович,  
Курбатор Василь Денисович,  
Гусєва Євгенія Василівна,  
Сандул Леонід Михайлович,  
Трачук Леонід Данилович.

Протягом 12 років училище очолював Циганюк Василь Федорович, Заслужений працівник культури України. Під його керівництвом навчальний заклад став найкращим серед споріднених училищ в Україні. Саме він вніс великий вклад у реставрацію нового корпусу училища, колишнього палацу Потоцьких, пам'ятки архітектури 18 століття.

Як бачите, змінювалися назви закладу, змінювалися напрямки підготовки спеціалістів, змінювалися покоління викладачів та студентів, але незмінними залишилися самовіддана творча праця колективу, свята віра в силу людського розуму і таланту.

За 75 років підготовлено близько 12 тисяч працівників для закладів культури. Училище упродовж десятирок років було безумовним лідером серед училищ культури України і колишнього Союзу. В даний час ми робимо все для того, щоб повернути закладу імідж найкращого училища в Україні.

Сьогодні ми не маємо права не згадати тих, хто працював у навчальному закладі і кого сьогодні немає серед нас.

Це:

Палаженко Петро Іванович,  
Васильєв Пилип Федорович,  
Стрельбицький Віктор Васильович,  
Подольчук Євген Антонович,  
Хотіч Юрій Трохимович,  
Скоропад Віктор Степанович,  
Романюк Петро Прокопович,

Палаженко Петро Іванович,  
Нестеров Олексій Михайлович,  
Антоніна Ванда Василівна,  
Петров Олександр Олексійович,  
Петренчук Марія Олексіївна,  
Задирака Пилип Васильович,  
Зеленська Галина Григорівна,

Брадучан Георгій Опанасович,  
Чорний Степан Данилович,  
Почтар Олександр Кузьмич,

Богай Надія Фрезантіївна,  
Соловійов Микола Олександрович.

Ми сьогодні низько вклоняємося ветеранам училища, які багато років працювали в стінах нашого навчального закладу, вклали чимало здоров'я, знань у виховання молоді і які не поривають зв'язків з училищем.

Це:

Козловська Лідія Андріївна,  
Черній Володимир Петрович,  
Бугай Марія Іванівна,  
Голюк Віра Дмитрівна,  
Райчук Іван Арсенійович,

Нікітіна Устина Трохимівна,  
Котенко Володимир Андрійович,  
Петрова Валентина Миколаївна,  
Сівак Світлана Сергіївна,  
Козак Тамара Іванівна.

### **Гордістю училища стали його вихованці:**

Романчишин Василь – заслужений діяч мистецтв України;  
Голючек Микола – заслужений артист України, викладач Київського університету культури, професор;

Шлапак Віктор Павлович – заслужений діяч мистецтв України, начальник управління культури Київської ОДА;

Гродзинський Станіслав – заслужений артист України, директор Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Леонтовича;

Мрижук Павло – заслужений артист України;

Шкуратовський Володимир – заслужений працівник культури України, викладач училища;

Весняний Валерій – заслужений працівник культури України, директор Тульчинського бюро подорожей та екскурсій;

Ричков Микола – заслужений працівник культури України, начальник райвідділу культури Гайсинської райдержадміністрації;

Поплавський Семен – заслужений працівник культури України, бібліотекар с. Богданівка Тульчинського району;

Романов Микола – заслужений працівник культури України, начальник відділу культури РДА;

Гарбулінський Сергій – заступник начальника Вінницького управління культури;

Палаженко Олег – викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету;

Походзей Іван – працівник Міністерства культури і туризму;

Юник Дмитро – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри народних інструментів Мелітопольського університету.

Цей перелік можна продовжувати ще довго, адже наші випускники – це велика армія працівників культури та різних державних структур Вінниччини і України. Всі вони заслуговують великої шани і вдячності нашого народу.

### **Напрями підготовки фахівців**

Училище готує фахівців галузі культури з чотирьох спеціальностей:

"Народна художня творчість";

"Хореографія";

"Бібліотечна справа";

"Діловодство".

Щодо спеціалізації "Народна художня творчість", то на цій спеціальності працюють 3 відділи, а саме:

1. Відділ хорових дисциплін;

2. Відділ народних інструментів;

3. Відділ духових інструментів, та з 2009 р. ще й відділ естрадних духових інструментів.

Навчально-виховний процес в училищі здійснюють 97 висококваліфікованих викладачів, серед них 35 наших колишніх випускників, які досягнули педагогічну майстерність і передають традиційні цінності новим поколінням студентів.

Серед викладачів вищу категорію мають 43 чоловіки, першу категорію – 32, 12 викладачів-методистів, 14 старших викладачів.

Відділ духових інструментів Тульчинського училища культури засновано в 1960 році з метою підготовки організаторів культосвітньої роботи, керівників духових оркестрів.

За період діяльності духового відділу підготовлено близько 700 спеціалістів, які працюють в різних галузях культури, музичних школах, училищах культури та мистецтв, є професійними музикантами, а також займають адміністративні посади у сфері культури та мистецтв. Серед них Максимчук П. І. – заслужений артист України, Походзей І. І. – працівник Міністерства культури і мистецтв України, Савченко М. І. – директор Тростянецької ДМШ, Биховський І. – начальник оркестру штабу Повітряних сил України, Швець В. О. – викладач Київського училища культури і мистецтв, Магденко І. – керівник народного духового оркестру Немирівського РБК, Бондар І. – директор Могилів-Подільського РБК, Гаврилюк О. – директор Бернадського РБК, викладачі училища Мороз В. О., Трачук Л. Д., Пересуньмо В. М., Паплінський В. М., Козак Р. В.; викладачі дитячих музичних шкіл Лопатюк Ю., Миленький М., Яворський О., Барановський Б., Ковчук М., Горбань Г.; військові музиканти Тимохін С., Попенко С., Мамедов Е., Савченко О., Олійник О., Демущий В., Безпалько І., Паламарчук О., Сколопчук В., Кузь В., Буурба І., Філіп'єв В. та ін.

Духовий та естрадний оркестри училища забезпечують проведення багатьох масових заходів на Вінниччині. Оркестри беруть участь в різних фестивалях, конкурсах, телепередачах. Естрадний оркестр неодноразово виступав у м. Києві. За високу виконавську майстерність, художній рівень репертуару, значну роботу з естетичного виховання населення духовому оркестру (керівник Беззугляк П. Й.) та естрадному оркестру (керівник Заремба В. Ф.) присвоєно почесне звання "народний".

Навчально-виховну роботу на відділі духових та ударних інструментів здійснюють 11 викладачів. Серед них – викладачі вищої категорії: Трачук Л. Д. – викладач-методист, директор училища, методист, Беззугляк П. Й.; викладачі Дідух Д. М., Мороз В. О., Ципордей П. А., Балан С. О., Паплінський В. М., Козак Р. В. Очолює циклову комісію викладач вищої категорії Пересуньмо В. М.

Нині колектив відділу продовжує свою нелегку, але цікаву і творчу роботу з підготовки спеціалістів по відродженню української національної культури.

Оскільки циклову комісію духових інструментів (тоді вона ще саме так називалась) було засновано у 1960 році, а термін навчання становив 4 роки, то перший випуск духовиків, який був зроблений цикловою комісією духових інструментів Тульчинського, тоді ще культосвітнього училища, припав на 1964 рік. Першими випускниками циклової комісії стало вісім молодих хлопців, які, до речі, до училища вже побували у армії. Ними стали: Анютючкін В. О., Манченко Г. О., Волоський Д. І., Рудий І. М., Гудзенко А. С., Рильський М. В., Себестіянський М. А., Ільніцький А. П. Класним керівником у цих чудових хлопців був Кобзар А. Є. Директором на той час був Васильєв П. Ф., завуч – Івченко А. С., керівник оркестру – Кобзар А. Й.

За всю історію розвитку відділу духових інструментів на кафедрі працювало 42 викладачі. Я сам випускник цієї кафедри. Можу з гордістю сказати, що викладачі, які зараз працюють в училищі, дійсно професіонали своєї справи, люди, які покликані передавати духове мистецтво наступним поколінням.

Не можу не згадати ветеранів училища. Це Кобзар А. Є., який є класним керівником першого випуску, та Юрченко М. М. – прекрасний теоретик та диригент.

Справу музичного виховання і освіти в училищі довершує методичне об'єднання викладачів теорії музики. Найдосконаліші знавці музичної теорії викладачі училища Лаврінко Л. О., Соловійова С. О., Палій М. М., Кочмар Л. І., Пшемінська Л. А., Кравчук Л. І., Людкевич О. В., Юрченко М. М. розкривають майбутнім працівникам культури таємниці мистецтва мелодій і музичних звуків, одного з тих видів мистецтва, які найсильніше

впливають на емоційну сферу людини і цим допомагають працівникам культури підсилити ефективність здійснюваних масових заходів. На чолі цього об'єднання стоїть досвідчений педагог, великий знавець теорії музики ЮРЧЕНКО М. М., який виховав вже не одне покоління носіїв музичного мистецтва.

Випускниками училища, які досягли значних успіхів у житті і якими пишається наше училище, є:

- Василь Романчишин, заслужений діяч мистецтв України, випускник 1977 р.;
- Анатолій Франчук, начальник відділу культури Крижопільської райдержадміністрації, випускник 1974 р.;
- Ігор Бондар, директор Могилів-Подільського РБК, випускник 1990 р.

Не можна не назвати випускника, хоча й не нашої кафедри, а кафедри хорових дисциплін – Станіслава Городинського – заслуженого артиста України, випускника 1980 р.

Сьогодні училище пишається багатьма талановитими випускниками, серед яких Палаженко Олег, аспірант Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова, викладач кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету, артист оркестру Рівненського обласного академічного українського музично-драматичного театру; Михальченко Андрій, викладач другої категорії Тульчинського училища культури; Шаповал Олександр, викладач другої категорії Тульчинського училища культури; Кулик Василь, викладач другої категорії Тульчинського училища культури; Чорноморець Віталій, викладач Рівненської ДМШ № 2.

Крім того, на базі Тульчинського училища культури започатковано проведення науково-практичної конференції "Організація навчального процесу та методика роботи з аматорським колективом духових інструментів в сучасних умовах", яка вперше відбулася 30 квітня 2013 р., в якій взяв участь та провів майстер клас доцент, кандидат педагогічних наук Цюлюпа Степан Данилович – завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, а також виступили із концертними творами викладачі цієї ж кафедри, лауреати міжнародних конкурсів Олег Палаженко – кларнет та Тарас Пастушок – саксофон.

#### Список використаних джерел:

1. Апатський В. М. Деякі проблеми сучасного виконавства на духових інструментах / В. М. Апатський / Українське музикознавство. – К.: Муз. Україна, 1969. – С. 133-148.
2. Платонов М. И. Методика обучения игре на духовых инструментах / М. И. Платонов. – М., 1964. – С. 30-32.
3. Розанов С. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах / С. Розанов. – М.: Музгиз, 1938.
4. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю. Усов. – М., 1975.
5. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. Усов. – М., 1978.



*Турковський В. А.,  
м. Рівне*

## **КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ ВІДДІЛУ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ТЕРЕБОВЛЯНСЬКОГО УЧИЛИЩА КУЛЬТУРИ**

Історія музичної культури Тернопільщини, як показують археологічні дані, відзначається спадкоємністю традицій, наступністю культури, відсутністю глобальних суспільних катаклізмів, які могли б перервати культурний розвиток [1, С.238].

**Метою** даної публікації є донесення докладної інформації про відділ духових та ударних інструментів Тербовлянського вищого училища культури до широкого музичного загалу держави.

**Завданням** роботи є розкриття історії створення та специфіки функціонування відділу від його заснування до сьогодення.

Тербовлянське вище училище культури було створене 1940 року, але це була тільки бібліотечна школа. До 1941 у ній уже навчалося близько 90 учнів. Друга світова війна завдала значної шкоди майну школи. Тому невдовзі після звільнення міста розпочалися роботи над відновленням навчального закладу. Так 7 лютого 1944 року було відкрито Тербовлянський технікум політосвіти на чолі з директором Проскурою Артемом Яковичем.

У технікумі було 2 відділи: клубний і бібліотечний. У 1947 році навчальний заклад отримав назву "технікум підготовки культурно-освітніх працівників".

З 1961 року технікум був перетворений на культурно-освітнє училище. З 1990 року – училище культури, а у 1994 році навчальний заклад отримав статус "вище училище" [2, С.488].

Однією зі спеціалізацій у навчальному закладі є "Народне інструментальне мистецтво" (духові та ударні інструменти). Основне завдання спеціалізації "Народне інструментальне мистецтво" – розвиток і примноження мистецтва гри на духових та ударних інструментах, підготовка керівників аматорських інструментальних колективів духових оркестрів, ансамблів.

Першим, хто очолив відділ духових та ударних інструментів Тербовлянського вищого училища культури, був Кушко Віктор Федосійович [3, С.291]. За 54 роки з часу заснування (1960 р.) на спеціалізації підготовлено сотні виконавців, керівників духових оркестрів, диригентів. Свого часу на відділі працювали викладачі Старовецький Мирон Миколайович, Россоха Віктор Васильович, Мельник Степан Михайлович, Чопик Іван Іванович, Шафран Роман Григорович, Федчишин Григорій Григорович, Гончаров Володимир Анатолійович, Старовський Ярослав Лукич, Бачук Михайло Васильович, Грицай Володимир Богданович, Мельник Микола Степанович, Якубець Ярослав Дмитрович.

Головами циклової комісії були: Кушко Віктор Федосійович, Мельник Степан Михайлович, Чопик Іван Іванович, Шафран Роман Григорович, Козак Ігор Романович. Крім того, на відділі функціонував колектив естрадно-симфонічного оркестру, мистецькими керівниками і диригентами якого були Чопик Іван Іванович, Оленчик Ярослав Федорович, котрий був добре знаний не лише на теренах Тернопільської області, але й за кордоном. Плідною була співпраця з народним аматорським ансамблем танцю "Любисток" (мистецький керівник – заслужений працівник культури України Николишин І. О.). Оркестр брав участь у постановці опери М. Лисенка "Наталка Полтавка" (режисер – заслужений діяч мистецтв України Нечай А. Р.); супроводжував усі концерти, масові заходи, які проводилися в училищі, місті, районі та області. Творчим обличчям спеціалізації є духовий оркестр, керівниками якого були: Кушко В. Ф., Бачук М. В., Мельник М. С., Юзвішин Т. Д., Оленчик Я. Ф., Гончаров В. А. Сьогодні оркестр "Княжі сурми" очолюють Крисько І. І. та Шайнович І. М. Значний внесок у розвиток духової музики зробили ілюстратори оркестру: Українець Т. Л., Сорожкевич А. В., Маргін Б. Р., Мостовий М. М., та солісти-вокалісти: заслужений працівник культури України Громик І. Г., Якимів О. М., Коновалова М. І., Перхалюк У. В. Духовий оркестр училища – лауреат багатьох обласних конкурсів, марш-парадів, а також лауреат Всеукраїнського

конкурсу в м. Мелітополь "Таврійські сурми" (2007 р.) та Міжнародного фестивалю конкурсу "Фанфари Ялти" (2010 р.). З 1975 року з духовим оркестром тісно співпрацює ансамбль барабанщиків, керівником якого був Федчишин Г. Г., а сьогодні – його студент Шафранович П. М. У той час балетмейстером була Гордій Г. В., а сьогодні цю посаду очолює Гребеньовська Б. В. Відділ пишається своїми випускниками, серед яких: Грицай В. Б., заслужений працівник культури України, сьогодні директор Тернопільського муніципального духового оркестру "Оркестра Волі"; Зигмунд Юрій Іванович, соліст симфонічного оркестру Новосибірської філармонії (валторна); Онищук Володимир Іванович, ст. викладач Рівненського державного гуманітарного університету; Майовецький Михайло Іванович, голова циклової комісії викладачів духових інструментів Дубенського коледжу мистецтв Рівненського гуманітарного університету; Грабовський Василь Йосипович, заступник директора з гуманітарної освіти та виховання Житомирського училища культури і мистецтв ім. І. Огієнка; Гермак Володимир Богданович, викладач Кам'янець-Подільського коледжу культури і мистецтв; Кухта Р. П., керівник військового оркестру м. Надвірна; Конкульовський І. П., керівник оркестру вищої школи міліції м. Мінськ (Білорусія); Мілянчик Андрій Миронович, керівник естрадного оркестру ЦКіД м. Копиченці; Карапулько Василь Войткович, музикант-виконавець (саксофон); Драган Ярослав Михайлович (труба) та багато інших.

Сьогодні на кафедрі працюють:

**Гончарук Микола Степанович, Голова циклової комісії "Народне інструментальне мистецтво" (духові та ударні інструменти).**

Народився 20 травня 1961 року в селі Глибочок Гошанського району Рівненської обл. Навчався в середній школі, грав у шкільному духовому оркестрі. У 1976 році вступив у Дубенське культурно-освітнє училище, яке закінчив у 1979 році по класу кларнета (викладач Кондрась Іван Михайлович). У тому ж році вступив у Рівненський державний інститут культури по класу кларнета, де займався у викладача Самусенка Євгенія Федоровича. У 1986 році прийнятий на роботу в Теребовлянське вище училище культури викладачем духових інструментів по класу кларнета, саксофона, флейти.

**Козак Ігор Романович, заслужений працівник культури України.**

Народився 7 листопада 1965 року в м. Копичинці Гусятинського району Тернопільської обл. У 1976 р. вступив в Копичинецьку дитячу музичну школу по класу труби (викладач Тимофій Петро Миколайович). У 1981–1985 роках навчався в Тернопільському державному музичному училищі ім. С. А. Крушельницької по класу валторни. З 1985 по 1987 роки – служба в оркестрі академії космічних військ м. Ленінграда (Санкт-Петербург). У 1987–1989 рр. працював викладачем духових інструментів Копичинецької дитячої музичної школи, з 1989 року – викладач Теребовлянського училища культури, з 1990 р. – викладач духових інструментів Теребовлянської дитячої музичної школи. У 1991–1996 рр. навчався в Рівненському інституті культури та отримав кваліфікацію викладача народної творчості та диригента народного хору. З 1994 року – викладач Теребовлянського вищого училища культури по класу валторни. З 2009 по 2012 рр. був головою циклової комісії духових та ударних інструментів.

**Крисько Ігор Іванович.**

Народився 13 червня 1971 року в селі Глещаві Теребовлянського району Тернопільської області. Навчався у восьмирічній школі, грав у сільському духовому оркестрі, де першим вчителем був Стрихар Михайло Степанович. У 1989 році призваний до армії. Після закінчення строкової служби в 1992 році вступив у Теребовлянський ліцей по класу тромбона (викладач Бачук Михайло Васильович). З 1994 року навчався у Рівненському інституті культури по класу тромбона (викладач – доцент Терлецький Микола Миколайович). У 1999 році закінчив інститут культури і в цьому ж році прийнятий на роботу в Теребовлянське вище училище культури викладачем духових інструментів по класу тромбона. Сьогодні Ігор Іванович – викладач першої категорії. З 2008 року – керівник загального духового оркестру училища. За цей період відбувалися щорічні звіти оркестру. У 2010 році оркестр взяв участь у Міжнародному фестивалі-конкурсі "Фанфари Ялти" ім. Василя Соколика, на якому він був нагороджений дипломом III ступеня.

**Гордій Любомир Романович**, відмінник освіти України, викладач-методист, член ДАК України.

Народився 27 березня 1943 року в м. Чорткові на Тернопільщині. Виховувався в родині вчителів, які й прищепили любов до музики. Батько Роман Кирилович досконало володів грою на багатьох народних музичних інструментах. Однак Любомир обирає і поступово опановує мистецтво гри на духових інструментах. Спочатку був духовий оркестр у клубі залізничників та залізничній школі №15, де він і навчався. З 1961 року розпочався професійний хід до олімпу виконавського мистецтва на улюбленому інструменті – кларнеті. Спочатку – Чернівецьке музичне училище (викладач Рибал І. П.), згодом – Львівська державна консерваторія ім. М. В. Лисенка (клас викладача – Носова В. М.). Із закінченням консерваторії отримує направлення на роботу до Тербовлянського культурно-освітнього училища, де і працює до сьогодні.

**Градовий Володимир Степанович.**

Народився 4 березня 1972 року в м. Тернополі. З 1979 по 1987 рік навчався в Звиняцькій восьмирічній школі Чортківського району. У 1987 році вступив до Тербовлянського культурно-освітнього училища, після закінчення якого з 1990 по 1992 рік служив в оркестрі академії космічних військ м. Ленінграда (Санкт-Петербург). Після служби в 1992 році вступив до Київського державного інституту культури, який закінчив у 1997 році. З 1995 по 1999 рік працював у Державному духовому оркестрі України на посаді концертмейстера групи тенорів, баритонів. З 1999 по 2004 рік працював в окремому показовому оркестрі Міністерства надзвичайних ситуацій. З 2009 року працює в Тербовлянському вищому училищі культури на посаді викладача духових інструментів.

**Васенко Павло Андрійович.**

Народився 8 червня 1974 року в м. Козова Тернопільської обл. У 1990 році закінчив Козівську школу мистецтв по класу труби (викладач Бляха Петро Євгенович). З 1990 по 1994 рік навчався в Тернопільському державному музичному училищі ім. С. А. Крушельницької по класу труби у викладача Старовецького Мирона Миколайовича. У 1994–1999 роках навчався в Одеській державній консерваторії ім. А. Нежданової по класу труби (викладач – доцент Борух Ігор Михайлович). З 1998 року розпочав виконавську діяльність у Тернопільському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка. З 1999 по 2010 рік працював у Тернопільській обласній філармонії в ансамблі народного танцю "Надзбручанка". З 2010 року працює викладачем по класу труби в Тербовлянському вищому училищі культури.

**Ворончак Тарас Михайлович.**

Народився 12 жовтня 1978 року в с. Глещаві Тербовлянського району Тернопільської обл. Після закінчення загальноосвітньої школи в 1996 році вступив у Тербовлянське училище культури та навчався у викладача Стрихара Михайла Степановича. Закінчив училище в 1999 році. З 2003 по 2005 рік навчався у Тернопільському державному педагогічному університеті. З 2004 по 2009 рік працював ілюстратором духового оркестру, а з 2010 року – викладачем духових інструментів Тербовлянського вищого училища культури.

**Крючковський Сергій Владиславович.**

Народився 27 серпня 1974 року в м. Тербовля Тернопільської обл. Протягом 1989–1993 рр. навчався в Тербовлянському культурно-освітньому училищі по класу саксофона (викладач Гордій Любомир Романович). У 1993–1998 рр. навчався в Рівненському державному інституті культури по класу саксофона у викладача Самусенка Євгена Федоровича. З 2008 року працює викладачем духових інструментів по класу саксофона в Тербовлянському вищому училищі культури.

**Українець Любомир Степанович.**

Народився 28 серпня 1946 року в селі Бовшів Галицького району Івано-Франківської обл. У 1962 році закінчив дев'ять класів і вступив у Снятинське культурно-освітнє училище Івано-Франківської обл. на духовий відділ по класу кларнета (викладач Ярошевський І. М.), яке закінчив в 1966 році. З 1966 по 1969 рр. служив в армії у м. Дрогобич Львівської обл., де керував військовим духовим оркестром. З 1969 по 1974 роки навчався в Івано-Франківському педагогічному інституті на музично-педагогічному факультеті по класу

кларнета, де займався у викладача Кофлера І. М. З 1971 року працює викладачем духового відділу Тербовлянського вищого училища культури по класу кларнета та саксофона. Сьогодні – викладач вищої категорії, старший викладач.

**Шайнович Ігор Мирославович.**

Народився 9 лютого 1963 року в м. Тербовля Тернопільської обл. У 1978 році вступив у Тербовлянське культурно-освітнє училище по класу кларнета (викладач Гордій Любомир Романович), яке закінчив із відзнакою. У 1981 році почав навчатися в Рівненському державному інституті культури на факультеті культурно-освітньої роботи, на духовому відділі по класу кларнета (викладач Панасюк Дмитро Микитович). У 1985 році після закінчення інституту направлений у Тербовлянське училище культури викладачем духових інструментів по класу кларнета. Нині – керівник духового оркестру. У 2010 році виступ оркестру під керівництвом Шайновича І. М. на Міжнародному конкурсі ім. Василя Соколика в м. Ялта отримав ІІІ премію. Сьогодні викладач вищої категорії.

**Шафранович Павло Михайлович.**

Народився 27 травня 1982 року в м. Кременці Тернопільської обл. В 1986 році батьки переїжджають в Тербовлю. У 1988–1991 рр. навчався в Тербовлянській ЗОШ І–ІІІ ст. № 1. У 1991 році вступив до Тербовлянської дитячої музичної школи по класу ударних інструментів, де навчався у викладача Федчишина Григорія Григоровича, і після закінчення якої в 1996 році вступив до Тербовлянського вищого училища культури на відділ духових та ударних інструментів, де навчався у того ж викладача. У 2000 році закінчив училище та розпочав навчання в Інституті мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету на факультеті музичної творчості (відділ духових та ударних інструментів). У 2005 році закінчив інститут та був прийнятий на роботу в Тербовлянське вище училище культури викладачем ударних інструментів. З 2009 року – керівник народного аматорського ансамблю барабанщиць "Мажоретки".

**Юзвшин Тадей Домінікович.**

Народився 13 грудня 1946 року в с. Білобожниця Чортківського району Тернопільської обл. Після закінчення Тербовлянського училища культури в 1966 році вступив до Харківського державного інституту культури. В 1970 році закінчив його та був направлений на роботу в Тербовлянське культурно-освітнє училище на посаду викладача духових інструментів по класу труби. З 1987 по 1994 рік був керівником духового оркестру училища культури. З 2005 по 2008 рік керував оркестром, який був учасником багатьох заходів не лише в районі, області, а й за її межами. В 2007 році оркестр завоював престижну першу премію на Всеукраїнському конкурсі "Таврійські сурми" в Мелітополі. Нині Юзвшин Т. Д. – викладач вищої категорії, старший викладач.

Сьогодні на духовому відділі працюють 12 викладачів і навчаються 37 студентів.

Таким чином, було повністю проаналізовано та усунено усі білі плями, які стосувались формування та розвитку відділу духових та ударних інструментів Тербовлянського вищого училища культури.

Список використаної літератури:

1. Грушковик О. "Свобода" / О. Грушковик, Б. Новосядлий. – Тернопіль: видавничо-поліграфічний комбінат "Збруч", 2004. – 238 с.
2. Кушнерик Г. Тербовлянщина: краєзнавчий альманах-календар / Г. Кушнерик. – Тернопіль: Збруч, 2001. – 488 с.
3. Олійник О. Культурно-мистецький заклад / О. Олійник // Тербовлянщина: краєзнавчий календар-альманах. – Тернопіль: Збруч, 2001. – 29 с.



*Турчинский Б. Р.,  
г. Петах-Тиква, Израиль.  
Дудин А. Л.,  
г. Москва*

## АНАТОЛИЙ КОГАН – МУЗЫКАНТ СОВРЕМЕННОСТИ

*"Узловатых дней колена нужно флейтой связать..."  
"Ищите всегда и во всем настоящее!"*

### 1989-й... Случайное знакомство на земле Обетованной

...В то время я преподавал кларнет и саксофон в Ровенском институте культуры, вел студенческой оркестр института. Работа хоть и была малооплачиваемая, но приносила мне творческое удовлетворение. У меня были хорошие студенты, один из них Роман Дзвинка сегодня профессор этого института. А еще я во Дворце культуры "Текстильщик" руководил оркестровой группой танцевального ансамбля песни и танца "Горынь". Много гастролировали по городам Украины, выезжали с этим коллективом за границу. Все вроде бы было хорошо в моей карьере... И к чему это я занялся воспоминаниями?

...Началась волна эмиграции в Израиль. Некогда мощный, на первый взгляд, Советский Союз начал трещать по швам. Чувство мне подсказывало, что надо, как в то время говорили, "ехать". И все-таки, я не торопился с этим...

Думаю, дай-ка я сначала поеду и сам посмотрю на эту страну обетованную Израиль...

И вот я в Израиле. На одной из экскурсий по стране, а именно "Израиль – страна трех религий", я познакомился с моим коллегой и земляком флейтистом Анатолием Коганом. Он, как и я, из чувства любопытства, приехал посмотреть Израиль, и мы все три экскурсионных дня были вместе, много беседовали на актуальные темы политики и, конечно, возможного приезда в эту страну навсегда. Оказалось, у нас много общих знакомых в музыкальном мире.

И нужно же было пройти четверти века, чтобы я взялся за перо рассказать об этом прекрасном музыканте, имя которого сегодня известно далеко за пределами страны Израиль. За это время он стал её гражданином и прославил её.

Итак, представляю нашим читателям: блестящий флейтист Анатолий Коган. Закончил Киевскую государственную консерваторию имени П.И.Чайковского, там же и аспирантуру. Лауреат солидных международных конкурсов. Пожалуй, самое главное, что можно сказать сегодня о нем, он – один из наиболее интенсивно концертирующих музыкантов страны. Коган принимал участие в фестивалях, проводимых в Британии, Франции, России, Испании, Украине. Выступал с концертами в Германии, Аргентине, Польше, Финляндии, в странах Балтии. Он лауреат премий "Золотая ханукия" (Берлин, 2003), "Иерусалимская олива" (2006).

Музыкантом записано много дисков. Круг его интересов – от музыки Барокко до произведений современных композиторов. Коган преподает в консерваториях Реховота и Шоама, причем преподаванием занимается непрерывно вот уже 36 лет со времени окончания музыкального училища в девятнадцатилетнем возрасте. Он составляет и редактирует различные сборники пьес и переложений для флейты. Ведущий музыкальной программы на израильском радио на русском языке. Член жюри различных престижных музыкальных конкурсов музыкантов-исполнителей.

Вот такая преамбула. А далее я беседую с Анатолием и хочу узнать немножко больше, чем узнал о нем 25 лет назад и больше, чем можно почерпнуть сегодня из паутины Интернета. Но вначале я его полновесно представляю.

Флейтист Анатолий Коган – концертный исполнитель. Выпускник Киевской государственной консерватории и аспирантуры. Лауреат престижных международных конкурсов, один из наиболее интенсивно концертирующих музыкантов Израиля. Коган преподает в консерваториях Реховота и Шоама, причем преподаванием занимается непрерывно вот уже 36 лет со времени окончания училища в девятнадцатилетнем

возрасте; он составляет и редактирует различные сборники пьес и переложений для флейты. Музыкальный директор ансамбля "Камерата Академус", лауреата многих международных фестивалей, ведет познавательную музыкальную программу на израильском радио на русском языке – "Рэка". Записал несколько сольных дисков. Является редактором серий репертуарных сборников для флейты "Альбом юного флейтиста", "Репертуар флейтиста", "В старинном стиле".

В 2013 году выступил с серией концертов в Бельгии, в том числе в Европарламенте, солировал на международном фестивале в Гданьске (Польша), где исполнял концерт МеркадANTE и произведения израильских композиторов.

Именно концертно-исполнительская деятельность – стержневая в его профессиональном существовании. Более того, он не только флейтист академического плана с прекрасным чувством стиля, филигранно техничный, владеющий красивым, ровным во всех регистрах звуком, не только концертант с широчайшим и разнообразным репертуаром и широкой гастрольной географией (регулярно выступает, кроме Израиля, где живет почти уже два десятилетия, в Германии, Польше, Литве, Финляндии), но он еще и талантливый организатор концертной жизни. С пианистом и клавесинистом Александром Шнейдерманом и певцом Борисом Костенецким Анатолий Коган составляют основу ансамбля "Камерата Академус", в репертуаре которого музыка эпохи возрождения, барокко, классицизма. В сущности, Анатолий Коган и создал этот ансамбль, циклические программы которого – "Тысяча лет еврейской музыки", "Золотой XVIII век" – стали неотъемлемой частью израильского концертного ландшафта.

У Анатолия имеются и другие проекты: несколько абонементных тематических циклов, для которых он и составляет программы и приглашает музыкантов, выступая к тому же в качестве ведущего в концертах этих циклов в разных городах страны. Аудитория таких концертов весьма обширна, она всегда ждет новых абонементных программ. Об их содержании я и расспрошу их инициатора.

**– Но вначале, Анатолий, расскажи нашим читателям, кто твои родители, расскажи о своей семье, кто тебе дал в руки нотную тетрадку?**

– Я родился я в Киеве. Моя мама – врач Тереза Павловна Зисерман, а отец тенор, певец, заслуженный артист Украины, солист Киевского оперного театра Семён Яковлевич Коган.

**– Извини, что перебиваю, но я просто не могу не вклиниться здесь и не сказать о твоём отце, что это был замечательный человек, любимый всеми в театре и многими в Киеве! Достаточно сказать, что, когда Семён Коган заболел, друзья дошли до главного партийного руководства СССР, чтобы достать необходимые крайне дефицитные лекарства. Кое-кто в городе еще хорошо помнил и знал Хрущева по работе первым секретарем в Киеве, и люди не постеснялись, как сказали бы сейчас, "включить" ради любимого друга свои бывшие связи.**

– Да, всё так. И спасибо отцу, что привел меня в искусство.

С музыкой у меня получилось нетривиально. В детстве меня, естественно, проверили на предмет музыкальных способностей, не обнаружили таковых и оставили в покое. Я хорошо учился в школе и занимался разными интересными мне вещами. Где-то классе в шестом случайно попал в хор-студию, где начал учить теорию, фортепиано, и к 8-му классу мне захотелось заниматься уже более профессионально. К тому же и поднадоела школа, с ее дисциплиной, утренними вставаниями на учебу, захотелось студенческой жизни, и "мы" решили поступать в музучилище имени Глиэра. Но на дирижерско-хоровое мальчиков брали после 10-го класса, после мутации голоса, а общеобразовательная школа надоела мне до невозможности, поэтому решено было начать играть на духовом инструменте.

То, что это был 8-й класс и, соответственно, оставалось меньше года до поступления – как-то не останавливало. Отец колебался между валторной и гобоем, но встретил в магазине Андрея Фёдоровича Проценко, профессора консерватории по классу флейты, и тот, будучи патриотом инструмента, уговорил начать учиться на флейте, отправив меня на педпрактику в училище, где я начал заниматься у Ярослава Васильевича Верховинца – моего первого педагога.

**– Проценко? Тот самый?! Это же необыкновенный человек в музыке! Виртуоз, педагог, легенда, гордость Украины! Надо же... случайная встреча с ним определила твою судьбу!**

– Да, это был он... Я расскажу о нем ниже. Этот человек заслуживает особого рассказа.

Через восемь месяцев я сыграл концерт Тершака и какие-то пьесы и был принят на первый курс музучилища (ныне это институт имени Глиэра), которое я окончил с отличием в 1972 году. Продолжил обучение у Проценко в Киевской консерватории в 1972-1977 годах, и в аспирантуре – с 1978 по 1981 год.

В 1976 году я стал лауреатом украинского конкурса музыкантов-исполнителей. С 1984-го – солист киевской филармонии с правом на сольный концерт, в дальнейшем – солист Укрконцерта и Союзконцерта. Выступал с различными симфоническими и камерными оркестрами, в киевском камерном трио с исполнителями Баженовым (скрипка), Магометбековой (чембало), концертный дуэт с Петренко (гитара), осуществил цикл программ "Из истории камерной музыки для флейты", в которых участвовали известные исполнители на струнных, духовых, органе, фортепиано, гитаре, арфе.

Мне посчастливилось стать первым исполнителем произведений украинских композиторов Шамо, Колодуба, Виленского, Шевченко, Губы, Дычко, позже – и израильских: Дорфмана, Димова, Поволоцкого, Левенберга, многие из этих произведений были написаны специально для меня, а некоторые мне посвящены.

Я выступал с сольными концертами во всех крупных городах Украины, а также в Москве, Ереване, Тбилиси, Баку, Ташкенте, Душанбе, других городах. Много всего было в моей музыкальной жизни! Но по-прежнему, очень благодарен своему первому учителю в училище – Ярославу Васильевичу Верховинцу, старейшему, заслуженному, очень уважаемому преподавателю.

### **Любовь особая – педагогика!**

– Преподавать я начал на первом курсе консерватории, и весь мой первый набор – четыре ученика – через несколько лет составили курс в музыкальном училище у моего бывшего педагога. И это было так символично, это была сама преемственность поколений! В дальнейшем немало было у меня учеников, как на Украине, так и в Израиле. Среди них лауреаты различных музыкальных соревнований. Будучи в аспирантуре, я занимался со студентами. Приезжая из Израиля с концертами, проводил мастер-классы в России, на Украине, в Германии, других странах.

**– Разреши добавить, что всего четыре флейтиста закончили в Киеве аспирантуру, и всё это – легендарные имена: Верховинец, Антонов, Вайнтрауб, Коган...**

– Ну, а раз закончили, то, как говорится, сам бог велел преподавать. И почему я так увлекся педагогикой? Она мне всегда нравилась, эта деятельность подходит моему темпераменту. А сейчас есть понимание того, что нужно сохранять и передавать мой опыт, в этом даже некий долг, как бы пафосно это не звучало.

Я никогда не переносил своё восприятие профессиональных возможностей ученика на уровень личных отношений. Скажу и более прозаично: музыкант должен иметь стабильный заработок, как и представитель любой другой, пусть даже свободной профессии. Это либо работа в оркестре, либо педагогическая деятельность.

Я всегда очень любил играть, выступать и искал для этого малейшую возможность. Оригинальный, необычный, разнообразный материал всегда предоставляет больше шансов само выразиться. Я доставал ноты самыми разнообразными путями: переписывал, ездил в Ленинскую библиотеку в Москву, снимал микрофильмы интересных нот, печатал их в ванной на фотобумаге и расписывал на партии. Поэтому мне был очень понятен репертуарный голод того времени и, когда представилась возможность, я выпустил в издательстве "Музична Україна" несколько сборников с материалом как для начинающих, так и для концертных исполнителей. Они и сейчас являются важной частью педагогического и исполнительского материала на Украине. Сейчас пришло время продолжить эту тему и поделиться огромным накопленным богатством. Много из того, что накоплено нами,

музыкантами, не найдёшь в Интернете, в том числе написанные специально меня произведения для флейты, ставшие, как сейчас говорят, настоящими хитами. Первый сборник "В раннем стиле" уже вышел. Это мои переложения ярких пьес эпохи барокко и музыка XX века, написанной в старинном стиле.

### **Вспоминая главного учителя...**

**– Анатолий, расскажи нам, о твоём главном учителе. Какие преподаватели тебе больше всего запомнились, какой след они оставили в твоей жизни?**

– Это, конечно же, Андрей Федорович Проценко. Им были заложены и сформулированы основные творческие принципы современной украинской флейтовой школы, это её основоположник, человек, который заложил основы развития всего национального искусства игры на флейте, выдающийся украинский флейтист и педагог, заслуженный артист УССР, профессор киевской консерватории.

Ориентируясь на воспоминания современников, которым посчастливилось слышать Проценко и других выдающихся отечественных флейтистов XX века, мы можем определить основные профессиональные качества украинской флейтовой школы. Современники всегда с восторгом говорили об игре Проценко, особенно подчеркивая совершенство таких ее компонентов, как техническое мастерство, безупречный художественный вкус и невероятное ощущение темпорита. Вот что писал о Проценко выдающийся советский дирижер Арий Пазовский: "Считаю его выдающимся музыкантом-художником, который всегда был украшением оркестра. Большим наслаждением было работать с ним – замечательным, тонким музыкантом, солистом-инструменталистом высокой культуры и высшей квалификации. Для исполнительского стиля Андрея Федоровича присуща большая внутренняя культура, ощущение целостности мелодического образа. В каждую фразку, каждую деталь, каждую ноту, он вкладывал вдохновение артиста и художественную завершенность мастера. Все флейтовые соло в исполнении Андрея Федоровича звучали ярко, законченно, артистично. Второй, не менее важной, чертой исполнения Андрея Проценко было глубокое понимание художественного ансамбля, ощущение силы ритма, организующего начала в музыкальном исполнении. Относительно этого я считаю Андрея Федоровича Проценко одним из величайших мастеров-исполнителей советской оперно-симфонической оркестровой культуры. Я могу только сожалеть, что обстоятельства прервали нашу совместную работу. Проценко – художник по призванию, преданный благородному делу развития советского музыкального искусства".

Мне мало что остается добавить к сказанному Арием Пазовским. Разве только то, что повезло, нет – посчастливилось! учиться у этого замечательного мастера.

### **Новый период жизни**

**– Как встретил тебя Израиль? Какие трудности были в начале абсорбции?**

– О трудностях. Я приехал в 1990 году, будучи зрелым и опытным музыкантом. Я хотел продолжать заниматься тем же, чем занимался на Украине. Переезд в другую страну, вне зависимости от мотивации – очень сложный и нередко мучительный процесс: другой язык, непривычный климат, новое окружение, незнание и непонимание многих реалий мира, в котором ты оказался, тем более, что мы были советскими людьми, попавшими в совершенно противоположный по ментальности западный мир. Неистребимое желание играть не позволяло мне даже думать о каких-то других вариантах устройства на новом месте. К счастью, мне удалось с успехом выступить с Иерусалимским симфоническим оркестром и Иерусалимской камератой (концерт Моцарта и сюита Телемана) и таким образом начать свою новую жизнь в прежнем качестве.

Преподавать же я начал осенью того же 1990 года. Возможно, на словах покажется очень гладким мой рассказ об устройстве в новой стране, на самом же деле была, хоть и любимая, но многолетняя тяжелейшая и напряженнейшая работа. Впрочем, к счастью, она продолжается!

### **Разные программы, разные страны**

– Анатолий, ты побывал с концертами в различных странах мира. О каждой такой поездке можно рассказывать отдельно, и это тянет на несколько больших рассказов, но, если все объединить... Что больше всего тебе запомнилось, и что ты бы хотел выделить? Как тебя, представителя Израиля и израильской культуры, встречают любители музыки и в частности твои коллеги-флейтисты?

– Я много ездил с разными партнёрами и разными программами в разные страны. Я всё очень по-доброму помню и благодарен всем, с кем сотрудничал. Первый раз, выехав из Израиля, я выступал в Лондоне в 1992 году. Это был сольный концерт в "Пёрсел-рум" – комплекс "Карнеги холл", также были концерты в Ливерпуле и Манчестере.

Очень важными для меня являются мои ежегодные совместные выступления с композитором и пианистом Константином Виленским, ныне живущим в Польше, нами записаны два диска на польском радио. Также записан диск с моими коллегами по "Камерате Академус" пианистом Александром Шнейдерманом и контртенором Борисом Костенецким. Коллектив был создан перед поездкой на фестиваль Михозлса в Москву в 1999 году. Состав трансформировался, расширялся. С этим коллективом мы выступали в Испании, Аргентине, странах Балтии, в Финляндии, Германии, Украине, России. Одна из основных наших программ – "Тысяча лет еврейской музыки" – это целая панорама еврейской музыкальной культуры.

Где бы я ни выступал, всегда чувствовал себя представителем Израиля, понимал, что представляю не только сам себя и коллектив, но и страну, народ. Мы знаем, что отношение к нашей стране неадекватное и зачастую недоброжелательное. Я всегда включаю в свой репертуар произведения израильских композиторов и музыку с еврейской тематикой. Поскольку это интересно, ярко, с фольклорными интонациями, то находит живой отклик у публики, создаёт некий мост понимания.

Мне всегда интересно и важно приезжать в родной Киев, где на моих концертах всегда полные залы, а я играл с оркестром Киевской филармонии и с оркестром радио и телевидения Украины сольные концерты в зале филармонии и в органном зале. Очень приятно, что каналом "Культура" был снят и неоднократно транслировался фильм обо мне – "Анатолий Коган. Соло для флейты с оркестром". Так же я был приглашён в жюри Первого международного конкурса исполнителей на духовых инструментах в Украине. Это было очень непростое трёхтуровое состязание. Приехало много способных молодых исполнителей из разных стран. Жюри работало очень слаженно, очень ответственно. И могу сказать, что все вопросы решались коллегиально, без всякого давления и вмешательства извне.

Обычный любитель музыки не запоминает много имён. Рампаль и Гелуэй – для него – этого вполне достаточно. Сейчас есть несколько флейтистов довольно известных, и имя одного из них со временем займёт место ушедшего Рампаля. Скоро он будет также широко известен, ведь в сегодняшнем мире информация расходуется моментально. Мир стал другим: есть возможность ездить, учиться, слушать что-то новое, в каждой стране есть превосходные музыканты. Для многих новых талантов вопрос их известности – это вопрос лишь рекламы и удачи.

### **Главные аспекты творчества**

– Диапазон твоих творческих изысканий довольно широк и, рассказ обо всем тянет не на очерк, а на книгу. И все-таки постараемся, хотя бы в сжатой форме, остановиться на некоторых главных аспектах твоего творчества. Концертное исполнительство, преподавание и издательская деятельность. В прошлом году мне попался на глаза твой сборник пьес для флейты и фортепиано. Превосходно оформленный и с интересными произведениями в различных жанрах, причем различной степени сложности. Что, на мой взгляд, очень важно для преподавателей и исполнителей. Ведь это работа и кропотливая, и ответственная, и, что там таить, ведь без материального поощрения, то есть, на голом энтузиазме.

Пойдем дальше...

– Анатолий, я, как кларнетист-исполнитель и кларнетист-педагог, слежу за развитием исполнительской техники на кларнете. Она необыкновенно продвинулась вперед. Есть такой шведский кларнетист Мартин Фрест. Его игру мало назвать превосходной, это значительно более того. То, что он может на кларнете, поражает воображение. Зашел я на форум кларнетистов и читаю. Пишет один кларнетист, кажется, из Праги: "После концерта Фреста я больной, не хочу прикасаться к кларнету. Жалко потраченных на овладение инструментом лет. Колледж, академия – всё ни к чему, когда есть исполнители, до которых не дотянуться никакой музыкальной академии". Я думаю, эти слова у человека – лишь минутная слабость, но ведь вызвана она такой необыкновенной игрой коллеги! Что ты думаешь, об игре Фреста и что происходит сейчас в мире с техникой игры на флейте, каковы новые тенденции?

– Фрест, несомненно, уникал, блестяще владеет всем арсеналом технических средств: перманентное дыхание, потрясающая артикуляция, беглость пальцев... Ничего не скажешь – виртуоз XXI века! А тенденции новые таковы. Виртуозов стало все же немало, и это очень хорошо. Среди трубачей могу назвать Сергея Накарякова. Он пример бесподобной игры. "Паганини трубы" – так его называют в один голос музыкальные критики. Он перекладывает и мастерски исполняет сложнейшие произведения скрипичного и виолончельного репертуара. И еще удивительный музыкант. Тромбонист из Швеции Элиас Файнгерш. Этого музыканты, критики прозвали "Человек оркестр". Элиас превратил тромбон в сольный инструмент и ...целый оркестр. Единственный в мире тромбон с двумя раструбами. Звучит все это, как труба и тромбон, и как другие инструменты. На каждом концерте музыкальные фразы и мелодии виртуозно исполняются и записываются с помощью электроники на глазах слушателей и, наслаиваются друг на друга, создают эффект полифонии. В его композициях органично переплетаются классическая, клезмерская и джазовая музыка. Или взять, к примеру, таких современных флейтистов как Шигенори Кудо (Япония) – необыкновенный виртуоз, и есть чему удивляться, слушая его. Ещё Мартин Лебель и Пьер-Ива Арто (Франция), Эммануэль Пайо (Швейцария), Николас Гун (США). Замечательные наши флейтисты, на всем постсоветском пространстве: Владимир Кудря, Денис Буряк (в настоящее время солист оркестра нью-йоркского театра Метрополитен Опера), Денис Лупачев (солист Мариинского театра) да и многие, многие другие. Кстати, в каждом столетии были свои виртуозы, которые удивляли своих современников. Ничего удивительного нет и теперь, что и наши новые виртуозы удивляют нас сейчас.

### **"Камерата Академус"**

**Из прессы:** "В субботу, в 12.00, в хайфской церкви Святого Иоанна, Анатолий Коган и Константин Виленский в сопровождении популярного польского вокального квартета "Артус" представят новую программу "Барокко-блюз", в которой в джазовой обработке и оригинальной манере прозвучат старинные произведения Алессандро Марчелло, а также музыка Гершвина, Гарнера, Роджерса, английские баллады и негритянские спиричуэлы. "Артус" – это Магдалена Грудзинска (сопрано), Эдита Лесовска (альт), Марек Вецлавек (тенор) и Адам Окрой (бас). Коллектив с успехом выступал в скандинавских странах, в Ватикане, Испании и других странах. Класс музыкантов видно и слышно сразу – это и виртуозное исполнение, и чувство ансамбля, и полная свобода самовыражения. ...Тон всему концерту блестяще задает израильский виртуоз Анатолий Коган!"... "Жемчужины классической музыки" по субботам в хайфской церкви Святого Иоанна и в Латруне. В эти дни, в полдень, над Израилем воцарится прекрасная тихая польская осень, украшенная вечными шопеновскими руладами, исполненными мастерами-виртуозами – вокалистами и инструменталистами мирового класса, собранными на одной сцене маэстро Анатолием Коганом".

– Анатолий, ты часто выступаешь с ансамблем камерной музыки "Камерата Академус", лауреатом многих международных фестивалей. Что это за коллектив?

– Я веду концертний цикл в ієрусалимському монастирі "Нотр-дам де Сион". Продовжаються також концерти з моїм участям в Ган-Явне і в Ашдоде. Вибір саме цих залів не випадковий, він пов'язаний з тематикою і репертуаром.

Католицькі собори завжди охотно надавали свої приміщення для світських концертів в години, вільні від богослужіння. Ну а в наше час толерантності музичальний утринник в церкві монастиря Notre Dame повністю може включати твори і католицьких, і протестантських, і православних авторів, а також єврейських канторів (хазанів). В цих утринниках повністю уместна навіть суголбо світська музика, в тому числі оперні арії. Тем більше, що в наших ієрусалимських програмах учаснують прекрасні співачки – ярака і артистична Марія Іоффе, обаятельний Борис Костенецький, відлично володіючий технікою контратенора. Но головне, що саме там – в Ейн-Карем в Ієрусалимі, в ашдодському матнасе "Далет" і в Ган-Явне склався круг слухачів, котрим ми інтересні і котрі нас тепло приймають.

В "Нотр-дам де Сион" в Ейн-Карем, в цьому живописному куточку Ієрусалима, наш ансамбль "Камерата Академус" представляє "Золотий ХVІІІ століття" – фрагменти з опер і ораторій Генделя, Марчелло, Вівальді, Перголезі, Глюка, сюїти Баха, клавирні п'єси Куперена, Дакена, а також єврейську богослужбову музику з збірника 1733-го року "Casale Monferrato", виконану в своє час в італійських синагогах. На фортепіано і клавесині грає Александр Шнейдерман, музикант високої культури, глбокого інтелекта і огроминої ерудиції. Признатися, я багатору навчився у нього за роки нашої співпраці. Шнейдерману належать багаті переклади і обробки, в тому числі синагогальної музики Італії; частина перекладів репертуара виконана мною.

Один з наших ієрусалимських концертів, в котрому учаснують замечательна гітаристка Шири Конэ, називається "Утриння серенада", – програма включає п'єси для флейти і гітари. Она же, Шири Конэ, випускниця зальбургівського "Моцартеума" і лауреат конкурсів гітаристів в Іспанії – це о чом-то говорить! – відкривала, при учасії співачки з Аргентини Фернандо Наймарка і вашого покорного слуги, абонементний цикл в Ашдоде, називання котрого на івриті звучить поетично: "Цили ха-мусика", а по-руськи весьма обиденно "Звуки музики". В цьому ж циклі – виступлення "Камерати Академус": ми склали з Александром Шнейдерманом програму під називанням "От Баха до Гершвіна". В концерті учаснують співачка Марія Іоффе, котра не тільки глбоко чуває баховську, вівальдієвську і моцартовську стилістику, но і способна к "стилістическим модуляціям" з епохи в епоху.

Одна з програм ашдодського циклу посвящена 50-літтю со дня кончини Ернста Блоха – одного з найбільших музикантів ХХ століття і значительнішого єврейського композитора. В виконанні альтіста Ігалія Браславського і піаністки Люби Барської (оба вони – випускники Тель-Авівської музичальної академії, лауреати ряду конкурсів, в тому числі імені бельгійської королеви Елизавети, оба живуть в Брюсселі і називаються "Дует імені Ернста Блоха") звучат, конечно ж, сочинення Блоха, а також Леклера і Шуберта. Весінній концерт ашдодської серії називається "Романтический альбом" – з арфісткой Вероникой Креймер ми граємо п'єси для флейти і арфи Россіні, Доницетті, Шопена, Адана, Сен-Санса. В майській програмі виступають співак Ілья Певзнер і піаністка Алла Данціг.

Мне особливо важно і дорого абонементний сезон в місті, де я живу – в Ган-Явне. Очередной сезон відкрився виступленням ансамблю "Камерата Академус" в постійному нашом складі. Концерт ансамблю блискучого і остроумного піаніста Юрія Поволоцького і його ансамблю "А роро" можна назвати скерцозною, жанрово-юмористическою частиною циклу. Наш концерт з співачкою Ларисою Татуєвою – подлинною зіркою сучасної ізраїльської оперної сцени і піаністкой Еллою Пасик – це русско-італійський альбом, де музика Глінки перемежається з россинієвською, а Рахманінов – з Пуччіні. Как, оказывається, духовно близькі – існують навіть стилістическі перекички! – руські і італійці!

### **"Польская осень" – "Барокко-блюз" и "Шопен-джаз"**

– Ваши концерты с пианистом из Польши, твоим киевским однокурсником, Константином Виленским, с которым вы записали диск *"Flute in Love"*, представляются мне соединением противоположных начал: аполлонически уравновешенная флейта Когана и дионисийски взрывной, тяготеющий к джазовой импровизационной стихии, рояль Константина Виленского – *"свингующий Моцарт"*, или, наоборот, блюз, окрашенный шопеновской элегантной элегичностью, рэгтайм с шумановскими подголосками...

– Да, это турне по городам Израиля, приуроченное к Дням польской культуры. Я, действительно, очень люблю Костю Виленского и высоко ценю его как музыканта. А раз уж зашла речь о дисках, то скажу, что с разными партнерами – пианистками Натальей Толпыго (аспирантка Гнесинской академии), Татьяной Степановой (пианисткой из Чикаго), гитаристом Валерием Петренко, скрипачом Анатолием Баженовым, альтистом Юрием Холодовым (они оба народные артисты Украины) мы записали несколько новых дисков с сочинениями Генделя, Рамо, Глюка, Шуберта, Гуммеля, Мошковского, Регера, Русселя, Энеску, Губайдулиной. Один диск полностью посвящен флейтовой музыке XX века, включая новые сочинения израильских, украинских, польских, чешских композиторов.

– Я знаю, что для абонементных циклов, продюсируемых тобой, характерно построение программ, охватывающих несколько эпох, за исключением программ специальных, одной эпохе посвященных и монографических концертов, таких, например, как *"Молодой восемнадцатый век"*. А в программу концертов вы включаете новейшую серьезную музыку?

– Непременно. Хотя, что уж лукавить – *"Шутка"* Баха из си-минорной сюиты или *"Мелодия"* Глюка из *"Орфея"* широкой публике понятней и приятней, чем пьесы в лексике музыкального авангарда. Но, если играть те же *"Allegro rustico"* Софии Губайдулиной, *"Диалоги"* Йиржи Дворжачека или *"Звуки шофара"* Иосифа Дорфмана не холодно-отстраненно, а с эмоциональной отдачей, смысловым наполнением, то любую публику можно заворожить.

Программа Анатолия Когана и Константина Виленского получила название *"Шопен-джаз"* именно за *"польскость"* происхождения основного музыкального материала и мягкие шопеновские обороты исполнения, оттененные свежей джазовой гармонией и броскими синкопированными ритмами. Публика всё это понимает и чувствует тонко. И вот, какое любопытное высказывание прессы об исполнителях Когане и Виленском я храню в своем архиве:

"Когда большие классические музыканты начинают играть джаз, то на стыке двух этих очень серьезных жанров всегда получается что-то абсолютно новое и интересное. Сегодня по праву модным и престижным становится все, что строится на современном синтезе разных жанров искусства. В церкви Святого Иоанна (Хайфа) израильской публике была представлена новая совместная программа *"Барокко-блюз"* популярного польского квартета *"Артус"*, знаменитого джазового пианиста и композитора Константина Виленского (Польша) и лауреата международных фестивалей, флейтиста Анатолия Когана (Израиль). В латрунском монастыре будет звучать *"Шопен-джаз"* – джазовые импровизации на темы классической музыки в оригинальном преломлении Константина Виленского, Анатолия Когана и Иерусалимского фестивального оркестра. Уникальный сплав классической, современной и джазовой музыки, а также звездный состав участников этих концертов гарантируют огромный и заслуженный успех".

### **Дует с "Бароном джаза"**

– Я знаю, что Виленский записал семь альбомов, европейская пресса называет его *"Бароном джаза"*. Пресса привычно пишет о нем, что аристократизм классики и интеллектуальность джаза органично и свежо дополняются артистическим драйвом Константина Виленского – первоклассного музыканта с богатым опытом.

– Константин – виртуозный исполнитель! Он лауреат многочисленных международных музыкальных фестивалей и конкурсов. Проводит джазовые мастер-классы в США, его приглашают играть с лучшими симфоническими оркестрами – Королевским Брюссельским,

Иерусалимским симфоническим, Национальным симфоническим оркестром Украины. Особенность его стиля заключается в гармоничном объединении академической и джазовой составляющих.

– **Виленский великолепен в своей игре, слов нет, но и о тебе, Анатолий, критика отзывалась восторженно: "Мы услышали необыкновенные полифонические переплетения моцартовской оркестровой партитуры в Анданте для флейты с оркестром. Анатолий Коган это Анданте играл... нет, не играл, пел! по-шопеновски мечтательно и по-вокальному выразительно..."**.

### Шесть вечеров

– **Ты побывал с концертом в Челябинске. Что и как там было, как встречали?**

– Это были шесть замечательных вечеров на сцене зала имени Прокофьева с участием талантливых российских и зарубежных исполнителей. Этот подарок подготовило своим слушателям Челябинское концертное объединение. Газеты писали, что это уникальный случай в истории Челябинской области, так как наш музыкальный фестиваль, в рамках которого мы выступали, проходил при поддержке частного бизнеса – группы компаний "Гринфлайт" и "Ключевые люди", они взяли на себя львиную долю расходов по осуществлению проекта. Афиша I-го международного фестиваля академической музыки была ориентирована на широкую аудиторию слушателей разных возрастов. Филармония и спонсоры музыкального проекта приняли решение установить доступные цены на билеты: от 150 до 500 рублей, благодаря чему концерты смогли посетить зрители разного достатка. Вот, что писала о фестивале пресса:

"В Челябинске выступают приглашенные исполнители-виртуозы, лауреаты международных конкурсов. Многие из них – наши земляки, чьи имена знают на Южном Урале. Сейчас эти музыканты живут в Европе. Они востребованы, активно концертируют по миру, преподают. Фавориты европейской публики в тандеме с солистами и коллективами Челябинского концертного объединения дарят южноуральцам шесть незабываемых концертов. Меломанам нашего города известна музыкальная династия Гольдфельдов. Её основатель Владислав Гольдфельд живёт в Германии, преподаёт в музыкальной школе Любека. Среди его учеников – более 50 лауреатов всевозможных конкурсов. На открытии фестиваля выступит его ученица, пятнадцатилетняя Феличита Шифнер, лауреат самого престижного в Германии конкурса юных скрипачей. Она исполнит сложнейшее сочинение – "Кампанеллу" Николо Паганини. Пианист Александр Шнейдерман, живущий в Израиле, приедет с коллегой – флейтистом Анатолием Коганом. Оба пишут музыку, которая звучит в концерте "Музыкальный вояж", наряду с произведениями Доницетти, Рахманинова, Скрябина, Гершвина. Особое внимание в рамках фестиваля уделено детям. Для учеников школ искусств и студентов музыкальных ВУЗов запланировано проведение творческих встреч и мастер-классов музыкантов из Германии и Израиля. Значимой частью музыкального форума станет концерт юных талантливых музыкантов Челябинска. Эти одаренные исполнители, делающие свои первые шаги в мире академической музыки, – стипендиаты Межрегионального благотворительного общественного фонда "Новые имена". Финальным аккордом фестиваля станет выступление юной пианистки Канон Мацуда. Это новое чудо российской фортепианной школы. Филигранная игра исполнительницы поразила зрителей на концерте Российского национального оркестра под управлением Михаила Плетнева в столице Южного Урала. С Челябинским филармоническим симфоническим оркестром под управлением Адика Абдурахманова она исполнит 2-й фортепианный концерт Сергея Рахманинова на гала-концерте".

От себя добавлю, что в Челябинске наше участие было с оркестром в концерте из произведений Вивальди, пьес Поппа и Виленского. Был сольный концерт с пианистом Шнейдерманом. В программе, как уже сказано, Доницетти, Россини, Гендель, Родриго и европейская музыка Италии, Испании, Германии, а также пьесы Дорфмана, Поволоцкого и Виленского.

Ну, а весной у нас, как обычно, Польша. Концерты с оркестром "Капелла Геданенсис". Исполняем сюиту Телемана, концерт Меркаданта и различную другую музыку.

### **Белый клавиш, черный клавиш**

– Александр, не удивительно ли, что мастера музыки из Израиля востребованы в дальних российских городах, даже и в российской глубинке! Ты ведь побывал и на I-м Международном фестивале "Живая классика" в Стерлитамаке, в Башкортостане. Я следил за ним и могу процитировать местную прессу тех дней:

"На сцене городского Дворца культуры проходит I-й Международный фестиваль "Живая классика", в рамках которого запланирована презентация большого концертного рояля "Samick". При поддержке администрации городского округа города Стерлитамак совместно с Национальным симфоническим оркестром Республики Башкортостан горожан ждут три незабываемых вечера с участием ведущих современных музыкантов, лауреатов престижных международных конкурсов Анатолия Когана (Израиль, флейта), Михаила Окулова (Санкт-Петербург, фортепиано), дирижера Романа Леонтьева (Санкт-Петербург). Победитель многочисленных мировых состязаний, флейтист Анатолий Коган вместе с оркестром исполняет произведения Ю.Поволоцкого, Б.Левенберга, К.Виленского. Прозвучит цикл пьес "Картинки с выставки" в переложении для симфонического оркестра..."

– Может быть, это и удивительно, но остается фактом: хороший музыкант везде востребован. Я имею в виду, прежде всего, не себя, своих коллег, товарищей в музыке.

### **С особым чувством – в родной Киев**

– Анатолий, ты уже сказал, что посещаешь родной Киев всегда с особым чувством. В 2013 году ты участвовал в работе жюри международного конкурса исполнителей имени В. С. Антонова в Киеве. С такими корифеями духовой музыки, как профессор института Гнесиных, лауреат международного конкурса Иван Олечник, профессор Киевской академии музыки Р. А. Вовк и другие. Какое впечатление на тебя произвели конкурсанты, кого бы ты хотел выделить?

– Украинская пресса писала тогда, что тот турнир, словно вулканический остров, появился внезапно, вдруг, в конкурсном "океане" столицы, заставил заговорить о нем как о серьезном художественном соревновании: широкая география – девять стран, заявки от более чем ста претендентов на участие, представительное жюри, высокий профессиональный уровень выступающих и трансляция в on-line режиме на сайте конкурса всех трех туров (а это аудитория слушателей в шестидесяти странах!). Все это обеспечило особый психологический комфорт и атмосферу праздника на протяжении шестидневного турнира, как для самих конкурсантов, членов судейской команды, так и для многочисленной аудитории слушателей.

Конкурс, который проходил в двух номинациях (флейта и кларнет), не случайно носит имя Владимира Антонова – прославленного исполнителя, легендарного флейтиста-виртуоза, блестящего педагога, наставника сотен в настоящее время известных в мире музыкантов. И знаменательно, что именно украинская школа исполнительства на флейте и кларнете в этом соревновании продемонстрировала блестящую игру и добилась победы!

Чрезвычайно высокий уровень подготовки показали воспитанники национальной академии Украины. Среди всех победителей, а их, учитывая дипломантов, было восемь, воспитанников академии – шестеро! Причем, высшие ступени заняла именно их молодежь. В номинации "Флейта" первая премия не была присуждена, а второе место разделили Анастасия Ганзенко и Денис Смирнов (оба – Украина). "Золото" в номинации "Кларнет" завоевал киевлянин Андрей Опанащук, третье место занял Тарас Гамар (Киев). Специальную премию за исполнение оригинального произведения современного украинского композитора Владимира Рунчака *Nomo ludens* для кларнета соло получил молодой, но уже опытный конкурсант, артист Заслуженного академического симфонического оркестра НРКУ, солист Молодежного симфонического оркестра L'Culture Orchestra Василий Рябицкий. Одобрительную оценку жюри и публики получил россиянин Михаил Меринг (кларнет, 2-я премия) который, между прочим, играл на инструменте, подаренном ему самим Спиваковым! Второе место в номинации "Флейта" заслуженно заняла опытная исполнительница из Венгрии Ката Шеуринг.

Вот, это все те, кого я хотел бы назвать и выделить.

**Ищите настоящее!**

– Анатолий, по традиции, в заключение: что бы ты хотел пожелать читателям?

– Прежде всего, я хочу пожелать всем здоровья! Оно и только оно даёт нам возможность строить творческие планы и осуществлять их. И еще я хочу пожелать всем гармонии. Гармонии в душе и в отношениях с окружающим, таким непростым миром.

Где-то я услышал и навсегда запомнил такой очень правильный призыв: "Ищите всегда и во всем настоящее!". То есть, не довольствуйтесь заменителем, эрзацем, в музыке – попсой. Ничего лучше классики никогда не было, и быть не может! А как флейтист, я пытаюсь жить и воспринимать начавшийся новый век, который, впрочем, уже давно заменял второе свое десятилетие, через мелодику своего любимого инструмента. Ведь заглянуть в "зрачки нового века" и "склеить столетий позвонки" предлагал Осип Мандельштам в своем стихотворении "Век". По его мнению, и по моему тоже, чтобы жить в гармонии с веком и идти с ним в ногу, нужно почаще слушать звуки древнего инструмента, ставшего символом волшебной музыки природы – флейты:

**Чтобы вырвать век из плена,  
Чтобы новый мир начать,  
Узловатых дней колена  
Нужно флейтою связать...**



**Турчинский Б. Р.,  
г. Петах-Тиква, Израиль**

**ПОСЛЕДНИЙ ДИРИЖЕР ЧЕРНОБЫЛЯ****Ганапольские – династия музыкантов**

*"Самый лучший подарок, что может подарить  
судьба – это встреча с людьми, которым мы говорим  
"спасибо, что вы были в моей жизни".*

Эта житейская мудрость в полной мере относится и к личности Михаила Самойловича Ганапольского, дирижера духового оркестра из Чернобыля. Прекрасного музыканта, наставника молодежи.

Дирижер оркестра и уважаемый фронтовик, с мнением которого считалось в городе местное начальство, он был ещё очень теплым человеком, который, как мог, всегда помогал другим. И "рычаги" заботы о людях у него были свои. Его помнят многочисленные друзья, коллеги и ученики, конечно же, по-особому помнят его дети и внуки, продолжатели дела.

Михаил Самойлович Ганапольский – глава музыкальной династии, был от природы не только одаренным музыкантом, но и подвижным, деятельным человеком, любознательным, общительным. Вся семья унаследовала музыкальный дар Ганапольского-старшего.

Своих детей приучал он к труду с малых лет. Особенно любил возиться с внуками, играл с ними в разные игры. Вместе пели песни, устраивали соревнования, ходили в лес по грибы и ягоды, чтобы с детства проникались они красотой родной природы. Дед прыгал и бегал с ними наравне и дети, пытаюсь подражать ему и не отстать, заводили веселую возню. Он знал много смешных историй, веселых рассказов и к нему всегда тянулась ребятня.

### **Зарекался музыкант за перо браться...**

...Уже не первый год пишу я очерки о коллегах-музыкантах и их наставниках, о тех, кто оставил значительный след в культуре. Накопившийся материал вылился в книгу под названием "Такая музыка звучит у нас в судьбе", недавно вышедшую в Иерусалиме.

После выхода книги подумалось: "Пока всё! Рубеж достигнут, этап пройден и стоит остановиться!". Как будто бы обо всех замечательных коллегах уже написал. Но я приятно ошибся! Ведь жизнь продолжается, и она подарила новое вдохновение, которое вызвано знакомством с творчеством замечательного дирижёра, оставившего большой след и в музыке, и в судьбах многих музыкантов.

Неожиданно меня привлекла интересная судьба и неординарная личность музыканта Ганапольского и мною вновь овладел "писательский зуд", захотелось рассказать об этом человеке! Обращаюсь ко всем, кому я говорил, что больше не притронуся "к перу": "Беру свои слова обратно, уж извините..."

А появился этот материал о династии Ганапольских у меня так...

### **Богатый материал – он часто рядом**

Уже третий год со мной в коллективе консерватории израильского города Петах-Тиква работает Владимир Ганапольский – выпускник Киевского музыкального училища имени Глиэра и Киевской академии музыки имени П. И. Чайковского, прекрасный трубач, ученик известного украинского преподавателя трубы А. Чуприны.

Киевская школа трубачей имеет очень высокую репутацию на пространстве бывшего Советского Союза и не только. Достаточно назвать звучные имена представителей этой школы, таких как В. Яблонский, Н. Бердыев, Ф. Рыгин, В. Кафельников, А. Чуприна, К. Немечек, И. Кобец, В. Посвалюк, Ф. Д. Левитас, В. Еременко и много других.

Многие из этих музыкантов – лауреаты всесоюзных и международных конкурсов исполнителей на духовых инструментах. Они прославили киевскую консерваторию и этим придали ей особый знак качества: "На трубе учился в Киеве" – это звучит весомо! Это пропуск в коллектив самого высокого уровня!

### **Навеяла книга**

Как и многим моим друзьям, дал я почитать свою книгу о музыкантах и Владимиру Ганапольскому. Через несколько дней, видимо, под впечатлением прочитанного (а для меня, как для автора, это самое главное, значит, за душу тронуло, всколыхнуло и свое, личное!) Владимир мне говорит: "Борис, я хочу рассказать тебе о нашей семье, настоящей музыкальной династии. Это очень интересно, особенно, что касается моего деда. В свое время о нем даже была большая статья в газете союзного значения "Труд".

Статья посвящалась творчеству М. С. Ганапольского, его успехам на культурном поприще и достижениям народного духового оркестра Чернобыля, которому дед уделял самое важное место в своей жизни.

Люди постарше, конечно же, помнят эту газету – "Труд". До начала девяностых годов она являлась печатным органом ВЦСПС. В 1990 году тираж газеты составил 21,5 миллиона экземпляров, что является рекордом! Попасть на страницы этой газеты в те годы было почти невозможно: газета писала действительно исключительно о самых-самых заметных, выдающихся людях.

Газету эту, рассказывал с гордостью дед внукам, зачитывали всем музыкальным миром Чернобыля и, как говорится, до дыр.

Вот так, слушая день за днем рассказы Владимира Ганапольского про его выдающегося деда, я понял, что поневоле стал обладателем богатейшего материала, который в литературном изложении будет интересен очень многим. Итак, вот рассказ прямого наследника музыкальной династии.

### **Оркестр – визитная карточка города**

Мой дед, Михаил Самойлович Ганапольский, был одним из организаторов духового оркестра в Чернобыле, и эту эстафету он получил от своего наставника Ивана Григорьевича Кирилуша, интеллигентного и образованного человека, одарённого музыканта, обладающего еще и поэтическим даром.

Интересно, что Ганапольский начал играть у Кирилуша еще ребенком в оркестре Дворца пионеров, на баритоне. Именно Ивана Григорьевича Михаил Ганапольский считал своим учителем и наставником. Он для него был идеалом и еще тогда молодой Михаил во всем старался походить на своего учителя. Все, что связано с развитием духовой музыки в Чернобыле, относят к этим двум прекрасным энтузиастам своего дела, безмерно влюбленным в духовую музыку.

Это был великолепный оркестр, в котором принимали участие стар и млад: абсолютно всех брали туда, лишь бы человеку хотелось выразить себя на инструменте, а ведь музыке, как и любви, известно, все возрасты покорны.

Активно поддерживали оркестр и преподаватели местной музыкальной школы. Под чудесные мелодии городского духового оркестра кружились пары на вечерах отдыха на Замковой горе. "В городском саду играет духовой оркестр, на скамейке, где сидишь ты, нет свободных мест...", – помните? Как будто про этот самый городок сказано, с его танц-площадкой и его оркестром.

Оркестр Чернобыля непременный участник всех демонстраций в городе. В 1963 году духовому оркестру, который возглавлял М. Ганапольский, было присвоено почетное звание "Народный духовой оркестр". А в 1967 году коллектив подтверждает это свое высокое звание и становится лауреатом Всесоюзного фестиваля народного творчества.

Для жизни коллектива настает самый интересный период активной зрелости и подъёма его творческого потенциала.

Чернобыльский оркестр демонстрирует свое искусство не только в своем городе, но и выступает с концертными программами в Киеве, Чернигове, Житомире, Василькове, Белой Церкви и других городах Украины. Важным событием в жизни музыкантов были отчетные концерты коллективов, носивших высокое звание "народный" во Дворце культуры "Украина" (1976-й, 1980-й и 1984-й годы).

О высоком исполнительском уровне оркестра говорит программа его последнего выступления: А. Бабаев, "Концертная рапсодия", М. Лысенко, "Тарас Бульба", Е. Воробьев, Музыкальная картинка "Зимушка" (инструментовка С. Райхштейна), В. Агапкин, "Прощание славянки" в концертном исполнении, "Галоп" из оперетты "Сын клоуна" И. Дунаевского, С. Чернецкий, "Концертная полька для двух корнетов", Г. Свиридов, музыкальная иллюстрация по повести А. С. Пушкина "Метель" и другие произведения.

М. С. Ганапольский со своим оркестром участвовал во всех конкурсах духовых оркестров в Киеве. Дважды был лауреатом конкурса украинского телевидения "Солнечные кларнеты". А на этот конкурс приглашали лучших из лучших. Рейтинг у программы был очень высокий.

От себя скажу, что я сам в 1968 году, будучи студентом музыкального училища, участвовал в этой программе в составе вокально-инструментального ансамбля "Юность" Житомирского городского дома культуры под управлением Михаила Некрича, и могу засвидетельствовать, что все коллективы из многих городов Украины, в разных жанрах принимавшие участие вместе с нами, были профессиональными и на очень высоком уровне, хотя и назывались самодеятельными! – (авт.).

### **Помнят оркестр по-доброму**

А вот что вспоминает бывшая жительница Чернобыля, работавшая в те годы в местной районной газете, Неонила Цыбульская, которая теперь живет в Днепропетровске:

"Я часто бывала на концертах в чернобыльском доме культуры, где свое искусство по разным знаменательным датам, как было принято то время, показывали художественные коллективы города. Конечно же, наш духовой оркестр было всегда интересно слушать. И не

ошибусь, если скажу, что жители нашего небольшого города с нетерпением ждали этих выступлений. В нашем городе почти все знали друг друга. Смотришь, а твой сосед или сослуживец играет в оркестре. Правда, интересно?! Это был слаженный коллектив под руководством опытного маэстро. Не знаю почему, но в моей памяти всплыло, как они прекрасно играли сюиту Г. Свиридова по повести А. С. Пушкина "Метель", (я так люблю Пушкина и музыку Свиридова, что прослезилась, значит, и исполнение было превосходным), а затем без перерыва перешли на "Лезгинку" из балета "Гаянэ" Хачатуряна. И еще одно выступление помню, только год запомнила, где, кроме всего, с оркестром пели мои знакомые, можно даже сказать, подруги. Это дуэт в составе В. Дяченко и М. Ярошенко, а еще наша землячка Надежда Савельева, которая много лет работала в Национальном заслуженном академическом народный хоре имени Веревки. Ну, просто было здорово!".

### **"Солнечные кларнеты"**

Вспомним, каким был этот знаменитый конкурс, в котором не раз принимал участие коллектив Ганнопольского. Вспомним не просто так, а чтобы вместе порассуждать на примере лучших образцов прошлого, каким наше телевидение теперь стало, по сравнению с тем, каким оно было, и каким ему вообще-то надлежит быть. Вот мнение телепродюсера Вадима Табачука:

"Если коммерческое телевидение неполноценно, можно даже сказать, в какой-то мере ущербно, потому что ему обязательно нужны для работы деньги, а их нередко не хватает, то государственное тоже не идеально – потому что в этом случае работают уже не столько деньги, сколько силовое давление, и такому телевидению обязательно нужен надсмотрщик с плеткой, и не всегда этот надсмотрщик при том, что зорек, еще и мудр".

Общественное телевидение должно служить не политикам или денежным мешкам, а нам с вами. Его дело – объективная всесторонняя информация (я не хочу смотреть краткую выжимку, купленную по дешевке у западных информагентств). А еще нам нужно производство высококачественных просветительских, детских, развлекательных, музыкальных, спортивных и прочих программ, которые на коммерческих каналах практически вымерли. И лучшее кино нам нужно, в том числе документальное и научно-популярное. Хочу, чтобы на телеэкран вернулись, например, "Солнечные кларнеты", я редактировал эту передачу, когда работал на государственном телевидении. Пусть у нее будет другое название, но мы не можем обойтись без нашего музыкального богатства – такого во всей Европе не сыщешь. Та передача вызвала несомненный интерес у тысяч зрителей по всей Украине. О ней можно сказать лишь одно: браво!

### **Три товарища**

**– Владимир, с кем дружил Михаил Самойлович? – спросил я у внука.**

– Знаешь, Борис, много у него было друзей, но очень близких не так уж... Пожалуй, назову, и не ошибусь, только три фамилии: это замечательный кларнетист, преподаватель из киевского музыкального училища, прекрасный человек Ф. Я. Чабан. Он очень много сделал для становления и развития кларнетной школы на Украине. Дед часто с ним консультировался по многим музыкальным вопросам, вплоть до репертуара своего оркестра. И. А. Шпицберг, в прошлом военный дирижер одного из киевских военных оркестров, выйдя на заслуженный отдых, он продолжал работать в киевском музыкальном училище, был заведующим заочным отделением и дирижером духового оркестра. К чести его можно сказать, что его коллектив в 1975 году завоевал 1 место среди духовых оркестров музыкальных училищ Украины. И еще один замечательный и умный человек был у него в друзьях – О. П. Белофастов, директор киевской специализированной музыкальной школы-десятилетки им. Н. В. Лысенко. С его мнением дед очень считался особо, как в вопросах музыки, так и во многих других. Это был грамотнейший человек, необыкновенно эрудированный, причём во многих областях искусства, не только в музыке. Эти три товарища были и друзьями, и хорошими добрыми советчиками Михаила Самойловича, часто

бывали в Чернобыле, не раз слушали игру оркестра на репетициях и подсказывали честно, критично, не задевая при этом самолюбия деда. Как такого иногда не хватает нам теперь!!!

Кроме руководства городским оркестром, Михаил Самойлович преподавал в музыкальной школе, был заведующим духовым отделом, вел занятия в школьном духовом оркестре. Многие выпускники Михаила Самойловича впоследствии стали выпускниками музыкальных училищ и консерваторий.

### **Тот черный апрель...**

Счастливая жизнь в Чернобыле закончилась внезапно... Черный апрель 1986 года. Случилась трагедия мирового масштаба. Дальше вы знаете, что было... Увы, после этого нет ни школы, ни оркестра, ни самого города. Ужасная трагедия подкосила Михаила Самойловича во всех отношениях: не стало вдохновения, пошатнулось и здоровье. Он лишился любимого детища, которому посвятил значительную часть своей жизни. Все обрушилось в одночасье! Ему едва за шестьдесят, самые продуктивные годы умудренного опытом человека, ему бы творить и творить, а творить негде, будто сама земля ушла из-под ног!..

Были потом работа в музыкальных школах Киева и Белой Церкви, без дела дед не сидел, но это всё уже не то. Тот творческий стимул и неиссякаемая энергия, связанная с организацией репетиций, планированием репертуара, заботой об участниках коллектива, с концертами и многое, что ему было интересно и дорого – все ушло в небытие.

Осталась до конца его дней горечь непредсказуемости судьбы.

### **Михаил Ганапольский: путь в музыке и в жизни**

– **Владимир, расскажи нам биографию Михаила Самойловича, твоего деда.**

– Он родился в 1924 году, а умер в 2005-м. В 1942 году был призван в действующую армию. Дошёл до Берлина музыкантом оркестра.

– **Что он тебе рассказывал об этих годах?**

– Сороковые – роковые военные годы! Сначала он был снайпером, военная профессия эта очень опасная, дед чудом выжил, так как охотишься за врагом и стреляешь не только ты, но и тебя выслеживают. А в 1943 году он попал в оркестр, с которым в 1945 году принимал участие в боях за Берлин. Имеет многие правительственные награды, их 19, и, как он сам рассказывал, самая дорогая для него, была медаль именно "За взятие Берлина", хотя, кроме нее, были у деда и медаль "За освобождение Варшавы", и орден "Отечественной войны" второй степени, и орден "За мужество".

"Когда мы брали Берлин, – рассказывал дед, – немцы вовсе не были сломлены! Немцы стояли насмерть, наверное, как и советские солдаты под Сталинградом. Сколько же наших солдат погибло при взятии этого злополучного Берлина! На войне музыкальный взвод – это была часто похоронная команда, или же мы помогали бойцам, подносили снаряды. На это тоже надо было иметь выдержку и крепкие нервы. Даже в этих условиях мы умудрились в редкие минуты затишья поиграть для солдат и в основном лирическую музыку. Мы ценой своих жизней доказали, что неправда, когда пушки грохочут, то музы молчат. Конечно, состав оркестра был неполным. Так что на большие музыкальные "полотна" не замахивались, да и у нас были потери тоже, и без того неполный состав оркестра редел. Играли вальсы и марши. Хотели что-то с певцами исполнить, какие-то популярные на то время песни, но певцов не нашли. Там такое творилось, в Берлине, трудно передать словами! Не до пения было. Помню свои ощущения после объявления о полной капитуляции Германии и о нашей победе над фашистами: "Кончилась война, и я остался жив!", – радостно звучала в мозгу одна лишь эта мысль".

Дед очень любил марш "Прощание славянки" и часто его напевал. Всегда и во всех оркестрах, где он был руководителем, он обязательно включал этот марш в свой репертуар.

### **Немного истории**

Автором бессмертного произведения, марша "Прощание славянки", был военный дирижер, тогда эта должность называлась военный капельмейстер, Василий Иванович

Агапкин. Это произошло в Тамбове, осенью 1912 года, когда началась Первая Балканская война. Капельмейстер Агапкин видел проводы новобранцев и добровольцев, идущих на помощь братским славянским народам, переживания матерей, жён, слёзы молодых девушек, прощавшихся с любимыми. Наплыв чувств, охвативших 28-летнего композитора, в одно утро был положен на нотную бумагу, а партии разыграны с музыкантами полка.

Авторов слов было несколько. Во время ВОВ были приписаны новые строки. И вот они, последние слова марша:

*Этот марш не смолкал на перронах,  
Когда враг заслонял горизонт.  
С ним отцов наших в дымных вагонах  
Поезда увозили на фронт.  
Он Москву отстоял в сорок первом,  
В сорок пятом – шагнул на Берлин,  
Он с солдатом прошёл до Победы  
По дорогам нелёгких годин.*

Вполне понятно, что знаменитый марш напоминал Михаилу Самойловичу годы войны, день Победы 1945 года в Берлине, бередил ему душу.

Маршу исполнилось более 100 лет! Кстати, полковник Василий Агапкин был главным дирижёром сводного военного духового оркестра на историческом параде 7 ноября 1941 года, когда участники после прохождения по Красной площади отправлялись прямо на фронт. Этот момент запечатлен во многих кинохрониках.

– Дед меня много просвещал в том, что касается духовой музыки, дирижёров и музыкантов различных оркестров, композиторов, пишущих для коллективов этого жанра. И мне это было интересно. Я всегда думал с гордостью про себя и про деда: мы оба музыканты, мы коллеги! Его знали и ценили музыканты и дирижеры военных оркестров Киева. А больших оркестров в то время насчитывалось в столице республики более десяти и все на высоком уровне исполнительской игры. Так что, мне было с чем сравнивать и оценивать профессионализм деда, на примерах понимал, как высок его уровень.

– Расскажи, пожалуйста, подробнее о вашей музыкальной династии. Начало, как уже сказано, положил дед, которого ты боготворишь. Это видно по тому, с каким почтением ты к нему относишься, ведь именно он тебя приобщил к миру музыки.

– И не только меня. Мой отец профессиональный саксофонист, двоюродный брат Александр – замечательный кларнетист, тоже закончил Национальную музыкальную академию в Киеве и сейчас солист оркестра Национального театра оперы и балета Украины, а в этом году начал преподавать и в Национальной музыкальной академии. Я горжусь его успехами!

– Володя, в 1991-году после окончания восьми классов ты поступил в Киевское музыкальное училище имени Глиэра, в класс замечательного трубача-методиста И. М. Кобеца, автора многих переложений для трубы, очень хорошей и полезной книги, начальной школы игры на трубе. Дальше – академия музыки, ты в классе уже известного исполнителя А. А. Чуприны, солиста оркестра Национального театра оперы и балета. Кроме деда, кто и что еще повлияло на твое становление как музыканта?

– Безусловно, это Исаак Маркович Кобец, а также Александр Алексеевич Чуприна. Два талантливых педагога и методиста.

**"Сегодня ты играешь джаз..."**

– А теперь немного о твоём отце. Александр Ганапольский – сын Михаила Самойловича Ганапольского, профессиональный саксофонист.

– Он закончил Киевское музыкальное училище имени Глиэра по классу кларнета у известного на Украине преподавателя Ф. Я. Чабана, который за годы своей педагогической деятельности воспитал целую плеяду высококвалифицированных музыкантов. Но мечтой самого Александра был не кларнет, а саксофон.

Дело в том, что в те годы не обучали игре на этом инструменте ни в училищах, ни в высших учебных музыкальных заведениях. Одной из причин было, если мягко сказать, плохое отношение к этому инструменту в верхних эшелонах власти. Странно, да? Вроде бы, что за дело занятым и важным правительственным чинушам до одного из видов духовых музыкальных инструментов?

Был такой в Кремле политический деятель – А. А. Жданов, который, можно сказать, командовал всем идеологическим фронтом СССР, а значит и культурой. Говорят, сам не чужд был исполнительству, даже мог на рояле исполнить "Собачий вальс" и тем самым приводил в умиление политбюро. Не знаю, по каким причинам, но невзлюбил Жданов саксофон. Известно его резкое высказывание: "От ножа до саксофона – один шаг".

Эта страшилка была услышана всеми, кто по долгу службы был наделен правом решать, кто и что играет. Меня все это до сих пор и удивляет, и возмущает. И, несмотря на то, что Жданов умер в 1948 году, последствия этого глупого высказывания насчет ножа и саксофона ощущались до середины 70-х.

А самое главное, что звучание саксофона партийные "знатоки" ассоциировали с буржуазным образом жизни, и никак иначе! А если учесть, что саксофон еще и один из основных инструментов джаз-оркестров, то картина получалась совсем печальная. В воздухе носилась устрашающая фраза – "Сегодня ты играешь джаз, а завтра родину продашь". И это не было шуткой! Лишь Леонид Утесов смог отстоять перед министерством культуры СССР наличие саксофонов в своем оркестре. Правда, на игру в ресторанах чиновники закрывали глаза, это была некая отдушина для саксофона. Увеселительные и питейные заведения не считались местами воплощения коммунистических идеалов. В музыкальных учебных заведениях же обучение на саксофоне началось только в конце 70-х годов.

Мой отец работал в известном эстрадном оркестре киевского варьете. Руководителем этого коллектива был Виктор Поляков, прекрасный аранжировщик, трубач "тутист", равного которому не было в городе. В. Поляков брал виртуозно самые немыслимые верхние звуки на трубе. Огромный опыт и прекрасную технику он приобрел, работая в оркестрах киевского цирка и ансамбле песни и пляски киевского военного округа. Уже много лет Поляков преподает на музыкальном факультете киевского педагогического института им М.Горького.

Отцу посчастливилось поработать с прославленными Тарапункой и Штепселем, в коллективе высокопрофессиональных музыкантов, в эстрадном ансамбле, который сопровождал концерты знаменитого дуэта комических артистов. Тарапунька и Штепель в те годы были по популярности едва ли не в одном ряду с Аркадием Райкиным. Эти два комика давали поиграть в своих выступлениях музыкантам, чтобы самим немного передохнуть, с ними выступали и солисты-вокалисты с песнями популярных современных авторов, с очень любимыми в то время песнями.

Вот уж где было много концертов и самого разного уровня! Ни один правительственный концерт не обходился без замечательных украинских комиков, один из которых, кстати, – Ефим Березин, затем жил у нас в Израиле.

Также мой отец преподавал в музыкальной школе Чернобыля и помогал своему отцу, Михаилу Самойловичу, в работе с оркестром. Проводил репетиции с оркестровыми секциями, вёл индивидуальные занятия с участниками коллектива, занимался концертной деятельностью. По сей день мой отец работает с различными эстрадными коллективами. Сегодня, чтобы по достоинству оценить его игру и получить удовольствие, достаточно в компьютере на "YouTube" найти его фамилию.

### **Труднее всего преподавать своим детям и внукам**

Александр Ганопольский-младший, внук Михаила Самойловича, – прекрасный кларнетист, ученик профессора Национальной музыкальной академии музыки, солиста оркестра Национальной оперы Украины Р. А. Вовка. Кларнетист и двоюродный брат Владимира. Недавно я получил от него письмо из Киева.

"Борис, я слышал от моего брата Владимира, что вы написали книгу о музыкантах-духовниках, пишете новые очерки, где может быть будет сказано и пару слов про нашего

дедушку. Хотел добавить от себя, что благодаря тому музыкальному фундаменту, который был заложен в детские годы, я сейчас работаю солистом Национальной оперы Украины и преподаю в киевской консерватории. Он мой первый и главный учитель не только в музыке, но и в жизни. Никак не меньше! А педагогом он был от Бога. Сколько было в нем выдержки и такта! А как он доходчиво и доступно мне все объяснял! Уже тогда, как будто предвидя, что его внук будет со временем играть в оперном оркестре главного театра страны, он переписывал для меня кларнетные соло из различных опер, а также симфонические фрагменты, где солирует кларнет. "Терпение и труд все перетрут", – любил повторять дед. Иногда он сидел со мной часами. Такт за тактом, предложение за предложением, выстраивали мы вместе фразы, искали кульминации. Кропотливая это была работа. А как он прекрасно все слышал, любое интонационное отклонение. Очень переживал, что кларнет тогда у меня был не совсем профессиональный, а значит и не совсем стройный. Именно деду я обязан поступлением в музыкальное училище и всей своей последующей дорогой в музыке. Дед еще успел порадоваться за меня, когда я поступил в Киевскую академию музыки, но, к большому сожалению, когда я был на 1 курсе, его не стало. Теперь, спустя годы, я понимаю, как он много для меня сделал, каким родным человеком для меня был! Нелегко преподавать своим детям и внукам, это аксиома. Возможно, слова его благодарного ученика пригодятся вам, Борис, в написании очерка, как подтверждение педагогического таланта этого удивительного, дорогого нам всем человека. Спасибо вам за ваше такое нужное творческое музыкально-литературное дело!"

#### **Начало – в продолжении**

Теперь, когда мы узнали так много об этом замечательном легендарном человеке – Михаиле Самойловиче Ганапольском из рассказа его внука Владимира, мне хочется вернуться к тому, с чего я начал – к личности самого Владимира, внука, продолжателя дела деда.

**– Володя, расскажи немного о себе. Ты выпускник Киевского музыкального училища имени Глиэра, кафедры духовых инструментов Киевской академии музыки имени П. И. Чайковского. Сегодня ты преподаешь в пожалуй одном из наилучших учебных заведений Израиля, консерватории Петах-Тиквы. Расскажи нам о своем творческом пути до репатриации в Израиль. Где ты работал прежде? В каких коллективах?**

– Это был Киевский академический муниципальный духовой оркестр под управлением народного артиста Украины В. И. Охрименко. Я прошел по конкурсу концертмейстером группы труб. Это была очень интересная и творческая работа. Много концертных выступлений, гастролей по Украине. Гастролировали и в Москве.

С оркестром выступали ведущие солисты-вокалисты Украины Д. Гнатюк, А. Чубарев, В. Пивоваров, Национальная заслуженная академическая капелла Украины "Думка" и многие другие. Пожалуй, именно этот коллектив и работа в нем оставили у меня самые хорошие воспоминания. В коллективе царил дух истинного творчества. Мне было интересно работать с дирижером В. Охрименко. Он был прекрасный специалист и как дирижер, и как администратор.

В 1970 году, будучи военным дирижером киевского суворовского училища, он со своим коллективом в Москве на всесоюзном конкурсе военных духовых оркестров занял первое место среди составов, каждый из которых состоял из тридцати музыкантов!

Это был грандиозный успех, если учесть то громадное множество духовых оркестров, которое было в Союзе, и конкурсы проводились лишь раз в 10 лет. В области духовой музыки Охрименко был непревзойденный авторитет.

**– Владимир, расскажи, как у тебя сложилась творческая судьба здесь, в Израиле.**

– В Израиле, кроме преподавания (класс трубы в консерватории Петах-Тиквы), я работал в симфонических оркестрах Иерусалима, Хайфы, Раананы и Беэр-Шевы, с израильскими дирижерами, такими известными, как Г. Шохат, Н. Шериф, Л. Подштейн, Ф. Шезлин. Особенно хотел бы остановиться на симфоническом оркестре телерадиовещания Иерусалима. Сегодня музыкальный директор и дирижер оркестра Фредерик Шезлин.

С момента основания оркестра им руководили Менди Родан, Лукас Фосс, Гари Бертини и другие таланты. Это очень, как сейчас говорят, "продвинутый" коллектив, который имеет свою давнюю историю и традиции. В течение десятилетий с ИСО работали многие музыканты мировой известности: Игорь Стравинский, Отто Клемперер, Артур Рубинштейн, Иегуда Менухин, Мстислав Ростропович, Исаак Штерн, Пабло Казальс, Игорь Маркевич, Генрик Шеринг, Йо-Йо Ма, Мишель Легран, Пьер Булез, Невилл Марринер, Криста Людвиг, Табеа Циммерман, Марта Аргерич, Раду Лупу, Хосе Каррерас, Жан-Пьер Рампаль, Максим Венгеров и Ефим Бронфман. Оркестр первым на территории Израиля исполнил оригинальные произведения таких именитых композиторов, как Софья Губайдулина, Анри Дютийё, Альфред Шнитке и других.

Хотел бы подчеркнуть, что духовая группа в этом оркестре просто великолепная! Трубачи Д. Левитас, Р. Берлин, валторнист Э. Вильнер, тромбонист Ш. Ливне, фаготист А. Файн.

Надо добавить, что и хайфский симфонический оркестр тоже прекрасный коллектив с высоким исполнительским уровнем и большим творческим потенциалом. Дирижёр и художественный руководитель Г. Шохат – талантливый композитор, лауреат Премии Израиля.

Среди музыкантов этого оркестра хочется отметить такие имена, как трубач Н. Бирман, кларнетист В. Лавриков, династия тромбонистов Херсонских – Григорий Херсонский, сын его Денис и внук, тоже Григорий. Херсонский-старший много лет проработал в Государственном академическом симфоническом оркестре СССР, под руководством всемирно известного дирижёра Евгения Светланова, был концертмейстером группы тромбонов.

К слову сказать, все симфонические оркестры Израиля – это прекрасные, высокопрофессиональные коллективы, каждый со своей историей и традициями. Они представляют собой неотъемлемую часть израильской культуры. В такой маленькой стране как Израиль ныне успешно трудятся семь симфонических и камерных оркестров, и у каждого своя аудитория, свои концерты. Где еще в мире такое можно найти?!

– **Владимир, а кто из современных трубачей тебе интересен?**

– Прежде всего, это наши корифеи – Т. Докшицер, Ю. Кривошеев, В. Марголин, В. Морсалес, С. Накаряков. С удовольствием съездил бы к Морису Андрэ, к Пьеру Тибо на мастер-класс, мне очень интересна французская школа. Из немцев интересны Матиас Хёфц, Рейнальд Фридрих.

### **Ганапольские о Ганапольском**

Как интересно складываются иногда события! Неожиданный, почти случайный разговор с коллегой открыл для меня целый мир большой, талантливой семьи, во главе которой стоял Музыкант, Дирижёр, Педагог и просто хороший Человек со своей судьбой Михаил Ганапольский. Я не случайно написал слова с заглавных букв! Этот удивительный человек подарил миру музыки не только свой талант. Родились и выросли его дети, внуки и правнуки, и все они помнят и чтут память о дедушке, с любовью продолжают дело, начатое им. Заложить такой крепкий фундамент удаётся не многим.

Да и статья эта написана мною, можно сказать, в тесном соавторстве с потомками нашего героя. Вот и вышло, что Ганапольские рассказали нам с вами о Ганапольском, а их дед как бы исподволь "повернул" разговор на тему своего продолжения, своих музыкальных последователей.

Я благодарен всем Ганапольским за добрую встречу с их талантливой семьей и говорю спасибо этим людям, еще раз подтвердившим единство прошлого и настоящего, называемого одним словом – ЖИЗНЬ!

Жизнь Михаила Самуиловича Ганапольского продолжается в его детях и внуках, и это прекрасно!



Филипчук М. С.,  
м. Рівне

## НАВЧАЛЬНИЙ ЕСТРАДНИЙ ОРКЕСТР В СИСТЕМІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

*У статті розглядаються важливі питання методологічних засад функціонування навчального естрадного оркестру, проблеми навчання і виховання студентів в естрадному оркестрі.*

**Ключові слова:** виконавство, диригент, композитор, оркестрант, техніко-виконавські можливості, трактовка твору, інтерпретація, динамічні нюанси, агогіка.

*В статье рассматриваются важные вопросы методологических основ функционирования учебного эстрадного оркестра, проблемы обучения и воспитания студентов в эстрадном оркестре.*

**Ключевые слова:** исполнительство, дирижер, композитор, оркестрант, технико-исполнительские возможности, трактовка произведения, интерпретация, динамические нюансы, агогика.

*The important questions of methodological bases of functioning of training pops orchestra are considered. In the article author approached the problem of teaching and education of students in the pops orchestra.*

**Keywords:** performance, conductor, composer, bandsman, technica possibilities and performing interpretation of the work, interpretation, dynamic nuances, agogica.

Особливості вивчення певної дисципліни, принципи і методи освоєння її змісту визначаються у відповідності з сутністю, закономірностями самореалізації та пізнання науки чи виду людської діяльності, які репрезентує ця дисципліна. Естрадний оркестр являє собою навчальну модель діяльності професійного оркестру і відображає усі характерні риси, види і форми пізнавально-творчої діяльності, іманентно притаманні як оркестровому, так і музичному виконавству в цілому. Тому особливості функціонування цієї навчальної моделі безпосередньо обумовлюються законами і правилами музично-виконавського мистецтва, втіленими в оркестровому освоєнні і виконанні музичних творів. "Усіляке виконавство, – зазначав Г. Нейгауз, – складається з трьох основних елементів: виконуваного (музики), виконавця та інструмента, за допомогою якого здійснюється виконання. Лише повноцінне володіння цими трьома елементами (в першу чергу музикою) може забезпечити повноцінне художнє виконання" [6; 11].

Повноцінне художнє розкриття змісту музичного твору є важливою ланкою виконавського мистецтва. Музичний твір не є за своєю природою самостійно функціонуючим результатом художньої творчості. Він залежить від музиканта-виконавця і повністю підкоряється його прочитанню, розумінню, художньому смаку. Відомий французький музикознавець Ж. Бреле знайшла для цього явища дуже вдалий вислів: "Як спляча красуня, яку повинен розбудити принц, вона (музичний твір) чекає, щоб виконавець розбудив її від сну" [3; 166].

Виконавський процес, який відбувається безпосередньо в навчальному естрадному колективі, вимагає від оркестрантів творчої взаємодії в питаннях розкриття художнього змісту відтворення музичних творів. Якщо під час колективного вивчення музичного твору, налагодження ансамблю в оркестрових групах і в оркестрі у цілому, колективного опанування засобами музичної виразності музична взаємодія виконавців має переважно об'єктивний характер, то художнє виконавство вимагає від виконавців підпорядкування всіх своїх внутрішніх якостей (почуттів, емоцій, переживань) безпосередньо колективній грі, встановленню тісних взаємозв'язків між оркестром і диригентом. Художнє виконавство базується на засадах суб'єктивної взаємодії сприйняття і відтворення музичного твору. "Виконавський процес, – писав Б. Вальтер, – включає всі контрастні за своєю сутністю дії: перша з них – осягнення, друга – передача. Успішність останнього етапу хоча і знаходиться у залежності від першого, але ніяк не витікає з нього. Вони лише частково пов'язані між собою; у передаванні діють інші сили, ніж в осягненні, і від співвідношення цих сил залежить успіх виконання" [2; 316].

Зокрема, ці дві дії – осягнення і передача – не мають взаємовиключного характеру: друга дія готується першою і є її логічним продовженням. Як зазначає О. А. Болдіна, "...загальна закономірність виконавської творчості виявляється у тому, що у процесі виконання твір проходить своєрідний шлях: від здійснення авторського задуму, тобто глибокого його осягнення й актуального тлумачення виконавцем за допомогою живого, вражаючого інтонування, – до слухачів, для яких створюються у кінцевому підсумку всі художньо-естетичні цінності" [1; 8].

Емоційне осягнення музики, її здатність з першої зустрічі проникнути у світ почуттів і переживань оркестрантів є фундаментом цілісного образу музичного твору. Першочергове емоційне відображення набуває, як правило, виду загального симультанного уявлення, яке завершується логікою розвитку змісту музичного твору. "Творча активність суб'єкта виявляється лише на основі глибокого і всебічного пізнання об'єкта. Тому максимальна об'єктивність (тобто максимальне осягнення об'єкта, що відтворюється) завжди веде до максимальної суб'єктивності (тобто максимального виявлення творчого потенціалу суб'єкта)" [1; 5].

Але з іншого боку емоційне осягнення музики, що виконується, буде залежати також від художньої якості самого твору. Малохудожня музика неспроможна викликати глибоких почуттів та емоцій, тоді як високохудожній твір навіть за умови недосконалого виконання здатний заторгнути емоційно-чуттєву сферу оркестрантів.

Звуковий музичний образ є синтетичним продуктом діяльності уяви двох творчих індивідуальностей – композитора і виконавця. Створена композитором музика продовжує своє подальше існування лише завдяки виконавцю, який доводить її (музику) до слухачів. Проте не можна не враховувати тих обставин, що музичний твір ніби стає "заручником" у руках виконавця. Він може піднести цей твір на певну висоту або зробити його недостатньо цікавим у художньому відношенні. І. Кванц з цього приводу писав: "Вплив музики на слухача залежить від виконавців майже такою мірою, як і від самого композитора. Погане виконання спроможне спотворити навіть талановитий твір, тоді як посередній твір може бути поліпшений і піднесений гарним виконанням" [4; 13].

Зазвичай лише виконавець, який зуміє передати почуття і думки в розкритті музичного твору, здатний оживити його, відтворити художній зміст, передати слухачам виношені автором образи і почуття, емоційні переживання. Слухаючи виконавця, аудиторія судить про якість музики, художню цінність музичного твору в цілому. Г. Коган писав: "Виконавець повинен уміти перевтілитися в слухача. Переїнятися його холодністю, недовірою, скепсисом, поступово залучаючи його у художній зміст твору. Він повинен не зразу піддаватися настрою твору, спочатку ніби боротися з ним, лише поступово і обережно дозволяючи йому втягнути себе. Його виконання та прискорення повинні бути своєчасною боротьбою в ньому самому, та у творі зі слухачем, боротьбою пристрасті з ритмом тощо. Він повинен весь час чуйно відчувати "на кінці дроту" слухача, аудиторію, відчувати контакт з нею; якщо це відчуття йому взагалі не знайоме – він не виконавець; якщо воно десь слабшає, виходить, що він занадто захопився, – так би мовити, – пішов швидше публіки; в цьому випадку потрібно зараз же ослабити напруження і відновити контакт. Тоді і тільки тоді перемога почуття (твору) над виконавцем буде одночасно й перемогою виконавця над публікою; тоді і тільки тоді виконавець виконає свою справжню місію – доведе аудиторію до художнього твору й тим самим твір до публіки" [5; 247].

Варто зауважити, що важливе місце у виконавському процесі, який ніби виступає посередником між композитором і виконавцем (оркестрантом) в плані передачі художнього змісту твору виступає диригент. З поступовим розвитком та становленням музично-виконавського колективу взаємозв'язки між диригентом і виконавцями стають все більш тісними, що надає змогу диригентові успішно втілювати свої художні образи, ідеї тощо.

Але перш ніж диригент передасть оркестрантам свою художню концепцію, перед тим він наполегливо вивчає партитуру, вникаючи у кожну деталь та клітинку музичної тканини твору. Таке ознайомлення з партитурою – це вже складний процес, який вимагає від диригента належної професійної підготовки. Розуміння стилістичних особливостей музики,

вміння визначити її місце в культурно-історичному контексті, правильно знайти рівень емоційної напруги твору і на основі цього побудувати власну інтерпретацію – головна запорака успіху диригента. Виконавський план, створений диригентом під час ознайомлення з музичним твором, передбачає уяву не тільки про саме звучання, але й за допомогою яких засобів це звучання буде досягнуто виконавцями. В цій моделі він має враховувати всі специфічні виконавські прийоми, труднощі, які можуть виникати в інструментів, одним словом всі моменти, які пов'язані із завданням виконавців. Наприклад, диригент А. Іванов-Радкевич визначав два шляхи вивчення диригентом твору: перший – це шлях копіткого нагромадження деталей з послідовним синтезом всіх досягнутих елементів, що переходить в єдиний художній образ і формується в свідомості диригента з всією свіжістю і новизною; другий – це шлях безпосереднього слухового сприйняття нового твору в "живому" виконанні, в механічному записі або за допомогою радіо, після чого вже починається ретельна аналітична робота, анатомічне дослідження.

Отже, коли в диригента в процесі роботи над партитурою визріла концепція художнього твору, тоді він передає оркестрантам цей задум у формі інформації. В музичній практиці існують диригенти, у яких передача інформації для виконавців відбувається у формі безпосереднього наказу. Такі диригенти встановлюють свою повновладну диктатуру над всім процесом виконання. Г. М. Рождественський вважав, що жорстка диктатура "може привести до технічної досконалості, точного виконання вимог диригента, але ніколи при цьому не вийде справжнього вільного музикування, яке може сходити і сходиться, як правило, від окремих виконавців і оркестру в цілому, – звичайно, якщо це оркестр найвищого класу" [8; 41].

Примусове нав'язування виконавцям своєї волі може привести й до неповноцінного втілення задуму. Так, відомий диригент А. Пазовський відзначав, що "найбільш невдалими моїми творами я вважаю саме ті, у яких від початку й до кінця панував "деспотичний метод". Продовжуючи далі, автор зазначав, що застосовуючи цей метод, він позбавив виконавців "функції свідомих художників, не даючи їм права самостійно шукати й творити, насолоджуватися досягнутим" [7; 43].

Як свідчить музична практика, найбільших результатів у виконавській майстерності досягають диригенти з демократичним поглядом на процес керування колективом, які підтримують і розвивають творчу ініціативу в свідомості виконавців. Як зазначали деякі музикознавці, такий тип керування оркестром практикував диригент А. Нікіш, який завжди довіряв оркестру, ніколи не нав'язував "силою" свого суб'єктивного ставлення до виконання твору. Спілкуючись з музикантами, він умів розкрити у них творчі ідеї, погляди, про які ніхто і не здогадувався. Часто-густо він бачив у музиканті рівного собі артиста. "В цьому – сила Нікіша, – підкреслював К. Флеш, – в цьому таємничість його диригування, властивість його як людини, що є другом музиканта, а не тільки його керівником" [9; 12]. В свою чергу Г. М. Рождественський підкреслював, що "в ідеалі оркестр повинен бути блискучим співрозмовником диригента". На його думку, найбільш яскраве виконання досягається лише тоді, "коли диригент пропонує свою концепцію твору, отримуючи взамін повну виконавську віддачу, реалізацію цієї концепції або навіть доповнення до неї. Стовідсоткова диктатура диригента навряд чи дасть позитивний художній результат" [8; 41].

Безсумнівно, що процес взаємозв'язку диригента з виконавцями є важливою ланкою у виконавській діяльності музичного колективу. В цьому процесі розрізняють прямі й зворотні взаємозв'язки: диригент передає відповідну інформацію (прямий зв'язок), а оркестранти, створюючи звучання, передають тим самим інформацію диригенту (зворотній зв'язок). Одним з таких проявів спілкування К. С. Станіславський вважав створення особливого "духовного струму" між людьми.

Однозначно пізнати художній задум композитора, як і сутність музичного твору, надзвичайно складно. Якщо художник, який приступає до репродукування картини, має перед собою оригінал, то результат його роботи буде залежати від професійної майстерності володіння пензлем, відчуття кольору, пропорцій, від уміння наслідувати малярську манеру автора картини, що репродукується. Загалом успішність такої роботи буде залежати від

уміння копіювати. Виконавець, у свою чергу, має перед собою "німі" ноти, які зафіксовані на нотному папері. І щоб музика знову стала живою, вона має отримати "друге дихання" за допомогою фізичних (звуківідтворювальних) дій виконавця-інтерпретатора.

Навіть незважаючи на те, що у нотному тексті будуть закладені всі характерні особливості для більш точного розкриття змісту твору і що виконавець глибоко осягнув художню сутність твору, розкрив для себе принципи та стилістичні особливості автора, відмежувати виконавство від суб'єктивних факторів практично неможливо. Бо кожен виконавець має власний світогляд, рівень мислення, уявлення, внутрішні переживання. Ідейно-художній образ твору виконавець пропускає через призму власного бачення, інтуїцію відповідно до наявних художньо-творчих і техніко-виконавських можливостей.

Відомо, що кожен виконавець суто індивідуально відчуває художні аспекти музичного твору: агогіку, динамічні відтінки, ритміку, логіку розвитку музичної думки, особливості взаємовідношень формоутворюючих структур тощо. В навчальному естрадному оркестрі всі ці індивідуальні риси помножуються на загальну кількість виконавців. Унаслідок цього художнє виконання музичного твору завжди буде визначатися суб'єктивно-творчим процесом, у якому художньо-творчі принципи автора, жанрово-стилістичні особливості твору реалізовуватимуться в індивідуальній трактовці виконавця.

Загалом, обґрунтовуючи об'єктивні фактори суб'єктивізації виконавського процесу, необхідно відзначити, що індивідуальний вплив виконавця на музичний твір має певні межі. Це означає, що музикант-інтерпретатор не може істотно впливати на зміст і художню концепцію твору. Оскільки виконавець може лише передбачити загальні риси художнього виконання, які закладені автором у творі. Виконавець лише збагачує чи збіднює звучання відповідно до своїх виконавсько-творчих можливостей, відображаючи в інтерпретації своє бачення проблеми, яку підняв композитор, виражаючи в ній свої емоції та почуття. Як зазначав піаніст С. Фейнберг, "художній вплив твору набуває значення лише тоді, коли артист зуміє передати задум автора і пов'язати його зі своїм часом".

Проблеми інтерпретації висвітлюються багатьма дослідниками й музикантами, зокрема диригентами-практиками і трактуються по-різному. Одні говорять про необхідність ортодоксального дотримання всіх авторських вимог, а інші дозволяють вільне поводження з нотним текстом, включаючи темпи, динамічні нюанси, агогіку, перманентні поправки тощо.

Дати вичерпні відповіді на ці важливі питання складно, оскільки проблеми інтерпретації органічно взаємозв'язані з авторським задумом і виконавською концепцією інтерпретатора.

Отже, навчальний естрадний оркестр як музично-виконавський колектив останнім часом є об'єктом великої уваги з боку музикознавців, науковців, дослідників. Наукового обґрунтування потребують питання вдосконалення професійної підготовки студентів в оркестровій грі, теоретичної і практичної підготовки студентів, активізації їх навчально-пізнавальної діяльності, перегляду освітньо-професійної програми і кваліфікаційних характеристик.

#### Використана література:

1. Болдина Е. Творческая природа музыкального исполнительства: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – К., 1986. – С.5-8.
2. Вальтер Б. О музыке и музицировании. "Я" и "другой" // Дирижерское исполнительство. – М., 1975. – С.316.
3. Губенко Е. Проблемы художественной интерпретации // Философский анализ. – Новосибирск, 1982. – С. 166.
4. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте // Дирижерское исполнительство. – М., 1975. – С.13.
5. Коган Г. Об исполнительстве. Вып. 3. – М.: Сов. композитор, 1972. – С.247.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1967. – С.11.
7. Пазовский А. Записки дирижера. – М., 1968. – С.43.
8. Рождественский Г. Мысли о музыке. – М., 1976. – С. 41.
9. Флеш К. Воспоминания скрипача // Исполнительство и искусство зарубежных стран. – Вып. 8. – М., 1977. – С. 12.

*Хамар В. Д.,  
м. Тернопіль*

## ДУХОВИЙ ОРКЕСТР с. ДЕНИСІВ В КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ ТЕРНОПІЛЛЯ

Сьогодні такий вид музичного мистецтва – це рідкість і гордість. А колись, під час польської окупації наших земель, духова музика гриміла в кожному населеному пункті. В багатьох було по два і більше духових колективи з музикантів старшого та молодшого віку. Тоді всі аматорські колективи належали до читалень "Просвіти", а учасники мали неабияку гордість за належність до них. І все це робили на громадських засадах, завдяки високій людській свідомості.

У радянські часи головною базою для життєдіяльності духових оркестрів були дитячі музичні школи. Також тодішня культура ще "розвивалася" за вказівкою зверху, з примусу. На жаль, через байдужість до культури наших державотворців тепер вона у нас занедбана.

За незалежної України однією з причин занепаду діяльності духових оркестрів стало й те, що люди масово виїхали на заробітки. Крім того, купити духовий інструмент за нинішніх ринкових цін аматори неспроможні. Тож там, де такі аматорські колективи ще живуть чи животіють, то тільки на фанатизмі духовиків.

Та чи відомо загалом, що перший духовий оркестр на Тернопільщині було створено 1878 року в селі Денисові, яке тоді належало до Тернопільського повіту (тепер – Козівського району), широко знаним музичним та культурно-громадським діячем Галичини, парафіяльним священиком о. Йосипом Вітошинським.

Народився він 1838 року в м. Косові на Івано-Франківщині у священичій сім'ї. У гімназіях навчався в Чернівцях, Самборі та Перемишлі. Тут доречно зауважити, що навчання в місті Перемишль мало великий вплив на формування світогляду молодого, енергійного, охочого до пізнання культури Йосипа Вітошинського. В цьому культурно-освітньому місті з 1828 року працювала українська музична школа, при кафедральному єпископському соборі співав професійний хор, була прекрасна бібліотека з історичною, художньою та музичною літературою. Особливого в розвитку в місті досягнуло тоді хорове мистецтво, а також школа диригування. Там диригентського ремесла Вітошинський учився в українізованого чеха, керівника міського хору Л. Седняка. До речі, в тому місті священиком був згодом відомий композитор, автор Гімну "Ще не вмерла Україна" о. Михайло Вербицький, із яким у них склалися дружні взаємини. Згодом вступив учитися у Львівську греко-католицьку духовну семінарію.

Отже, 1878 року Вітошинський заклав у Денисові перший духовий оркестр. А керівником і диригентом його він був сам, бо до того вже грав у духовому оркестрі, навчаючись у Львівській духовній семінарії. Для того 15 духових інструментів за власні кошти закупив у Чехії (1877).

Кожного вечора, не раз до пізньої ночі в священичій плебанії відбувалися репетиції хору та оркестру. Бувало й таке, що батько окремого музиканта противився, що син тратить час на музику. Тоді о. Вітошинський наймав робітника, який заступав музиканта в татовій господарці. Метою організатора оркестру було показати владним вельможам музикальні здібності українських селян.

На святах, празниках, у погідні літні неділі музика приваблювала людей навіть із сусідніх сіл. Посвячення води, обхід поля, свято скасування панщини – все це відбувалося під мелодії духового оркестру.

Духовий оркестр збирав лаври під час відвідин австрійського престолонаслідника 1887 р. та в 1885 р. під час відвідин Поділля пастирем нашої церкви Митрополитом Шептицьким.

Нестача диригентів спонукала о. Вітошинського до створення в селі Денисові школи диригентів духових оркестрів та хорів. Сюди з'їжджались із усієї Західної України переважно дяки та вчителі, які після тримісячного навчання виходили обдарованими диригентами та роз'їжджались по містах, селах, повітах, організовували духові та хорові колективи і прославляли українську культуру. 24 січня 1901 року о. Йосип Вітошинський помер.

В 1906 році за почином Степана Павлишина відновлено хор і "оркестру дутних інструментів", що по смерті Вітошинського припинили свою діяльність.

Під час Першої світової війни музикантів мобілізовано на фронт. Та в повоєнні роки, витримавши якийсь проміжок часу, музиканти знову взялися за відродження у селі духового оркестру. Вони налагодили зв'язки з ближнім зарубіжжям, і делегація оркестрантів поїхала до чеського кордону, де їм в обумовлений день доставили комплект нових духових інструментів і денісівці закупили їх для читальні. Тоді довгі роки Денісівським духовим оркестром керував Федір Мороз.

Денісівський духовий оркестр грав під орудою Федора Мороза майже 14 років, тобто за Польщі, перших москалів та німців. Він грав у Денисові та сусідніх селах на релігійні й національні свята, на фестонах і різних урочистостях. У його репертуарі були класичні вальси, національні та релігійні марші, колядки, гаївки, а також мелодії козацьких, стрілецьких і народних пісень.

У період Другої світової війни, під час відступу фронту на захід, усі духові інструменти оркестранти здали до читальні і згодом вони були вивезені як воєнні трофеї до рейху.

В 1958 році закуплено нові інструменти для духового оркестру. Гроші за це згодом зняли при видачі зарплат із колгоспників. Це була найбільша перерва, коли в селі не грала духова музика.

А першим учителем та диригентом духового оркестру в Денисові у повоєнний радянський період був житель села Яструбове Іван Б'єгас. Він керував ним у 1958-1964 роках.

У післявоєнні роки люди вперше почули гру духового оркестру в Денисові 7 червня 1959 року на похоронах. Нотних партитур із релігійними похоронними маршами тоді майже не було. Тому музиканти вимушені були по кілька разів перегравати одне і теж саме – "Журавлі", "Вічна пам'ять", "Прощай навіки" і "На далекім сході". Заодно слід підкреслити, що всі ті марші були бідні, недосконалі, їх поклав на ноти керівник оркестру з пам'яті та в міру своєї компетентності.

Якщо порівнювати духовий оркестр І. Б'єгаса з іншими, які грали в Денисові, то цей склад музикантів був за репертуаром найскромнішим. Разом із тим варто відзначити, що на той тяжкий післявоєнний період колектив став великою потіхою та розрадою, навіть насолодою не тільки для жителів села, його молоді, а й для мешканців усіх околиць.

У 1965 році, ще за життя І. Б'єгаса, колектив очолив новий вчитель, житель села Яструбове – Зиновій Коваль.

На той час Денісівський духовий оркестр мав багатий репертуар музичних творів. Це насамперед – марші: "Праздник труда", "День Победы", "Туга по Батьківщині", "Смело, товарищи, в ногу", "Прощання слов'янки", "Мечта", "Єгерський марш". Вальси: "Мрія", "Осінні мрії", "Гімназистка", "Київський вальс", "Зламано життя", "Я бачив, як вітер берізку зломив", "Вальс №4", "Вальс №7", "В гаю", "Сніг", "Перша любов". Виконували також танго "Тишина", фокстрот "Марі", польки: "Птичка", "Маня", "№2", "№5", "Краков'як", "Суліко".

У 1980-х роках виконавська активність духового оркестру в селі Денисові знову занепадала. Багато її учасників розійшлося-роз'їхалося по роботах, а заодно й змінили місце проживання. В той період при потребі оркестру музикантів мусили збирати і комплектувати з жителів двох або й трьох сіл – Денисова, Яструбового та Купчинців.

Будучи головою Денісівської сільської ради, Богдан Пінязь 1988 року отримав у винагороду повний комплект духового оркестру – 23 інструменти: 5 сопілок, 3 кларнети, 4 корнети, 2 альти, 2 тенори, один баритон, 2 басы, 2 барабани (великий і малий), тарілки та кутник. Ці інструменти в ящиках, футлярах потрапили спершу в Козівський районний будинок культури, потім їх перевезли в приміщення Денісівської восьмирічної школи – для навчання гри учнів. Це було навесні, а восени дирекція школи, погодивши це з відповідними владними структурами, уклала договір і найняла з Бережан учителя духового оркестру Ярослава Івановича Волошина. Цей учитель закінчив Терехівське культосвітнє училище (зараз Вище училище культури) і мав незакінчену вищу освіту в Миколаєві.

За кілька місяців Я. Волошин зумів із старшокласників не тільки підібрати потрібний контингент оркестрантів, навчити їх нотної грамоти, а й грати.

У сільському клубі на святкуванні 1-го травня 1989 року відбувся концерт, на якому вже три твори загравав Денисівський шкільний духовий оркестр – "Першотравневий марш", "Човен" і "Туш".

Та Я. Волошин чомусь не забажав продовжувати навчання зі своїми учнями й припинив заняття, так би мовити, на половині дороги. Другим керівником Денисівського шкільного духового оркестру був Іван Вовк (1992-1993).

Однак цей оркестр офіційного виступу не мав жодного. Коли сільська рада інвентаризувала шкільне майно, всі музичні інструменти від учнів зібрали і поклали на горищі шкільного музею природи, там їх зберігали декілька років. А кларнети і сопілки склали в господарській кімнаті старого корпусу школи. Від частих перепадів температур мідні інструменти, що були на горищі, з роками почали окислюватись, а тому й знецінювались.

Будучи головою Денисівського осередку "Просвіти", та ще й маючи підсилення – мандат депутата Тернопільської обласної ради першого демократичного скликання, Богдан Савак і директор школи Ярослав Шарван домовилися про відновлення у селі життєдіяльності духового оркестру. Їхніми стараннями скликано організаційні збори, які відбулися в кабінеті директора ввечері 9 листопада 1993 року. На них було запрошено 15 претендентів-музикантів, однак прийшли тільки 8. Присутні одностайно погодилися з необхідністю відновлення духового оркестру, керівником якого став Зіновій Коваль. Відтоді почалася щоденна робота. Богдан Савак позичив зі школи на свою відповідальність під розписку духові музичні інструменти. Місцевий майстер-бляхар Богдан Коваль порівняв окремі нескладні вм'ятини, поприпадавав деякі повідрипані деталі. Для підсилення цього благородного починання депутат Б. Савак 28 грудня 1993 року на сесії Денисівської сільради порушив клопотання "Про відкриття в 1994 році Денисівської школи мистецтв".

Від часу, коли сформувався колектив духового оркестру, минуло трохи більше як 3 місяці, й уже 8 березня 1994 року в сільському клубі на Шевченковому вечері він виступив із репертуаром окремих музичних творів, а навесні оркестр грав уже на балу учнів-випускників Купчинецької середньої школи. Цього ж року оркестр також почав грати і на похоронах.

Та з плином часу в 1997-2000 роках оркестранти зазнали певних труднощів. Одні музиканти виїхали на заробітки, інші залишили оркестр через зміну місця проживання, а окремі перестали брати в ньому участь з особистих причин.

Найвизначнішою для Денисівських оркестрантів була подія, коли аматорському колективу їхнього духового оркестру за вагомих внесок у розвиток культури українського народу, високий художній рівень та виконавську майстерність постановою колегії обласного управління культури від 30 грудня 2003 року №8 було присвоєно звання "Народний (зразковий)". Відтепер керівник духового оркестру працював уже на платній основі, бо на цю посаду виділяли 0,5 ставки. Аматори зрозуміли, що хоча вони здобули таке високе звання, тепер їм не можна розслаблюватись, а навпаки, потрібно удосконалювати майстерність.

Спливали роки. Восени 2006 року Зіновій Коваль звільнився. Для підтримки належного настрою в колективі та для збереження духовому оркестрові звання "Народний" виникла необхідність знайти музиканта-спеціаліста, який би очолював колектив. В інакшому випадку була загроза саморозпуску. Аби цього не сталося, начальник райвідділу культури Петро Рибак порекомендував, щоб оркестр очолив учасник цього колективу, студент 4 курсу відділу духових та ударних інструментів Тернопільського державного музичного училища ім. Соломії Крушельницької Олег Савак. Сам колектив на це відреагував також позитивно. Відважившись, 1 березня 2007 року Олег написав заяву і був прийнятий на роботу диригентом Денисівського народного духового оркестру.

Сьогоднішній колектив аматорів Денисівського духового оркестру – це вже немов одна сім'я. У виконавській майстерності молоді музиканти перевершили старших, адже здобули відповідну фахову освіту. Проте протистояння старших та молодших у колективі не відчувається, бо всі рівні та на однакових правах.

Великими пріоритетами в колективі є також розуміння та взаємоповага. Високо цінується порядність. І хоча за обов'язком праці, за соціальним станом та за характером всі

оркестранти різні, проте в колективі цього не відчувається. Тут поважають і беруть до уваги думки кожного, бо всі бажають один одному добра. А інколи, якщо виникне якесь непорозуміння, то про нього не згадують, стараються обійти цей інцидент стороною, бо загальна справа вагоміша, має набагато більшу вартість і перспективу.



Хованець М. І.,  
м. Львів

## ДУХОВИЙ ОРКЕСТР УКРАЇНСЬКИХ СІЧОВИХ СТРІЛЬЦІВ

*В статті розглянуто початки створення оркестру духових інструментів Українських січових стрільців, їх побут, службова та концертна діяльність.*

*В статье рассмотрены начала создания оркестра духовых инструментов Украинских сичовых стрільцов, их быт, служебная и концертная деятельность.*

*In this article it is considered beginnings of creation of orchestra of instruments of winds of the Ukrainian sichovikh shooters, their way of life, official and concert activity.*

**Актуальність.** Цінним внеском у вітчизняну музичну культуру стала військова музика Українських січових стрільців. Вартість мистецького надбання легіону січових стрільців тим вагоміша, що ця музика стала народною, вона глибоко врослась своїми мелодіями і змістом в людську душу, за що її народ широко оцінив та полюбив. Зростання інтересу українського народу до правдивої історичної спадщини стає важливою прикметою сучасної музичної культури. З проголошенням незалежності України почали зникати одна за одною так звані "білі плями" її історії. Дедалі ширше входить у наше життя вітчизняне музичне минуле, чимраз очевиднішим стає не тільки його історична, але й художня цінність, незаперечні художні якості, які і є стимулом для наукового дослідження.

У книзі "Відродження нації" В. Винниченко зазначав: "Січові стрільці робили просто чудеса енергії, спритності, сміливості й працездатності" [3, ст. 151].

Музична творчість січових стрільців, що постала безпосередньо під впливом національно-визвольних змагань 1914-1920 рр., посідає вагоме місце в українській музичній культурі XIX – першої половини XX ст. Тому реконструкція історії, становлення вітчизняної військово-музичної культури Українських січових стрільців є справою патріотичною та благородною. Кожен знову відкритий історичний факт діяльності січових стрільців робить мистецтво більш вагомим в контексті європейської музичної культури.

Українське музикознавство має певні доробки творчої діяльності в царині історії стрілецької пісні. Кожен з дослідників бачить різні грані значимості січового стрілецтва для сучасності – і як феномен українського патріотизму (Тарас Салила), і як феномен високої боєздатності (Богдан Якимів), і як феномен акумулятивної творчої сили у культурному житті (Володимир Качкан).

**Мета.** З'ясувати багатогранність природи стрілецької військової музики, зокрема створення та діяльність оркестру духових інструментів, через глибинний погляд на це явище, зокрема не тільки на її історію, побут та суспільно-громадську роль, але й на музично-жанрове, інтонаційно-ритмічне походження, пов'язане з особливостями художнього менталітету, сформованого у Галичині, що на зламі XIX-XX ст. стала європейським військовим плацдармом.

Перші зародки усвідомлення галицькими українцями необхідності створення власної військової сили дав спортивно-протипожежний рух, який зорганізувався у сокільсько-січові товариства. Ініціатором та організатором створення спортивного руханково-пожежного (протипожежного) товариства "Січ" в Галичині став др. Кирило Трильовський – адвокат і

діяч Української радикальної партії. Вишколення товариства стало поштовхом потужного масового руху молоді генерации українців.

Правда, вже перед заснуванням "Січей" в Галичині діяли українські "спортивно-руханкові" товариства "Сокол" (від 1894 р.), створені за польським і чеським зразком, але вони переважно охоплювали інтелігенцію у містах, при цьому не залучаючи до співпраці українське міщанство і були мало поширені на селах, "для яких вони були чужі і незрозумілі" [15, ст. 9].

Так, починаючи з кінця 1913 р. і особливо в 1-й половині 1914 р. розпочалась активізація українських стрілецьких товариств. У 1914 році у Західній Україні існувало "967 організацій "Сокола", що нараховували 58627 членів та 1056 організацій "Січей" із 66000 членів" [10, ст. 440]. Це вже була впорядкована сила, яка, відродивши пам'ять про українське військо, дала поштовх подальшому розвитку військових традицій. Керівники та провідні члени таких товариств, поставивши собі за мету "витворити ідеологію Самостійної України та її запоруку – мілітарну силу, відчували, що на це їм відведено мало часу, а тому старалися зробити якнайбільше" [11, ст. 93]<sup>1</sup>.

Товариства "Січ" мали добрі оркестри духових інструментів, які брали участь у походах маршем по містах і селах, на здвигах, виступали з концертами серед місцевого населення, брали участь у різного роду імпрезах тощо. В. Пачовський писав: "Горить Львів-город від українських стягів, куди не глянеш. І ось ступає великий здвиг народу на вулицях нашої столиці. Перед ведуть отамани на вороних конях, а за ними музиченьки грають, а за ними марширують Стрільці Січові, а далі рядами Соколи та Січі з хоругвами, з бунчуками, з курінними отаманами на конях. Полк за полком, село за селом, повіт за повітом – а всі з лентами на грудях, із музиками своїми... Виступають парні під такт музики на вправи на середині вольної площі" [16, ст. 17].

Перші наслідки українського національно-військового руху виявилися на великому крайовому здвизі (огляді), присвяченому 100-річчю дня народження Т. Шевченка, що відбувся 28 червня 1914 р. у Львові в присутності австрійського намісника у Галичині Коритовського, якого супроводжували представники крайової та міської влади та комендант львівського корпусу ген. Кальошварі – що засвідчувало те, що з українською військовою справою рахуватися вже змушена була й офіційна влада.

Вже з перших днів війни (вересень 1914 р.) австрійський уряд дозволив створити окремі військові частини січових стрільців, які у складі австрійської армії боролися з царським урядом Росії. Центром формування став Стрий.

Тому діяльність січових стрільців здійснила прорив не тільки у національному житті, але й розбудила культурну свідомість народу Галичини. Січові стрільці не тільки брали участь у збройній боротьбі, а й проводили велику культурно-просвітницьку роботу серед населення. "Мандруючи по селах Волині, – писав В. Левицький, – українські січові стрільці будили селян, проповідуючи, "хто ми, чії сини та ким, за що закуті", розповідали про стрілецтво і закликали до возз'єднання усіх українських земель. Слово "Україна" набирало широкого та реального значення. Волинь прокидалась зі сну" [13, ст. 114].

Оскільки Січове військо було не тільки військом високої дисципліни, але й розвиненої духовної культури, то у його лавах були: Михайло Гайворонський – підхорунжий, композитор-диригент, організатор духового оркестру Січових стрільців, інспектор військових оркестрів Української галицької армії, автор численних музичних творів для духового оркестру, пісень, симфонічних творів, відзначався широтою інтересів тощо; Роман Лесик – підхорунжий, диригент стрілецького оркестру, автор музичних картинок "Легіон УСС", "Вечір в Україні", секстетів для кларнетів і саксофонів. Репертуар оркестру поповнювався

<sup>1</sup> Намагаючись охопити військовою організацією всі місцевості Галичини й Буковини, вони створюють у Львові своєрідні курси старшин і підстаршин, випускники яких мали б допомагати цій справі. Перед самою війною виникла думка зібрати стипендійний фонд для тих молодих українців, що хотіли б навчатись у військовій академії: планувалося мати власне видавництво, свої часописи та брошури, які б поширювалися як у Західній Україні, так і за кордоном. Також був задум зробити спільні маневри всіх українських військових організацій. Але брак коштів та подальші події унеможливили задумане. Перший перегляд січових сил – перше Січове Свято, відбулося в Коломиї.



*Михайло Гайворонський  
15.09.1892 – 11.09.1949  
капельмейстер  
Армії УНР,  
лицар Залізної Остроги*

музичними творами Антіна Баландюка – підхорунжий, музикант, композитор; Ярослава Барнича – вістун, композитор-диригент, учасник струнного квартету, автор знаменитої на весь світ музики до оперети "Гуцулка Ксеня", "Шаріко", автор ряду композицій для оркестру, хорів; Богдана Крижанівського, Романа Купчинського – підхорунжий, автор багатьох стрілецьких пісень, Левка Лепкого – чотар, написав чимало стрілецьких пісень. Легіон українських січових стрільців мав і своїх художників – нині всесвітньо відомих Льва Геца та Осипа Куриласа, письменників – Миколу Голубця і Осипа Назарука, поетів – Богдана Лепкого, Юрія Шкрумеляка, Олеса Бабія, Василя Бобинського і автора знаменитого реквієму – "Як ви умирали" – Михайла Кураха. Всі ці талановиті люди під час перепочинків між боями та в умовах позиційної війни організовували оркестри і хори, відкривали малярські майстерні, видавали часописи та створювали гімназичні класи для малописьменних стрільців. За словами Б. Гнатовича: "вони передали майбутнім поколінням живі спогади про славне минуле стрілецтва, про бої, смерть та любов, про героїство і жертви, про веселі і сумні переживання товаришів по зброї" [8, ст. 82].

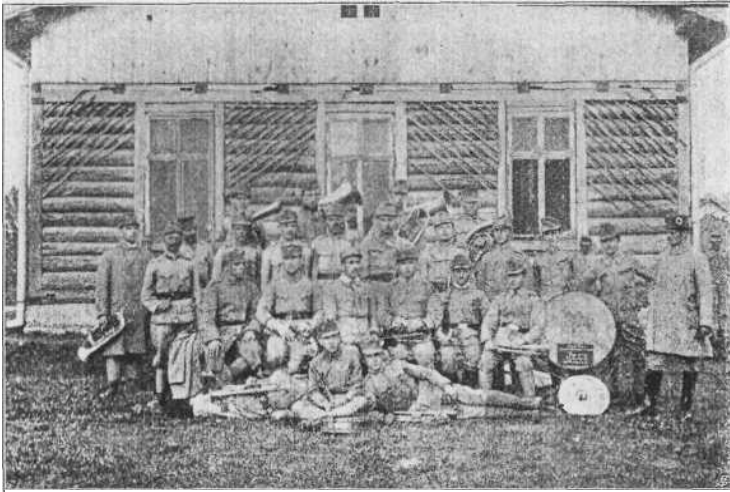
Відтак це був осередок талановитих майстрів, чия творчість стала чималим внеском у національну культуру і додавала їй нового специфічного галицького колориту.

Маршова музика та пісні січових стрільців спричинили виникнення у стрілецьких лавах багатьох мистецьких колективів. Слід зауважити, що майже в кожній сотні був свій хор, проте під грім гармат і свист куль січові стрільці потребували більш потужних звуків. Тому найбільш доречним виявилось створення оркестру духових інструментів. Організатором, а згодом і керівником першого духового оркестру при Українських Січових Стрільцях став підхорунжий Михайло Гайворонський.

На початку 1914 року відбулись перші спроби створити стрілецький оркестр духових інструментів у Стрию. Ініціаторами його створення стали Гринько Роман (Іван) та Роман Лесик. Однак сталося так, що прийнявши військову присягу, музиканти оркестру за наказом командування змушені були віддати музичні інструменти і виїхати з "вищими товаришами Стрільцями на Угорщину" [21, ст. 98]. Тим не менше думка про створення першого оркестру духових інструментів при УСС не покидала їх і в замковій Полянці на угорській Україні, де до цього перебував Кіш<sup>1</sup> УСС. Відбувались наради, складалися плани щодо створення оркестру, велися розмови на різних рівнях, але на цьому все і закінчувалось. Не один раз бажаючі створити духовий оркестр тішили себе словами: "Коли перенесемося до Галичини, то й будемо мати сотки інструментів" [6, ст. 59]. І дійсно, як тільки Кіш переїхав до с. Камінка, що біля Сколе, то розпочалася реалізація планів та думок щодо створення духового оркестру. М. Гайворонський згадує, що створенням оркестру "як також добором музикантів (і тих, що мали охоту стати ними) зайнялися у коші УСС на припоручення отамана Н. Гірняка, М. Угрин і Ю. Рабій" [7, ст. 12]. Вони й поїхали в пошуках потрібних музичних інструментів до Самбора у товариства "Соколів" та "Січей", де до війни був оркестр духових інструментів.

М. Гайворонський пише: "При Українських Січових Стрільцях були три трубні оркестри. Першу вів я (М. Гайворонський – *авт.*) і Роман Лесик; від початків створення її аж до листопадових подій 1918 р., ...Друга оркестра повстала на весні 1918 р. при вишколі УСС під проводом Богдана Крижанівського" [7, ст. 12]. Після декількох місяців самостійного існування цей оркестр (вже на Великій Україні) об'єднався із першим духовим оркестром. Третій оркестр УСС розпочав своє існування на початку 1919 р. під орудою музиканта першого оркестру Осипа Кухтина.

<sup>1</sup> Кіш – позафронтний стрілецький центр, названий за запорозькою традицією.



*Оркестр У.С.С. (світлина М. Венгжина)*

на війну, – згадує М. Гайворонський – а о. Селянський визичив нам понад 20 інструментів з як найбільшою вічливістю" [19, ст. 6].

Згодом М. Гайворонський з чотирма стрільцями поїхав до Стрия, до товариства "Сокол", де з розумінням поставились до створення оркестру січових стрільців і передали їм окремі музичні інструменти, ноти та пульти.

У зв'язку із створенням оркестру було чимало скептиків, однак чимало було й таких, які підтримували цю ідею. Велику допомогу в подоланні перших труднощів січовим стрільцям надавав підхорунжий професор Угрин-Безгрішний.

З тих людей, які були відібрані в оркестр, деякі не вміли нічого грати на духових інструментах, дехто був із музичною освітою, мав велике бажання навчитися грати на духових інструментах, траплялося й так, що стрільці самі виявляли власну ініціативу й бажання навчатись гри на духових інструментах

В спогадах М. Гайворонського знаходимо розповідь про бажання гімназиста Осипка Кухтина грати в духовому оркестрі, який перед війною вже вмів грати на скрипці і гітарі, співав в хорі. М. Гайворонський дав йому альт, щоб хлопець ознайомився з інструментом. Пройшов один день, другий, а стрілець не приходить. Гайворонський посилає тоді посланця. Через день він прийшов сам і сказав, що був хворий, і тільки через декілька тижнів занять Осипко Кухтин признався, що його хотіли відправити додому, але він сказав, що вміє грати на трубі, щоб залишитись в духовому оркестрі. Насправді, він ніколи не грав на трубі, а не приходив тому, бо на квартирі навчався гри на інструменті, щоб було зрозуміло, що він володіє музичним інструментом. Завдяки заняттям на трубі досягнув своє бажання і грав в оркестрі на Ес-трубі.

Як засвідчують документи: "перший духовий оркестр Січових стрільців був створений в серпні 1915 р. при підтримці коменданта Коша отамана Никифора Гірняка та за старанням підхорунжого УСС Микола Венгжина" [17, ст. 128]. Керівником оркестру було призначено підхорунжого Михайла Гайворонського (псевдонім "Орест Тин") [14, ст. 30].

25 музикантів, що записав стрілець Рабій, утворили перший склад оркестру. Музикантами цього оркестру переважно були недавні студенти, гімназисти та члени сільських січових і сокільських оркестрів. Це були виконавці на флейті, кларнетах, перші труби, другі труби, альти, басові труби, тромбон, баси, ударні інструменти.

До нової праці керівника духового оркестру січових стрільців М. Гайворонський приступив не тільки з запалом, але й знанням та багатим практичним досвідом, набутим у передвоєнні роки під час роботи з духовими оркестрами у селах Заліщищини та Львівщини.

Активна підготовча робота з формування оркестру проводилась у селі Боднарові. Оркестр духових інструментів комплектувався музикантами, підбирали музичні інструменти та репертуар, і досить скоро розпочалися перші репетиції, а згодом і перші виступи оркестру.

Під час проведення перших оркестрових репетицій М. Гайворонському доводилось велику увагу приділяти тим виконавцям, які виконували функції акомпанементу (ударні

Створення оркестру розпочалось з комплектування його фахівцями, пошуків музичних інструментів та нотного репертуару. Одного разу, під час розмови з отаманом Н. Гірняком про створення оркестру, до них підійшов стрілець і звернувся: "Пане десятнику, у нас в Вовчинці була сокільська оркестра, а інструменти поховано перед Москалями, їх буде можна визичити через панотця Селянського" [19, ст. 6]. Відтак М. Гайворонський відправив двох стрільців возом до с. Вовчинці, що під Станіславом. "Музиканти, члени "Сокола", пішли були

інструменти басы, альти) тому, що серед них були селяни з січового оркестру в Лісниках, які були слабо підготовлені та малообізнані з музичною грамотою. Всі вони вже вміли трохи грати Я. Ярославенка "Сокільський марш". Так розпочинав свою творчу діяльність перший оркестр духових інструментів українських січових стрільців.

За деякий час запасний курінь з Боднарова переїхав до Гнильня. Це був довготривалий похід. Вони йшли з села до села. Люди в кожному селі виходили, щоб побачити своїх синів чи знайомих і виносили на дорогу усе, хто що міг їм дати. У поході через Галич виконання оркестром маршів викликало у місцевого населення величезне піднесення, гордість за січове військо.

"А наша оркестра – згадує М. Гайворонський – грала марша, аж ноги рвали землю під собою. Груди подавали ся вперед і шия простувала ся гордо" [19, ст. 6].

Репетиції оркестру часто проходили у складних побутових умовах, з постійними нестачами, а часом і взагалі під кулями неприятелів. М. Гайворонський згадує: "В Гнильчу для занять оркестру виділили хату-читальню. Це був недобудований будинок на пагорбі навпроти школи, оббитий латами. Цей будинок був маленьким, два вікна якого були забиті, одне дошками, друге цеглою, а в третім було всього три шибки. Музиканти бувало позакладають свічки на багнети і за таких обставин доводилось проводити репетицію. Часом москалі сипали кульками з шрапнелів, але ні одного разу не подірявили жодного музичного інструменту. Підчас боїв музиканти-стрільці оркестру виконували обов'язки санітарів і тоді підпорядковувались приказам "ложкового лікаря д-ра Беляя" [21, ст. 3].

В Гнильчу оркестр поповнився новими професійними музикантами. Утримувався оркестр на кошти офіцерів січових стрільців і підтримувався благодійними внесками від суспільства. Так, наприклад, завдяки стараннями о. Рабія в Самборі вдалося дістати значну суму грошей і докупити декілька нових музичних інструментів.

Часто оркестр відвідували члени української бойової управи. Під час одного з відвідувань полковим лікарем д-ром Ковшевичем оркестр вперше виконав "Стрілецький марш", написаний М. Гайворонським.

Свою виконавську діяльність оркестр розпочав з вивчення маршів. Першим музичним твором, який вивчив оркестр, був французький марш. Пізніше заступник диригента підхорунжий Роман Лесик записав марш "Коломийковий похід", відомий йому з Перемишля. Третій марш, який вивчив оркестр, став "Сокільський марш" Я. Ярославенка. Четвертий марш був складений із українських народних пісень (із Стрия), а згодом були й марші австрійської та німецької армії. Кращі з цих були: "Марш Радецького" Й. Штрауса, "Марш Нібелунгів" Р. Вагнера, "Альте Крігскамераден марш", який дуже всі любили, "Марш глядіаторів". Крім стройових і концертних маршів, в репертуарі оркестру були й похоронні марші. З-під пера М. Гайворонського вийшли такі знамениті марші: "1-й Стрілецький Похід", "2-й Стрілецький Похід", "Стрипа марш", "В дорогу", "Їхав козак", "За Україну", "Народний" ("Дівча в сінях стояло"), "Похоронний похід" [5, ст. 156-157].

Вже після тижня занять оркестр УСС виступав перед стрілецькою командою. Першим музичним твором, який виконав оркестр, був "Сокільський марш". Пізніше вивчили гімн "Ще не вмерла Україна", "Salvator marsch", "Молитву", "Похоронний марш", "В'язанку народних пісень" тощо.

23 вересня 1915 р. оркестр січових стрільців приймав участь у посвяченні могили січових стрільців, що полягли у боях у селі Вікторів біля Галича. 29 вересня 1915 р. інспектувати січових стрільців у село Гнильче прибув інспектор запасного куреня полковник Вараді. Він оглянув і оркестр. Прослухавши гру оркестру, полковник подав диригентові руку, оглянув всіх і запитав М. Гайворонського: скільки часу існує духовий оркестр? Полковник Вараді не повірив, що оркестр тільки недавно створений. "Unglaublich! Du hast ja einfaches Orchester" [19, ст. 2]. (Неймовірно! Ти маєш дійсно справжній оркестр. – *Переклад М.Х.*).

Згідно з опублікованими матеріалами, оркестр січових стрільців, будучи в процесі формування, вів активну виконавську діяльність, приймав участь у концертах, різноманітних військових та громадських заходах. Так, 4 жовтня 1915 р. в день іменин австрійського цісаря оркестр грав під час служби Божої та при дефіляді польового куреня в присутності полков-

ника Григорія Коссака, а вже 12 жовтня 1915 р. оркестр з новими сотнями перейшов в поле і опинився у Вівсю. Там для занять оркестру виділили прегарний шкільний зал, де проходили репетиції оркестру. У Вівсю М. Гайворонський знайшов нових музикантів сокільського оркестру із Стрия та з інших оркестрів, особливо в сотні Вітовського. Як керівник оркестру він доповів полковнику Коссаку, що в сотні Вітовського є люди, які володіють музичними інструментами. Оскільки полковник цінував оркестр та військову музику, добре знав, бо сам грає на скрипці. Полковник Коссак видав полковий наказ, в якому всі стрільці, які раніш грали в оркестрах, могли зголоситися до диригента оркестру.



*Духовий оркестр УСС. с. Соснів, 1916 р.  
Перший зліва – підхорунжий Роман Лесик, заступник диригента*

Таким чином, на кінець 1915 р. склад оркестру духових інструментів поповнився новими музикантами і разом з диригентом зріс до 30 осіб та був добре укомплектований. Крім тих музикантів, що вже грали в оркестрі, до них долучилися новобранці, а саме виконавці на флейті баритоні, трубі, альтях, валторні, на ударних інструментах, басу.

В репертуарі оркестру на той час було понад 60 музичних творів. Це були стрілецькі марші, увертюри, концертні твори, коломийки, вальси, гавоти, збірки з народних пісень, церковна музика тощо.

Велику допомогу в роботі з оркестром диригенту Гайворонському надавав його заступник, підхорунжий Роман Лесик, який займався стройовим вишколом оркестру.

Красномовним свідченням впливу музики на звияти січових стрільців є спогади Романа Купчинського про перегляд 1-го Полку УСС з циклу "Над Стрипою":

"25 жовтня 1915 року в с. Вікторів, де знаходився 1-й полк УСС, з перевіркою приїхав капітан ген. штабу Неневський. Було оголошено збір полку.

Після обіду всі сотні строем розпочали виходити на площу за селом і ставали в стрій на визначені місця шикування. За останньою сотнею рушив і духовий оркестр на чолі з підхорунжим М. Гайворонським. За чверть години на конях виїхали старшини з площі перед школою. Як тільки старшини під'їхали до площі, полковий оркестр заграє "Сокільський марш". Потім отамани відрепортували. Старшини вислухавши рапорт об'їхали стрілецькі лави з фронту і стали з боку на пагорбі. Розпочалася дефіляда.

Оркестр заграє "Стрілецький марш" Гайворонського, який добре ілюстрував стрілецьку долю та образ Українського січового стрілецтва" [12, ст. 1].

Духовий оркестр січових стрільців часто грав на богослужіннях і на Різдво. Чи чули Ви, як на Різдво виглядає коляда, коли її грає духовий оркестр на 30-ти музичних інструментах? Всі, хто знається і не знається на музиці, зразу зрозуміє, що це є дуже надзвичайне явище, яке неможливо передати словами.

У 1916 році після Різдвяних свят оркестр вперше прибув на фронт до Тудинки над Стрипою, де багато проводив занять та грав на вправах і переглядах військ.

Командир полку УСС Гриць Коссак і все стрілецьтво прийняли оркестр дуже радушно. Неодноразово оркестр грав на фронті "між УСС-ми і австрійськими, мадярськими та німецькими частинами" [7, ст. 14]. Крім того оркестр часто виступав на концертах у Станіславі (тут оркестр грав і у церкві під час богослужінь), в Стрию, у Львові, в Перемишлі та інших містах Галичини та Великої України. Виступи оркестру всюди радо вітали, немов вся Україна раділа, що УСС мають свій духовий оркестр.

Через тиждень після Шевченківських свят у Свистільниках оркестр січових стрільців дав два публічних концерти в Станіславі: один у кафедральній церкві під час Архієрейського Богослужіння, яке відправив Станіславський єпископ Кир Григорій, другий (того ж таки дня в залі готелю "Австрія") – концерт стрілецької пісні для місцевого населення і представників австрійських військових команд. Причому на вечірній концерт стрілецької пісні громада Станіславова навіть надрукувала програми концерту з текстами пісень українською та німецькою мовами.

У 1916 р. при оркестрі У.С.С. був створений струнний відділ: смичковий квартет і "закладалося смичкову оркестру" [20, с.98]. У зв'язку з цим постав камерний склад, а саме струнний квартет, в якому брали участь Михайло Гайворонський, Ярослав Барнич, Антін Баландюк і Роман Лесик. Доречно сказати, що скрипку Гайворонський возив з собою упродовж війни.



*Струнний квартет УСС – зліва: Роман Лесик, Антін Баландюк, Ярослав Барни і Михайло Гайворонський*

Отож, ми бачимо, що з самого початку свого існування Українські січові стрільці мали добре організовані творчі колективи, а саме, при кожній сотні були хор, духовий оркестр. Ці колективи мали в своєму репертуарі як музичні твори зарубіжних авторів, так і твори українських композиторів та власні стрілецькі композиції. Своїми виступами ці творчі музичні колективи неодноразово перед цивільним населенням та січовими стрільцями доказували свою професійну майстерність та відданість своїй справі.

Стрілецький письменник Андрій Бабюк в статті "Стрілецька пісня перед світом" докладно розповідає про один із концертів духового оркестру УСС у Станіславі в квітні 1916 року: "в неділю 9 квітня 1916 року о год. 8 ранку, духовий оркестр січових стрільців пройшов головнішими вулицями Станіславова з стрілецькими маршами. Саме це, справило величезне враження на мешканців міста, як українців, так і чужинців. В греко-католицькій катедрі відправив Службу Божу за полеглих УСС січовий духовник о. Пшецьорський. Цілу Службу Божу співав стрілецький хор під орудою підхорунжого Леся Гринішака в супроводі оркестру духових інструментів... Після церкви, духовий оркестр маршем пройшов вулицями міста. О 11-й годині перед полуднем відбувся концерт духового оркестру в залі готелю "Австрії" для молоді всіх українських шкіл Станіславова. Треба було бачити, як підчас виступу оркестру червоніли від запалу личка молодого покоління, як по кожній точці обсипували вони виконавців рясними оплесками та голосними – дзвінками окликами "СЛАВА". В серцях молоденьких хлопців та дівчат закарбувалися в пам'яті молоді стрільці зі своїми чарівними, повними завзяття та молодечого пориву піснями, яких дотепер представляли вони собі тільки в уяві. <...> В неділю 10 квітня, точно о год. 19.30 вечора, розпочався головний концерт духового оркестру. Великий зал "Австрії" була переповнений публікою, а ще багато людей були змушені повертатись до дому бо не було місць.

Свято розпочав духовий оркестр під орудою підхорунжого М. Гайворонського з виконання маршу "Стрілецького похід". Поважні, різноманітні акорди мелодії ілюструють все: – Перший поклик під спільний стяг до повстання, бої, подвиги. Мимоволі, ця мелодія, надала цілому святу чисто поважний характер... В'язанка пісень укладу підхорунжого

М. Гайворонського, дуже сподобалася всім, що були в залі, котрі були приневолені і плакали і сміялися". Далі пише А. Бабюк: "вістун Євген Банах заспівав тенорове соло в супроводі фортепіано: "Гетьмани" на слова Т. Шевченка муз. М. Лисенка... Чоловічий хор в супроводі оркестру духових інструментів відспівав на слова Т. Шевченка муз. С. Людкевича хор "Косар". Останнім номером першої частини концерту був смичковий квартет Г. Россіні: "Cuius Animam" арія "Stabat Mater" – в якому пробивалась непорочна душа, яка прямує до чогось вищого" [18, ст. 17].

Після короткої перерви оркестр дуже добре виконав увертюру Шнайдера: "Чар весни", хор заспівав: "Гей там в горах воля!" та уривок з опери Р. Вагнера "Тангейзер" – "Хор полонників".

На закінчення концерту оркестр виконав австрійський, мадярський, німецький, турецький, болгарський та український гімни. На цьому свято закінчилось

На концерті були присутні офіцери та багато світської інтелігенції інших держав. Не треба згадувати, з яким одухотворенням слухали присутні кожний номер концертної програми, та як щиро вітали співаків й музикантів рясними, вдячними оплесками.

"Цей виступ наших стрільців познайомив багатьох чужинців з нашою справою та чарівністю нашої української пісні, а рідним братам українцям, котрі щиро гостили стрільців, осолодив гіркі хвили їх тяжкого – буденного життя..." [1, ст. 2].

Концерт оркестру січових стрільців у Станіславі показав, що стрілецька творчість є і необхідною невід'ємною частиною українських військових та мистецьких традицій, а жанрове й тематичне розмаїття дозволяють вбачати ознаки її професійного виконавства.

Кінець 1916 р., весь 1917 р., аж до літа 1918-го простояв Вишкіл та Кіш УСС в околиці Миколаєва над Дністром. "Околиці Миколаєва тоді були схожі на один стрілецький табір. Скрізь по станціях видніли стрілецькі мазепанки, по селах та дорогах лунала бадьора стрілецька пісня, чулись звуки стрілецького оркестру. Були важкі часи, але було й безжурно та весело – і тоді тим веселіше що за Збручем народжувалась вже Українська Держава. Рік 1917 був багатий у події. Вістки, які доходили з України – про центральну Раду, формування українського війська та стихійний здвиг на тому боці, вносили підйом у стрілецькі ряди" [2, ст. 140].

Оркестр часто здійснював поїздки на різні заходи. М. Гайворонський добре пригадує поїздку оркестру з концертом до Перемишля з нагоди Свята проголошення Української Державності в 1917 році. Тоді весь український Перемишль супроводжував оркестр у поході через місто. Прихильно зустрічали оркестр і на Великій Україні.

Опинившись на Великій Україні, М. Гайворонський як "генеральний капелъник" армії почав організовувати оркестри при інших полках. На допомогу йому прийшли музиканти першого його оркестру, молоденькі композитори та диригенти, які й організовували ці оркестри: Данко Крижанівський, Осип Кухтин, Юліан Форемний, Гриць Іванів та Геньо Якимів, дещо пізніше оркестранти, учасники симфонічних оркестрів.

Початки діяльності духового оркестру січових стрільців були скромні та досягнення доволі великі, не дивлячись на те, що приходилось працювати з перепонами, – постійно оркестр знаходився у дорозі: то на фронті, то на навчанні, то в коші. У музикантів до праці була охота й амбіції. На початку свого існування Січові стрільці не мали свого окремого прапора. Інколи при виступах на фронті використовували вони прапор "Січі" з Ясениці коло Дрогобича.

Тому свято посвячення нового прапора УСС 27 жовтня 1917 р. стало визначною подією у житті оркестру січових стрільців.

Миколаївські бараки, де стояла команда, були завітчані зеленню, ілюмінацією, майоріли прапори. Святочно був прибраний залізничний вокзал у Миколаєві.

Загуркотів потяг і урочисто посунув на станцію. Прозвучала команда: "Позір!". Оркестр заграє гімн. Гості перейшли перед фронтом почесної сотні і подались бричками до бараків, де відбулося офіційне привітання і святочна вечеря у старшинській столові.

Наступного дня, ранком 28 жовтня 1917, сотні вирядились на полі за бараками. Перед чудово спорядженим польовим вівтарем відправив Богослужіння митрополит Андрей

Шептицький і посвятив прапор. Під час Богослужіння грав стрілецький духовий оркестр. Перед вівтарем стояв штаб, гості та делегати австрійської і німецької команди, а позаду у лавах стрільці. Ясний погодній день, що розливався у синяві мрійливого неба, підсилював ще більше святочний настрій. Всюди панувала непорушна тишина. Сонце вилискувало по золотих трубах, мигтіло по зброї й висріблювало стерні павутинням. Довкола панувала краса тихої мисленої осені і піднесеність святкового настрою, і трудно було сказати чи цей настрій з природи на людей, чи це людський настрій ушляхетнює природу. Це був пам'ятний момент в житті духового оркестру та січових стрільців.

Біля полудня свято закінчилося дефілядою перед командою УСС, делегаціями та митрополитом.

"Вишколені і вимуштровані сотні, витягнувшись як струна, перейшли одним ударом соток ніг поруч дорогою і попрямували на свої стоянки. За ними юрбою пройшов народ під звуки стрілецького оркестру. Закінчився парад і розпочалося велике свято. Святкували і стрільці і села, скрізь де вони стояли" [2, ст. 140].

### Висновки

Отож, панорамний огляд становлення музичної культури у стрілецькому середовищі засвідчує, що:

- навіть мозаїчна картина музики у військових формуваннях січових стрільців виконувала вагомий роль. Вона найбільш органічно була пов'язана з щоденним стрілецьким життям, вирівнювала і полегшувала марш українського війська в походах, підносила дух та настрої воїнів на відпочинку, пропагувала найкращі зразки музичної світової класики, твори українських композиторів та власні музичні композиції;

- звучання стрілецького оркестру підтримувало позитивний морально-психологічний стан не лише вояків, але й в населення. Вселяло в них віру і надію на перемогу, підтримувало дух патріотизму та національного оптимізму;

- діяльність оркестру духових інструментів УСС спричинилася до розвитку й популяризації не тільки стрілецької творчості, але й стрілецької ідеї, чому сприяли як зміст музичних творів, так і сама поява українського вояка перед публікою.

### Література:

1. Бабюк Андрій. Стрілецька пісня над Світом // Українське слово. – Л., 1916. – ч. 121. – С. 4.
2. Веринський Л. Вишкіл і Кіш У.С.С. над Дніпром (1916-1918) // Історичний календар-альманах Червоної калини на 1929 р. – Л., 1929. – С. 229.
3. Винниченко В. Відродження нації: Історія української революції (марець 1917 р. – грудень 1991 р.). – Київ-Відень, 1920. – ч. III. – С. 151.
4. Шкрумеляк Ю. Слідами пісні У.С.С. – ВСВ України, 1916., – ч. 33-34. – С. 275.
5. ВСВУ. – ч. 67-68. – С. 59.
6. Витвицький В. Михайло Гайворонський. Життя і творчість. – Л., 2001. – С. 175.
7. Гайворонський М. Перша орхестра У.С.С. // Червона калина. Літературний збірник "Українських Січових стрільців" на 1935 р. – Л., 1935. – С.12-14.
8. Гнатович Б. Вишкіл У.С.С. // Українські січові стрільці: 1914-1920. – Львів, 1936 – С. 82.
9. Лепкий Л. Літ тому двадцять // Діло. – 1914, 29 черв. – С. 1.
10. Діло. – 1916. – Ч. 242-243; За волю України. Історичний збірник УСС. – Нью-Йорк, 1967. – С. 440.
11. За волю України. – С. 93.
12. Купчинський Р. Перегляд 1 полку У.С.С. (З циклу: Над Стрипою) // Українське слово. – Л., 1915 – ч. 139. – С. 8.
13. Левицький В. У.С.С. на Волині // УСС : 1914-1920. – Львів, 1936. – С. 114.
14. Матейко Р. Галицькі лицарі волі // Українські визвольні змагання на Тернопільщині 1919-1920 років у контексті історії України. – Тернопіль: Принтер-інформ, 2002. – С. 30.
15. На грані нової доби // Гей, там на горі "Січ" іде!.. пропам'ятна книга "Січей" Зібрав й упорядкував Петро Трильовський. – К., 1993. – С. 9.
16. Онуфрик Степан. Ореста У.С.С-ів // Червона калина. Літературний збірник "Українських Січових стрільців" на 1934 р. – Л., 1934. – С. 178.
17. Пачовський В. В ніч на Івана Купала 1913. // Тим, що впали. Літературно-мистецький

збірник. Кн.1. / Зложив М. Голубець, украсив І. Іванець. Артистична Горстка і Пресова Кватира УСС в Поли. – Львів, 1917. – С. 17.

18. Стрілецький концерт у Станіславові // ЦДІА України в м. Львові ф. 353, оп. 17, арк. 142. Матеріали до історії Легіону УСС (реферати, листи та інш.).

19. Стрілецькі пісні і труби (розмова М. Гайворонського з Іваном Боберським) // Діло. – 1916. – Ч.75, 76.

20. Яцків М. До історії коша У.С.С. // Тим, що впали. Літературно-мистецький збірник. Кн.1. / Зложив М. Голубець, украсив І. Іванець. Артистична Горстка і Пресова Кватира УСС в Поли. – Львів, 1917. – С. 162.



*Цюлюпа С. Д.,  
м. Рівне*

### **ТРУБАЧІ РІВНОГО В ІСТОРІЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА ВОЛИНСЬКОГО ПОЛІССЯ**

Історія Рівного сягає глибокої давнини. Поблизу села Бармаки, що на околицях міста, знайдені залишки житла прадавніх людей, яким понад 15 тисяч років. Більше двох тисяч років тому на території сучасного міста осіли і вкорінилися племена слов'ян.

Перша відома писемна згадка про Рівне як один із населених пунктів Галицько-Волинського князівства датована 1283 роком. З другої половини XIV ст. Рівне перебувало під владою литовських князів. Свого розквіту у середні віки місто досягло за часів правління княгині Марії Несвицької, яка у 1492 році домоглась у польського короля Казимира Ягеллончика надання місту Магдебурзького права.

В пам'ять про це у серпні 2006 року вдячні рівняни відкрили пам'ятник княгині Марії Несвицькій. У місті є також майдан Магдебурзького права, де знаходиться виконавчий комітет Рівненської міської ради. З 1518 до 1621 р. місто перебувало у власності князів Острозьких. У другій половині XVII та на початку XVIII ст. Рівне належало до володінь магнатів Замойських, Конєцпольських, Валувських, а з 1723 р. надовго, майже на півтора століття, переходить у власність польських шляхтичів Любомирських.

У 1793 р. відбувся другий поділ Польщі і до міста увійшли російські війська, у результаті розробленого нового адміністративного поділу Волинських земель Рівне набуло статусу повітового центру новоутвореного Волинського намісництва (згодом губернії).

Напередодні Першої Світової війни у Рівному проживало майже 36 тис. осіб, що вивело його на друге за чисельністю мешканців місто у Волинській губернії після Житомира. У 1916 році перед наступом російських військ його відвідали імператор Микола II та генерал О. Брусилов. Сьогодні на могилі солдат-учасників Брусиловського прориву стоїть пам'ятник – хрест.

У період з 1917 до 1920 року місто почергово перебувало під владою австро-німецьких, польських, більшовицьких окупаційних військ. 19 вересня 1920 року Рівне зайняли польські війська і до вересня 1939 року місто перебувало у складі Польської держави як повітовий центр Волинського воєводства.

Незважаючи на репресії польської влади, у місті продовжувалось українське культурне життя, активно працювали громадські організації національно-патріотичного спрямування – товариство "Просвіта" ім. Т. Г. Шевченка (до закриття у 1929 р; відроджене у 1988 році).

Значного поштовху в розвитку духового, інструментального, ансамблевого та оркестрового виконавства надали чеські іммігранти на Волині, переселені з території Чехії на Україну з 70-х років XIX ст. до 40-х рр. XX ст. Переселяли людей цілими селами, сім'ями, оркестровими, хоровими та театральними народними колективами. У побуті чехів із давніх часів популярна інструментальна та хорова музика.

Сольне та камерне виконавство чехів на Волині було невід'ємною частиною мистецького розвитку етнокультури і набуло широкого розповсюдження як серед переселенців, так і серед корінних українців. Уже на початку XX ст. починається розквіт інструментального та ансамблевого виконавства на духових інструментах, яке здебільшого мало академічну основу і відрізнялося від народного традиційного музикування, що згодом викристалізувалося у склад однорідних інструментів та ансамблів, який заклав підвалини сучасному складу духового оркестру.

Виникнення і розвиток духових ансамблів та оркестрів у чеському культурному середовищі зумовив ряд конкретних історико-суспільних факторів: потреба репрезентації прогресивного міщанства, наслідування капел австрійського королівського війська, повернення військових музикантів до цивільного життя з придбаними та своїми інструментами, технічний рівень яких удосконалився у зв'язку з упровадженням вентильного механізму, що позитивно вплинуло на покращення тембру звука, розширення технічних можливостей діапазону та його хроматизацію.

З часом духові оркестри різних етнічних груп під впливом цивільної практики відійшли від військового репертуару і стали незмінними учасниками міських і сільських урочистих церемоній, свят та обрядів, мистецьких фестивалів-оглядів. У ті часи практично кожне село, де компактно оселились чеські переселенці, мало духові оркестри, ансамблі народної музики, хорові колективи. В архівних фондах обласного архіву збереглися документи, які підтверджують існування духових оркестрів у волинських селах: Малин, Гільча (Гулеч Чеська), Залісся, Сенкевичівка, Великі Дорогостаї, Маковичі, Осекрива, Свиначика та інші.

Діяльність переселенців-чехів на всій території тодішньої Волині залишила яскравий слід для нащадків, показала приклад уміння зберегти національну самобутність, культуру, згуртованість у вирішенні всіх соціально-економічних завдань. Це, безперечно, надало поштовх у розвитку економіки, культури, освіти та соціального благоустрою регіону.

Чеська культура, яку переселенці взяли із собою до Волині, стала частиною історії українського народу, гармонійно збагатила культуру Волинського Полісся.

У вересні 1939 року відповідно до акту Молотова-Ріббентропа західноукраїнські землі відійшли до СРСР. Цього ж року Рівне набуло статусу обласного центру новоутвореної Рівненської області УРСР. 28 червня 1941 року розпочалась окупація міста гітлерівським Третім Рейхом. Було засновано газету "Волинь", головним редактором якої став Улас Самчук, працювали відомі діячі українського руху опору, зокрема Олена Теліга, Олег Ольжич, Ніл Хасевич та інші. Під час Великої Вітчизняної війни на околицях та у місті діяло кілька радянських підпільних організацій, партизанських загонів. 2 лютого 1944 року місто було звільнене від фашистських загарбників.

Вулиці Рівного пам'ятають Миколу Костомарова, Володимира Короленка, Миколу Лисенка, Івана Франка, Олексія Толстого, Симона Петлюру, Уласа Самчука, Патріарха Мстислава, Федора Штейнгеля та багатьох інших всесвітньовідомих вчених, митців, письменників, політичних та громадських діячів. Рівняни бережуть пам'ять про видатних людей, імена яких пов'язані з містом.

За роки незалежності споруджено пам'ятники Тарасу Шевченку, Уласу Самчуку, Симону Петлюрі, Климу Савуру, Нілу Хасевичу, встановлені пам'ятні знаки: жертвам Чорнобильської катастрофи, воїнам, які загинули в локальних війнах, загиблим міліціонерам, Волинським чехам, депортованим українцям. В останню неділю серпня рівняни та багаточисельні гості святкують День міста.

Із здобуттям Україною незалежності місто Рівне зберігає провідні позиції в політичному, економічному, культурному, релігійному і мистецькому житті регіону.

Добре відомі міжнародний молодіжний фестиваль традиційної народної культури "Древлянські джерела", слов'янський фестиваль "Коляда", міжнародний фестиваль дитячого та молодіжного хорового співу "Весняні дзвіночки", свято народної творчості "Музейні гостини", міжнародний фестиваль духової музики "Сурми", міжнародний конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка, які збирають творчі колективи з багатьох країн світу.

Саме ці мистецькі форуми ставили перед собою головним завданням конкурсної програми пропагувати рідне українське музичне мистецтво. "Засобом подібних академічних конкурсів ми свідомо ставимо перепону дешевій російській попсі, яка заповонила наш музичний ефір, – висловився організатор конкурсу Степан Цюлюпа. – Наша академічна духовна школа завжди була високого рівня. І ми покликані формувати у молоді найкращі естетичні смаки, використовуючи потужний музичний арсенал національної класики та доповнюючи його новими творами, плекаючи молоді таланти у кращих виконавських традиціях".

Історія розвитку українського духового інструментально-ансамблевого виконавства всебічно висвітлювалась в наукових та навчально-методичних працях В. Апатського, В. Посвального, Р. Вовка, В. Богданова, П. Круля, І. Гишки, Р. Наконечного, Ф. Крижанівського, Ю. Василевича, К. Мюльберга, О. Плохотнюка, В. Громченка, А. Карпяка, В. Качмарчика, В. Носова, Ю. Рудчука, С. Цюлюпи, Я. Сверлюка, М. Терлецького, О. Мельника та інших.

В даній статті автор приділяє значну увагу питанню історії творчої діяльності відомих виконавців на трубі, педагогів, керівників духових ансамблів та оркестрів Рівненщини, яка безпосередньо пов'язана з трудовою біографією мистецьких навчальних закладів м. Рівне, а це дитяча музична школа №1 ім. М. В. Лисенка, дитяча музична школа №2, Рівненське державне музичне училище РДГУ, кафедра духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

**Дитяча музична школа №1 ім. М. В. Лисенка** має свою цікаву історію, адже це **перша** музична школа на Волині, відкриття якої у 1939 році стало важливою подією мистецького життя міста і всього краю. Із першого дня в школі організовані денна і вечірня форми навчання, були створені відділи фортепіанний, народний, духових і струнно-смичкових інструментів, а також вокальний для дорослих. До відкриття школи музичну освіту в Рівному молодь здобувала у приватних музикантів та педагогів, в приватних школах ім. К. Шимановського та С. Нементовського, які діяли до 1939 року, а також у благодійних класах при костелі та студії.

До відкриття Рівненського музичного училища в 1955 році дитяча музична школа №1 була головним не тільки навчальним, а й методичним центром з надання консультацій керівникам художньої самодіяльності, які працювали на теренах Рівненщини.

#### ***Викладачі класу труби відділу духових та ударних інструментів***

##### ***Рівненської ДМШ №1***

**Назарець Євген Миколайович** – трубач, педагог, диригент, адміністративний працівник. Народився 12 березня 1937 року в с. Новомиськ Здолбунівського району Рівненської області. У 1959 році завершив навчання в Рівненському музичному училищі (клас труби Бокія Ю. Л.). В 1962–1965 рр. працював викладачем Рівненської ДМШ №1, згодом завідувачем Здолбунівського міського відділу культури. В 1977 році закінчив Рівненський культурно-освітній факультет Київського інституту культури. В 1970–1979 рр. керував хором працівників культури Здолбунівського районного будинку культури. З 1982 року працює на посаді директора Сарненської дитячої музичної школи. З 1995 року – викладач Здолбунівської ДМШ.

**Невірковець Микола Олександрович** – трубач, педагог, диригент. Уродженець с. Липки Гощанського району Рівненської області (1 жовтня 1946 р. – 22 березня 1987 р., м. Рівне). Після закінчення Липківської восьмирічної школи навчався з 1961 до 1965 року в Рівненському державному музичному училищі в класі труби Корнілова С. Б. З 1974 року викладач класу труби та керівник духового оркестру ДМШ №1 м. Рівне. Під його орудою оркестр став лауреатом багатьох обласних, республіканських та всесоюзних фестивалів народної творчості. В 1978 році завершив навчання в Рівненському культурно-освітньому факультеті, який на той час був філіалом Київського інституту культури. Подальша педагогічна діяльність продовжувалась на посаді викладача обласних курсів підготовки керівників художньої самодіяльності та в ДМШ №1 м. Рівне. За період роботи на творчій ниві Микола Олександрович виховав чимало хороших музикантів, серед яких Сергій Мартинюк – соліст естрадно-симфонічного оркестру Рівненського академічного музично-

драматичного театру, Петро Мартинюк – викладач класу тромбона Рівненської дитячої музичної школи № 2 та ін.

**Гамбель Михайло Йосипович** – трубач, педагог, диригент. Народився 11 жовтня 1953 року у м. Чорткові Тернопільської області. В 1970 закінчив Чортківську ДМШ (клас труби Й. В. Цьомко). В 1974 році закінчив Тернопільське державне музичне училище (клас труби Мирона Старовецького). В 1980 році завершив навчання на кафедрі духових та ударних інструментів (клас труби Олексія Садового) Рівненського державного інституту культури, де і залишився працювати викладачем класу труби та учасником брас-квінтету викладачів кафедри. З 1982 року – музикант військового духового оркестру в Німеччині. З 1988 року плідно працює викладачем класу труби та керівником естрадного оркестру в Рівненській ДМШ №1, де і до сьогодні продовжує трудову діяльність завідувачем відділу духових та ударних інструментів школи. Серед його випускників чудові музиканти-трубачі Віктор Шокура, Олексій Матул, Вадим Стаднюк та інші.

**Дзядук Микола Миколайович** – трубач, педагог. Уродженець с. Барки Любомльського району Волинської області (1 вересня 1958 року). У 1975 р. закінчив Любомльську ДМШ, клас труби Є. Р. Бондарчука. В 1981 році завершує навчання в Лідському музичному училищі, клас труби В. Ф. Степанова. Трудова педагогічна діяльність розпочалась у 1981 р. на посаді викладача класу труби та керівника учнівського духового оркестру Радунської ДМШ №1 Гродненської області в Білорусії. З 1983 року служба музикантом військового духового оркестру в Німеччині. В 1987–1998 рр. викладач класу труби в Рівненській ДМШ №1 ім. М. Лисенка, активний учасник джазового оркестру школи та паралельно працює концертмейстером оркестрової групи народної хорової капели Рівненського управління МВС. Гордість класу труби Миколи Миколайовича – це його випускники Сергій Коник, Сергій Гроховський, Руслан Кравчук, Тарас Харчук – випускники кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури, Сергій Супрунюк – випускник Рівненського МУ та Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського та інші.

**Дубчак Леонід Леонідович** – трубач, педагог, адміністративний працівник. Народився 25 квітня 1966 року в с. Заборолі Рівненського району Рівненської області. В 1984 році закінчив Дубенське культурно-освітнє училище, згодом працює завідувачем клубу в с. Котів Рівненського району. В 1993 р. завершує навчання на музично-педагогічному факультеті (клас труби С. Д. Цюлюпи) Рівненського державного педагогічного інституту ім. Д. З. Мануїльського. З 1995 року працює викладачем класу труби та керівником духового оркестру Рівненської ДМШ №1 ім. М. Лисенка. З 1998 року працює на адміністративній посаді інспектором відділу культури Рівненської районної державної адміністрації.

**Ковальчук (Цюлка) Роман Іванович** – трубач, педагог. Народився 19 вересня 1978 р. в м. Тлумач Івано-Франківської області. Після навчання в 1994 р. у Тлумацькій ДМШ (клас труби В. М. Царука) поступає в Калуське училище культури, де навчається в класі труби М. С. Марищука до 1998 року. Студентські роки, де формуються і вдосконалюються професійні якості майбутнього педагога і музиканта-трубача, проходять у стінах Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (клас труби, диригування доцента, к.п.н. С. Д. Цюлюпи). Роман Ковальчук з високою майстерністю виконав "Концерт" для труби з фортепіано Олександра Гедіке на державних випускних іспитах. Після навчання в РДГУ працює викладачем класу труби кафедри естрадної музики та викладачем Рівненської ДМШ №1 ім. М. Лисенка.

**Історія Рівненської дитячої музичної школи №2** розпочалась 2 січня 1974 року і тісно пов'язана з історією музично-хорового товариства. Спочатку під нову музичну школу було пристосовано приміщення по вул. С. Разіна, 87. 1976 року дитяча музична школа № 2 розмістилась в старовинному будинку по вул. 16 Липня, 22. В стінах школи щоденно відбувались уроки творчого пізнання для майже 40 викладачів та 400 учнів. В 1988 році школа отримала від адміністрації міста сучасне приміщення по вул. М. Островського, 13-а, збудоване за спеціальним проектом, в якому передбачені класи для індивідуальних занять з фаху, аудиторії для занять з музично-теоретичних дисциплін, малі репетиційні зали, нотна

бібліотека, фонотека, концертна зала на 450 місць. Сьогодні Рівненську дитячу музичну школу №2 очолює досвідчений педагог, викладач вищої категорії, старший викладач, Голова президії Ради директорів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів Рівненської області Сергій Климчик.

### ***Викладачі класу труби Рівненської ДМШ № 2***

**Шапіро Юхим Григорович** – трубач, педагог. Народився 28 квітня 1941 року в м. Коростень Житомирської області. В 1962–1966 рр. навчався в Рівненському державному музичному училищі в класі труби С. Б. Корнілова. З 1966 року служив в рядах Радянської армії. В 1975 році організовує і стає першим керівником учнівського духового оркестру школи. Колектив стає переможцем обласних та міських конкурсів, учасником всеукраїнських та міжнародних фестивалів духової музики. В різний час цим оркестром керували В. І. Хрін, О. В. Мичко, Ю. В. Островський. З 1973 до 1991 р. трудова діяльність на посаді викладача класу труби Рівненської ДМШ №2. Згодом виїхав на постійне проживання в м. Чикаго (США). Випускник класу Михайло Клімашевський – трубач, соліст Петербурзького залу органної та камерної музики.

**Хрін Володимир Іванович** – закінчив Тернопільське державне музичне училище в 1972 році (клас труби Мирона Старовецького), у 1980 році завершив навчання на кафедрі духових та ударних інструментів (клас труби Олексія Садового) Рівненського державного інституту культури. Значний період працював артистом оркестру Рівненського музично-драматичного театру, завершив трудову діяльність викладачем класу труби та керівником духового оркестру в Рівненській дитячій музичній школі № 2.

**Островський Юрій Володимирович** – трубач, педагог, диригент. Народився 10 червня 1964 року в м. Ужгород Закарпатської області. В 1979–1983 рр. студент Ужгородського державного музичного училища. Згодом служба в армії. З 1985 до 1989 навчався на відмінно в класі труби Олексія Садового на кафедрі духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури. В 1998 році перевівся з Квасилівської ДМШ і продовжив трудову діяльність викладачем класу труби та з вересня 1999 року керівником зразкового дитячого духового оркестру в Рівненській дитячій музичній школі № 2.

**Чорноморець Віталій Вікторович** – трубач, педагог. Народився 1 грудня 1985 року в с. Гадячівка Крижопільського району Вінницької області. Перші уроки навчання гри на трубі провів батько Віктор Володимирович, який закінчив по класу труби Тульчинське училище культури. В 2001–2005 рр. студент класу труби Ципордея П. А. Тульчинського училища культури. В 2010 році завершив навчання на кафедрі духових та ударних інструментів (клас труби доцента Степана Цюлюпи) Інституту мистецтв РДГУ. З 2009 року працює викладачем класу труби у Рівненській дитячій музичній школі № 2, організатор і керівник ансамблю "Диксиленд-бенд".

**Климчик Сергій Васильович** – трубач, педагог, адміністративний працівник. Народився 13 жовтня 1971 року в смт Мізоч Здолбунівського району Рівненської області. В 1987 році закінчив Мізоцьку загальноосвітню школу та з відзнакою Мізоцьку дитячу музичну школу (клас труби Вознюка Віктора Петровича). В цьому ж році склав іспити до Дубенського культ-освітнього училища на відділ духових інструментів до чудового педагога по класу труби, ветерана Великої Вітчизняної Війни Козлова Бориса Леонідовича. Приймав активну участь у регіональних фестивалях, конкурсах як соліст-виконавець, так і в складі духового оркестру. Закінчивши з відзнакою училище, в 1990 році був призваний у лави Радянської армії в війська ВДВ. За час служби в збройних силах проходив службу в Пренайській частині ВДВ ВО, та Гвардійській Тульській повітряно-десантній дивізії міста Єфремів Тульської області. За період служби Сергій Васильович був багаторазово відзначений нагородними знаками, грамотами. В складі ансамблю "Блакитний ципелін" як трубач отримав Гран-прі на конкурсі солдатської пісні "Солдатська пісня – 1991" в місті Тула. В складі цього ж колективу давав концерти для мешканців Воронежської, Тульської, Калузької та Московської областей. В 1992 році був звільнений в запас. В цьому ж році

Сергій Васильович прийнятий на посаду викладача класу труби відділу духових та ударних інструментів в Мізоцьку дитячу музичну школу. В 1992–1997 рр. навчається в класі труби доцента Цюлюпи С. Д. на кафедрі духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури за спеціальністю "Народна художня творчість", кваліфікація: керівник духового оркестру, диригент, артист оркестру, викладач фахових дисциплін. В 1994 році прийнятий на посаду викладача по класу труби на відділ духових та ударних інструментів в Рівненську дитячу музичну школу №2. Випускники класу Сергія Васильовича вступали до Рівненського музичного училища: Галанюк Юрій (труба), Назарук Віталій (баритон), Костючек Максим (валторна). Випускники, які вступили до Дубнівського культосвітнього училища: Новак Сергій (труба), Колодич Юрій (валторна). В 2007 році Климчика Сергія Васильовича призначено на посаду заступника директора з навчальної роботи комунального закладу "Рівненська дитяча музична школа №2". За період роботи на посаді суттєво покращив роботу деяких відділів музичної школи, які курував, а саме: відділ духових та ударних інструментів – внесено нововведення в підготовчих групах, ініціював створення джазового оркестру, а також оновив розвиток відділу сучасної хореографії. Розробив навчальну програму з класу труби, тенора, баритона для 5-ти та 7-ми річної форм навчання.

З 1 грудня 2011 року викладач вищої категорії, старший викладач Сергій Васильович працює на посаді директора КЗ "Рівненська дитяча музична школа №2". У 2013 році під його керівництвом заклад став переможцем у номінації КРАЩИЙ КОЛЕКТИВ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА відкритого рейтингу популярності "ГОРДИСТЬ МІСТА". В цьому ж році колектив музичної школи пройшов атестаційну експертизу початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу, за наслідками якої навчальний заклад отримав рівень освітньої діяльності "високий", та був визначений – заклад "Атестований з відзнакою". За час роботи на посаді директора Сергій Климчик створює умови для подальшого професійного розвитку відділів школи.

15-17 грудня 2011 року та 16-19 грудня 2012 року Климчик С. В. є членом оргкомітету з проведення 2-го та 3-го Всеукраїнського дитячо-юнацького конкурсу української музики "Бурштинові нотки", а також режисером звітного концерту школи 2012, 2013 та 2014 роках. Працював у складі журі V-го Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах ім. В'ячеслава Старченка (2012 р). На посаді директора КЗ "Рівненська дитяча музична школа №2" Сергій Васильович керує методичною радою та атестаційною комісією закладу, плідно співпрацює із Рівненським факультетом Державної Академії керівних кадрів культури і туризму України, на базі закладу проводяться майстер-класи для викладачів ДМШ Хмельницької, Рівненської, Львівської, Тернопільської, Полтавської областей, за що неодноразово отримував подяки. Творчо співпрацює з Інститутом мистецтв РДГУ, на базі ДМШ проводиться навчально-педагогічна практика студентів кафедри духових та ударних інструментів. В лютому 2013 року Сергій Васильович очолював оргкомітет з проведення благодійного творчого вечора поетеси Марії Рудак, гостем святкової програми була Народна артистка України Ніна Матвієнко.

За багаторічну працю на ниві культури і мистецтва С. В. Климчик відзначений Подякою Виконавчого комітету Рівненської міської ради Управлінням у справах сім'ї, молоді та спорту, Почесною грамотою Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України, як член журі "За вагомі здобутки у розвитку музичного виконавства" на 5-му Всеукраїнському конкурсі молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах ім. В'ячеслава Старченка. В грудні 2012 року відзначений Управлінням культури і туризму Рівненського міськвиконкому "За сумлінне виконання своїх посадових обов'язків".

КЗ "Рівненська дитяча музична школа №2" – єдина музична школа в області, яка володіє найбільшою кількістю різноманітних музичних інструментів та напрямів підготовки за жанрами, на яких навчаються учні: фортепіано, скрипка, віолончель, контрабас, бандура, домра, балалайка, балалайка-бас, гітара, цимбали, баян, акордеон, флейта, кларнет, труба, тенор, баритон, туба, тромбон, саксофон-альт, саксофон-тенор, ударні інструменти, ксилофон, сопілка, електрогітара, бас-гітара, арфа, хоровий спів, сольний спів, народний спів, академічний спів, естрадний спів, весь комплекс музично-теоретичних дисциплін,

народний танець, бально-спортивний танець, сучасний танець та класичний танець. З 2013 року Сергій Васильович Климчик є Головою президії Ради директорів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів Рівненської області.

**Рівненське музичне училище** утворене 5 жовтня 1955 року наказом Міністерства культури УРСР № 671. 14 грудня 1998 р. згідно з постановою Кабінету Міністрів України № 1973 та спільним наказом Міністерства освіти України та Міністерства культури і мистецтв України від 14 січня 1999 р. № 15/14 училище увійшло до структури Рівненського державного гуманітарного університету.

За роки існування в училищі підготовлено близько 4000 спеціалістів. 54 випускники мають почесні звання, серед них: Володимир Андропов – академік, народний артист Росії; Євген Кухарець, Богдан Депо, Лідія Кондрашевська – народні артисти України; Анатолій Бортнік, Галина Топоровська, Василь Пиндик, Тарас Денисюк – заслужені артисти України; Вікторія Накорнеєва – заслужена артистка Автономної республіки Крим; Олександр Тарасенко, Микола Дацик – заслужені діячі мистецтв України; Петро Невірковець, Віктор Ковальчук, Микола Корейчук, Борис Забута – заслужені працівники культури України та інші.

***Викладачі класу труби відділу духових та ударних інструментів  
Рівненського музичного училища***

**Бокій Юрій Леонідович** – трубач, педагог. Випускник Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, клас труби професора Яблонського В. М. Викладав клас труби в Рівненському музичному училищі в 50-60 роках ХХ століття. Він є засновником і диригентом першого студентського естрадного оркестру в Рівненському музичному училищі. В 1959-1961 роках в класі Юрія Леонідовича навчався відомий на Волині диригент, педагог, заслужений працівник культури України **А. М. Кібіта**.

**Прибора Владлен Миколайович** – трубач, педагог. Випускник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової. Викладав клас труби в Рівненському музичному училищі в 50-60 роках ХХ століття.

**Корнілов Станіслав Борисович** – педагог, музикант, трубач. Народився 2 червня 1934 року в м. Полтаві у багатодітній родині (трое братів Володимир, Анатолій, Віталій і сестра Зінаїда). Мати Мотрона Василівна померла в 1945 році, батько Борис Самойлович воював на фронті, тому Станіслав до 1950 року виховувався в дитячому будинку. Успішно пройшов відбір кандидатів на навчання і з 1950 до 1954 року Станіслав є студентом класу труби Полтавського музичного училища. В 1954 році поступає до Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка і паралельно працює (1956-1958 рр.) артистом оркестру Львівського театру юного глядача.

Після завершення навчання в консерваторії Станіслава Борисовича направляють на роботу в оркестр Львівського театру опери і балету, де він працює до 1965 року. З цього ж року починається трудова діяльність на педагогічній ниві молодого викладача класу труби в Рівненському державному музичному училищі, де він працював до 1991 року. Згодом виїхав на постійне проживання в Ізраїль. За добросовісну працю нагороджений командуванням Прикарпатського військового округу Нагрудним знаком "Відмінник культурного шефства над Збройними силами СРСР" та почесною грамотою обласного комітету профспілок. Корнілов Станіслав Борисович за роки творчої і педагогічної діяльності виховав цілу плеяду чудових музикантів-трубачів, серед яких **Сергій Мартинюк** – соліст естрадно-симфонічного оркестру Рівненського академічного музично-драматичного театру, **Михайло Клімашевський** – професійний трубач, соліст Петербурзького залу органної та камерної музики та інші.

**Кібіта Андрій Миколайович** – диригент, педагог, трубач. Народився 13 жовтня 1942 року в с. Новомиськ Здолбунівського району Рівненської області. Перші кроки навчання гри на трубі зробив у Тайкурівському шкільному духовому оркестрі, керівник Назарець Євген Миколайович. В 1960–1961 роках працює керівником духового оркестру в Здолбунівській ЗОШ №1. В 1959-1961 студент Рівненського музичного училища, клас труби

Бокія Юрія Леонідовича, випускника професора Яблонського В. М. Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського. З третього курсу (1961-1964 рр.) Андрій Кібита навчається у викладача класу труби Шопена Юрія Івановича в Новосибірському музичному училищі. Згодом служба в Радянській армії старшим музикантом Сибірського військового округу. З 1966 по 1971 рр. студент Новоросійської державної консерваторії ім. М. І. Глінки (клас труби відомого автора етюдів, п'єс та концерта для труби Бобровського І. І.).

Трудовий стаж в Рівненському музичному училищі Андрій Миколайович розпочав в 1971 році на посаді викладача класу труби та керівника духового оркестру. В березні 1974 року він організовує і проводить авторський концерт московських композиторів Михайла Готліба, Георгія Сальнікова та Бориса Кожевнікова. Авторські твори відомих російських композиторів з великим успіхом були виконані студентським духовим оркестром під орудою Андрія Кібита. В 1978 році результати творчої праці керівника і колективу були анонсовані у випуску Всесоюзної фірми "Мелодія" грам-платівки "Грає духовий оркестр Рівненського музичного училища".

В 1982 році за багаторічну плідну працю на ниві мистецтва Андрію Миколайовичу Кібіті присвоєно державне звання "Заслужений працівник культури України". З 1992 року Андрій Кібита є членом WASBE (Всесвітньої асоціації діячів духової музики), що дало йому можливість налагодити творчі зв'язки із зарубіжними музикантами, диригентами та композиторами, збагатити репертуар сучасної оркестрової музики для студентського духового оркестру "Сурми".

Вагомі результати в творчій діяльності Кібита А. М. та його відчуття йти завжди в ногу з сьогоденням приносять творчі зв'язки з композиторами і диригентами зарубіжжя Робертом Гіфордом та Марком Ламерсоном (США), Вольгангом Зуппаном та Юліаною Клімент (Австрія), Філіпом Лангле (Франція), Франко Чезаріні (Швейцарія) та ін.

Свої чудові організаторські здібності креативного менеджера Андрій Миколайович проявив під час проведення престижного Міжнародного фестивалю духової музики "Сурми" в м. Рівне. Надіємось, що традиції цього масштабного мистецького форуму будуть відроджені в майбутньому.

За період трудової діяльності Андрій Миколайович виховав цілу плеяду музикантів, диригентів, педагогів, серед яких **Анатолій Сиротюк** – соліст Петрозаводського симфонічного оркестру, **Микола Скічко** – соліст Нижегородського духового оркестру, **Анатолій Стецюк** – студент Одеської консерваторії, **Леонід Момот та Володимир Конончук** – студенти факультету підготовки військових диригентів при Московській консерваторії, **Петро Ковальчук** – соліст-трубач оркестру Одеського оперного театру та інші.

Глибокі знання свого інструмента, постійний пошук нового, вміння органічно поєднувати викладання фахових дисциплін з умовами і вимогами сучасності є основними чинниками, які визначають його високий професійний рівень педагога.

**Козійчук Григорій Вілентійович** – трубач, педагог, диригент. Народився 4 березня 1966 року в м. Костопіль Рівненської області. В 1981–1985 роки студент відділу духових та ударних інструментів Рівненського державного музичного училища. Згодом викладач Костопільської дитячої музичної школи. В період 1985-1987 років служба в Радянській армії. З 1987 по 1992 студент класу труби Петрозаводської державної консерваторії м. Петрозаводськ (Росія). Після навчання в консерваторії направлений на роботу в Рівненське музичне училище на посаду викладача класу труби. Сьогодні трудову діяльність Григорій Вілентійович продовжує, будучи керівником Сарненського муніципального духового оркестру.

**Борінов Володимир Миколайович** – трубач, педагог. Народився 2 листопада 1970 року в с. Немирівка Радивилівського району Рівненської області. Перші кроки навчання гри на трубі відбулись в шкільному духовому оркестрі рідного села, керівником оркестру був Сірко Анатолій Петрович. Згодом з 1984 р. навчання в Радивилівській ДМШ у класі труби Сірка А. П. З 1986 року студент класу труби Корнілова С. Б. в Рівненському державному музичному училищі. З 1990 до 1995 року навчається в Петрозаводському філіалі Ленінградської консерваторії у класі труби Буданова Леоніда Петровича. Після навчання в консерваторії працює музикантом військового духового оркестру Петрозаводського гарнізону. В

1997 році повертається в Україну і працює викладачем класу труби в Нетішинській школі мистецтв. Випускник його класу Петро Ковальчук є солістом оркестру оперного театру в м. Одесі. З 2011 року працює викладачем-сумісником класу труби в Рівненському державному музичному училищі. Нагороджений Почесною грамотою організаційного комітету з проведення Міжнародного конкурсу трубачів ім. М. Старовецького в м. Тернопіль 2012 р., в номінації "Кращий викладач".

У колишньому повітовому містечку Ровно в 60-ті роки XX сторіччя діяли загально-науковий факультет Київського університету ім. Т. Г. Шевченка та Ровенський філіал Київського технологічного інституту легкої промисловості. В той час у Радянському Союзі розпочалася чергова перебудова, в тому числі й вищої школи. На базі окремих філіалів та факультетів, які закривались, місцева влада планує створення нових державних вищих навчальних закладів.

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

Першим деканом факультету Міністерством культури Української Республіки призначено кандидата історичних наук Михайлова Дмитра Олексійовича, який з допомогою органів влади розпочав масштабну організаційну роботу щодо створення нового факультету.

У вересні 1971-1972 навчального року відбувся перший набір студентів на відділ духових та ударних інструментів кафедри оркестрового диригування. Студентами відділу стали випускники музичних та культурно-освітніх училищ західних областей України.

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

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

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

***Викладачі класу труби  
кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв  
Рівненського державного гуманітарного університету***

**Садовий Олексій Григорович** – трубач, педагог. Народився 29 квітня 1943 р. в с. Вівчицьк Ковельського р-ну Волинської обл. – 23.03.2007 р., м. Рівне.

Навчався у Луцькому музичному училищі по класу труби Ковалю Є. М. (1960-1964 рр.); у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка по класу труби проф. Швеця В. О., отримав кваліфікацію – концертний виконавець (1967-1972 рр.).

З 1964 по 1967 р. – служба у лавах Радянської армії на посаді музиканта військового оркестру військ МВД у м. Львові.

З 1970 р. працював на посаді соліста симфонічного оркестру Львівської філармонії та артистом оркестру Заслуженого ансамблю танцю "Юність" під орудою Мирослава Вантуха;

з 1972 р. – викладачем, старшим викладачем (1983) по класу труби кафедри духових та ударних інструментів Рівненського культурно-освітнього факультету Київського державного інституту культури ім. О. Є. Корнійчука, з 1979 року Рівненського державного інституту культури.

За ініціативи Олексія Григоровича у 1973 р. створюється брас-квінтет викладачів кафедри у складі: Олексій Садовий – труба; Михайло Гамбель (з 1982 року – Степан Цюлюпа) – труба; Дмитро Полех – валторна; Петро Козоровицький (згодом Микола Терлецький) – тромбон; В'ячеслав Старченко – туба (художній керівник). До концертного репертуару цього колективу входили твори української та зарубіжної класичної музики, переклади для квінтету В'ячеслава Старченка, Олексія Садового, Степана Цюлюпи, які з успіхом виконувались на різного рівня сценах, були записані і звучали в передачах обласного радіо.

У 1984 році на кафедрі створюється ще одна творча одиниця під назвою тріо мідних духових інструментів у складі: Олексій Садовий – труба, Степан Цюлюпа – труба, Петро Козоровицький – тромбон. Саме для цього мобільного колективу, який концертував практично в усіх обласних та районних центрах Західної України, Олексій Григорович Садовий зробив ряд цікавих аранжувань та перекладів для тріо мідних духових інструментів, серед яких твори: Ф. Е. Баха "Полонез", Б. Дваріонаса "Прелюдія", Й. Гайдна "Дивертисмент", Б. Анісімова "Скерцо-галоп" та інші.

У репертуарі Олексія Григоровича Садового – концерти для труби з фортепіано А. Гедіке, І. Гумеля, С. Василенко, М. Бердієва, Й. Гайдна, А. Арутюняна, І. Леонова, Г. Томазі, В. Щолокова, О. Бьоме, Б. Ярославського, О. Пахмутової, В. П'єскіна та ін.

Садовий Олексій Григорович виховав цілу плеяду високопрофесійних виконавців, диригентів духових оркестрів та викладачів класу труби у мистецьких навчальних закладах України, серед яких: **З. Крет** – заслужений артист України, диригент оркестру Рівненського академічного музично-драматичного театру; **А. Вихованець** – викладач Волинського училища культури і мистецтв, диригент Луцького муніципального духового оркестру; **І. Андрієвський** – соліст ансамблю пісні і танцю Прикарпатського військового округу; **С. Мартинюк** – соліст оркестру Рівненського академічного музично-драматичного театру; **В. Грицай** – заслужений працівник культури України, директор і диригент Тернопільського муніципального духового оркестру "Воля"; **С. Цюлюпа** – доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ; **Й. Імре** – начальник управління у справах сім'ї та молоді Берегівської міської ради; **М. Дадак** – соліст групи Руслани Лижичко та багато інших, які працюють на ниві культури і мистецтва.

За вагомі здобутки на освітянській ниві у підготовці висококваліфікованих фахівців Олексій Григорович неодноразово нагороджувався Почесними грамотами ректорату Рівненського державного інституту культури, Рівненського державного гуманітарного університету, Рівненською міською радою та виконавчим комітетом.

**Литвак Михайло Ісаакович** – трубач, педагог, диригент. Народився 12 квітня 1942 р. в м. Кзил-Орди Казахської РСР.

Навчався у Тернопільському музичному училищі (1964-1967 рр.); Уральській державній консерваторії ім. М. П. Мусоргського (м. Свердловськ, 1967-1972 рр.).

З 1956 р. працював учнем майстра в артілі ім. XIX з'їзду КПРС у м. Новоград-Волинський Житомирської обл.; з 1957 по 1959 р. – майстром артілі; з 1964 по 1967 р. – артистом Тернопільського обласного музично-драматичного театру; з 1968 по 1971 р. – викладачем по класу труби у Хоростківській ДМШ; з 1971 по 1973 р. – викладачем по класу труби Астраханського державного музичного училища; з 1973 по 1977 р. – викладачем по класу труби кафедри духових та ударних Рівненського державного інституту культури.

**Цюлюпа Степан Данилович** – трубач, педагог, адміністративний працівник. Народився 17 травня 1959 р. в с. Дем'янів Галицького р-ну Івано-Франківської обл. Кандидат педагогічних наук (2004), доцент (2006), відмінник освіти України (2006).

З 1970 р. до 1974 р. навчався в Бурштинській дитячій музичній школі (клас труби Р. І. Федоріва).

З 1974 р. до 1977 р. – студент Львівського училища культури (клас труби Д. Д. Фенюка), кваліфікація – керівник духового оркестру, культурно-освітній працівник; з 1977 р. до 1979 р. – музикант військового оркестру Прикарпатського військового округу м. Яворів; з 1979 р. до 1983 р. – студент Рівненського державного інституту культури (клас труби ст. викладача О. Г. Садового, клас диригування Заслуженого працівника культури України, доцента В. М. Старченка); з 2000 р. до 2004 р. – здобувач Київського національного університету культури і мистецтв. Захистив дисертацію в 2004 р. і здобув науковий ступінь кандидата педагогічних наук зі спеціальності 13.00.06 – теорія, методика і організація культурно-просвітньої діяльності (науковий керівник – доктор філософських наук, професор Ю. Л. Афанасьєв).

Рішенням Атестаційної колегії МОНУ 22 грудня 2006 року присвоєно вчене звання доцента кафедри духових та ударних інструментів, з 2008 до 2011 р. – професор кафедри духових та ударних інструментів.

З 2004 р. – завідувач кафедри духових та ударних інструментів факультету музичного мистецтва Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Володар Гран-прі Всесоюзного конкурсу естрадної музики м. Солігорськ (Білорусь) 1981 р. у складі джаз-оркестру "Панорама" (керівник – Володимир Шварцпель) Рівненського міського будинку культури.

Член Гільдії трубачів-професіоналів України з 2003 р., член Національної Всеукраїнської музичної спілки, член комітету управління культури і туризму Рівненської обласної державної адміністрації з присвоєння мистецької премії імені Германа Жуковського.

Творча діяльність здійснювалась у складі тріо та квінтету мідних духових інструментів кафедри, в творчих звітах кафедри та програмах симфонічного оркестру Рівненської філармонії і Рівненського обласного академічного українського музично-драматичного театру.

Мистецькі програми реалізовувались на всеукраїнських і міжнародних конкурсах і фестивалях у Болгарії, Італії, Словенії, Білорусії, Росії, Македонії, Польщі та на теренах України.

За період трудової діяльності реалізував наукові, навчально-методичні та мистецькі проекти, а саме:

- директор та член журі Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка в 2005, 2006, 2007, 2008, 2012 роках, а з 2013 Міжнародного конкурсу м. Рівне;

- ініціатор та організатор проведення Всеукраїнської науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя", м. Рівне, РДГУ, 2005-2014 рр.;

- голова експертної комісії для проведення акредитації в Тульчинському училищі культури, 2005 р. (Наказ МОНУ №503-л від 18.03.2005 р.);

- член експертної комісії для проведення акредитації у Вінницькому обласному навчально-методичному центрі галузі культури, мистецтва та туризму, 2014 р. (Наказ МОНУ № 93-л від 23.01.2014 р.);

- голова експертної комісії для проведення акредитації в Житомирському училищі культури і мистецтв ім. І. Огієнка (наказ МОїНМСУ № 1636л від 18.05.2011 р.);

- голова державної екзаменаційної комісії в Тульчинському училищі культури, 2006, 2007, 2008, 2010, 2011, 2012 рр.;

- член атестаційної комісії управління культури і туризму Рівненської обласної державної адміністрації в 2010-2014 рр.;

- член оргкомітету з проведення VIII-го Міжнародного молодіжного фестивалю духової музики "Сурми-2006", м. Рівне;

- голова журі регіонального конкурсу юних виконавців на духових інструментах "Концертино" у 1998, 2000, 2002, член журі в 2008, 2010, 2012 роках, м. Калущ, Івано-Франківська область;

- член журі VII-го Міжнародного музичного фестивалю-конкурсу "Созвучие", м. Маріуполь, 8-12 грудня 2008 р.;

- член журі II-го, співголова III-го і IV-го регіонального конкурсів юних виконавців на духових та ударних інструментах, м. Івано-Франківськ, 2010-2014 рр.;
- член журі Всеукраїнського конкурсу української музики "Бурштинові нотки" – 2010, 2011 рр.
- голова журі обласного огляду-конкурсу серед учнів та викладачів шкіл естетичного виховання Рівненської області (номінація – духові оркестри та ансамблі), 3 березня 2012 р., ДМШ № 2, м. Рівне.

За період педагогічної діяльності займав посади: викладач кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури (1983-1995), проректор з виховної роботи Рівненського державного інституту культури (1995-1999), помічник ректора РДГУ, доцент кафедри естрадної музики (1999-2004), завідувач кафедри духових та ударних інструментів РДГУ, доцент, кандидат педагогічних наук з 2004 року.

Особливості методики – робота над якістю звуку, виконавськими штрихами, технічним і художнім удосконаленням та сценічною культурою. Виховання у молоді шани до рідної мови, людяності, поваги до інструмента та обраної професії.

В 1986 році пройшов стажування в Московському університеті культури і мистецтв, консультант – Істомін Василь Михайлович, соліст Росконцерту.

В 2011 році – стажування на кафедрі мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, консультант – доктор мистецтвознавства, професор Посвалюк Валерій Терентійович, завідувач кафедри мідних духових та ударних інструментів, проректор з наукової роботи НМАУ.

Студенти класу труби О. Мудраченко (2-га премія), К. Вакулук (3-тя премія) – Лауреати всеукраїнського конкурсу української музики "Бурштинові нотки", м. Рівне, 2010 р., В. Стецьків – лауреат Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах ім. В'ячеслава Старченка (2-га премія) 2012 р., м. Рівне.

Випускники класу труби: О. Сіончук – ст. викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ; Р. Ковальчук – викладач класу труби кафедри естрадної музики Інституту мистецтв РДГУ; С. Климчик – директор ДМШ №2 м. Рівне; О. Рудчик – соліст Волинського академічного музично-драматичного театру, м. Луцьк; М. Швець – викладач класу труби Дубенського училища культури; О. Шаповал – викладач класу труби Тульчинського училища культури; В. Пужняк – директор Вікнянської музичної школи, Чернівецька обл.; Я. Думін – мер м. Рахів, керівник дитячого духового оркестру; В. Чорноморець – викладач класу труби ДМШ №2 м. Рівне, В. Баран – викладач класу труби кафедри естрадної музики Інституту мистецтв РДГУ, Микола Холод – викладач класу труби в Канівському коледжі культури і мистецтв Черкаської області та інші.

За роки трудової діяльності нагороджений нагрудним знаком "Відмінник освіти України" (наказ МОНУ № 455 від 15 червня 2006 року. Посвідчення № 75189), Почесною грамотою виконавчого комітету Рівненської міської ради № 762 від 10 січня 1999 року, Почесною грамотою ректорату РДГУ від 22 квітня 2007 року, Грамотою ректорату РДГУ та дирекції Інституту мистецтв № 0441 від 16 червня 2005 року, Дипломом за високі педагогічні досягнення від оргкомітету та членів журі Всеукраїнського конкурсу української музики "Бурштинові нотки", м. Рівне, 2011 р., Почесною грамотою ректорату РДГУ за успішне проведення VI Міжнародної науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя" в 2013 році.

Автор навчальних посібників, довідкових видань, хрестоматій, методичних рекомендацій та наукових публікацій з питань виховної роботи серед студентської молоді та історії духового інструментально-оркестрового музичного мистецтва:

- Хрестоматія з класу ансамблю (мідні духові інструменти): Навчальний посібник / Упорядник С. Д. Цюлюпа. – Рівне: РДГУ, 2001. – 128 с. (14,88 др. арк.). Рекомендовано МОНУ. Лист №1.4/18.2-1935 від 24.12.2001 р.;

- Інструментування для духового оркестру: практичний курс: Навчальний посібник (співавтори М. М. Терлецький, Д. С. Полех). Рекомендовано МОНУ. Лист №1.4/18-Г.-257 від 29.01.2008 р.;
- Історія становлення і розвитку кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ. Минуле і сучасність. Навчальний посібник. – 2012 р. – 240 с.;
- Довідник для вступників до Рівненського державного інституту культури. – Рівне: РДІК, 1998. – С.40. Співавтори: Микитин Т. М., Підцерковна Я. Й. (довідково-інформаційне видання);
- Довідник для вступників до Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне: Ліста, 2000 р. Співавтор: Підцерковна Я. Й. (8,31 др. арк.) (довідково-інформаційне видання);
- Довідник для вступників до Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне: РДГУ, 2001. – 195 с. (навчально-довідковий посібник – укладач С. Д. Цюлюпа) (9,75 др. арк.);
- М. В. Лисенко-Дністровський. "Інтермецо" для труби з фортепіано. Видавництво РДГУ, 2005 р., м. Рівне;
- Некоторые вопросы самостоятельной работы студентов по классу ансамбля: Метод. рекоменд. / РГИК. – Ровно. – 1988. – 25 с.;
- Специфика работы с эстрадным оркестром: Метод. рекоменд. / РГИК. – Ровно, 1991. – 20 с. Соавтор: Гайдабура А. Д.;
- Методы работы над чистотой интонации в духовом оркестре: Метод. рекоменд. / РГИК. – Ровно, 1992. – 18 с. Соавтор: Панасюк Д. Н.;
- Питання виконавської майстерності при грі на мідних духових інструментах в естрадному оркестрі: Метод. рекоменд. / РДІК. – Рівне, 1993. – 17 с.
- Самостійна робота студентів в процесі підготовки до державних іспитів з фаху: Метод. рекоменд. – РДГУ, 2014. – 28 с.
- Збірники матеріалів I-VI Всеукраїнських конкурсів молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка (2005–2013 р.). – Рівне: Волинські обереги. Редактор-упорядник С. Цюлюпа;
- Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя", м. Рівне, РДГУ, 2005, 2006, 2007, 2012, 2013, 2014 рр. Випуски 1-6. Редактор-упорядник С. Цюлюпа.

За період творчої діяльності С. Д. Цюлюпою налагоджена співпраця з науковими працівниками та керівниками творчих колективів України та зарубіжжя, а саме: з однойменними кафедрами Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського (зав. кафедри проф. Р. А. Вовк та проф. Посвалюк В. Т.); Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (зав. кафедри проф. П. Ф. Круль); Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка (проф. Б. М. Олійник, проф. Р. М. Наконечний); Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (проф. Боданов В. О.); Луганського національного педагогічного університету ім. Т. Г. Шевченка (зав. відділом доцент Плохотнюк О. С.); з Київ-брас квінтетом Національного будинку камерної та органної музики (керівник – Заслужений артист України Андрій Ільків); з артистами симфонічного оркестру Національної опери України – Пилипчаком В. Г., Василевичем Ю. В., Крижанівським Ф. П. (Заслужені артисти України), Лауреатом Міжнародних конкурсів та премій Європейського парламенту Андрієм Старченко (Німеччина), студентським молодіжним центром м. Віко Екуенсе, провінція Неаполь (Італія), центром естетичного виховання студентської молоді університету м. Скоп'є (Македонія), професором Білоруської державної академії музики Нічковим Б. В., та ін.

В 2013–2014 н.р. трудова діяльність С. Д. Цюлюпи спрямована на розробку навчальних планів і робочих навчальних програм з фахових дисциплін для забезпечення навчального процесу за освітньо-кваліфікаційним рівнем "Магістр", та проведення VII-го Міжнародного конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В'ячес-

лава Старченка і Міжнародної науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя" в квітні 2015 року.

**Крет Зіновій Миколайович** – Заслужений артист України, трубач, педагог, диригент. Народився 30 жовтня 1959 р. в с. Давидів Пустомитівського р-ну Львівської обл.

У 1978 р. закінчив по класу труби Львівське державне музичне училище ім. С. П. Людкевича; з 1978 по 1980 р. служив у збройних силах Радянського союзу в дивізійному оркестрі; з 1980 по 1984 р. навчався у Рівненському державному інституті культури на факультеті культурно-освітньої роботи, спеціалізація "Оркестрові духові та ударні інструменти", кваліфікації: керівник духового оркестру, викладач фахових дисциплін; клас труби О. Г. Садового.

З 1981 р. працював артистом оркестру в Рівненському обласному музично-драматичному театрі; з 1991 р. – диригентом оркестру театру; з 1995 р. – головним диригентом оркестру Рівненського академічного обласного музично-драматичного театру.

З 1994 р. – по сумісництву викладач, з 1998 р. – старший викладач, а з 2012 року доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Автор навчальних посібників "Музика в театрі" (2011 р.) та "Хрестоматія з класу ансамблю. Брас-квінтет" (2013 р.)

**Сіончук Олександр Володимирович** – трубач, педагог. Народився 27.06.1966 р. в с. Прислuch Полонського р-ну Хмельницької обл.

У 1987 р. закінчив відділ духових та ударних інструментів Житомирського культурно-освітнього училища ім. І. Огієнка (клас труби Доценка П. Х. та Бархударова Г. С., диригування Фішермана Б. М.) за спеціальністю "Духові та ударні інструменти (труба)"; у 1991 р. – кафедру духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури (по класу труби та диригування у доцента Цюлюпи С. Д., оркестровий клас – доцента Старченка В. М., джаз-оркестру у доцента Гайдабури О. Д.). У 1989-1992 рр. – артист оркестру Рівненського облмуздрамтеатру.

З 1992 року викладач класу труби Рівненського державного інституту культури кафедри духових та ударних інструментів. З 1993 р. керівник студентського ансамблю Диксиленд-Бенд "Джокер". З 2004 року старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

У 1994-1998 рр. керівник народного джаз-ансамблю "Гелікон" Міського Палацу культури (м. Рівне); 1998-1999 рр. – керівник народного ансамблю естрадної музики "Ретроскоп" Міського Палацу дітей та молоді; 1999-2010 рр. – керівник духового оркестру Національного університету водного господарства та природокористування та джаз-оркестру.

Дипломант Всеукраїнського фестивалю джазової музики "Рівне-98"; Лауреат Міжнародного конкурсу духової музики "Сурми-2000" (м. Рівне, диплом 3 ступеня); Лауреат Міжнародного фестивалю "Польсько-українські зустрічі" (м. Білосток, Польща, 2000); Лауреат Другого Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових інструментах ім. В. Старченка (2006 р., м. Рівне, диплом 2 ступеня); Лауреат Третього Міжнародного конкурсу молодих виконавців "Шоу Західний Регіон" (2009 р., м. Рівне, диплом 1 ступеня). Брав участь у творчих звітах майстрів мистецтв Рівненщини у Палаці "Україна" (м. Київ, 2000-2004 рр.) та в багатьох інших заходах.

Укладач навчального посібника "Ансамбль диксиленд: практичний курс". (Рівне, 2006 р. Гриф Міністерства освіти та науки України від 27 грудня 2005 року. № 14/18.2-3045). Методичні рекомендації: "Особливості роботи з аматорським джазовим ансамблем "Диксиленд". – Рівне, 2004 р.

Автор обробок для ансамблю диксиленд на теми українських народних пісень та мелодій.

Особливої уваги заслуговує діяльність відомого трубача України, постійного голови журі конкурсу ім. В. Старченка професора **Посвальнока Валерія Терентійовича** – Заслуженого артиста України, доктора мистецтвознавства, проректора з наукової роботи, завідувача

кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, Президента Гільдії трубачів-професіоналів України (м. Київ). Саме завдяки його допомозі за ініціативою Степана Цюлюпи було започатковано в 2005 році Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка.

Значний внесок у розвиток інструментально-ансамблевого та оркестрового виконавства в Рівному примножили відомі виконавці на трубі Волинського Полісся:

**Мирон Литвак** – трубач оркестру клубу комунальників м. Рівне (згодом клубу будівельників), керівник оркестру Анатолій Владико (50-60 роки XX ст.);

**Арон Поляк** – трубач, військовий музикант, трубач Рівненського об'єднання музичних ансамблів (60-80 роки XX ст.);

**Филип Майзель** – трубач інструментального ансамблю Рівненської філармонії в 70-х роках XX ст.;

**Микола Баланчик** – трубач, керівник народного аматорського духового оркестру Рівненського СПТУ № 9. Випускник кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури 1978 р.;

**Вокалюк Віктор** – трубач ВІА "Дністер" м. Тернопіль, керівник духового оркестру в смт Квасилів, чудовий виконавець на трубі "Балади" Портера;

**Микола Демчук** – соліст джаз-оркестру "Панорама" МБК (керівник В. Шварцапель);

**Руслан Кравчук** – трубач, нині керівник народного духового оркестру МБК "Текстильник", випускник Рівненського музичного училища (клас труби Андрія Кібіти), кафедри духових та ударних інструментів (клас труби Олексія Садового) Рівненського державного інституту культури;

**Сергій Мартинюк** – трубач, соліст естрадно-симфонічного оркестру Рівненського академічного музично-драматичного театру, закінчив Рівненське музичне училище (клас труби Станіслава Корнілова) та кафедру духових та ударних інструментів (клас труби Олексія Садового) Рівненського державного інституту культури;

**Михайло Клімашевський** – професійний трубач, закінчив Рівненське музичне училище (клас труби Станіслава Корнілова), Ленінградську консерваторію (клас труби Юрія Большіянова), соліст Петербурзького залу органної та камерної музики;

**Андрій Ільків** – музикант, трубач, заслужений артист України. Понад 15 років працює солістом Національного будинку органної та камерної музики України. У 1999 році разом з **Михайлом Желізняком** започаткували легендарний квінтет "Київ-брас", котрий на сьогодні є найкращим камерним духовим колективом України. Андрій Ільків є художнім керівником і "першою трубою" "Київ-брасу". Майже 10 років Андрій Ільків є солістом та лідером групи мідних духових всесвітньо відомого симфонічного оркестру "Філармонія Націй", заснованого Леонардом Бернштейном, п/к проф. Юстуса Франца. А. Ільків є постійним членом журі конкурсу ім. В. Старченка, ним реалізовано високопрофесійні творчі проекти з камерним оркестром Рівненської філармонії, а також проведено цікаві майстер-класи з питань теорії і методики навчання гри на трубі для студентів і учнів мистецьких навчальних закладів Рівненщини.

Наша стаття мала на меті розкрити деякі сторінки цікавої історії виконавства гри на трубі, а також високий сучасний рівень підготовки музикантів-трубачів у навчальних закладах I–IV рівнів акредитації Волинського Полісся. Автор обґрунтовує думку про наявність в Рівному своєї школи гри на трубі, яка базується на методах і основних засадах академічного стилю роботи відомих педагогів нашого краю, як Корнілов С. Б., Садовий О. Г., Цюлюпа С. Д., Гамбель М. Й., Крет З. М., Хрін В. І., – послідовники Львівської школи, Кібіта А. М., Козійчук Г. В., Борінов В. М. – послідовники російської школи гри на трубі.

Необхідність впорядкування та підведення підсумків творчих і наукових здобутків трубачів нашого краю має розширити світогляд музикантів-духовиків, надати поштовх в їх професійній діяльності, спонукати до серйозного ставлення при виконанні своїх обов'язків, проинятися гордістю і повагою до славного минулого і сучасного в нашій творчій діяльності.

Автор статті надіється, що дана праця піднесе престиж виконавства на трубі, розширить число прихильників духового інструментально-ансамблевого та оркестрового жанрів, у яких би через знання історії свого краю виріс інтерес та зацікавлення до одного із популярних інструментів, **його величності – Труби.**

Література:

1. Апатський В. М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Книга II. / В. М. Апатський. – К. : ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с. – ISBN 978-966-432-102-7.
2. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України: Від найдавніших часів до початку XX століття. – Х. : Основа, 2000. – 344 с. – ISBN 5-7768-0683-6.
3. Столярчук Б. Й. Рівненській дитячій музичній школі №1 ім. М. В. Лисенка – 70 (1939–2009). Біографічно-бібліографічний довідник. – Рівне : видавець О. Зень, 2009. – 196 с. : іл. ISBN 978-966-2096-62-0.
4. Цюлюпа С. Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне : навч. посібн. – Рівне : видавець О. Зень, 2012. – 240 с. – ISBN 978-617-601-038-8.



*Шепель Т. В., Цюлюпа Н. Л.  
м. Рівне*

## ГОБОЙ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ XVIII СТОЛІТТЯ

Гобой – один із важливих інструментів симфонічного оркестру. Разом з флейтою, кларнетом та фаготом він складає групу дерев'яних духових інструментів. Гобой використовується як концертний інструмент і як учасник різноманітних камерних ансамблів.

У XVIII столітті переживає розквіт не тільки оркестрове, але також сольне і камерне виконання на гобої. Композитори того часу охоче писали інструментальні ансамблі різноманітного складу з участю гобоя і його різновидів. В першій половині століття були популярні тріо для двох гобоїв і фагота в супроводі басо континуо. В епоху класицизму широке розповсюдження отримали ансамблі вуличної і домашньої музики в складі двох гобоїв, двох кларнетів, двох фаготів і двох валторн. Вони виконували серенади, дивертисменти, касації, "мисливські арії" та інші твори легкого, розважального характеру.

Гобой як концертний інструмент успішно конкурував з такими загально розповсюдженими духовими інструментами, як флейта і валторна. Відповідно до вимог часу на перший план висувалася віртуозна сторона виконання. Нерідко гобоїсти виступали з виконанням власних творів, в яких намагалися блиснути високою технічною майстерністю.

Підйому культури духового виконавського мистецтва в епоху класицизму сприяла система викладання на духових інструментах в країнах західної Європи. Широкою популярністю користувалися консерваторії в Італії, Венеції, Неаполі. Термін навчання в консерваторії був восьмирічним. Учні займалися композицією і співом, а також вивчали під керівництвом "світських викладачів" один із струнних або духових інструментів. Особливо добре навчання на гобої було поставлено в венеціанській консерваторії "Оспedale della П'ета", коли нею керував великий італійський композитор Антоніо Вівальді, який написав для гобоя низку концертних творів спеціально для публічних виступів учнів.

Цікаво відзначити, що всі нововведення до конструкції гобоя вводилися у Франції. В той же час, як це не дивно, у XVIII столітті для цього інструмента не було створено жодного видатного музичного твору. Збереглися лише невеликі сонати і різні п'єси дю Бара, Нікола Шадевіля, Оттетерра-Римлянина.

В Німеччині формою навчання музики був інститут "бідних школярів", що виник для обслуговування потреб церковної служби. Він представляв собою цілу мережу музичних

шкіл, що існували при єзуїтських колегіях, де дітей навчали співати та грати на скрипках, гобоях, фаготах та інших інструментах. З них склалися невеликі учнівські оркестри, що грали на вулицях. Викладання в школах велося міськими музикантами.

Розвиток виконавства на гобої викликав потребу в появі цілої низки навчально-методичних посібників, виданих в країнах Західної Європи протягом XVIII століття. До числа найбільш значних із них відносяться: "Методика" Фрейлона-Пойсейна, "Принципи навчання на поперечній флейті" Луї Оттетера з додатком інструкції для початкового навчання гри на гобої, "Сучасний музичний майстер" Прельюра, "Музичний самоучитель" Ейзеля, "Підручник" Мінгуетта.

Мистецтво гри на гобої в XVIII столітті знаходилося на високому рівні. Видатні гобоїсти того часу, не дивлячись на недосконалість музичних інструментів, досягли разючої майстерності у виконанні та різноманітних видах техніки. Про це свідчать надзвичайно складні вимоги, які ставили у своїх творах до виконавців західноєвропейські композитори XVIII століття.

Однією з європейських країн, де інструментальна культура у XVIII столітті знаходилася на високому ступені розвитку, була Франція.

При всьому значенні сольних і камерних творів, створених для гобоя композиторами французької школи, гобой у Франції переважно розвивався як оркестровий інструмент. Про швидко зростаючу роль гобоя в оперному оркестрі на рубежі XVII і XVIII століть писав А. Карс: "З останньої четверті XVII і протягом першої половини XVIII століття гобой привертає більше уваги, ніж флейта або фагот, і на рівні з трубами займає саме важливе місце серед духових інструментів оркестру" [2, с.62].

Хоча гобой як концертний та ансамблевий інструмент не отримав в творчості французьких композиторів великого розвитку, вони при використанні його в оркестрі зробили немало цікавих тембрових знахідок.

Однак італійські композитори першої половини XVIII століття відводили гобою в оперному оркестрі вельми скромну роль, надаючи перевагу струнному оркестру в чистому вигляді, без участі духових. Їхня цікавість до гобоя була перш за все пов'язана зі створенням концертної літератури і розвитком його специфічних властивостей як сольного інструмента.

Італійські композитори XVIII століття зробили суттєвий внесок в розвиток технічних можливостей гобоя, віддавши перевагу його використанню в концертному плані. Концерти А. Вівальді, Т. Альбіноні, А. Марчелло, Ф. Даль Абакко, Д. Чімарозо, А. Сальєрі є видатними зразками інструментальної музики XVIII століття, в яких гобой трактується як віртуозний інструмент і разом з тим розкривається його внутрішня співоча природа.

В середині XVIII століття в оркестрових творах намічається індивідуалізація гобойної партії. Гобой поступово звільняється від необхідності постійно перекликатися пасажима та фігураціями з струнними інструментами, частіше з'являється притаманна йому співучість та плавний рух мелодії.

В інструментально-виконавській культурі Німеччини XVIII століття духові інструменти займали почесне місце. Гобой був одним з улюблених інструментів німецьких композиторів, які не тільки активно використовували його в оркестрі, але й створили для нього велику концертну і камерну літературу.

Значення німецьких композиторів XVIII століття в розвитку засобів виразності гобоя було великим. Гобой і його різновиди отримали різностороннє застосування в оркестрових, кантатно-ораторіальних, концертних і камерно-інструментальних творах Генделя, Баха і Телемана. Вони не тільки надзвичайно розширили область виразних і технічних можливостей, доступних гобою, але й дали чудові зразки глибоко індивідуальної трактовки тембрової специфіки гобоя і його різновидів. Значний концертний репертуар для гобоя створили композитори берлінської школи Й. С. Бах, І. Г. Граун, І. Ф. Кітнбергер, Е.Ейхнер, а також близькі до цієї школи І. Ф. Фаш і К. Л. Матес. Їхні твори відмічені пошуками прийомів виразності, характерних для інструментальної музики середини XVIII століття [2, с.118].

Загально відомо, що чеські музиканти відіграли важливу роль в розвитку музичної культури XVIII століття. Працюючи переважно за межами своєї країни в різних містах

Німеччини, Австрії та інших європейських країнах, вони своєю творчістю і виконавством багато в чому сприяли підйому інструментального мистецтва. Чеські композитори приділяли гобойові багато уваги, блискуче використовуючи його як в оркестрі, так і в концертному плані.

Твори чеських композиторів – важливий етап у розвитку засобів виразності гобоя як сольного концертного інструмента. Їх значення полягає в тому, що в трактуванні гобоя чехи підготували і прийняли стиль класицизму – провідного художнього напрямку в музичному мистецтві другої половини XVIII століття. Твори для гобоя з оркестром Я. Стамица, Я. Цаха, А. Розетті, Ф. Крамаржа, Я. Гуммеля значно збагатили концертний репертуар гобоїстів.

Найкращі досягнення музичного класицизму пов'язані з творчою діяльністю композиторів Віденської класичної школи. Творчість віденських класиків знаменує собою вищий ступінь в розвитку інструменталізму XVIII століття. В їхній музиці формуються жанри класичної симфонії, інструментального концерту, камерного ансамблю, сонати і остаточно кристалізується форма сонатного Allegro. Прихід нового музичного стилю потребував створення оркестру "класичного" типу і нового підходу до трактовки інструментів оркестру. Був закріплений перший склад духових інструментів, партія яких звільнилася від впливу струнної специфіки і набула повної самостійності та індивідуальності. Слід підкреслити особливу любов композиторів Віденської класичної школи до дерев'яних духових інструментів, в тому числі і до гобоя.

Велична діяльність композиторів Віденської класичної школи підготовлена досвідом їхніх попередників і сучасників, включаючи італійську і французьку оперу та інструментальну культуру, досягнення німецької музики. Дуже велику роль у становленні Віденської школи зіграло музичне середовище Відня – найбільшого музичного центру, музичний фольклор багатонаціональної Австрії. Творчі ідеї віденських класиків тісно пов'язані із загальним підйомом аїстро-німецької культури, із Просвітництвом напередодні Великої французької революції.

Музика композиторів Віденської класичної школи – це новий етап у розвитку музичного мислення, для їхньої музичної мови були характерні впорядкованість, централізованість у поєднанні з внутрішньою розмаїтістю, багатством. У їхній творчості сформувалися класичні типи музичних структур – період, а також індивідуалізується музичний тематизм.

Кожен з представників Віденської школи мав свою неперевершену індивідуальність. Для Гайдна і Бетховена найближчою виявилася інструментальна музика, тоді як Моцарт виявив себе як в інструментальному жанрі, так і в оперному; до народно-жанрових образів, гумору тяжів Гайдн, натомість Бетховен – до героїки. Творчість композиторів Віденської класичної школи належить до вершин світової художньої культури, вона вплинула на подальший розвиток музики.

Останні шістдесят років гобой вже не змінювався у своїй конструкції. У майбутньому можна припускати тільки пошуки в галузі тонких змін якості та характеру звуку. Але засоби виразності інструменту ще далеко не вичерпані. Нові шляхи для нього цілком позначилися не тільки у пасторальному звуковому живописі і подоланні труднощів сучасних музичних творів, до чого він цілком здатний, але і в подальшому розвитку якостей в області емоційного розкриття людських почуттів, переживань, в інтонаційно-виразній мовній експресії його мелодії, що ніби просякнута людським диханням, теплотою. Не даремно М. І. Глінка ставив гобой на перше місце після струнних інструментів за багатством засобів виразності [5, с.71-72].

#### Список використаних джерел:

1. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / Пер. с нем. / Э. Бюкен. – М.: Музгиз, 1934. – 270 с.
2. Каре А. История оркестровки / Пер. с англ. / А. Каре. – М.: Музгиз, 1932. – 259 с.
3. Ливанова Т. Н. Западно-европейская музыка XVII, XVIII веков в ряду искусств / Т. Н. Ливанова. – М.: Музыка, 1977. – 528 с.
4. Розенберг А. А. О русском производстве духовых инструментов в XVIII веке // В кн.: Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. – Труды / ВШИ им. Гнесиных. Вып. XXI / Отв. ред. В. И. Рабинович. – М., 1975 – С. 111.
5. Юргенсон П. Гобой / П. Юргенсон. – М.: Музыка, 1973. – 72 с.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ**

- Апатський Володимир Миколайович** – народний артист України, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, м. Київ.
- Банацька Ганна Валентинівна** – викладач-сумісник кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Бондаренко Олександр Володимирович** – студент III курсу спеціальності "Музичне мистецтво" Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, м. Луганськ.
- Вовк Роман Андрійович** – Заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, звідувач кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, м. Київ.
- Гайдабура Олександр Дмитрович** – доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Гишка Ігор Семенович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів.
- Демчук Вадим Олександрович** – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Димченко Сергій Станіславович** – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Димченко Катерина Сергіївна** – викладач відділу духових та ударних інструментів ДМШ № 2 м. Рівне.
- Дудін Анатолій Леонідович** – заслужений працівник культури Російської Федерації, професор, завідувач кафедри духових оркестрів і ансамблів Московського державного університету культури і мистецтв, шеф-редактор журналу "Оркестр", м. Москва, Росія.
- Ковальський Роман Михайлович** – викладач відділу духових та ударних інструментів Кам'янець-Подільського коледжу культури і мистецтв, м. Кам'янець-Подільський.
- Круль Петро Франкович** – доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії наук вищої школи, завідувач кафедри інструментального виконавства Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

- Марценюк Герольд Петрович** – кандидат мистецтвознавства, доктор філософії, професор кафедри музичного мистецтва Національного університету культури і мистецтв, м. Київ.
- Міщенко Володимир Олексійович** – викладач кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, м. Луганськ.
- Палаженко Олег Петрович** – аспірант Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова, м. Київ, викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Пастушок Тарас Васильович** – викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Пермяков Ігор Іванович** – старший викладач відділу духових та ударних інструментів Донецького державного музичного училища, м. Донецьк.
- Плохотнюк Олександр Сергійович** – докторант кафедри соціальної педагогіки Інституту педагогіки і психології, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, м. Луганськ.
- Сверлюк Ярослав Васильович** – доктор педагогічних наук, професор кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Сіончук Олександр Володимирович** – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Старченко Андрій В'ячеславович** – лауреат Міжнародних конкурсів, лауреат премій Європейського парламенту, музикант-кларнетист, м. Фрайбург, Німеччина.
- Терлецький Микола Миколайович** – доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Трачук Леонід Данилович** – директор Тульчинського училища культури, викладач класу туби відділу духових та ударних інструментів, м. Тульчин, Вінницька область.
- Турковський Віталій Анатолійович** – студент 3-го курсу кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Турчинський Борис Романович** – викладач класу кларнета в консерваторії м. Петах-Тіква, Ізраїль.
- Филипчук Мирослав Степанович** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Хамар Василь Данилович** – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

**Хованець Михайло Іванович** – викладач військово-диригентської кафедри Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів.

**Цюлюпа Наталія Леонідівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

**Цюлюпа Степан Данилович** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

**Шепель Тетяна Володимирівна** – магістрант кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Наукове видання

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

*Збірник матеріалів VI-ої  
Міжнародної науково-практичної конференції*

**ВИПУСК 6**

*Редактор-упорядник*  
Степан Цюлюпа

*Верстка*  
Віталій Власюк

*Коректор*  
Любов Дейнека

Підписано до друку 04.06.2014 р. Формат 60х84 1/8. Папір офсет.  
Гарнітура "Times". Друк офсет. Ум. друк. арк. 18,13. Наклад 50 пр. Зам. 18.

Видавництво "Волинські обереги".  
33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: (0362) 62-03-97;  
e-mail: oberegi@mail15.com

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта  
видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000 р.

Надруковано в друкарні видавництва "Волинські обереги".