

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

The collection of scientific works

Vol. 18

Rivne - 2026

ISSN 2522-1590 (Online)
ISSN 2522-1582 (Print)

Випуск XVIII

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



**ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ**
м. Рівне – 2026

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

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

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

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

The collection of scientific works

Vol. 18

**Rivne
2026**

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

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

До 85-річчя Рівненського державного гуманітарного університету

Збірник наукових праць

Випуск 18

Рівне - 2026

УДК 780.8:780.64

I-90

*Рекомендовано до друку Вченою радою Рівненського державного гуманітарного університету.
Протокол № 5 від 18 травня 2026 р.*

I-90 Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : зб. наук. пр. Вип. 18 / упоряд.: С. Д. Цюлюпа ; ред. кол.: С. Д. Цюлюпа, Я. В. Сверлюк, О. П. Палаженко та ін. – Рівне : НУВГП, 2026. – 157 с.

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

Збірник наукових праць РДГУ «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя» зареєстровано Національною радою України з питань телебачення і радіомовлення, рішення від 25.01.2024 № 183. Ідентифікатор медіа R30-02251.

Збірник наукових праць РДГУ «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя» індексується міжнародними наукометричними базами даних Google Scholar та Academic Resource Index Research Bib.

ISSN 2522-1590 (Online)

ISSN 2522-1582 (Print).

Редакційна колегія:

Головний редактор: **Цюлюпа Степан Данилович**, кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету;

Заступник головного редактора: **Сверлюк Ярослав Васильович**, доктор педагогічних наук, професор, декан факультету музичного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету;

Відповідальний секретар: **Палаженко Олег Петрович**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету.

Члени редколегії:

Карп'як А.Я., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка;

Lato Piotr (Лято Пьотр), доктор габлітований, професор, проректор з наукової та творчої роботи Академії музики у Кракові імені Кшиштофа Пендерецького (Республіка Польща);

Качмарчик В.П., доктор мистецтвознавства, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України;

Славінська Рада, доктор мистецтвознавства, професор Академії музичного, танцювального та образотворчого мистецтва в Пловдиві (Республіка Болгарія);

Круль П.Ф., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника;

Громченко В.В., доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності Дніпровської академії музики;

Вовк Р.А., кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України;

Буркацький З.П., кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової;

Овчар О.П., кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри оркестрових духових та ударних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського;

Слупський В.В., кандидат мистецтвознавства, професор кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України;

Цюлюпа Н.Л., кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри інструментального виконавства Рівненського державного гуманітарного університету;

Закопєць Л.М., кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, директор Львівського державного музичного ліцею імені Соломії Крушельницької.

Упорядник: професор Цюлюпа С. Д.

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2026

© Національний університет водного господарства та природокористання, 2026

З М І С Т

Історія та теорія музичного мистецтва

Вовк Р.А. Ювіляри НМАУ – корифеї духового мистецтва України!.....	5
Кушнір А.Я., Пухляк М.Є. Міжнародний фестиваль «Kyiv Flute Days» (Київські флейтові дні) в українському і світовому соціокультурному просторі.....	17
Цюлюпа С.Д. Відділ духових та ударних інструментів Бурштинської ДМШ в музичній культурі Прикарпаття.....	23
Мельник О.Ю. Величний поступ військових духових оркестрів України: історія, функціонування та сучасні трансформації.....	37
Подольчук В.В., Цюлюпа Н.Л. Творчі здобутки Володимира Гриця в контексті діяльності Тернопільського муніципального духового оркестру «Воля».....	44
Гнатишен І.С. Циклова комісія духових та ударних інструментів Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури і мистецтв у системі музичної освіти Поділля.....	49
Лисий Р.О. Традиції та сучасні тенденції розвитку духових оркестрів Хмельниччини.....	54
Димченко С.С., Димченко К.С., Печерська І.О. Еволюція ролі ударних інструментів у музичному мистецтві ХХ століття.....	59

Педагогіка та методика духового виконавства

Бондарчук В.І. Засоби виконавської виразності гри на хроматичній валторні: педагогічний та виконавський аспекти.....	66
Вар'як О.І. Арії для труби в ораторіях Г.Ф. Генделя. Технічні та стилістичні труднощі.....	75
Андрусенко С.Л. Кларнетове виконання романтизму ХІХ століття та його роль у розвитку кларнетової музики.....	81
Ткачук В.В. Оркестрове виконавство як чинник професійного розвитку студента – інструменталіста.....	86
Концевич О.Ю. Новостворені тренажери-аналізатори виконавського видиху для виконавців на духових інструментах.....	91
Дондаков Ю.М. Камерний ансамбль у процесі формування молодого музиканта: мій досвід.....	96
Кашперський В.П. Основні етапи підготовки трубача до конкурсного виступу: психологічні та методологічні аспекти.....	101
Терлецький М.М., Палаженко О.П. Музична пам'ять музиканта-духовика та шляхи її вдосконалення.....	106
Закопєць М.Л. Розвиток музично-слухової уваги у структурі професійної підготовки музиканта-духовика.....	112
Малоголовець О.Ю. Інноваційні технології формування музичних здібностей музиканта-ударника.....	118
Пастушок Т.В. Особливості діяльності диригента дитячого оркестрового колективу в умовах сучасності.....	122
Сиротюк Д.М., Петришин Д.М., Ворончак І.І. Роль і функції керівника ансамблевого колективу в музично-педагогічному процесі.....	127
Филипчук М.С. Специфіка навчання здобувачів вищої освіти в естрадному оркестрі на кафедрі естрадного та вокально-хорового мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету.....	132

Сивохіп С.В., Саморук В. Макух Д.Є. Інструментально-виконавська підготовка вчителів музичного мистецтва: зміст і шляхи реалізації.....	136
Дупіряк П.О. Педагогічні умови розвитку технічної майстерності учнів у класі труби	142
Презентація сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань духовиками України та зарубіжжя (2014–2026 роки)	146

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 780.8:780.64(092)

Вовк Роман Андрійович

*кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів
Національної музичної академії України,
заслужений діяч мистецтв України, м. Київ*
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0044-8038>

ЮВІЛЯРИ НМАУ – КОРИФЕЇ ДУХОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ!

Анотація. У пропонованій статті висвітлюються життєві та творчі долі видатних митців у царині дерев'яно-духового мистецтва України, професорів кафедри дерев'яних духових інструментів: Володимира Качмарчика і Юрія Василевича – наших ювілярів!

Ключові слова: В. Качмарчик, Ю. Василевич, флейта, кларнет, саксофон, вчителі, студенти, лауреати, концерти, конкурси, наука, Львів, Донецьк, Київ.

Abstract. The proposed article highlights the life and creative destinies of outstanding artists in the field of woodwind art of Ukraine, professors of the Department of Woodwind Instruments: Volodymyr Kaczmarczyk and Yuriy Vasylevich – our jubilarians!

Keywords: V. Kaczmarczyk, Y. Vasylevich, flute, clarinet, saxophone, teachers, students, laureates, concerts, competitions, science, Lviv, Donetsk, Kyiv.

Постановка питання. Донести до мистецького загалу України унікальні мистецькі здобутки наших ювілярів – відомих майстрів духового мистецтва України.

Мета статті – висвітлення життєвої та творчої долі ювілярів НМАУ, видатних діячів дерев'яно-духового мистецтва України професорів: флейтиста Володимира Качмарчика і кларнетиста та саксофоніста Юрія Василевича.

Виклад основного матеріалу. У травні 2026 року наша кафедра вшановує двох славетних діячів духового мистецтва України професорів: флейтиста В. Качмарчика і викладача кларнета та засновника класу саксофона в Київській консерваторії Юрія Василевича. Цим видатним постатям і присвячена ця стаття.

У такому порядку (за партитурою) і будуть подані матеріали статті.

Служіння музі та науці

(до 70-річчя від дня народження Володимира Качмарчика)



Першого травня 2026 р. спільнота музикантів-духовиків України вшанувала знакову постать – доктора мистецтвознавства, професора, флейтиста, члена Британської асоціації флейтистів Володимира Петровича Качмарчика. Його особистість уособлює рідкісний синтез глибокої наукової ерудиції та прогресивної виконавської педагогіки. Життєвий шлях завдовжки 70 років – це літопис невтомного служіння флейтовому мистецтву та розбудови вітчизняної вищої школи.

Професійне становлення Володимира Петровича розпочалося у 1973 році, коли молодий музикант поєднував навчання у Дрогобицькому музичному училищі (клас С. В. Ястребцева, Я. Л. Соляра) з активною виконавською практикою в муніципальному духовому оркестрі м. Трускавця та ВІА «Молодість».

Навчання у Кишинівському інституті мистецтв імені Г. Музическу (1977–1982, клас професора Ф. І. Євтодієнко) – період активних пошуків та експериментів на шляху формування власного бачення розвитку художніх і технологічних засад розвитку флейтового виконавства. Знайомство із записами видатних митців – М. Дебоста, Ж.-П. Рампаля, Дж. Гелвея, котрі в той час були обмежено доступні в СРСР, стали основним чинником критичного аналізу і переосмислення існуючої флейтової дидактики, яка попри новаторські ідеї професора Ю. Должикова перебувала в масовій свідомості під впливом «школи М. Платонова». Особливе враження на допитливого студента справила поява записів флейтових опусів В. А. Моцарта, здійснених Дж. Гелвеєм з оркестром Люцернського фестивалю під орудою Рудольфа Баумгартнера (1975), які по сьогоднішній день вважаються одними з еталонних у дискографії ірландського музиканта. За словами ювіляра: «Ця платівка відкрила для мене абсолютно нові шляхи формування естетики та технології флейтового звуку і стала відправним пунктом у ревізії існуючих стереотипів звукосприйняття флейти та її художньо-виражальних засобів». Неповторний тембр звуку «флейтового Карузо» в майбутньому стає ідеалом для самостійних пошуків «флейтового бельканто», котре в 70–80-х рр. минулого століття тільки починало утверджуватись як стандарт *International Flute School*.

Інший тригер студентських захоплень – перманентне дихання, точніше «перманентний видих» (ПВ). Цим різновидом нетрадиційної техніки дихання на той час достатньо рідко володіли флейтисти, більш відомим він був серед гобоїстів та кларнетистів. Імпульсом до освоєння загадкового й незвичного прийому став упевнений заклик видатного швейцарського флейтиста та педагога Ореля Ніколе, котрий в далекому 1976 р. наполегливо стверджував, що вже найближчим часом «циркулярне дихання» ввійде до програм не тільки вищих, але й середніх музичних навчальних закладів. Молодий митець не став очікувати офіційного включення «нового прийому гри» у майбутні навчальні програми, а самостійно і натхненно опановує його в різних видах техніки і створює власну методичку оволодіння ПВ у грі на флейті. Саме в цей час починаються його активні наукові дослідження технології ПВ, об'єктом фізіологічних експериментів яких виступив сам дослідник. Це також зумовило незмінні перемоги впродовж трьох років у конкурсах студентських наукових робіт, кінцевим підсумком яких стала висока нагорода Академії наук Молдавської РСР, отримана «за оригінальні наукові дослідження».

У подальшому творча наукова діяльність Володимира Петровича була пов'язана з Київською державною консерваторією та Інститутом фізіології імені О. О. Богомольця НАН України. Під керівництвом видатного українського фаготиста, вченого і педагога, члена кореспондента АМУ, народного артиста України В. М. Апатського та знаного вітчизняного фізіолога, доктора медичних наук М. М. Середенка він продовжує на новому рівні свої студентські дослідження. Вже перші наукові експерименти, проведені в 1990 р. під час роботи над кандидатською дисертацією у співпраці з колегами Інституту фізіології та Інституту отоларингології імені проф. О. С. Коломійченка НАМН України, стали важливим внеском у розкриття фізіологічного механізму ПВ. Їх результати були опубліковані в авторитетних фахових виданнях Швейцарії, Німеччини, США та здобули високе визнання фахівців. Варто зазначити, що на той час питання історії і фізіології ПВ, не дивлячись на посилений інтерес виконавців та науковців, залишались малодослідженими не тільки у вітчизняному, але й зарубіжному виконавському музикознавстві, тому публікація статей В. П. Качмарчика з даної проблематики стала певним відкриттям для міжнародної спільноти музикантів-духовиків і підтвердженням лідируючих позицій українських науковців у вказаному напрямку.

Про дослідження перманентного видиху при грі на флейті молодим науковцем Володимиром Качмарчиком мене поінформували ще у далекі 90-ті роки ХХ ст. доктор мистецтвознавства, член-кореспондент АМУ, народний артист України Володимир Апатський (концертмейстер групи фаготів симфонічного оркестру Київського театру опери і балету ім. Т. Г. Шевченка і викладач фагота Київської консерваторії) та завідувач кафедри духових і ударних інструментів Київської консерваторії, професор, народний артист України Володимир Антонов (концертмейстер групи флейт симфонічного оркестру Київського театру опери і балету і викладач флейти в Київській консерваторії).

Варто зазначити, що на той час мало хто з провідних духовиків України використовували ПВ у своїй виконавській практиці. Без ПВ сучасне виконавство духовиків (навіть студентів) тепер неможливо собі уявити.

Із часом вектор наукових пріоритетів дослідника змінюється в напрямку історії флейтового виконавства, об'єктом якого виступають національні виконавські школи. Поглиблене вивчення фундаментальних трактатів представників німецької флейтової школи XVIII–XIX ст. (Й. Й. Кванц, Й. Г. Тромліц, А. Б. Фюрстенау, Т. Бьом) відкриває нові горизонти для подальших наукових пошуків. На певний час НМАУ, Лейпцизький університет та Вища школа музики імені Ф. Мендельсона-Бартольдї стають для докторанта дослідницькими центрами вивчення історії флейтового мистецтва Німеччини. Опрацювання архівів музею Й.С. Баха і Вищої школи музики з їх рідкісними документами і рукописами, колекцій університетського музею музичних інструментів, фондів чисельних лейпцизьких бібліотек з унікальними виданнями дали змогу В. Качмарчику значно глибше проникнути в атмосферу німецької флейтової культури бароко, класицизму і романтизму та об'єктивно розкрити процес її еволюційного розвитку і впливу на формування національних флейтових шкіл. Підсумком наукових досліджень В. П. Качмарчика став успішний захист докторської дисертації та видання фундаментальної монографії «Німецьке флейтове мистецтво XVIII–XIX ст.».

У науково-педагогічній діяльності ювіляра важливе місце належить Донецькій державній музичній академії ім. С. С. Прокоф'єва. Саме тут він пройшов усі щаблі професійного зростання – від молодого викладача до професора та керівника академії (перший проректор та в. о. ректора). За час роботи в академії ним була підготовлена ціла низка культурно-мистецьких і науково-інформаційних проєктів, котрі були підтримані грантовими програмами Міжнародного фонду «Відродження» (МВФ), НАТО, «Фонду УРАН» і Благодійного фонду «РОЗВИТОК УКРАЇНИ» і стали важливим внеском у формування національного музично-культурного контенту в глобальному інформаційному просторі.

2014 рік став драматичним і переломним етапом у творчій, науково-педагогічній та адміністративно-освітній діяльності Володимира Петровича. Російська окупація Донецька змусила його взяти на себе керівництво Донецькою державною музичною академією ім. С. С. Прокоф'єва. Щоб запобігти дезорганізації управління та оперативно вирішувати складні питання, Міністерство культури України восени того ж року призначило В. П. Качмарчика виконувачем обов'язків ректора. У цей критичний для викладачів і студентів час, як зазначав професор Принстонського університету та редактор журналу «Three Oranges» С. Моррісон у передмові до наукової статті Володимира Петровича, особливо проявилася стійкість духу очільника закладу. Американський учений одним із перших висловив щире підтримку колезі та студентам Академії на шпальтах свого видання.

Як умілий кризовий менеджер, професор Качмарчик зумів у стислі терміни здійснити юридичну релокацію закладу, забезпечити працевлаштування викладачів і переведення студентів до профільних ЗВО Києва, Харкова, Львова та Одеси. Прагнучи мінімізувати негативні наслідки переїзду колективу та оптимізувати фінансові витрати держави, керівник уперше запропонував спрощену модель розподілу працівників, яку підтримало Міністерство культури і успішно втілило в життя. Завдяки цьому, попри активні бойові дії в Україні, вдалося забезпечити безперервність навчального процесу для студентів та викладачів академії.

Варто відзначити, що у вирішенні складних проблем переведення студентів і викладачів Донецької державної музичної академії була безпосередню залучена і Національна музична академія України, колектив якої прийняв 61 студента і 26 викладачів та концертмейстерів, котрим була надані необхідні умови для навчання і роботи.

Враховуючи і розуміючи складність ситуації, в якій опинився тоді Володимир Петрович і аналізуючи результати його титанічних зусиль, колектив нашої кафедри усвідомлює життєвий подвиг Людини! Ми вважаємо Володимира Петровича Качмарчика. без зайвого пафосу, «Героєм України»!

Із 2015 р. основні творчі і науково-педагогічні здобутки В. П. Качмарчика пов'язані з Національною музичною академією України. Результатом кропіткої і наполегливої роботи

стала підготовка більше 60 бакалаврів і магістрів, серед яких 11 лауреатів міжнародних і Всеукраїнських конкурсів, 5 докторів філософії, а також серія публікацій у зарубіжних університетських виданнях, індексованих Scopus і Web of Science. Всього за майже 40-річний період викладання у вищих музичних навчальних закладах Володимиром Петровичем було підготовлено близько 150 висококваліфікованих фахівців, серед яких заслужені артисти України, лауреати міжнародних і вітчизняних виконавських та науково-дослідницьких конкурсів, кандидати мистецтвознавства, доктори філософії, доценти, професори, котрі успішно працюють в оркестрах і закладах вищої освіти в Україні та закордоном. Це свідчить про створення власної науково-педагогічної школи, де традиції гармонійно поєднуються з інноваційною методикою. Це свідчить про створення власної флейтової та науково-педагогічної школи, де традиції гармонійно поєднуються з інноваційною методикою.

Ювіляр продовжує активно займатися науковою діяльністю на кафедрі дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України, передаючи свій досвід молодшому поколінню колег. Він постійно генерує нові ідеї, розвиваючи дослідницькі напрямки з вдосконалення технології гри на духових інструментах, методологічні засади яких базуються на стику фізіології, біоакустики та лінгвістики. Численні публікації професора (понад 70) у вітчизняних та закордонних виданнях, зокрема Колумбійського, Лейпцизького та Масарикового університетів, підтверджують його статус авторитетного вченого міжнародного рівня.

Як член спеціалізованих вчених рад та редколегій фахових часописів, професор В. П. Качмарчик бере активну участь у визначенні векторів розвитку сучасного виконавського музикознавства. Членство у *British Flute Society* та французькій асоціації «*LA TRAVERSIÈRE*» дає йому змогу гідно представляти українську музичну культуру та науку на міжнародному рівні.

Мистецький загал України вважає професора за одного з лідерів наукової думки у царині духового мистецтва України!

Сьогодні Володимир Петрович залишається взірцем професійної честі та інтелектуальної невтомності. Бажаємо ювілярові міцного здоров'я, невичерпного натхнення та нових відкриттів на шляху служіння Мистецтву й Науці!

Очевидно, що для повного розкриття феномена Майстра варто звернутись до оцінок його діяльності провідними митцями України

«Творча постать доктора мистецтвознавства, професора Володимира Петровича Качмарчика як педагога-музиканта, науковця і культурно-громадського діяча сьогодні відома в Україні та за її межами. Його внесок у розвиток вітчизняної музичної культури визначається не лише підготовкою більше півтори сотні висококваліфікованих фахівців – лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів, солістів провідних оркестрів України, а й вагомими науковими здобутками, спрямованими на утвердження авторитету українського виконавського музикознавства на міжнародному рівні.

Понад чверть століття творча доля ювіляра нерозривно пов'язана з Національною музичною академією України (київською консерваторією). Саме тут наприкінці 80-х років він уперше зустрів свого майбутнього наставника – патріарха української духової виконавської та наукової шкіл, народного артиста України, члена-кореспондента НАМУ, доктора мистецтвознавства, професора Володимира Миколайовича Апатського, який на довгі роки став його вчителем і мудрим порадиником. Під керівництвом видатного митця та науковця В. П. Качмарчик успішно захистив кандидатську та докторську дисертації і за його рекомендацією впевнено розпочав науково-педагогічну діяльність у Донецькій музичній академії. Трагічний для вишу та країни 2014 рік став надзвичайно важким випробуванням для В. П. Качмарчика як новопризначеного керівника закладу. Йому довелося оперативно вирішувати складні завдання з евакуації та переведення студентів і викладачів. У цей непростий час Національна музична академія України (київська консерваторія) стала для донеччан домівкою та координаційним центром для підтримки зв'язку між членами колективу, розпорошеного по різних куточках країни.

Повернення до рідної Альма-матер, де вже понад одинадцять років триває науково-педагогічна діяльність Володимира Петровича, відкрило нові можливості для його творчого та професійного удосконалення. На кафедрі дерев'яних духових інструментів він активно розвиває традиції, закладені професором В. М. Апатським, постійно розширюючи поле наукового пошуку та збагачуючи його новими ідеями.

Професор Володимир Петрович Качмарчик – зразок педагога і науковця з великої літери. Щиро бажаю йому плідно працювати на славу української культури.

Щастя Вам, дорогий ювіляре, у всьому!!! Многая літа!!!»

**Ректор Національної музичної академії України,
Голова Ради Ректорів та Директорів мистецьких закладів України,
Академік Національної академії мистецтв України,
доктор філософії, професор,
Заслужений діяч мистецтв України Тимошенко Максим Олегович**

«Володимир Качмарчик – знаний, видатний український музикант-науковець. Його ґрунтовні дослідження історії флейтового мистецтва, теорії і практики виконавства нині відіграють визначну роль в українському музикознавстві, мають вагоме науково-теоретичне та практичне значення.

Саме Володимир Петрович свого часу спонукав мене до провадження дослідницької діяльності. Під його керівництвом була створена моя перша, ще студентська наукова робота. Нині ж можна стверджувати, що В. Качмарчик виховав декілька поколінь українських науковців – дослідників духового виконавства.

Слід відзначити його принциповість і сталість поглядів у педагогічній діяльності. Мабуть, саме тому його учні-флейтисти пов'язані єдністю виконавського почерку, виплеканого їхнім учителем».

**Доктор філософії, доцент,
в.о. професора кафедри дерев'яних духових інструментів,
декан оркестрового факультету Національної музичної академії України
Кушнір Антон Ярославович**

«Володимир Петрович – це насамперед неймовірна людина, а також Викладач із великої літери. Це людина, яка завжди може знайти індивідуальний підхід до кожного студента. І, на мою думку, Володимир Петрович справляється з цим на відмінно – важко собі уявити ще настільки обізнаного у своїй сфері викладача.

Ми в класі часто жартома називаємо Володимира Петровича «ходячою енциклопедією», оскільки ти можеш поставити будь-яке питання стосовно всього, що стосується флейти та виконавства на цьому інструменті, в нього завжди знаходяться найпереконливіші аргументовані відповіді.

Особисто я, знаючи непростий життєвий шлях Володимира Петровича, можу сказати, що він є моїм кумиром та еталоном Чоловіка. Це дуже гідна й професійна Людина, на яку завжди хочеться рівнятися».

**Студент класу професора Володимира Качмарчика
Козут Станіслав**

Світлини до розповіді про В. П. Качмарчика*Качмарчик В. П. Студентські роки**Качмарчик В. П. з родиною**Качмарчик В. П. Концерт класу 2026 р.*



Кафедра дерев'яних духових інструментів з очільниками НМАУ:

I-ий ряд (зліва направо): Т. Осадчий, Т. Козак, Р. Вовк (завідувач кафедри), М. Тимошенко (ректор НМАУ), Є. Дашак, М. Мимрик (проректор НМАУ), Н. Гудько, О. Возьянова, В. Качмарчик;

II-ий ряд (зліва направо): В. Бондарчук (проректор НМАУ), С. Зуйко, Е. Васильєва, А. Кушнір (декан оркестрового факультету), М. Кононов, О. Гананольський, Ю. Дондаков;

III-ий ряд (зліва направо): В. Василевич, П. Заболотний, В. Рунчак, М. Деснов, А. Молотай, В. Таран, В. Турбовський, С. Скуратовський

Золотому саксофону України – 75



Юрій Володимирович Василевич! Хто Він? Це не просто Юрій, це не просто Володимирович, це не просто Василевич! Він – рекорсмен Книги рекордів Гіннеса – Велет українського музичного виконавства, кларнетист, засновник класу саксофона в Київській консерваторії, всесвітньо відомий фундатор і «перша скрипка» Київського квартету саксофоністів та видатний викладач кларнета і саксофона. Сотні вихованців Юрія Василевича вибороли **більше трьохсот** лауреатських премій на всеукраїнських і міжнародних конкурсах, а ще він дотепер соліст симфонічного оркестру Національної опери України (бас-кларнет, саксофон), а ще він заслужений артист України, лауреат Премії імені М. Лисенка, а ще він викладач Київського університету імені Б. Грінченка, а ще він батько, дідусь, а ще він – Людина! Ось про нього і піде мова.

Згадався 1962 рік. У класі мого вчителя кларнета Карла Васильовича Маргевки – викладача Львівської спеціальної музичної школи імені С. Крушельницької та соліста симфонічного оркестру Львівської опери, появився новий учень – Юрко Василевич. Я на той час, вже дев'ятикласник, з цікавістю спостерігав за кларнетовими успіхами новачка. Вражала глибина і серйозність Юрчика, що було не дуже типово для 11-літнього хлопчика. Ми ще не знали тоді, що Юрко Василевич вже був круглим сиротою!

Безумовно, що не просто жилося Юрчику, у такій ситуації далеко не кожна молода людина може організувати і належним чином розвивати свій талант.

А талант у Юрія Василевича, безумовно, має глибоке генетичне коріння. Його матуся, Марта Ковальська, була співачкою, а батько, Володимир Владиславович Василевич – заслужений артист України, був хормейстером у Львівській хоровій капелі «Трембіта» та керівником студентського хору Львівської державної консерваторії.

Після успішного закінчення школи імені С. Крушельницької перед Юрієм постало питання продовження навчання.

Як згадує Ю. Василевич: «У музичних колах Львова ще добре пам'ятали мого батька – Володимира Владиславовича, заслуженого артиста України, провідного українського хормейстера і, враховуючи це, поступити до Львівської консерваторії мені, мабуть, було б не дуже складно. Спрацювала думка – потрібно поїхати до Києва, прослухатися і пробувати вступати без будь-якого «історичного блату», в негативному випадку – кидати музику.

Вступивши в Київську консерваторію, я з 1970 по 1975 навчався у класі Тихонова Вячеслава Георгійовича – викладача кларнета. Моя виконавська майстерність гри на кларнеті зростала.

Проживаючи в гуртожитку в одній кімнаті зі старшим товаришем Романом Вовком, який на той момент вже викладав кларнет у ДМШ м. Києва та працював в оркестрі театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, з'явилася думка і собі зайнятися викладанням та спробувати виграти конкурс в оркестр Київського театру опери і балету. Мрії успішно здійснились. Горизонти творчої діяльності розширились.

На саксофоні, скільки себе пам'ятаю, грав паралельно з кларнетом (тільки це тоді не можна було афішувати). Подібну школу пройшли всі мої попередні вчителі, котрі прекрасно володіли двома інструментами (Маргевка К. В., Носов В. М., Геннел К. К.).

Очевидно, що постійне захоплення Юрія саксофоном протягом усього життя повинно було втілитися у професійні результати. Ще з кінця 70-их років минулого століття, якщо мені не зраджує пам'ять, він виношував ідею створення квартету саксофоністів. Природно, що йому на тому етапі хотілось залучити до цього професійних кларнетистів. Одним з яких був Юрин перший вчитель гри на кларнеті Карл Маргевка. Мені Василевич теж пропонував долучитися до його проєкту. З різних причин ні Маргевка, ні я не змогли прийняти участь у натхненному задумі Юрія. До першого складу новоствореного квартету саксофоністів, який очолив як організатор і провідний соліст сам Юрко Василевич, у 1985 році увійшли: Олександр Загороднюк, Сергій Скуратовський та Ігор Дяченко. Спостерігалось, як із зростанням виконавської майстерності Юрія-кларнетиста, зростала майстерність Юрія Василевича – саксофоніста.

Бурхлива діяльність новоствореного колективу дуже швидко принесла йому популярність і визнання музичною спільнотою Києва. Особливо посприяла їхньому професійному визнанню перемога квартету саксофоністів на I Всеукраїнському конкурсі камерних ансамблів у 1986 році. Мобільний, високопрофесійний колектив став учасником багатьох музичних заходів, які проводились у столиці України.

Майже з перших місяців роботи в оркестрі Київської опери Юрію Василевичу довірили виконувати партії саксофона у виставах театру. Його, вже тоді, блискуча гра на інструменті викликала щире захоплення диригентів і музикантів симфонічного оркестру театру. Концертмейстер групи флейт Володимир Сергійович Антонов, на той час, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Київської консерваторії доповів про блискучого саксофоніста Юрія Василевича тодішньому ректору Київської консерваторії Олегу Семеновичу Тимошенку і запропонував відкрити клас саксофона в консерваторії. Ректор підтримав цю ідею і з його легкої руки у 1989 р. розпочав бурхливу діяльність клас саксофона, який очолив Ю.В. Василевич.

Окрім викладацької діяльності у Київській консерваторії, Юрій Василевич у складі Київського квартету саксофоністів був учасником Всеєвропейського конгресу кларнетистів та саксофоністів в Угорщині, Всесвітніх конгресів саксофоністів у Франції, Італії, Канаді, Словенії, Іспанії. Проводив майстер-класи гри на саксофоні, семінари та відкриті уроки в

музичних закладах України та закордоном – Бостоні (США), Пекіні (Китай), Брюсселі (Бельгія), Монреалі (Канада), Іракліоні (Греція). Гастролював у багатьох країнах світу – Данії, Німеччині, Японії, Китаї, Греції, США, Канаді, Польщі, Угорщині, Австрії, Білорусі, Росії, Бельгії, Греції, Словенії та інших.

Міжнародна слава про славетний квартет саксофоністів під керівництвом Василевича – українського Маестро саксофону – гриміла по світу!

На підтвердження цього звернемось до характеристик творчої діяльності Юрія Володимировича Василевича отриманих від провідних митців України:

«Слухаючи Solo саксофона у виставах Національної опери України, знаю, що ці чудові звуки належать Юрію Василевичу – професору Національної музичної академії України.

Згадався випадок майже 40-річної давнини, коли в гості до мого батька – ректора Київської консерваторії Олега Семеновича Тимошенка завітав завідувач кафедри духових і ударних інструментів консерваторії професор Володимир Сергійович Антонов. Мені, тоді юнакові, запам'яталось що мова йшла про можливість відкриття в Київській консерваторії класу саксофона. Вже пізніше я довідався, що йшлося про Юрія Володимировича Василевича, який з доброї волі ректора консерваторії і став першим викладачем класу саксофона.

Київський квартет саксофоністів, очолюваний Юрієм Василевичем, відразу здобув визнання українським музичним загалом, а згодом і світовим, завдяки високому виконавському рівню музикантів ансамблю. І сьогодні будь-який визначний мистецький захід в нашій музичній академії чи Україні не обходиться без участі прославленого квартету!

Юрій Володимирович – видатний педагог кларнета і саксофона. Сотні його вихованців прославляють виконавські школи Вчителя в Україні і багатьох країнах світу. Достатньо сказати про запрошення саксофоніста Кенту Ігараші (клас Ю. Василевича) викладати у двох найпрестижніших консерваторіях Токіо. Також Ігараші виграв конкурс на місце соліста кращого духового оркестру Японії, перемігши сотні претендентів.

*А ще є кларнетисти світового рівня: Олег Мороз, Станіслав Павлович, а ще є більше **трьохсот** лауреатських звань учнів Василевича на найпрестижніших конкурсах! Закоханість Вчителя в кларнет і саксофон постійно надихають його учнів на світові перемоги! Діяльність Ю. Василевича служить взірцем відданості справі, прикладом працездатності та працелюбності.*

Характерною ознакою його методики є поєднання дбайливого відношення до кращих вітчизняних зразків із відчуттям сучасності, спрямованої у майбуття.

Сердечно бажаю видатному майстру духового виконавства ще багато років творити на благо української культури».

**Ректор Національної музичної академії України,
Голова Ради Ректорів та Директорів мистецьких закладів України,
Академік Національної академії мистецтв України,
доктор філософії, професор,
Заслужений діяч мистецтв України Тимошенко Максим Олегович**

«...У 1970 році до мене у клас прийшов трохи сором'язливий, інтелігентний, музично обдарований студент. Це був Юра Василевич. До занять Юрко ставився дуже уважно, добросовісно виконував усі завдання, які отримував від мене. За 5 років навчання у консерваторії було пророблено і засвоєно велику кількість музичних творів як методично-педагогічного, так і концертного репертуару. На момент закінчення консерваторії, у 1975 році, Василевич виріс до рівня справжнього професійного кларнетиста.

Треба відзначити, що Юрій Володимирович Василевич – людина творча і коло його інтересів дуже широке. Ще будучи студентом, він досить добре опанував гру на саксофоні та бас-кларнеті. І ці навички він зумів використати, граючи в оркестрі. Цілком очевидно, що завдяки наявності таких його якостей, як справжня закоханість у саксофон, велика

працездатність і наполегливість, йому вдалося у 1985 році організувати перший у Києві квартет саксофоністів. Я, як людина, яка має деяке відношення до цього процесу, можу сказати, що це було досить складно.

По-перше, необхідно було знайти виконавців (а на той час у консерваторії ще не було класу саксофона). По-друге, відсутність нотного репертуару. По-третє, необхідно було відшукати комплект потрібних інструментів. І все ж, не зважаючи на всі ці труднощі, завдяки комунікабельності та наполегливості у досягненні поставленої мети, Василевичу вдалося це зробити.

У 1985 році квартет саксофоністів дав перший концерт. Потім були гастролі, спочатку по Україні, Європі та багатьох країнах світу. Виступи квартету набувають все більшої слави та популярності. Квартет саксофоністів усе частіше запрошують брати участь у різноманітних ювілейних концертах, де бувають присутні відомі музиканти та чиновники різного рангу. Цей факт також можна вважати одним із чинників, які спонукали до відкриття у 1989 році, вперше у Київській консерваторії, класу саксофона, де першим викладачем став, звичайно ж, Юрій Василевич.

У теперішній час Заслужений артист України Ю.В. Василевич є професором НМАУ, солістом симфонічного оркестру Національної опери України, викладачем КССМШ ім. М.В. Лисенка, незмінним керівником та ідейним натхненником квартету саксофоністів Національної філармонії України».

**Кларнетист, багаторічний соліст симфонічного оркестру
Національної опери України, Почесний професор НМАУ
Тихонов Вячеслав Георгійович**

«...Однією з яскравих сторінок нашого часу є виконавська і педагогічна діяльність талановитого кларнетиста і саксофоніста Василевича Юрія Володимировича.

Майже сорок років він віддав справі: виховання музикантів-саксофоністів, серед яких безліч лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів. Юрій Володимирович успішно поєднує виконавську та педагогічну діяльність, яка демонструє його ґрунтовний і вдумливий підхід до формування виконавської культури саксофоніста. Про ефективність його методики свідчать результати конкурсів, високий рівень програм академічних концертів, іспитів.

Важливою рисою виконавської манери Ю. В. Василевича є досконалість і природність гри, поєднана з вишуканою, блискучою віртуозністю та яскравою виразністю звучання інструмента.

Характеризуючи риси Київської саксофонової школи варто відзначити особливу, яскраво-піднесену, лідируючу манеру виконання.

Підвищенню статусу українського саксофонового виконавства великою мірою сприяє також значна культурно-громадська діяльність Юрія Володимировича, його постійне контактування з провідними музикантами світу.

Яскравою сторінкою та репрезентантом Київської саксофонової школи є діяльність Київського квартету саксофоністів, започаткованого Ю. В. Василевичем у 1985 році при Спілці композиторів України. Сьогоднішній склад колективу: Юрій Василевич – сопрано, Михайло Мимрик – альт, Станіслав Нідзельський – тенор, Роман Фотуйма – баритон.

Варто детальніше зупинитись на історії створення та сучасній діяльності Київського квартету саксофоністів. З часу свого заснування Київський квартет саксофоністів виступав у багатьох містах України, а також у різних країнах світу. Завдяки діяльності Київського квартету саксофоністів в Україні сформувалося коло друзів-композиторів, які писали і пишуть спеціально для квартета оригінальні твори: Л. Колодуб, Ж. Колодуб., Г. Гаврилець, О. Козаренко, Є. Дергунов, В. Годзянський, В. Шумейко, В. Рунчак, О. Потієнко, І. Кириліна, І. Тараненко, Ю. Бабенко та багато інших.

Так, відкритий Василевичем Ю. В. клас саксофона у Київській консерваторії став наріжним каменем у становленні та утвердженні як Київської школи мистецтва гри на саксофоні, так і української культури загалом».

***Народний артист України, проректор НМАУ, доктор філософії професор,
викладач класу саксофона Михайло Романович Мимрик***

Сотні випускників ювіляра прославляють кларнетову і саксофонову школи Василевича в Україні та в усьому світі, працюючи в кращих оркестрах та викладаючи у найпрестижніших педагогічних музичних закладах.

Варто назвати лише кількох із видатних випускників класу: кларнетистів Олега Мороза і Станіслава Павловича. Олег є солістом кращого симфонічного оркестру держави – національної опери України. Станіслав успішно викладає кларнет на кафедрі дерев'яних духових інструментів НМАУ, а саксофоніст Кента Ігараші – випускник Київської консерваторії зараз запрошений викладати саксофон у двох провідних консерваторіях Токіо і є солістом кращого духового оркестру Японії. Ці молоді музиканти виграли десятки Гран-прі і Перші премії на престижних вітчизняних і міжнародних конкурсах.

Життя триває. Тяглість поколінь продовжується. Нова зіронька українського саксофону засяяла у Лас-Пальмасі (Іспанія) у грудні 2023 року, де бакалавр кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ Роман Мимрик, як соліст і у складі квартету саксофоністів Юрія Василевича тріумфально виконав твори українських композиторів – М. Скорика, В. Рунчака, І. Тараненка, Б. Буєвського. Молодий музикант – переможець у численних виконавських конкурсах, багаторазово сольо виступав з оркестрами різних міст України, де виконав найскладніші твори саксофонового репертуару. Кларнетово-саксофенова школа Юрія Василевича процвітає!

Світлини до розповіді про Ю. В. Василевича



Перші звуки



*Гурт «Дзвони». 1970-ті рр.
Перший ряд 1-й праворуч – Т. Петриненко;
Верхній ряд 2-й ліворуч – Ю. Василевич*

*Намхнення**Пауза між творчістю*

*Квартет (теперішній склад): зліва направо: М. Мимрик (альт),
Ю. Василевич (сопрано) – засновник і керівник квартету,
С. Нідзельський (тенор), Р. Фотуйма (баритон)*

***Хочеться побажати двом нашим прославленим корифеям
творчого довголіття
на благо українського музичного мистецтва!***

УДК 78.03.079:780.641]-047.44(045)

Кушнір Антон Ярославович*кандидат мистецтвознавства,
професор, декан оркестрового факультету
Національної музичної академії України, м. Київ*
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3264-683X>**Пухлянко Марія Євгенівна***кандидат мистецтвознавства,
професор, завідувачка кафедри спеціального фортепіано № 2
Національної музичної академії України, м. Київ
Заслужена артистка України*
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0673-3999>

МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ «KYIV FLUTE DAYS» (КИЇВСЬКІ ФЛЕЙТОВІ ДНІ) В УКРАЇНСЬКОМУ І СВІТОВОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Анотація. У статті досліджено Міжнародний фестиваль «Kyiv Flute Days» як сучасний соціокультурний феномен українського академічного мистецтва. Проаналізовано роль фестивально-конкурсного руху у формуванні музично-естетичної свідомості, підтримці молодих виконавців, популяризації українського репертуару та міжнародній інтеграції української музичної культури. Особливу увагу приділено діяльності Українського флейтового товариства та проведенню фестивалю в умовах воєнного стану.

Ключові слова: фестиваль, флейтове виконавство, Kyiv Flute Days, музичний конкурс, Українське флейтове товариство, культурна дипломатія.

Annotation. The article examines the International Festival «Kyiv Flute Days» as a significant socio-cultural phenomenon within contemporary Ukrainian academic music. The study analyzes the role of festival and competition movements in shaping musical and aesthetic consciousness, supporting young performers, promoting Ukrainian flute repertoire, and integrating Ukrainian musical culture into the global artistic space. Particular attention is paid to the activities of the Ukrainian Flute Society and the organization of the festival under martial law conditions, which demonstrates the resilience and continuity of Ukraine's cultural traditions. The article also highlights the educational, artistic, and communicative functions of the festival, emphasizing its importance as a platform for professional development, cultural diplomacy, and consolidation of the Ukrainian flute community.

Keywords: festival, flute performance, Kyiv Flute Days, music competition, Ukrainian Flute Society, cultural diplomacy.

Метою статті є продовження дослідження музичних фестивалів та конкурсів академічної музики на прикладі Міжнародного фестивалю «Kyiv Flute Days» (Київські флейтові дні) – флагмана флейтових форумів України, що відбувся в квітні 2026 року. Серед **завдань**: аналіз вже наявних робіт присвячених вивченню фестивально-конкурсного руху як комплексного соціокультурного явища, а також підведення підсумків та окреслення перспектив розвитку даного фестивалю.

Дана проблематика й досі є актуальною у розвідках сучасного українського музикознавства. Дослідники розглядають подібні заходи не лише як об'єднані певним задумом концертні події, або творчі змагання, а й як новітні форми виконавської діяльності молодих музикантів, механізми формування національно-культурної ідентичності, виховання молоді та популяризації класичної музики, зокрема – української.

Основні напрями досліджень полягають у здійсненні:

- Вивчення історичного контексту: дослідження становлення української музики через призму фестивального руху;

- Функціонального аналізу: вивчення фестивалів як засобу формування музично-естетичної свідомості, творчої самореалізації молодих виконавців та активізації музичного життя;

- Аналізу ролі фестивалів у збереженні та відродженні національних культурних надбань;

Окреслення сучасної трансформації: вивчення утворення / організації / проведення музичних заходів в умовах воєнного стану, (перехід до дистанційних форм їх проведення).

Українські науковці акцентують увагу на демократичності та творчій свободі, які притаманні фестивальному руху, що робить його популярним серед широкої аудиторії. Окремо, як елітарно-професійний та, водночас, виховний сегмент, дослідники розглядають фестивалі та конкурси академічної музики.

Дослідження підкреслюють важливість конкурсів для удосконалення / становлення виконавської майстерності та необхідність вивчення цього явища для розуміння сучасного культурного середовища.

У сучасному науковому дискурсі дослідження фестивалів та конкурсів класичної (академічної) музики оформлене у вигляді дисертацій, монографій, наукових статей, а також рецензій, відгуків та ін.

Основні фундаментальні роботи та наукові розвідки українських музикознавців розподілені за кількома тематичними напрямками. Дисертація С. Бережника – *«Музичні фестивалі України в контексті сучасних соціокультурних трансформацій»* є базовою для розуміння фестивалів як складників загальнонаціонального культурного простору, але має чітку спрямованість на вивчення масової, здебільшого молодіжної культури [1]. В дослідженні Д. Зубенка – *«Музичний фестиваль як соціокультурний інститут»* відтворено аналіз усього спектру фестивалів з погляду артменеджменту, соціології музики та інституційного підходу [3]. У роботі С. Савенка – *«Конкурсно-фестивальні форми хорової творчості в контексті актуального хорознавства»* автор досліджує специфіку вокально-хорових конкурсів класичного спрямування та роль диригента у підготовці колективів [8].

Дослідження специфіки виконавських конкурсів як одного з методів музичної педагогіки теж є важливим напрямком роботи науковців. Серія наукових праць О. Коменди, присвячена виконавським конкурсам, є спробою пояснення змагання класичних музикантів як чинника еволюції виконавських стилів та інтерпретаційних концепцій. Дослідниця аналізує конкурси та фестивалі як **каталізатори розвитку та репрезентації митців** [6]. Т. Гуменюк розглядає музичні конкурси та фестивалі як засіб естетичного виховання і професійного становлення творчої молоді [2].

Історія окремих класичних форумів знайшла своє відображення у роботах Л. Кияновської (Міжнародний фестиваль класичної музики *«Віртуози»*, Фестиваль сучасної класичної музики *«Контрасти»*) [5], Н. Попової (Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева). Фундаментальні роботи О. Зінькевич є зразком української музичної критики у професійному науковому дискурсі (*«Київ Музик Фест»*) [4].

У фокусі уваги перебуває фундаментальна праця композитора й науковця Михайла Шведа – монографія та дисертаційне дослідження *«Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики»*. Це одне з перших в Україні комплексних теоретичних осмислень фестивального руху в царині нової академічної музики кінця XX – початку XXI століття.

Основні тези та концептуальні положення роботи Михайла Шведа побудовані на розумінні фестивалю як автономного соціокультурного інституту. Автор послідовно доводить, що фестиваль не просто транслює культуру, а й активно формує новий тип художнього мислення та комунікації. На його думку, фестивалі виступають гнучкою, мобільною платформою, яка компенсує консерватизм традиційних концертних організацій і відкриває простір для експерименту.

М. Швед простежує перехід від радянської моделі «пленумів Спілки композиторів» (суто номенклатурних звітів) до незалежних, модерних міжнародних форумів. Автор чітко класифікує фестивалі за їхньою спрямованістю, виокремлюючи: *монографічні* (присвячені творчості одного автора); *проблемно-тематичні* (об'єднані спільною філософською чи художньою ідеєю); *панорамні* (що демонструють широкий зріз світових композиторських шкіл). М. Швед обґрунтовує, що через великі проекти (на кшталт «Київ Музик Фесту», львівських «Контрастів» чи одеських «Двох днів і двох ночей нової музики») українська академічна музика долає ізоляцію та інтегрується в європейський контекст [9].

Науковий доробок української піаністки та музикознавиці Марії Пухлянко (зокрема її дисертаційне дослідження «Конкурс музикантів-виконавців як феномен сучасного культурного простору» та низка статей) є вагомим внеском у теоретичне осмислення вітчизняного конкурсного руху.

Основні ідея, викладена в роботах дослідниці, полягає в тому, що змагальний («агонічний») характер конкурсів створює особливе психологічне та ігрове поле, в якому виникає тристороння взаємодія: «організатори – учасники – слухачі», що залучаються до напруженої спільної дії. Вони об'єднуються у переживанні перемоги чи поразки, що стимулює швидкий професійний та особистісний розвиток молодого митця.

Поява великих музичних змагань завжди диктується актуальними запитами суспільства. Водночас самі конкурси починають активно впливати на соціум, структурувати музичну освіту та стимулювати еволюцію виконавських шкіл.

Український конкурсний рух (на прикладі фортепіанних змагань) досліджується як повноцінна та інтегрована складова глобального світового музичного простору. На основі вивчення ключових українських конкурсних проєктів (Міжнародного конкурсу ім. М. Лисенка, Конкурсу пам'яті В. Горовиця, Конкурсу пам'яті Е. Гілельса) дослідниця виявляє проблемні аспекти їх функціонування та пропонує шляхи модернізації [7].

Теоретичні висновки щодо необхідності створення відкритого, вільного від академічного консерватизму простору для молоді М. Пухлянко реалізує у власних масштабних проєктах. Як артдиректорка вона впроваджує нові фестивально-конкурсні моделі:

- Міжнародний фестиваль «Династія»;
- Міжнародний конкурс молодих виконавців «UKE-PIANO», де акцент зміщено на популяризацію національного репертуару.

У зарубіжному академічному просторі дослідження конкурсів та фестивалів класичної музики знаходиться на стику історичного музикознавства, соціології культури та артменеджменту.

Найпопулярніші та найвпливовіші іноземні праці також розподілені за двома ключовими напрямками:

- Фундаментальні дослідження музичних конкурсів: Lisa McCormick – «Performing Civility: International Competitions in Classical Music» (Cambridge University Press, 2015); Michael Lipkin – «The Competition Phenomenon in Classical Music» (серія наукових статей); Gustav Alink – «International Piano Competitions» (серія довідників-монографій);
- Соціокультурні та історичні дослідження фестивалів класичної музики: Chris Dromey, Julia Haferkorn – «The Classical Music Industry» (Routledge, 2018); Nick Wilson – «The Art of Re-enchantment: Making Early Music in the Modern Age» (Oxford University Press, 2013);

Особливий інтерес в сучасних українських реаліях представляє робота Michael P. Steinberg – «Austria as Theater and Ideology: The Salzburg Festival, 1890–1938» (Cornell University Press, 2000). Це глибоке історико-музикознавче дослідження Зальцбурзького фестивалю. Автор аналізує захід через призму ідеології та культурної ідентичності Австрії міжвоєнного періоду, показуючи, як класичний фестиваль стає політичним інструментом.

Засновником та організатором Фестивалю та Конкурсу молодих виконавців на флейті «Kyiv Flute Days» є Творче об'єднання «Українське флейтове товариство» Національної всеукраїнської музичної спілки [10].

Ще у 2019 р. Україну відвідав нащадок видатного німецького музиканта XIX ст., флейтиста, композитора Теобальда Бьома – Людвіг Бьом. Його візит став можливим завдяки

взаємодії київських флейтистів і, водночас, засвідчив потенціал їх подальшої співпраці. У жовтні 2021 року в Києві відбувся перший міжнародний флейтовий фестиваль. Гостями форуму, ініціатором проведення, організатором та арт-директором якого є Антон Кушнір, стали флейтисти з Італії, Іспанії, Данії.

Флейтові заходи, заплановані у 2022 році, не відбулися... Зусилля флейтової спільноти, серед іншого, були спрямовані на інформаційну та просвітницьку діяльність, результатом якої стало те, що в багатьох європейських виданнях були опубліковані статті про українську музичну культуру, її традиції та інновації, про музикантів, які живуть та творять в країні, що бореться...

В 2023 році фестиваль було відроджено, але цього разу він відбувався у національному форматі і був присвячений ювілеям яскравих українських митців минулого – флейтистів, професорів Київської консерваторії Андрія Проценка та Володимира Антонова.

Наступний «Kyiv Flute Days» було проведено в квітні 2024 року. Ці Флейтові Дні стали Першим фестивалем новоствореного Українського флейтового товариства Національної всеукраїнської музичної спілки [11].

18 лютого 2026 року Українське флейтове товариство офіційно оголосило про проведення Фестивалю 17–20 квітня 2026. І знов вагомою складовою Київських флейтових днів став III Міжнародний конкурс молодих виконавців на флейті. Метою його проведення організатори, передусім, вбачають виявлення та подальшу підтримку обдарованих молодих музикантів, а також промоцію українського флейтового виконавства.

Цьогоріч конкурс проводився у двох форматах участі:

- у форматі «живе виконання» (1-й тур – прослуховування відео-запису частини програми (одного з творів) за вибором конкурсанта; 2-й тур – прослуховування всієї конкурсної програми);

- у форматі «дистанційне виконання» (один тур – прослуховування відео-запису програми).

Учасникам було запропоновано участь у п'яти вікових групах:

- «Дебют» – учасники до 11 років (тривалість виступу до 5 хвилин);
- «А» – учасники від 12 до 13 років (тривалість виступу до 10 хвилин);
- «В» – учні музичних/мистецьких шкіл від 14 до 15 років; учні спеціалізованих музичних ліцеїв не старші 8 класу (тривалість виступу до 10 хвилин);
- «С» – учні музичних/мистецьких шкіл від 16 років; учні старших (9–11) класів спеціалізованих музичних ліцеїв; студенти фахових музичних коледжів (тривалість виступу до 15 хвилин);
- «D» – студенти закладів вищої освіти (тривалість виступу до 15 хвилин).

Програма вікової групи «Дебют» була вільною на вибір учасника. Програма вікових груп «А», «В», «С», «D» була вільною, але мала містити не менше 2-х творів, один з яких – твір українського автора.

Основним чинником заохочення до участі у змаганні є підтримка переможців – лауреати конкурсу будуть запрошені до участі у концертних заходах Українського флейтового товариства [10].

Прослуховування 2-го туру у форматі «живе виконання» відбулися 18–19 квітня 2026 р. Організаторам вдалося залучити до участі 65 учасників, з яких 40 виступили у форматі «живого виконання», представили журі та публіці свої програми.

Своєрідним нововведенням конкурсу стало те, що оцінювання у вікових групах «С» та «D» також здійснювало альтернативне молодіжне журі, до складу якого увійшли переможці попередніх конкурсів «Kyiv Flute Days» (2021 та 2024 років). Задля дотримання принципів об'єктивності, члени журі прослуховували, але не брали участі в оцінюванні та обговоренні виступів вікових груп, де були представлені їх учні/вихованці.

Крім конкурсу молодих виконавців у програму фестивалю також увійшли майстер-класи, концерт сучасної української флейтової музики, концерт класу професора, завідувача кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Андрія Карпяка.

Заключний концерт фестивалю відбувся 20 квітня в Національній філармонії України. Цей захід у Музичному салоні НФУ став завершальним акордом цьогорічних Флейтових днів. Програма складалася здебільшого з творів українських композиторів: **К. Віленського, М. Скорика, О. Саратського, Я. Верховинця, О. Левковича, Ю. Поволоцького, а також К. Дебюссі та Б. Бартока.**

Kyiv Flute Days нині – це не тільки відомий фестиваль і конкурс. Це – потужний ресурс, який торує шлях українського флейтового виконавства у сучасному музичному світі. Заходи фестивалю знов об'єднали українську флейтову спільноту [12].

До фестивальної команди увійшли провідні музиканти – виконавці, педагоги, композитори, арт-менеджери:

Станіслав Зубицький – концертний виконавець, викладач, композитор;

Андрій Карняк – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, артист оркестру Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької;

Володимир Качмарчик – доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України;

Ганна Кузьменко – викладач-методист, завідувачка циклової комісії «Оркестрові духові та ударні інструменти» Київської муніципальної академії музики ім. Р. Глієра, артистка Національного академічного духового оркестру України;

Дмитро Медоліз – соліст, концертмейстер групи флейт симфонічного оркестру Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Шевченка;

Мирослава Сіренко – лауреат міжнародних конкурсів, концертний виконавець;

Олександра Синякова – солістка, артистка Академічного симфонічного оркестру Національної філармонії України;

Ігор Тютюнников – соліст, концертмейстер групи флейт Академічного симфонічного оркестру Національна філармонія України, артист Київського камерного оркестру;

Олександр Хасанов – директор Дніпровської філармонії ім. Л. Когана;

Аріна Шапочкіна – викладач Академії мистецтв ім. П. Чубинського [10].

Проведення в Києві Міжнародного фестивалю та конкурсу молодих виконавців на флейті «Kyiv Flute Days» є унікальним, стратегічно важливим прецедентом для сучасної української культури. Заснований під егідою Українського флейтового товариства цей захід переріс рамки вузькоспеціалізованого конкурсу духовиків, ставши масштабним соціокультурним феноменом.

Музикознавчу оцінку значимості фестивалю нині можна вибудовувати на кількох фундаментальних аспектах:

1. Культурна стійкість (Resilience) та безперервність традицій:

- *Творчість в екстремальних умовах.* Фестиваль увійшов в історію як захід, що проводився всупереч пандемічним обмеженням, а згодом – у критичних умовах воєнного стану («у перервах між повітряними тривогами»). Це демонструє безпрецедентну життєздатність української музичної інституції та незламність мистецької спільноти.

- *Зв'язок поколінь та педагогічна спадкоємність.* Проекти фестивалю традиційно присвячуються пам'яті видатних українських професорів-флейтистів (зокрема Андрія Проценка та Володимира Антонова). Це забезпечує тяглість національної виконавської школи від фундаторів до сучасних митців.

2. Платформа інституціоналізації та консолідації спільноти:

- *Драйвер флейтового руху.* Захід є головним практичним інструментом діяльності новоствореного Українського флейтового товариства. Він успішно консолідує виконавців, педагогів та майстрів з усіх регіонів України (зокрема через активне залучення представників київської, львівської, дніпровської та інших флейтових шкіл);

- *Синтез науки, педагогіки та практики.* Окрім змагань, структура «Kyiv Flute Days» включає майстер-класи, творчі лабораторії, семінари-практикуми та відкриті дискусії з

членами журі. Це перетворює його на «живе навчальне середовище», де фактично створюються засади новітньої української флейтової школи.

3. Репертуарна політика та промоція національного продукту:

• *Розширення та промоція українського флейтового репертуару.* Фестиваль виконує найважливішу ідеологічну місію, інтегруючи до обов'язкових програм творчість українських композиторів. У рамках концертів звучать твори Максима Березовського, Миколи Лисенка, Федора Якименка, Рейнгольда Глієра, Миколи Колесси, Віталія Губаренка, Андрія Штогаренка, Євгена Станковича, Володимира Рунчака та молодих українських авторів, що стимулює розширення та модернізацію репертуару для флейти.

4. Міжнародна інтеграція та культурна дипломатія:

- *Вихід на світову арену.* Завдяки системній співпраці з авторитетними закордонними інституціями (такими як *European Flute Council* (Європейська флейтова рада), до складу якої Українське флейтове товариство увійшло у 2025 році), *Deutsche Gesellschaft für Flöte* (Німецьке флейтове товариство) та глобальною інформаційною платформою *Flute Almanac* [11]), фестиваль позначає Україну та Київ на мапі ключових світових флейтових центрів.

5. Соціально-психологічне значення для молоді:

Простір «здорового агону». Відповідно до концепцій сучасного музикознавства (зокрема тез М. Пухлянка, яка є постійним партнером та учасником концертів фестивалю), конкурсний формат «Kyiv Flute Days» нівелює академічний консерватизм. Він пропонує молодим виконавцям екологічне змагальне середовище, де головною метою є не сухий технічний відбір, а артикуляція власного художнього голосу, психологічна підтримка та отримання досвіду живих виступів на провідних майданчиках, з професійною аудиторією.

Список використаних джерел

1. Бережник С. Музичні фестивалі України в контексті сучасних соціокультурних трансформацій : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2010. 198 с.
2. Гуменюк Т. Музичні конкурси та фестивалі як засіб естетичного виховання творчої молоді. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 145–149.
3. Зубенко Д. Музичний фестиваль як соціокультурний інститут : дис. ... канд. соціол. наук. Харків, 2015. 214 с.
4. Зінькевич О. Київ Музик Фест як феномен сучасного музичного процесу. *Українське музикознавство*. 2012. Вип. 38. С. 52–67.
5. Кияновська Л. Фестиваль «Віртуози» у контексті музичного життя України. *Musica Galiciana*. 2014. Т. 13. С. 74–82.
6. Коменда О. Виконавський конкурс у контексті розвитку академічного музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2017. Вип. 119. С. 88–97.
7. Пухлянка М. Конкурс музикантів-виконавців як феномен сучасного культурного простору : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. 187 с.
8. Савенко С. Конкурсно-фестивальні форми хорової творчості в контексті актуального хорознавства : монографія. Львів : Сполом, 2016. 312 с.
9. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики : монографія. Львів : Сполом, 2010. 438 с.
10. Українське флейтове товариство : офіційна сторінка у Facebook. URL: Ukrainian Flute Society Facebook Page (дата звернення: 18.05.2026).
11. [Flute Almanac](#) : міжнародна онлайн-платформа флейтового мистецтва (дата звернення: 18.05.2026).
12. *Flöte Aktuell* : офіційне видання Німецького флейтового товариства (Deutsche Gesellschaft für Flöte) (дата звернення: 18.05.2026).

УДК [780.8:780.62/.64]:37.018.54:78(477.8)

Цюлюпа Степан Данилович

*кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри духових та ударних інструментів
факультету музичного мистецтва
Рівненського державного гуманітарного університету,
заслужений діяч мистецтв України, м. Рівне*
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1555-0836>

ВІДДІЛ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ БУРШТИНСЬКОЇ ДМШ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПРИКАРПАТТЯ (до 60-річчя заснування Бурштинської ДМШ)

Анотація. У статті висвітлено історію становлення та розвитку відділу духових та ударних інструментів Бурштинської дитячої музичної школи у контексті музичної культури Прикарпаття. Розкрито основні етапи формування педагогічного колективу, особливості його науково-методичної та творчої діяльності. Окрему увагу приділено внеску викладачів у розвиток духової виконавської школи регіону, їх концертно-виконавській і просвітницькій роботі. Охарактеризовано здобутки найкращих випускників відділу, які продовжили професійне навчання та активно долучилися до музичного життя України. Стаття підкреслює значення діяльності відділу як важливого осередку збереження та розвитку традицій духової музики Прикарпаття.

Ключові слова: Бурштинська дитяча музична школа, відділ духових та ударних інструментів, Прикарпаття, музична освіта, духова музика, педагогічна діяльність, виконавська школа, випускники, музична культура.

Abstract. The article highlights the history of the formation and development of the wind and percussion department of the Burshtyn Children's Music School within the musical culture of the Prykarpattia region. It outlines the main stages of the teaching staff's development, as well as the specific features of their scholarly, methodological, and creative activities. Special attention is given to the contribution of the teachers to the development of the regional wind performance school, their concert-performing and educational work. The achievements of the best graduates of the department, who continued their professional studies and actively participate in the musical life of Ukraine, are also characterized. The article emphasizes the importance of the department as a significant center for preserving and developing the traditions of wind music in Prykarpattia.

Keywords: Burshtyn Children's Music School, wind and percussion department, Prykarpattia, music education, wind music, pedagogical activity, performance school, graduates, musical culture.

Актуальність дослідження. У сучасному освітньо-культурному просторі України особливої ваги набуває вивчення діяльності регіональних мистецьких закладів як важливих осередків збереження та розвитку національних музичних традицій. Бурштинська дитяча музична школа, зокрема її відділ духових та ударних інструментів, відіграє значну роль у формуванні виконавської культури Прикарпаття, підготовці юних музикантів і популяризації жанру духової музики.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю узагальнення історичного шляху розвитку відділу, осмислення внеску педагогічного колективу в навчально-виховний і творчий процес, а також висвітлення досягнень найкращих випускників. Дослідження цієї проблематики дає змогу не лише зберегти педагогічний досвід попередніх поколінь, а й окреслити перспективи подальшого розвитку духової виконавської школи в регіоні.

Метою статті є комплексне висвітлення історії становлення та розвитку відділу духових та ударних інструментів Бурштинської дитячої музичної школи у контексті музичної культури Прикарпаття, аналіз його педагогічної, науково-методичної та творчої діяльності, а також

узагальнення здобутків викладачів і найкращих випускників як важливої складової розвитку регіональної виконавської школи духової музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасній українській науковій літературі питання розвитку музичної освіти та функціонування регіональних мистецьких закладів розглядаються в контексті становлення виконавських традицій і педагогічних шкіл. Дослідники акцентують увагу на історико-культурних процесах розвитку музичних навчальних закладів Західної України та ролі педагогів у формуванні професійної музичної освіти.

Водночас діяльність дитячих музичних шкіл і, зокрема, відділу духових та ударних інструментів Бурштинської ДМШ висвітлена фрагментарно, що зумовлює потребу подальшого комплексного вивчення їх історії, педагогічного досвіду та творчих здобутків.

Виклад основного матеріалу. Місто Бурштин належить до давніх поселень Галичини, історичний розвиток якого відображає основні соціокультурні процеси регіону. Археологічні матеріали засвідчують існування людських поселень на цій території ще з давніх часів, що свідчить про тривалу безперервність освоєння місцевості. Перша документальна згадка про населений пункт датується 1436 роком, коли він фігурував під назвою Нове Село. У другій половині XVI століття утверджується сучасна назва – Бурштин, яка поступово закріплюється в офіційних джерелах. Упродовж XVI–XVIII століть місто перебувало у складі Речі Посполитої та розвивалося як ремісничо-торговельний осередок, а після першого поділу Польщі 1772 року увійшло до складу Австрійської імперії, що сприяло змінам адміністративного устрою та модернізації соціально-економічного життя.

У XIX столітті в Бурштині активізуються освітні й культурні процеси: відкривається народна школа, розвивається транспортна інфраструктура, поживляється громадське життя. Події Першої світової війни спричинили значні руйнування міста та негативно вплинули на його культурне середовище. У міжвоєнний період Бурштин перебував у складі Польщі, а з 1939 року увійшов до складу Української РСР. Друга світова війна стала черговим випробуванням для міста, пов'язаним із окупаційним режимом і людськими втратами, однак у повоєнні роки Бурштин поступово відновлював свій економічний і культурний потенціал.

Новий етап розвитку міста розпочався у 1960-х роках у зв'язку з будівництвом Бурштинської ТЕС, що зумовило стрімке зростання населення, формування нових житлових масивів та розвиток соціальної інфраструктури. Саме в цей період були створені передумови для активного розвитку освітньо-культурної сфери, зокрема системи мистецької освіти. У подальшому Бурштин набуває значення важливого індустріального й культурного осередку регіону.

У цьому контексті відкриття у 1965 році Бурштинської дитячої музичної школи стало закономірним результатом історичного розвитку міста та зростання суспільної потреби у професійній мистецькій освіті. Історія закладу розпочалася 9 серпня 1965 року, коли при Бурштинському будинку культури було відкрито філію Рогатинської дитячої музичної школи. На той час у ній навчалося лише 20 учнів під керівництвом двох викладачів. Згодом заклад став самостійною мистецькою установою та переїхав у нове приміщення на вулиці Енергетиків, 15, обладнане навчальними класами з сучасними музичними інструментами та концертною залом.



*Перший випуск відділу духових та ударних інструментів по класу труби:
Іваан Наритник, Михайло Хованець, Юрій Кобель, Леонід Вінніков*

Першим директором Бурштинської музичної школи був Зобків Іван Костянтинівич, згодом на цій посаді працювали Михайло Михайлович Цапар, Петро Григорович Смалійчук, а нині керівником цього славного мистецького закладу є Оксана Романівна Лісовська.

Відділ духових та ударних інструментів розпочав свою навчально-творчу діяльність в 1968 році.

Бачинський Петро Остапович – перший викладач класу труби, керівник дитячого духового оркестру та засновник відділу духових та ударних інструментів в Бурштинській дитячій музичній школі.



*Бачинський Петро Остапович,
1973 р.*

Спогади випускника школи Михайла Хованця про навчання у класі Петра Остаповича Бачинського дають змогу простежити методичні засади початкової підготовки учнів-духовиків. У своїх спогадах він особливо наголошував на значній увазі викладача до формування виконавського дихання та постановки звуку ще до безпосереднього опанування інструмента. За словами М. Хованця, перші заняття були присвячені насамперед розвитку правильного вдиху й видиху, умінню керувати диханням і знаходити внутрішню опору звуку. Лише згодом учневі дозволили перейти до практичного видобування звуків на корнеті, який, на відміну від труби, вирізняється м'якішим і теплішим тембром.

Михайло Хованець згадував, що перший період навчання вимагав значної наполегливості та терпіння, оскільки кожен звук потребував тривалої роботи для досягнення чистого інтонування. Уже в другій чверті навчання розпочалося опанування гам, інтервалів та етюдів, а важливим етапом стало вивчення першої п'єси – «Наспіву» Г. Гембера у супроводі фортепіано. Особливо

показовим є спогад про перший академічний концерт, під час якого через хвилювання Михайло виконав твір на чисту кварту вище, однак зміг завершити його до кінця. У подальшому М. Хованець перейшов від гри на корнеті до труби, яка згодом стала його основним інструментом.



Бачинський Петро Остапович проводить урок з учнем 2-го класу Михайлом Хованцем, ДМШ м. Бурштин, березень 1969 р.

Зі спогадів автора статті відомо, що Петро Бачинський провадив активну творчу та просвітницьку діяльність на теренах Галичини. На початку 1970-х років він організував дитячий духовий оркестр на базі восьмирічної школи села Дем'янів. Важливу підтримку у створенні колективу надав голова колгоспу «Авангард» пан Краєвський, за сприяння якого для школи було придбано комплект духових інструментів.

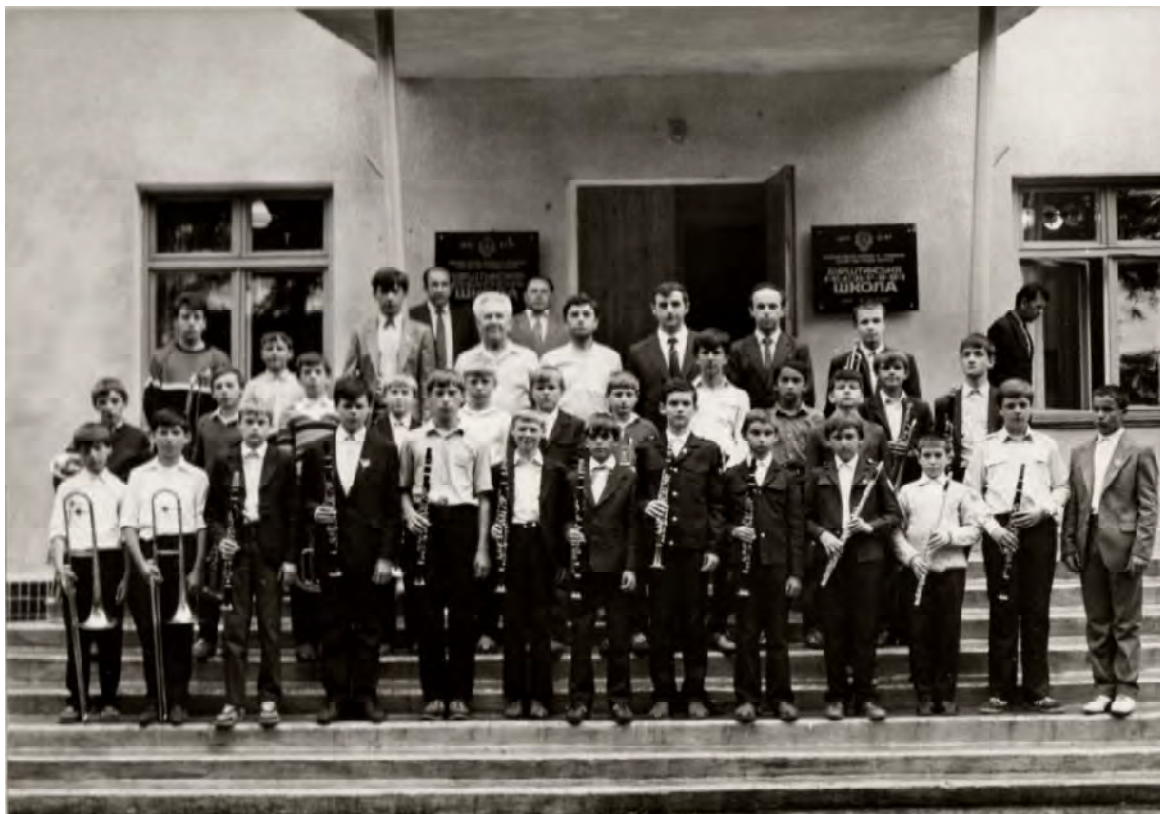
Для проведення індивідуальних і групових занять Петро Остапович залучав викладачів Бурштинської музичної школи, що дало змогу за короткий час значно розширити репертуар оркестру та підвищити рівень виконавської підготовки учасників оркестру. Уже через рік колектив брав участь в урочистостях, присвячених завершенню жнив. Показово, що значна частина учасників оркестру – Іван Римарчук, Петро Федунків, Степан Цюлюпа, Петро Кутинський, Іван Шалата, Іван Наритник, Любомир Федунків, Михайло Наритник, Володимир Олексин та інші – у подальшому продовжили навчання в Бурштинській музичній школі та здобули фахову освіту в училищах, інститутах культури й консерваторіях.



Федорів Роман Іванович

Федорів Роман Іванович – кларнетист, один із провідних представників традицій відділу духових та ударних інструментів Бурштинської дитячої музичної школи.

Народився 22 січня 1948 року в с. Братківці Тисменицького району Станіславської (нині Івано-Франківської) області. Професійну музичну освіту здобував у класі Івана Грідунова – викладача Івано-Франківського музичного училища імені Дениса Січинського. Після завершення навчання в училищі працював керівником оркестру народних інструментів Гуцульського ансамблю пісні і танцю. З 1972 року Р. І. Федорів розпочав педагогічну діяльність у Бурштинській дитячій музичній школі, де викладав класи кларнета і флейти, а згодом очолив відділ духових та ударних інструментів.



*Викладачі та учні відділу духових та ударних інструментів Бурштинської ДМШ,
зав. відділу Р.І. Федорів, керівник оркестру М.М. Буриченко*

Федорів Р. І. поряд з педагогічною діяльністю реалізовував свій творчий потенціал як керівник оркестру народних інструментів Палацу культури «Прометей» та навчався на заочному відділенні Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка. Його професійна діяльність поєднувала в собі виконавську, педагогічну та композиторську складові: Р. І. Федорів є автором пісень про Україну, рідний край і Бурштин, а також виховав значну кількість фахівців у жанрі духової музики.

Як зазначає заслужений діяч мистецтв України, нині директор Івано-Франківського фахового музичного коледжу імені Дениса Січинського. Петро Михайлович Гундер, «Роману Івановичу завжди були притаманні поетичний і творчий пошук, уміле поєднання ефективних форм і методів навчання, дисциплінованість, порядність, людяність, чесність та професійне ставлення до роботи».

Зі спогадів випускника школи Степана Цюлюпи «У класі Романа Івановича Федоріва завжди панувала доброзичлива та творча атмосфера, інтелігентність викладача, його уважне й батьківське ставлення до вихованців сприяли формуванню довірливих педагогічних взаємин. Особливе місце в навчальному процесі займали уроки спеціального інструмента, під час яких викладач не лише пояснював навчальний матеріал, а й особисто демонстрував виконання програмних творів оркестрового класу та спеціального інструменту. Значну увагу приділяли опрацюванню українських народних мелодій, які виконувалися в дуеті «викладач – учень». Така форма роботи мала виразний мотиваційний ефект і сприяла розширенню виконавського репертуару, що згодом набуло практичного значення у професійній діяльності його учнів. Навчання в Бурштинській ДМШ вирізнялося різноплановістю: учні брали участь у роботі учнівського духового оркестру під керівництвом Петра Остаповича Бачинського, виконували репертуар підвищеної складності в межах творчих проєктів, долучалися до хорового колективу під керівництвом директора школи Івана Костянтиновича Зобківа, а також брали участь у духових оркестрах м. Бурштина та с. Дем'янова під час святкових заходів і урочистостей».

Роман Іванович Федорів був одружений (дружина — Ольга), виховував двох синів — Богдана та Любомира, які також навчалися в музичній школі. У 1993 році він завершив

педагогічну діяльність у Бурштинській ДМШ та виїхав із сім'єю на постійне місце проживання до Канади, де й завершив свій життєвий шлях.

В різні роки на відділі духових та ударних інструментів Бурштинської дитячої музичної школи працювали викладачі: Ігор Капець – клас кларнета та саксофона; Микола Терлецький – клас тромбона і баритона; Микола Буриченко – клас тромбона; Володимир Ріжняк – клас кларнета; Андрій Олійник – клас туби; Олександр Корнієнко, Степан Сватик – клас труби.

Нині на відділі духових та ударних інструментів Бурштинської дитячої музичної школи працюють Олег Пилипович Куйбіда – клас труби, випускник кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету та Василь Ярославович Кузів – клас туби, кларнета, саксофона та інш.



Ансамбль трубачів Бурштинської ДМШ, керівник Олег Куйбіда

Кузів Василь Ярославович – диригент, педагог, громадський діяч, художній керівник та диригент Бурштинського муніципального естрадно – духового оркестру. Народився 20 вересня 1967 року в с. Озеряни Галицького району Івано-Франківської області. Початкову музичну освіту здобув у Бурштинській ДМШ, клас туби Андрія Олійника. З 1983 до 1987 року навчався на відділі духових та ударних інструментів Івано – Франківського музичного училища імені Дениса Січинського, клас туби Черкавського Станіслава Івановича. Будучи ще студентом музичного училища Василь Ярославович розпочинає свою педагогічну діяльність в рідній музичній школі на посаді викладача та керівника дитячого духового оркестру, а згодом на посаді завідувача відділом. За роки праці в ДМШ м. Бурштина виховав цілу плеяду добре підготовлених музикантів, які здобули вищу освіту в музичних училищах та консерваторіях. Гордістю класу Василя Ярославовича є його випускники: Станіслав Борисов – гобой, студент кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету та Державної музичної академії м. Острава, Чехія; Володимир Козловський – тромбон, студент Львівської музичної академії імені М.В. Лисенка; Віктор Пунько – саксофон, студент Національної музичної академії України м. Київ та багато інш. Дитячий духовий оркестр музичної школи під орудою В.Я. Кузіва є активним учасником обласних та всеукраїнських конкурсів і фестивалів духової музики. Педагогічну роботу в Бурштинській ДМШ Василь Ярославович успішно поєднує з творчою діяльністю як художній

керівник та диригент Бурштинського муніципального естрадно – духового оркестру. Честь і шана Андрієшину Василю Михайловичу – меру міста Бурштина, за фінансову підтримку творчої діяльності одного з найкращих муніципальних оркестрів Прикарпаття.



*Бурштинський муніципальний естрадно – духовий оркестр
Художній керівник та диригент Василь Ярославович Кузів*

Випускники відділу духових та ударних інструментів Бурштинської ДМШ, які досягли значних успіхів в жанрі духової музики, науковій і педагогічній діяльності та композиторській творчості:

Хованець Михайло Іванович – військовий диригент, підполковник у відставці, викладач диригування військово-диригентської кафедри національної Академії сухопутних військ імені гетьмана П. Сагайдачного, а також викладач-методист, спеціаліст вищої категорії Львівського фахового музичного коледжу імені С. Людкевича. Композитор, автор 4 стройових маршів для духового оркестру, автор 5 наукових праць з музикознавства та історії української військової музики, інструментував і зробив аранжування понад 50 музичних творів та створив 40 клавирів для фортепіано в 4 руки музичних творів українських та зарубіжних композиторів.

Першу музичну освіту Михайло Хованець здобував у 1968–1973 роках у класі труби Петра Бачинського – засновника відділу духових та ударних інструментів Бурштинської дитячої музичної школи. У 1973–1975 роках М. І. Хованець навчався у Самбірському культурно-освітньому училищі за спеціальністю «культурно-освітня робота». Важливий вплив на формування його професійних музично-виконавських навичок мали заняття з гри на трубі у класі викладача Ігоря Чави. Під його керівництвом було опановано сучасні на той час методики гри на трубі, засвоєно принципи формування звуковедення та музичного мислення.

Період навчання характеризувався також активною концертно-виконавською діяльністю. Зокрема, М. І. Хованець брав участь у духовому та симфонічному оркестрах, естрадному ансамблі «Дністриани» Народного будинку культури м. Самбора, а також у диксиленді викладачів коледжу. Саме в цей період, завдяки Юрію Сидоряку, він опанував основи імпровізації, стилістики та виконавської манери гри на трубі. Практична виконавська діяльність сприяла набуттю сценічного досвіду, розвитку ансамблевої культури, удосконаленню виконавської майстерності та формуванню гармонійного слуху музиканта-виконавця.



Хованець Михайло Іванович – військовий диригент, підполковник

У 1975–1977 роках М. І. Хованець проходив строкову військову службу у військовому оркестрі, де працював на посаді музиканта оркестру, а з 1977 до 1981 року – концертмейстером оркестру. У 1981–1986 роках він навчався на факультеті військових диригентів при Московській державній консерваторії імені П. І. Чайковського, де опановував спеціальність військового диригента, здобуваючи ґрунтовні знання з диригентської майстерності, оркестрового виконавства, військово-оркестрової служби та організації діяльності військового диригента.

З 1986 року Михайло Іванович диригент полкового духового оркестру в Німеччині, а з 1991 року – гарнізонний військовий диригент міста Артемівська Донецької області. Впродовж 1994–2004 років М.І Хованець обіймав посаду заступника начальника військової диригентської кафедри Львівського військового інституту Національного університету «Львівська політехніка» а з 2004 року працівник Збройних сил України, викладач диригування

та військово-оркестрової служби національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного м. Львів.



Духовий оркестр Львівського коледжу культури і мистецтв, диригент Михайло Хованець

З 2008 року Хованець Михайло Іванович працює за сумісництвом викладачем диригування, інструментування, читання оркестрових партитур та інструментознавства у Львівському музичному фаховому коледжі імені С. П. Людкевича.

Іванців Ігор Михайлович – трубач, педагог, композитор, член Національної Ліги композиторів України та Асоціації організаторів дитячих та юнацьких фестивалів України в Івано-Франківській області.



Іванців Ігор Михайлович

Ігор Іванців народився 19 травня 1956 року в м. Бурштин Галицького району Івано-Франківської області. У 1968–1972 роках навчався у Бурштинській дитячій музичній школі в класі труби викладача Петра Остаповича Бачинського.

Нині І. М. Іванців проживає в м. Бурштин і працює у Палаці культури «Прометей». Значну частину життя він присвятив творчій діяльності. У його доробку налічується близько ста пісень, які виконують професійні виконавці, зокрема Володимир Пірус, Віктор Грін, Тарас Житинський, Оксана Романюк, Міка Ньютон та Василь Левицький.

І. М. Іванців активно співпрацює з провідними поетами Прикарпаття — Степаном Пушиком, Романом Юзвою, Ярославом Дорошенком, Петром Нарівним, Володимиром Наконечним, Вірою Петрашук, Петром Марусиком, Михайлом Пархуцем, Олександром Смиком, Іриною Олійник, Анатолієм Фіглюком. Важливе місце в його діяльності посідає робота з дітьми різних вікових груп. При Палаці культури «Прометей» він створив вокальну студію естрадних виконавців, з якої вийшли на професійну сцену Віктор Грін, Міка Ньютон, Оксана Романюк та Василь Левицький.

У 1997 році І. М. Іванців був визнаний кращим дитячим композитором України, входив до складу журі провідних дитячих фестивалів – «Чорноморські ігри», «Кришталевий жайвір», «Золотий тік». До 70-річчя з Дня народження Ігор Михайлович підготував пісенну збірку, до якої увійшли твори для дітей і дорослих, а також видав два компакт-диски.



Цюлюпа Степан Данилович

Цюлюпа Степан Данилович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів факультету музичного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету.

Народився 17 травня 1959 р. в с. Дем'янів, Галицького р-ну, Івано-Франківської області.

З 1970 р. до 1974 р. навчався в Бурштинській дитячій музичній школі, клас труби Капець Ігор Гнатович та Федорів Роман Іванович. Учасник духового оркестру Дем'янівської восьмирічної школи та Бурштинської ДМШ, керівник Петро Остапович Бачинський.

З 1974 до 1977 року – студент Львівського училища культури (клас труби Д. Д. Фенюк). У 1977–1979 роках проходив службу як музикант військового оркестру Прикарпатського військового округу (м. Яворів). У 1979–1983 роках – студент кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури (клас

труби – старший викладач Олексій Садовий; клас диригування – заслужений працівник культури України, доцент В'ячеслав Старченко).



*Степан Цюлюпа – грає на альті у складі духового оркестру м. Буриштин, 1973 р.
Керівник оркестру Богдан Остапович Бачинський*

У 2000–2004 роках – здобувач Київського національного університету культури і мистецтв. У 2004 році захистив дисертацію та здобув науковий ступінь кандидата педагогічних наук під науковим керівництвом доктора філософських наук, професора Юрія Львовича Афанасьєва.

В 2004–2026 рік – завідувач кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету.

Лауреат обласної премії у галузі музичного мистецтва імені Германа Жуковського (2017р.).

Засновник та директор Всеукраїнського, згодом Міжнародного конкурсу виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка в 2005–2025 роках.

Член атестаційної комісії управління культури і туризму Рівненської обласної державної адміністрації.

Член комітету з присвоєння обласної премії в галузі музичного мистецтва імені Германа Жуковського управління культури і туризму Рівненської обласної державної адміністрації.

Голова Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної Всеукраїнської музичної спілки України в 2017–2026 роках. (Членський квиток № 1672 від 25 травня 2007 року).

За період трудової діяльності Цюлюпа С.Д. нагороджувався Почесними грамотами Міністерства освіти і науки України, нагрудним знаком «Відмінник освіти України» 2006 р., Почесними грамотами управління культури і туризму Рівненської обласної державної адміністрації, ректоратом РДГУ, та Національною музичною спілкою України.

Степан Цюлюпа опублікував більше 60 наукових статей у фахових та періодичних виданнях України, є головним редактор та укладачем єдиного в Україні збірника наукових праць в жанрі духової музики «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя». Випуски № 1–18 – Рівне: 2005–2026 роки. Збірник наукових праць зареєстровано Національною радою України з питань телебачення і радіомовлення, рішення від 25.01.2024 № 183, Ідентифікатор медіа R30-02251 та зареєстровано в ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN 2522-1590 (Online) ISSN 2522-1582 (Print).

Іван Шалата – громадський діяч, почесний громадянин м. Калуша, видатний диригент і педагог, керівник зразкового дитячого духового оркестру «Золоті сурми», відомий представник жанру духової музики на Прикарпатті.

Народився 12 липня 1963 року в с. Дем'янів Галицького району Івано-Франківської області. У 1978 році закінчив Бурштинську дитячу музичну школу в класі труби викладачів Миколи Миколайовича Терлецького та Миколи Миколайовича Буриченка. Був учасником учнівського духового оркестру під керівництвом Петра Остаповича Бачинського.

Професійну музичну освіту у 1979–1983 роках здобував в Івано-Франківському музичному училищі імені Дениса Січинського (клас валторни Миколи Івановича Рибалко). Після завершення навчання проходив строкову військову службу.

З 1985 року розпочав творчу діяльність як керівник дитячого духового оркестру, а з 1986 року – викладач та завідувач відділу духових та ударних інструментів Калуської дитячої музичної школи. Паралельно у 1986–1990 роках здобував вищу освіту в Харківському державному інституті культури (клас валторни – викладача, соліста оркестру Харківського оперного театру Якобчука).

Іван Шалата є засновником і директором регіонального, а згодом і всеукраїнського конкурсу виконавців на духових та ударних інструментах «Концертино», який здобув широке визнання в Україні.

Перший конкурс відбувся у 1996 році, а 17–18 квітня 2026 року організатори провели уже 11-й Всеукраїнський конкурс «Концертино 2026», в якому брали участь 135 молодих, талановитих музикантів-духовиків з усіх куточків України.

З 2002 року Іван Шалата обіймає посаду начальника Управління культури Калуської міської ради. З 2007 року і до сьогодні він продовжує педагогічну діяльність на посаді заступника директора Калуської дитячої музичної школи.

За період педагогічної діяльності виховав плеяду професійних музикантів, які працюють в Україні та за її межами, зокрема:

- брати Віктор та Володимир Дмитріви, Андрій Савкін – артисти оркестру Національної опери України імені Т. Г. Шевченка та Державного симфонічного оркестру України (м. Київ);
- Юрій Гребінь – артист оркестру Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької;
- Віталій Пукіш – керівник духового оркестру в Норвегії;
- Андрій Пукіш – викладач класу труби Івано-Франківського музичного училища імені Дениса Січинського.

Творча діяльність зразкового духового оркестру «Золоті сурми» під орудою Іван Шалата досягла високого професійного рівня та вийшла за межі України. Оркестр є постійним учасником фестивалів, конкурсів, концертних програм, а також урочистих заходів з нагоди державних свят у м. Калуші та в обласному центрі.

При оркестрі створено групу мажореток «Сузір'я», яка є хореографічним доповненням і мистецькою окрасою багатьох громадських заходів і творчих проєктів. У 1989 році колективу було присвоєно почесне звання «Зразковий».



Зліва направо Степан Цюлюпа – голова журі «Концертино-1996», Андрій Карпак – голова журі «Концертино-2026», Іван Шалата – засновник та директор конкурсу

Творчі здобутки оркестру «Золоті сурми»:

- 1993 році – 3 місце на Всеукраїнському конкурсі духових оркестрів у м. Львові;
- 1998 році – звання Лауреата 2-ї премії на Всеукраїнському конкурсі духових оркестрів «Сурми» м. Рівне;
- 2017 році – 2 місце на Міжнародному конкурсі у м. Цвіхау, Німеччина;
- 2018 році – 2 місце на Міжнародному конкурсі у м. Бйозель, Німеччина;
- 2019 році – 1 місце на Міжнародному конкурсі у Греції;
- 2021 році – володар Гран-прі на Міжнародному конкурсі у Болгарії;
- 2023–2024 роках – учасник Міжнародних фестивалів у Франції;
- 2024–2025 роках – 3 місця на Міжнародних фестивалях духових оркестрів у Польщі;
- 2025 році – володар Гран-прі на Всеукраїнському конкурсі м. Ужгород, Україна.

Сьогодні зразковий духовий оркестр «Золоті сурми» під орудою Івана Михайловича Шалати поповнюється новими учасниками та сучасним репертуаром, веде активну участь у творчих проєктах Прикарпаття.



*Зразковий дитячий духовий оркестр Калуської ДМШ, художній керівник та диригент
Іван Михайлович Шалата*

Висновки. Таким чином, упродовж багаторічної культурно-мистецької та педагогічної діяльності відділ духових та ударних інструментів Бурштинської дитячої музичної школи відіграв вагомий роль у вихованні талановитої молоді і популяризації жанру духової музики на Прикарпатті. Він сформувався як важлива складова освітнього процесу та як самобутня концертно-творча структура регіону, що поєднує навчальну, виконавську та культурно-просвітницьку діяльність.

УДК 78.4:355.318(477)

Мельник Олександр Юліанович
*доцент кафедри виконавського мистецтва
інституту мистецтв Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника
заслужений працівник культури України, м. Івано-Франківськ*
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7420-3482>

ВЕЛИЧНИЙ ПОСТУП ВІЙСЬКОВИХ ДУХОВИХ ОРКЕСТРІВ УКРАЇНИ: ІСТОРІЯ, ФУНКЦІОНУВАННЯ ТА СУЧАСНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Анотація. У статті здійснено комплексний аналіз становлення, розвитку та сучасного функціонування військових духових оркестрів України як складової військової та культурної системи держави. Висвітлено історичні витoki військово-оркестрового мистецтва в європейському та українському контекстах, окреслено особливості інституційного становлення військово-музичної служби після здобуття незалежності України. Проаналізовано трансформації репертуарної політики у зв'язку з утвердженням національної ідентичності та відмовою від радянської музичної спадщини. Розглянуто функціонування військових оркестрів як інструменту морально-психологічного забезпечення, культурної комунікації та публічної дипломатії. Особливу увагу приділено діяльності оркестру військової частини 1241 Національної гвардії України як прикладу регіонального військово-музичного колективу. Доведено, що в умовах російсько-української війни військові оркестри набувають нових функцій, пов'язаних із підтримкою бойового духу, участю в меморіальних практиках та благодійній діяльності.

Ключові слова: військовий оркестр, військова музика, Національна гвардія України, духові інструменти, військові ритуали, культурна ідентичність.

Abstract. The article provides a comprehensive analysis of the formation, development, and contemporary functioning of military wind orchestras in Ukraine as a component of the state's military and cultural system. It highlights the historical origins of military orchestral art in both European and Ukrainian contexts and outlines the specific features of the institutional development of the military music service after Ukraine gained independence. The study analyzes transformations in repertoire policy in connection with the establishment of national identity and the rejection of Soviet musical heritage. It examines the functioning of military orchestras as a tool of moral and psychological support, cultural communication, and public diplomacy. Particular attention is given to the activity of the orchestra of military unit 1241 of the National Guard of Ukraine as an example of a regional military music ensemble. It is demonstrated that under the conditions of the Russian-Ukrainian war, military orchestras acquire new functions related to sustaining morale, participation in memorial practices, and charitable activities.

Keywords: military orchestra, military music, National Guard of Ukraine, wind instruments, military rituals, cultural identity.

Постановка проблеми. В умовах сучасних соціокультурних трансформацій та збройної агресії проти України особливої актуальності набуває дослідження ролі військових духових оркестрів як важливого елементу морально-психологічного забезпечення військ, а також як носіїв національної культурної традиції. Їх діяльність поєднує мистецькі, виховні та комунікативні функції, що потребує комплексного наукового осмислення.

Мета статті. Метою статті є комплексний аналіз становлення, функціонування та сучасного розвитку військових духових оркестрів України, а також узагальнення досвіду діяльності оркестру військової частини 1241 Національної гвардії України.

Виклад основного матеріалу. Національна гвардія України – військове формування з правоохоронними функціями, що входить до системи Міністерства внутрішніх справ України

та призначене для виконання завдань із захисту й охорони життя, прав, свобод і законних інтересів громадян України. Вона також взаємодіє з правоохоронними органами з метою забезпечення захисту державного кордону, припинення терористичної діяльності, протидії незаконним воєнізованим або збройним формуванням і злочинним організаціям.

Національна гвардія України функціонує в системі Міністерства внутрішніх справ України. Міністр внутрішніх справ України здійснює військово-політичне та адміністративне керівництво Національною гвардією України.

Із введенням воєнного стану Національна гвардія України приводиться в готовність до виконання завдань за призначенням у сфері оборони держави та підпорядковується Головнокомандувачу Збройних Сил України, за винятком військових підрозділів, які здійснюють конвоювання й охорону дипломатичних представництв.

12 травня 2014 року Указом Президента України № 464/2014 було затверджено офіційну символіку Національної гвардії України. У тому ж році військовослужбовці Національної гвардії України одними з перших протидіяли гібридній російській агресії: брали участь у звільненні Харківської області, вели оборонні бої за Слов'янськ, звільняли населені пункти в районі проведення АТО, обороняли Маріуполь. У травні 2017 року в Національній гвардії України було офіційно запроваджено інституцію капеланства для представників різних релігій і конфесій, за винятком УПЦ МП, що було зумовлено антидержавною та колабораційною діяльністю значної частини її духовенства.

Загалом упродовж російсько-української війни нацгвардійці нарівні з іншими військовослужбовцями Сил оборони та безпеки беруть активну участь у бойових діях проти російських військ. Зокрема, підрозділи аеророзвідки Національної гвардії демонструють високу ефективність за показниками знищеної техніки та живої сили противника. Понад 500 мобільних і стаціонарних вогневих груп Національної гвардії України здійснюють знищення ракет і безпілотних літальних апаратів, тоді як сапери очищують територію України від мін та вибухонебезпечних предметів.

Військово-музичне управління Збройних Сил України – структурний підрозділ Генерального штабу Збройних Сил України, призначений для планування спеціальної підготовки, організації концертної діяльності, музичного забезпечення державних свят і гарнізонних заходів, підготовки оркестрів до парадів військ. Воно координує діяльність військових оркестрів видів Збройних Сил України та оперативних командувань, забезпечує проведення військових ритуалів, музичний супровід офіційних прийомів делегацій і заходів за участю Президента України, Міністра оборони України та начальника Генерального штабу – Головнокомандувача Збройних Сил України.

Управління здійснює аналіз репертуару оркестрів, організовує забезпечення музичними інструментами й нотною літературою, проводить кадрову роботу в структурних підрозділах, готує пропозиції щодо структури та чисельності оркестрів і їх комплектування. Зокрема, йдеться про призначення офіцерів — начальників оркестрів, військових диригентів, а також військовослужбовців за контрактом на посади артистів військових оркестрів. Крім того, управління планує та проводить всеукраїнські й міжнародні фестивалі.

Військові оркестри Збройних Сил України поділяються на Академічний та Зразково-показовий оркестр Збройних Сил України, оркестр почесної варті полку Президента України, оркестри видів Збройних Сил України, оркестри оперативних командувань, а також оркестри військових навчальних закладів і військових частин.

На момент проголошення незалежності України налічувалося 129 військових оркестрів, проте з 1991 року значна їх частина залишилася без диригентів, які з різних причин припинили військову службу.

Відповідно до директиви начальника Генерального штабу становлення військово-оркестрової служби Збройних Сил України розпочалося у травні 1992 року. Основою для її розвитку стала військово-оркестрова служба Київського військового округу, яка на той час мала значний досвід і висококваліфіковані кадри військових музикантів. Першим начальником військово-оркестрової служби Збройних Сил України був полковник Геннадій Григор'єв, а з 1995 року цю посаду обіймав Володимир Деркач.

У вересні 2012 року розпочалася реорганізація військових оркестрів, за винятком столичного оркестру Збройних Сил України. Зокрема, без оркестрів залишилися Сухопутні війська (м. Чернігів), Військово-морські сили (м. Севастополь), а також Львівська академія Сухопутних військ імені Петра Сагайдачного.

Починаючи з січня 2015 року було сформовано 41 військовий оркестр, зокрема відновлено ті, що раніше були розформовані у складі бригад.

Концепція розвитку незалежної України передбачала радикальні зміни в репертуарній політиці, що зумовило необхідність забезпечення військових ритуалів українським національним музичним матеріалом. Вагому роль у цьому процесі відіграли військові диригенти. Перші композиції створювалися на основі творчої спадщини Михайла Вербицького та Михайла Гайворонського, значного пласту музики січового стрілецтва, а також старовинних козацьких маршів. Значний внесок у формування сучасного репертуару зробили Олександр Морозов, Богдан Сапелюк, Анатолій Ткачук і Сергій Войтюк.

У 1993 році було створено військово-диригентську кафедру на базі Відділення військової підготовки при Національному університеті «Львівська політехніка» (м. Львів), начальником якої призначено майора Мирослава Горбала. У подальшому військово-диригентська кафедра у складі Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного залишалася єдиною в Україні, що здійснювала підготовку військових диригентів для Збройних Сил України та інших військових формувань держави.

Історичні витоки військових оркестрів сягають середньовіччя і пов'язані з військово-музичними традиціями Османської імперії, де музика виконувала сигнально-комунікативну та мобілізаційну функції. У подальшому ці традиції були адаптовані в європейській культурі, де сформувався тип духових оркестрів, що поєднували стройову, церемоніальну та концертну функції. Розвиток інструментарію, зокрема мідних духових інструментів, сприяв формуванню потужного звучання, придатного для відкритого простору та військових потреб.

В українській музичній культурі військово-оркестрове мистецтво має глибоке історичне підґрунтя, пов'язане з традиціями козацьких військових музик, а згодом – із практиками військових формувань XIX–XX століть. У наукових узагальненнях зазначається, що музика виконувала важливу роль у ритуалах, комунікації та формуванні бойового. Особливе значення мали маршові жанри, які поєднували функціональність із художньою виразністю.

Військовий оркестр є штатним структурним підрозділом військової частини, функціональне призначення якого полягає у використанні засобів музичного мистецтва для забезпечення стройової підготовки, підвищення морально-психологічного стану особового складу, а також здійснення культурно-естетичного й художньо-мистецького виховання військовослужбовців із орієнтацією на національні цінності. У цьому контексті військові оркестри виступають важливим елементом гуманітарного забезпечення військової діяльності та формування корпоративної культури у військовому середовищі.

Інструментальною основою військових оркестрів традиційно є група мідних духових інструментів, до складу якої входять корнети, альти, тенори, баритони та баси. Типовий змішаний (середній) склад оркестру доповнюється групою дерев'яних духових інструментів, зокрема флейтами, кларнетами, а також інструментами мідної групи розширеного спектра – валторнами, трубами, тромбонами, і групою ударних інструментів. У складі оркестрів розширеного типу передбачається введення гобоїв, фаготів, саксофонів і литавр, а також кількісне збільшення окремих груп мідних духових інструментів (труб, валторн, тромбонів), що сприяє збагаченню тембрової палітри та розширенню виконавських можливостей колективу.

Вагомим напрямом діяльності військових оркестрів є їх участь у фестивальному русі, що сприяє популяризації військово-музичного мистецтва та розвитку міжнародних культурних зв'язків. Історичною віхою у становленні цього напрямку вважається проведення у 1867 році першого міжнародного конкурсу військових духових оркестрів у межах Всесвітньої виставки в Парижі. Подальшого розвитку фестивальна традиція набула завдяки Royal Edinburgh Military Tattoo – Единбурзькому військовому фестивалю, який із 1950 року щорічно відбувається у

столиці Шотландії під патронатом британської королівської родини та є одним із найпрестижніших світових форумів військово-музичного мистецтва.

В Україні марш-паради та фестивалі військових оркестрів стали невід'ємною складовою військово-церемоніальної культури. Зокрема, на початку 2000-х років значного поширення набув фестиваль Сурми України, який відіграв важливу роль у відродженні та популяризації національних традицій військової музики, а також у формуванні сучасного іміджу військових оркестрів України.

Історія оркестру військової частини 1241 Національної гвардії України бере свій початок із моменту створення самої військової частини у 1993 році. На початковому етапі колектив налічував 10 нештатних музикантів, керівництво якими здійснював старший прапорщик Чачунь Петро Михайлович.



*Стоять другий ряд Гринів Р., Маковійчук І., Бойків Я., Чачунь П. М. – кер. орк.
Перший ряд – Федоришин М. Бойків О., Зенюк О. Внизу – Федюк В.*

З перших днів функціонування військової частини оркестр забезпечував проведення військових ритуалів, активно долучався до військово-патріотичного виховання молоді, а також сприяв популяризації військової служби серед цивільного населення Прикарпатського регіону.

Із червня 1998 року оркестр набув статусу штатного підрозділу. Керівництво колективом продовжував здійснювати виконувач обов'язків військового диригента, старшина оркестру – старший прапорщик Чачунь П. М.

У період із червня 2000 року до січня 2012 року посаду начальника оркестру – військового диригента обіймав лейтенант Сигіль Іван Михайлович. Протягом цього періоду оркестр неодноразово посідав призові місця на ансамблево-оркестрових конкурсах Національної гвардії Західного регіону (на даний час Іван Михайлович працює викладачем фахового музичного коледжу імені Д. Січинського, м. Івано-Франківськ). Із червня 2012 року на цю посаду було призначено прапорщика Вовка Романа Петровича, а з липня 2015 року

начальником оркестру – військовим диригентом став молодший лейтенант Галюк Арсен Богданович.

Упродовж усього періоду свого існування оркестр забезпечував проведення заходів з нагоди державних і професійних свят у місті Івано-Франківську, брав участь у численних культурно-мистецьких подіях, зокрема у фестивалях «Лемківська ватра», «Оле Довбуш», III Міжнародному фестивалі мистецтв, Гуцульському фестивалі, марш-парадах духової музики в Івано-Франківську та Тернополі. Як запрошений колектив оркестр долучався до міжнародного хорового фестивалю Коляда на Майзлях, а також здійснював концертну діяльність у провідних залах міста.

Активно популяризуючи українське музичне мистецтво, колектив став лауреатом фестивалю «Міліцейські зорі – 2009» (м. Євпаторія), а також неодноразово брав участь у Всеукраїнському військовому паломництві до Марійського духовного центру в селі Зарваниця Тернопільської області.

У складі зведеного оркестру Західного оперативно-територіального об'єднання у 2016–2017 роках колектив брав участь у концертних заходах до Дня Конституції України, що відбувалися в обласних центрах і містах дислокації підрозділів Національної гвардії України в західному регіоні, а також у місті Рубіжне (зона проведення АТО). Оркестр долучався до фестивалю духової музики в місті Рівне та здійснював спільні виступи з оркестром НГУ міста Луцька в межах фестивалів «На Синевір трембіти кличуть» і «Сурми гір».

Із початком проведення антитерористичної операції та операції Об'єднаних сил у Донецькій і Луганській областях особовий склад оркестру в різні роки залучався до виконання службово-бойових завдань на сході України.

За підсумками огляду-конкурсу оркестрів Національної гвардії України (штатна чисельність – 16 осіб) у 2018 році оркестр військової частини 1241 посів II місце.

Із початком повномасштабного вторгнення Російської Федерації особовий склад оркестру був залучений до виконання завдань із охорони пункту постійної дислокації, а також до забезпечення поховальних церемоній загиблих військовослужбовців у межах Івано-Франківської області, відкриття пам'ятних дощок і проведення інших гарнізонних заходів. Водночас колектив здійснював активну концертну діяльність: організовував виступи для військовослужбовців, які охороняють стратегічні об'єкти, брав участь у благодійних концертах і аукціонах зі збору коштів на потреби сил безпеки й оборони України, зокрема 50-го полку Національної гвардії України (за участю керівництва обласної державної адміністрації). Оркестр також долучався до благодійних ініціатив, зокрема фестивалю «На шапку», спрямованого на підтримку онкохворих дітей, проводив концерти для поранених військовослужбовців у медичних закладах, а також брав участь в агітаційних заходах щодо вступу до Національної академії Національної гвардії України та проходження військової служби.

У 2026 році відбулися виступи зведеного оркестру Західного оперативно-територіального об'єднання у складі оркестрів 2-ї Галицької бригади (в/ч 3002, м. Львів) та 50-го полку (в/ч 1241, м. Івано-Франківськ), присвячені 12-й річниці створення Національної гвардії України, які проходили у містах Львів, Івано-Франківськ та Чернівці.

Штатна чисельність оркестру становить 16 музикантів, однак колектив активно співпрацює з іншими творчими формаціями та окремими виконавцями. Серед них – Артем Лоїк, Олександр Кварта, Тарас Житинський, гурт «Будьмо», а також соліст хору «Галицькі передзвони» та Івано-Франківської обласної філармонії імені Іри Маланюк Олесь Семчук.

З 2000 року у виступах оркестру брала участь нештатна солістка Олена Галюк, яка своєю виконавською майстерністю суттєво збагачувала темброву палітру колективу.

Серед солістів-вокалістів оркестру, які були його штатними музикантами, варто відзначити Ярослава Бойківа, Тараса Павликівського, Андрія Виглінського, Миколу Медвейчука та Руслана Круля.



Галюк Арсен Богданович – майор, керівник військово-духового оркестру

Окремої уваги заслуговує діяльність першого керівника оркестру – старшого прапорщика Чачуня Петра Михайловича (1993–1995 рр.), який організував при оркестрі вокально-інструментальний ансамбль (ВІА) з числа військових музикантів. До його складу входили: Зіняк О. (скрипка, клавішні), Стефанишин М. (ударні інструменти), Морочинець Б. (труба), Сердюк В. (кларнет, саксофон). У 1995 році цей колектив здобув I місце на конкурсі оркестрово-ансамблевих колективів Національної гвардії України Західного регіону (м. Львів).

До основних функціональних обов'язків оркестрової служби військової частини 1241 належать: музичний супровід шиккування підрозділів, участь у церемонії зустрічі командира полку, виконання урочистого маршу перед бойовим прапором, а також підготовка й виконання військово-стрійового та концертного репертуару.

Важливим аспектом діяльності оркестру є його кадровий потенціал. Незважаючи на відносно невелику чисельність, колектив демонструє високий професійний рівень, що забезпечується як системою внутрішньої підготовки, так і співпрацею з іншими мистецькими колективами. Залучення вокалістів, солістів та інструменталістів розширює художні можливості оркестру, дозволяючи реалізовувати різножанрові концертні програми.

Висновки. Військові духові оркестри України є важливим феноменом на перетині військової та культурної сфер. Їх розвиток відображає загальні процеси державотворення, трансформації культурної політики та адаптації до умов війни. Досвід оркестру військової частини 1241 Національної гвардії України демонструє ефективність поєднання традиційних функцій військової музики з новими формами діяльності, що відповідають викликам сучасності.

Узагальнюючи, слід зазначити, що військові оркестри виконують не лише церемоніальну роль, але й виступають важливим чинником формування національної ідентичності, морально-психологічної стійкості суспільства та культурної дипломатії. Їх подальший розвиток потребує системної підтримки, оновлення репертуару, вдосконалення кадрового забезпечення та активної інтеграції у сучасний культурний простір.

Перспективи подальших досліджень. Подальші наукові розвідки можуть бути спрямовані на аналіз репертуарних стратегій військових оркестрів, їх комунікативної ролі у суспільстві, а також інтеграції у міжнародний культурний простір.

Список використаних джерел

1. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України. Харків : Основа, 2000. 288 с.
2. Горбаль Я. М. Соціальні функції музикування військових оркестрів Галичини першої половини ХХ століття. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. пр. / упорядник С. Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2019. Вип. 1. С. 27–33.
3. Круль П. Реорганізація військової духової музики. *Історія в школах України*. Київ : Етносфера, 1999. № 10. С. 27–31.
4. Сіончук О. В. Організація музичних фестивалів в Україні та особливості їх проведення в умовах воєнного стану. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. пр. / упорядник С. Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2023. Вип. 15. С. 46–50.
5. Сіончук О. В. Духові оркестри України в умовах війни: виклики, адаптація, перспективи. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. пр. Рівне : РДГУ, 2025. Вип. 17. С. 39–44.
6. Чернова І. В., Горман О. П. Становлення військово-оркестрової служби Збройних Сил України: історико-культурологічний аспект. *Військово-науковий вісник*. 2011. Вип. 16. С. 94–104.

УДК 785.12(477.84)

Подольчук Володимир Васильович*професор кафедри мідних духових та ударних інструментів
оркестрового факультету Національної музичної академії України,
заслужений артист України, м. Київ*ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-9734-7732>**Цюлюпа Наталія Леонідівна***кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри інструментального виконавства
факультету музичного мистецтва
Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне*ORCID: <https://orcid.org/0000-0000-0000-0000>

ТВОРЧІ ЗДОБУТКИ ВОЛОДИМИРА ГРИЦАЯ В КОНТЕКСТІ ДІЯЛЬНОСТІ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО МУНІЦИПАЛЬНОГО ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ «ОРКЕСТРА ВОЛІ»

Анотація. У статті здійснено аналіз життєвого та творчо-професійного шляху Володимира Богдановича Грицяя, як музиканта, викладача та керівника творчого колективу. Розкрито основні етапи його професійного становлення, визначено роль родинного середовища, освіти, викладацького складу та практичної виконавської діяльності у формуванні його фахової компетентності. Окремлено внесок у розвиток духової музичної культури регіону, зокрема через діяльність муніципального духового оркестру «Оркестра Волі». Показано поєднання виконавської, педагогічної та організаційно-управлінської складових його професійної діяльності.

Ключові слова. Володимир Богданович Грицяй; духовий оркестр; музична педагогіка; виконавська діяльність; професійне становлення; музична освіта; «Оркестра Волі».

Abstract. The article analyzes the life and professional creative path of Volodymyr Bohdanovych Hrytsai as a musician, teacher, and ensemble leader. The main stages of his professional development are outlined, highlighting the role of family environment, education, teaching staff, and practical performance experience in shaping his professional competence. The contribution to the development of regional brass music culture is emphasized, particularly through his work with the municipal wind orchestra "Orchestra of Freedom." The study demonstrates the integration of performance, pedagogical, organizational, and managerial components of his professional activity.

Keywords: Volodymyr Bohdanovych Hrytsai; brass band; music pedagogy; performance activity; professional development; music education; "Orchestra of Freedom".

Метою статті є висвітлення основних віх 70-ти річної історії життєвого та творчого шляху видатного діяча в галузі культури і мистецтва, педагога, диригента, креативного менеджера, заслуженого працівника культури України Володимира Богдановича Грицяя.

Постановка проблеми. У сучасному музично-освітньому просторі особливого значення набуває дослідження життєвого та професійного шляху митців, у діяльності яких органічно поєднуються виконавська, педагогічна та організаційно-управлінська складові. Подібні постаті становлять важливий ресурс для осмислення закономірностей формування професійної компетентності музиканта в умовах взаємодії освіти, виконавської практики та культурно-мистецької діяльності. У цьому контексті актуалізується потреба у комплексному аналізі творчої біографії Володимира Богдановича Грицяя, чия професійна діяльність охоплює викладання гри на духових інструментах, керівництво творчим колективом та диригентську практику в межах муніципального духового оркестру. Його життєвий і творчий шлях є

показовим прикладом інтеграції педагогічної роботи з активною виконавською та організаційною діяльністю. Проблема дослідження полягає у недостатній систематизації та узагальненні досвіду професійного становлення таких музичних діячів, зокрема в аспекті взаємозв'язку між фаховою освітою, виконавською практикою та подальшою педагогічно-організаційною діяльністю. Відсутність комплексних наукових розвідок у цій площині ускладнює формування цілісного уявлення про траєкторії розвитку сучасного музиканта-педагога в українському культурно-освітньому просторі.

Отже, необхідність дослідження життєвого та творчо-професійного шляху Володимира Богдановича Грицай зумовлена потребою виявлення закономірностей його професійного становлення та узагальнення практичного досвіду, що має значення для розвитку музично-педагогічної науки та виконавської практики.



Виклад основного матеріалу. Володимир Богданович Грицай народився 15 травня 1956 року в місті Тернопіль у сім'ї робітників. Значний вплив на формування його світогляду та мистецьких зацікавлень справила родинна атмосфера, тісно пов'язана з народною творчістю та художньою працею.

Батько – Богдан Петрович Грицай – працював малярем. У повоєнний період брав участь у відбудові Тернополя та був причетний до художнього оформлення й виконання гіпсової ліпки кінотеатру «Перемога», драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, обласної філармонії та інших новобудов міста. Володіючи художніми здібностями, добре малював. До сьогодні в родинному будинку в мікрорайоні Кутківці зберігаються створені ним образи Ісуса Христа та

Пресвятої Богородиці як пам'ять про його мистецький талант. Окрім основної роботи, Богдан Петрович Грицай у вільний час грав на скрипці та барабані на весіллях і народних забавах, добре співав, знав багато народних і популярних на той час пісень. Виготовлений ним барабан і сьогодні зберігається в родині як цінна пам'ять. У 1990 році після другого інсульту він відійшов у вічність.

Мати – Ольга Михайлівна Грицай – тривалий час працювала на Тернопільському заводі безалкогольних напоїв та фармацевтичній фабриці. Після хвороби чоловіка у 1980 році вийшла на пенсію. У молоді роки Ольга Михайлівна Грицай активно брала участь у художній самодіяльності, виступала у численних театральних постановках Кутківецької читальні, добре співала та декламувала. Попри освіту в обсязі чотирьох класів, напам'ять знала майже весь «Кобзар» Тараса Григоровича Шевченка. Навіть у поважному віці – понад 90 років – зберігала надзвичайну пам'ять і любов до українського слова та пісні. Різдвяні свята, Великдень, храмове свято Покрови Пресвятої Богородиці в родині Грицаїв традиційно супроводжувалися колядками, щедрівками, гаївками та спільним музикуванням. Після святкових застіль домашня атмосфера нерідко перетворювалася на своєрідний родинний концерт за участю всіх членів сім'ї, зокрема й юного Володимира Грицяя. Завершувалися такі зустрічі традиційними танцями. Саме в такому мистецькому та пісенному середовищі формувався майбутній музикант.

У 1963 році Володимир Грицай розпочав навчання у першому класі восьмирічної школи № 5 мікрорайону Кутківці міста Тернопіль. У 1966 році вступив до першого класу музичної школи при Хоровому товаристві Тернополя. Навчався по класу акордеона у викладачів М. М. Костюка, М. Ю. Шуст та Я. І. Дахіма. Важливим етапом у професійному становленні стало знайомство у 1969 році з молодим викладачем Жданом Ярославовичем Тихоступом, який розпочав працювати у тодішній музичній школі № 2. Почувши його гру та методику вдосконалення виконавства на трубі, Володимир Грицай виявив бажання навчатися у його класі труби та акордеона. Під керівництвом цього педагога у 1973 році Володимир успішно закінчив музичну школу за двома спеціальностями, отримавши свідоцтво з відзнакою, а також завершив навчання у середній школі № 16.

У 1973 році Володимир Грицай вступив на другий курс Тереховлянського культосвітнього училища на відділ духових інструментів. Навчався у класі труби та диригування під керівництвом Тадея Домініковича Юзвішина. Куратором студентської групи був Мирослав Михайлович Шайнович, якого студенти з повагою називали «класним татом». Окрім кураторської роботи, він викладав музично-теоретичні дисципліни та відіграв важливу роль у формуванні професійної підготовки студентів.

Упродовж 1974–1976 років Володимир Грицай проходив військову службу в армії. Після її завершення повернувся до навчання в Тереховлянському училищі. На третьому курсі йому довелося надолужувати пропущений матеріал, зокрема зі спеціального інструмента, диригування та фортепіано. Це було пов'язано з тим, що службу він проходив в авіаційному полку протиповітряної оборони, де не було духового оркестру, а музична діяльність обмежувалася участю в художній самодіяльності у вільний від бойового чергування час. Попри труднощі, наполегливість, любов до музики та прагнення якнайшвидше повернутися до активного навчального процесу дали позитивні результати й сприяли подальшому професійному становленню музиканта.

У період навчання вагому роль у професійному становленні Володимира Грицяя відіграли досвідчені викладачі: Т. Д. Юзвішин, Л. С. Українець, М. С. Мельник (якого студенти позаочі жартома називали «бать»), І. І. Чопик, М. В. Бачук, Л. Р. Гордій, викладач фортепіано А. Р. Шевчук, М. М. Шайнович, Р. Й. Набитович, Л. М. Вальчук, Я. Ф. Оленчик та інші. Студентська група вирізнялася достатньо високим рівнем підготовки: близько десятка студентів навчалися майже на одному рівні успішності. Підсумком навчання стали випускні іспити, за результатами яких Володимир Гончаров, Володимир Гермак, Степан Мельник та Володимир Грицай здобули дипломи з відзнакою. Після завершення навчання постало питання подальшого фахового розвитку. Було прийнято рішення продовжити освіту у Рівненському філіалі Київського інституту культури імені Корнійчука. Однак у зв'язку з

раптовим тяжким захворюванням навчальні плани були відкладені приблизно на три місяці, що ускладнило подальший вступ. У цей період колеги вже продовжили навчання, що зумовило необхідність пошуку інших шляхів професійної реалізації.

У подальшому Володимир Богданович Грицай був направлений управлінням культури на посаду художнього керівника Кутківецького будинку культури в місті Тернопіль. Саме в цей період він почав активно застосовувати на практиці знання та вміння, здобуті під час навчання в училищі. Упродовж короткого часу було організовано вокально-інструментальний ансамбль, вокальний ансамбль та ансамбль народної музики. Оскільки не всі учасники аматорських колективів мали музичну освіту, виникла необхідність у систематичному навчанні виконавців, зокрема розвитку слухових навичок та елементарної музичної грамотності. Попри значну зайнятість у практичній діяльності, прагнення до подальшого професійного розвитку залишалося постійним.

У 1978 році Володимир Богданович Грицай вступив до Київського державного інституту культури (Рівненський філіал) на кафедру духових інструментів, де навчався у класі труби в Олексія Григоровича Садового. Клас оркестрового диригування очолював завідувач кафедри духових та ударних інструментів В'ячеслав Миколайович Старченко. Під його керівництвом Володимир Грицай здобув ґрунтовну диригентську підготовку. У період відсутності викладача саме Володимиру довірялося проведення занять з оркестром, що стало важливим практичним досвідом, який згодом був використаний у викладацькій діяльності в Тереховлянському культосвітньому училищі, а також у подальшій роботі в Тернопільському муніципальному духовому оркестрі «Оркестра Волі». Під час навчання Володимир Грицай пройшов ґрунтовну виконавську школу гри на трубі, оскільки брав участь у роботі різних оркестрів міста Рівне. У складі цих колективів він протягом усього періоду навчання брав участь у численних концертах і масових культурно-мистецьких заходах.

Після завершення навчання в Рівненському державному інституті культури з 1982 по 1993 рік Володимир Богданович Грицай працював викладачем духових інструментів у Тереховлянському культурно-освітньому училищі разом із С. М. Мельником та В. А. Гончаровим, а Володимир Гермак був направлений до Кам'янець-Подільського культурно-освітнього училища.

У 1990–1995 роках Володимир Богданович Грицай працював за сумісництвом у муніципальному духовому оркестрі «Оркестра Волі» як артист, соліст-інструменталіст вищої категорії (перша труба). У складі колективу в 1993 році в місті Київ він став переможцем І Всеукраїнського конкурсу муніципальних духових оркестрів, де колектив отримав Гран-прі. У 1994 та 1995 роках у місті Рівне оркестр став дипломантом І ступеня на І та ІІ міжнародних конкурсах духових оркестрів «Сурми».

У 1991 році Володимир Богданович Грицай входив до підготовчої групи з організації установчого з'їзду Демократичної партії України та 21 вересня в місті Тереховля був делегатом установчого з'їзду. У 1991–2002 роках був членом Демократичної партії України. Обіймав посади заступника голови Тереховлянської районної організації, Тернопільської міської організації та керівника управи Тернопільської обласної організації.

У 1993–1995 роках Володимир Богданович Грицай обіймав посаду заступника завідувача відділу культури міста Тернопіль. У 1995–1999 роках працював директором СМП «Доля».

У 1999 році, коли муніципальний духовий оркестр «Оркестра Волі» переживав складний період, йому було запропоновано очолити колектив на посаді директора. У процесі роботи він також став до диригентського пульта. Попередній досвід, зокрема викладацька діяльність у Тереховлянському культурно-освітньому училищі та 12-річний досвід викладання дисципліни «Методика навчання гри на духових інструментах», сприяв формуванню та оновленню репертуару оркестру. Починаючи з 1999 року, репертуар колективу був повністю оновлений, у результаті чого створено близько ста концертних програм. У різні роки з колективом співпрацювали визначні диригенти, музиканти та виконавці, зокрема: Євген Петрович Корницький, Наталія Василівна Лемішка, Роман Петрович Бойко, Йосип Йосипович Сагаль, Володимир Артемович Жук, Казимир Адольфович Якимець, а також солісти-вокалісти —

лауреати та переможці всеукраїнських і міжнародних фестивалів і конкурсів: Євгеній Васильович Сопко, Ярослава Декалюк, Станіслав Казмірук, Олеся Гончарук, Іван Громик, Уляна Перхалюк, а також у різні періоди — військовий диригент, художній керівник, аранжувальник, заслужений діяч мистецтв України Михайло Віятик та головний диригент Мирослав Кушнірик. Нині з колективом працюють солісти-вокалісти: Микола Блаженко, Юрій Футуйма, а також лауреати та переможці всеукраїнських і міжнародних фестивалів і конкурсів Іван Ракочий та Іванна Чагарин. З 1999 року оркестром було проведено понад півтори тисячі концертів і масових заходів у місті Тернопіль, області, в межах України, а також за її межами. Загалом за 38 років діяльності колективу кількість концертів є значною, що свідчить про високий рівень його концертної та мистецької активності.

Володимир Богданович Грицай обирався депутатом Тернопільської міської ради IV та V скликань (2002–2010 роки). За багаторічну працю в галузі культури та мистецтва 24 серпня 2005 року Указом Президента України йому присвоєно почесне звання «Заслужений працівник культури України». У 2011 році він був нагороджений ювілейною медаллю «20 років Незалежності України». У 2016 та 2026 роках з нагоди ювілейних дат оркестру відзначений подяками та відзнаками міського голови міста Тернопіль Сергій Надал, а також численними грамотами, подяками й подарунками.

Висновки. У результаті дослідження життєвого та творчо-професійного шляху Володимира Богдановича Грицай з'ясовано особливості формування його як музиканта, викладача та керівника, що відбувалося послідовно та було зумовлене поєднанням родинних традицій, професійної освіти та практичної діяльності у сфері музичного мистецтва. Важливим чинником становлення фахової компетентності Володимира Богдановича Грицай стала рання залученість до музично-виконавської діяльності, навчання в музичній школі та подальша професійна підготовка у спеціалізованих навчальних закладах. Значний вплив на розвиток виконавських і педагогічних умінь забезпечили викладачі та наставники, а також систематична участь у різних формах оркестрової та ансамблевої практики. Практична діяльність у закладах культури та освіти, зокрема робота художнього керівника, викладача духових інструментів і керівника творчих колективів, сприяла формуванню управлінських та організаційних компетентностей. Особливого значення набув період роботи з муніципальним духовим оркестром «Оркестра Волі», у межах якого було суттєво оновлено репертуар і розширено концертну діяльність колективу.

Професійна діяльність Володимира Богдановича Грицай характеризується органічним поєднанням виконавської, педагогічної, організаційної та управлінської складових, що забезпечило його вагомий внесок у розвиток духової музичної культури в Україні.

Отже, життєвий і творчий шлях досліджуваної постаті репрезентує цілісну модель професійного становлення музиканта, в якій гармонійно поєднуються освіта, виконавська практика, педагогічна діяльність і керівництво творчим колективом.

Список використаних джерел

1. Круль П. Ф. Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. 164 с.
2. Цюлюпа С. Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів РДГУ: минуле і сучасне : навч. посіб. Рівне : видавець О. Зень, 2012. 240 с.
3. URL: <http://facebook.com/orkestra.voli/> (дата звернення: 10.04.2026).

УДК [780.8:780.6]:37(477.43/.44)

Гнатишен Іван Сергійович
*магістрант кафедри духових та ударних
інструментів факультету музичного мистецтва
Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне*
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-8131-7963>

ЦИКЛОВА КОМІСІЯ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО ФАХОВОГО КОЛЕДЖУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ У СИСТЕМІ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ПОДІЛЛЯ

Анотація. У статті розглянуто діяльність відділу духових та ударних інструментів Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури і мистецтв у контексті формування музично-освітньої традиції Поділля. Проаналізовано внесок викладацького складу у становлення професійної школи духовиків, зокрема окреслено педагогічну, виконавську та методичну діяльність провідних викладачів відділу. Висвітлено особливості підготовки музикантів-духовиків, що ґрунтуються на поєднанні індивідуального навчання та колективного музикування, активній концертній і конкурсній практиці, а також системній методичній роботі. Обґрунтовано значення педагогічної спадкоємності та індивідуальних викладацьких підходів у розвитку регіональної виконавської традиції. Підкреслено роль випускників як носіїв і трансляторів музично-освітнього досвіду.

Ключові слова: духові інструменти, музична освіта, Поділля, виконавська підготовка, педагогічна діяльність, методична робота, ансамблеве музикування, професійна підготовка музикантів.

Abstract. The article examines the activity of the Department of Wind and Percussion Instruments of the Kamianets-Podilskiy Professional College of Culture and Arts in the context of the formation of the musical and educational tradition of Podillia. The contribution of the teaching staff to the development of a professional school of wind performers is analyzed, with particular attention to their pedagogical, performing, and methodological work. The study highlights the specific features of training wind musicians, based on the combination of individual instruction and ensemble performance, active concert and competition practice, as well as systematic methodological support. The importance of pedagogical continuity and individual teaching approaches in the development of regional performing traditions is substantiated. The role of graduates as carriers and transmitters of musical and educational experience is emphasized.

Keywords: wind instruments, music education, Podillia, performance training, pedagogical activity, methodological work, ensemble performance, professional training of musicians.

Постановка проблеми. У сучасній системі мистецької освіти актуалізується проблема забезпечення якісної підготовки музикантів-духовиків в умовах зростання вимог до їхньої виконавської та педагогічної компетентності. Особливої ваги набуває осмислення ролі фахових освітніх осередків у збереженні й розвитку регіональних виконавських традицій, а також визначення ефективних підходів до організації навчального процесу. У цьому контексті постає необхідність дослідження діяльності відділу духових та ударних інструментів Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури і мистецтв як чинника формування сучасної музично-освітньої традиції Поділля.

Аналіз останніх досліджень і публікацій у галузі духової музики та інструментально-виконавської педагогіки свідчить про посилення інтересу до проблем історичного розвитку духових інструментів, удосконалення виконавської техніки та модернізації професійної музичної освіти. У центрі уваги дослідників перебувають питання еволюції духових інструментів у контексті світової музичної культури, що розглядається як багаторівневий історико-органологічний процес (В. Апатський, В. Богданов, П. Круль, В. Посвалюк).

Важливим напрямом наукових студій є також вивчення регіональних особливостей розвитку духової музики, зокрема становлення виконавських традицій, функціонування духових оркестрів та їх роль у культурному житті окремих регіонів України (С. Цюлюпа, В. Хоменко, Л. Кавунник). У цих працях акцентується увага на значенні регіональних шкіл як складової національної музичної культури та носіїв виконавських традицій.

Окремий пласт досліджень присвячено музично-освітнім процесам у Кам'янці-Подільському, де простежується історичне формування осередків професійної мистецької освіти та розвиток виконавських шкіл духових інструментів (С. Гаврилук, І. Косенко, І. Романюк). У цих працях підкреслюється роль міста як важливого регіонального центру підготовки музичних кадрів та збереження виконавських традицій Поділля.

Метою статті є висвітлення та узагальнення діяльності відділу духових та ударних інструментів Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури і мистецтв у контексті формування музично-освітньої традиції Поділля, а також аналіз внеску викладацького складу у становлення професійної школи духовиків і підготовку майбутніх музикантів.

Виклад основного матеріалу. Відділ духових та ударних інструментів Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури і мистецтв є важливим осередком музично-освітньої традиції Поділля, у якому поєднуються історичні засади духової культури та сучасні вимоги професійної підготовки. Його діяльність охоплює навчальну, виконавську та методичну складові, формуючи цілісне середовище підготовки музикантів-духовиків і забезпечуючи безперервність розвитку регіональної виконавської традиції.

Освітній процес ґрунтується на поєднанні індивідуального навчання та колективного музикування, що сприяє розвитку технічної майстерності, ансамблевого мислення й професійної відповідальності. Важливу роль відіграє концертна та конкурсна практика, яка забезпечує набуття сценічного досвіду та стимулює професійне зростання студентів.

Методична діяльність викладачів спрямована на оновлення змісту навчання й удосконалення педагогічних підходів. Водночас розвиток відділу визначається спадкоємністю традицій, сформованих кількома поколіннями викладачів.

Вагомий внесок у становлення та розвиток відділу духових та ударних інструментів Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури і мистецтв зробила Лідія Миколаївна Остап'юк – багаторічна очільниця циклової комісії народного інструментального мистецтва (духові інструменти) та викладачка класу труби. Професійну музичну освіту вона здобула у Харківському державному інституті культури, який закінчила у 1983 році, що стало надійною основою для її подальшої педагогічної й методичної діяльності.

Упродовж тривалого часу Л. М. Остап'юк органічно поєднувала індивідуальну роботу зі студентами з їх підготовкою до ансамблевого та оркестрового музикування. Під її керівництвом формувалися не лише технічна майстерність, а й художньо-інтерпретаційне мислення, виконавська дисципліна та відповідальне ставлення до професії музиканта-духовика.

Як голова циклової комісії вона здійснювала системну роботу з методичного забезпечення освітнього процесу, удосконалення програм фахових дисциплін, а також організації концертної та конкурсної діяльності студентів. Клас труби, очолюваний Лідією Миколаївною, функціонував як важливий методичний осередок, у межах якого поєднувалися індивідуальна підготовка, колективне музикування та формування професійної культури виконавця.

Випускники класу Л. М. Остап'юк продовжували навчання у закладах вищої мистецької освіти та реалізували себе як викладачі, керівники ансамблів і творчих колективів, що засвідчує високий рівень її педагогічної діяльності та вагомий вплив на музично-освітнє середовище Поділля. Отже, її педагогічна, методична й організаційна діяльність стала важливою складовою формування професійної школи духових інструментів у коледжі та суттєво вплинула на розвиток духової виконавської й освітньої традиції регіону.

Нині циклову комісію духових та ударних інструментів Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури і мистецтв очолює спеціаліст вищої категорії, викладач-методист, кандидат педагогічних наук Роман Іванович Ковальський (клас тромбона, баритона). Його

професійне становлення пов'язане з системою мистецької освіти Поділля: початкову музичну підготовку він здобув у Кам'янець-Подільській школі мистецтв № 1 (клас баритона), продовжив навчання у Хмельницькому музичному училищі імені В. Заремби, а вищу освіту здобув на кафедрі духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (2010), де навчався у класі тромбона і баритона.

З 2006 року Р. І. Ковальський здійснює педагогічну діяльність у Кам'янець-Подільському коледжі культури і мистецтв, поєднуючи викладацьку роботу з активною творчою практикою. Важливим етапом його професійного розвитку став захист у 2018 році кандидатської дисертації, присвяченої проблемі формування готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до організаційно-педагогічної діяльності в інструментальних колективах.

Педагогічна діяльність Р. І. Ковальського характеризується орієнтацією на комплексну підготовку студентів, що поєднує інструментально-виконавську майстерність із формуванням навичок роботи в оркестрових колективах. За період роботи він підготував значну кількість фахівців — виконавців, керівників духових оркестрів і закладів культури, серед яких лауреати обласних і всеукраїнських конкурсів та фестивалів духової музики.

Вагомим є також його внесок у розвиток конкурсно-фестивального руху: Р. І. Ковальський є засновником обласного конкурсу «Такт-тоніка» та постійним членом журі мистецьких конкурсів у сфері духової музики. Його діяльність засвідчує поєднання педагогічної, наукової та організаційної складових, що визначає сучасний етап розвитку відділу духових та ударних інструментів коледжу.

Клас кларнета очолює спеціаліст вищої категорії, викладач-методист Гермак Володимир Богданович. Народився 8 лютого 1959 року в с. Крогулець Гусятинського району Тернопільської області. Початкову музичну освіту здобув у ДМШ смт Гусятин в 1969–1974 роках. Диплом молодшого спеціаліста здобуває у класі кларнета Гордійчука Любомира Романовича відділу духових та ударних інструментів Тербовлянського культурно-освітнього училища в 1974–1977 роках. Після успішного навчання в м. Тербовля Володимир Гермак продовжує удосконалювати свою виконавську майстерність гри на кларнеті та диригуванні у заслуженого працівника культури України, доцента Дмитра Микитовича Панасюка на кафедрі духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури в 1977–1981 роках. Як кращий випускник кафедри рекомендований на роботу в Кам'янець-Подільське училище культури. З 1981 року Володимир Богданович успішно працює на посаді викладача-методиста класу кларнета нині Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури і мистецтв. Творчу діяльність реалізує за сумісництвом на посаді артиста муніципального духового оркестру «Розмай», диригент Юрій Шаркевич. Гордість класу Германа В.Б. є його випускники, лауреати конкурсів та фестивалів духової музики, диригенти аматорських духових оркестрів, керівники закладів культури та мистецтв, артисти професійних духових оркестрів, зокрема Олександр Будний сьогодні є артистом оркестру Почесної варти при Президентіві України, та інші.

Клас гобоя та ударних інструментів очолює спеціаліст вищої категорії, викладач-методист Шульс Ярослав Володимирович. Народився 9 грудня 1954 року в с. Гороженка Монастирського району Тернопільської області. Перші кроки в музиці пройшов будучи учасником колгоспного дитячого духового оркестру в с. Михалківці Ярмоленецького району Хмельницької області, керівник оркестру Ніколюк Андрій Трохимович. З 1970 до 1975 навчався в Хмельницькому музичному училищі в класі гобоя викладача Барни Івана Лукича. В 1975–1977 роках проходив службу у складі військового духового оркестру у м. Мукачеві. Вищу освіту здобував у 1977–1981 роках на кафедрі духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури, клас гобоя Миколи Федуна. З 1981 року розпочав педагогічну діяльність викладачем класу гобоя та ударних інструментів на відділі духових та ударних інструментів Кам'янець-Подільського училища культури нині фахового коледжу культури і мистецтв. Ярослав Володимирович підготував і видав цікаві навчально-методичні праці для забезпечення фаховою літературою освітній процес в коледжі, серед яких: методичні рекомендації: «Ударна установка» для вищих навчальних закладів культури і

мистецтв 1–2 рівнів акредитації спеціальністю 5.02010401 «Народна художня творчість» та 5.02020401 «Музичне мистецтво», які затверджені Державним методичним центром навчальних закладів культури і мистецтв України в 2012 році; методичні рекомендації для постановки ігрового апарату «Особливості формування навичок гри на ударній установці», яка затверджена Державним науково-методичним центром змісту культурно-мистецької освіти в 2023 році; репертуарний збірник «П'єси для ударної установки та фортепіано» 2025 р. Ці та інші навчально-методичні праці Ярослава Володимировича здобули практичне і теоретичне визнання в освітньому процесі закладів початкової та вищої освіти в Україні.

Раїнчук Дмитро Вячеславович – викладач другої категорії. Народився 18 лютого 1994 року в селі Маків Дунаєвецького району Хмельницької області. Початкову музичну освіту здобув у ДМШ с. Маків по класу труби у батька Раїнчука Вячеслава Івановича в 2006–2009 роках. Диплом молодшого спеціаліста здобув у Кам'янець-Подільському коледжі культури і мистецтв, клас туби в Остапюк Лідії Миколаївни, клас диригування в Сопіги Павла Дмитровича. У 2016 році завершив навчання в Рівненському державному гуманітарному університеті за спеціальністю «Музичне мистецтво». Отримав кваліфікацію викладача, артиста оркестру (ансамблю) та диригента духового оркестру. Навчався у класі туби і диригування професора Сверлюка Ярослава Васильовича. Паралельно з навчанням працював в 2013–2017 роках директором Маківського Будинку культури та артистом муніципального духового оркестру Дунаєвецького районного Будинку культури, диригент Максимчук Іван Васильович. З 2017 року працює викладачем класу туби циклової комісії духових та ударних інструментів Кам'янець-Подільському коледжу культури і мистецтв. Проводить заняття з таких дисциплін: спеціальний музичний інструмент, вивчення оркестрових інструментів, диригування, читання оркестрових партитур, оркестровий клас а також здійснює керівництво навчальною практикою за спеціалізацією. В 2018–2024 роках педагогічну діяльність поєднує з творчою на посаді артиста Кам'янець-Подільського муніципального духового оркестру.

Дмитро Вячеславович Раїнчук за період своєї педагогічної діяльності виховав професійних виконавців, які стали Лауреатами мистецьких конкурсів, а саме: Володимир Кукурудза (баритон) – Лауреат 1-ої премії Всеукраїнського конкурсу «Легенда старого Кам'янця» в 2021 році; Олександр Грохольський (туба) – Лауреат 2-ї премії IX Всеукраїнського двотурового музичного конкурсу «Musik Uni Fest» в 2024 році; Богдан Примаченко (туба) – Лауреат 1-ї премії IX Всеукраїнського двотурового музичного конкурсу «Musik Uni Fest» в 2024 році, Григорій Степанюк (туба) – Лауреат 3-ї премії X Всеукраїнського двотурового музичного конкурсу «Musik Uni Fest» в 2026 році. З 2023 року Раїнчук Д.В. працює за сумісництвом диригентом дитячого духового оркестру Кам'янець-Подільського ліцею з посиленою військово-фізичною підготовкою.

Стрільчук Василь Романович – викладач класу труби. Народився 30 травня 1998 року в с. Білівці Борщівського району Тернопільської області. Початкову музичну освіту здобув у ДМШ с. Мельниця-Подільська в 2013 році, викладачі класу труби Міщій Іван Миколайович та Дитко Андрій Миколайович. З 2017 року навчання у класі труби Васенка Павла Андрійовича в Теребовлянському коледжі культури. У 2020 році закінчив Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка у класі труби Романа Івановича Ковальського за спеціальністю «Музичне мистецтво». Здобув кваліфікацію бакалавра освіти (за предметною спеціальністю «Музичне мистецтво») та вчителя музичного мистецтва. Викладає дисципліну «Спеціальний музичний інструмент». За сумісництвом В.Р. Стрільчук з 2022 року працює артистом оркестру хореографічного колективу «Горлиця» Кам'янець-Подільського дитячого центру народної творчості. Педагогічну роботу поєднує з творчим керівництвом студентського брас-квінтету та диксиленду в коледжі а також артистом духового оркестру Центру культури і мистецтв «Розмай». Гордість класу труби В.Р. Стрільчука його студенти, лауреати конкурсів та фестивалів духової музики, зокрема: Михайло Бачинський (труба) – Лауреат 3-ї премії X Всеукраїнського двотурового музичного конкурсу «Musik Uni Fest» в 2026 році; Давид Ярема (труба) – Лауреат 2-ї премії X Всеукраїнського двотурового музичного конкурсу «Musik Uni Fest» в 2026 році; Тріо трубачів «Подільські сурми» – Лауреати 3-ї премії X Всеукраїнського двотурового музичного

конкурсу «Musik Uni Fest» в 2026 році; Брас-квінтет – Диплом за 1 місце з відзнакою на фестивалі «Кришталева зірка 2026»; Диксиленд – Диплом за 1 місце на фестивалі «Кришталева зірка 2026».

Янушевський Станіслав Сергійович – викладач класу саксофона. Народився 27 квітня 1993 року в м. Чернівці. Початкову музичну освіту здобув у 3-ій Чернівецькій ДМШ у класі саксофона Ткача Петра Степановича. З 2009–2013 роки навчався у Чернівецькому коледжі мистецтв у класі саксофона Олекси Юхимовича Герасимова. У 2017 році завершив навчання в Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка за спеціальністю «Музичне мистецтво». Здобув освітній ступінь магістра та кваліфікацію викладача музичного мистецтва. Клас викладачів Миколи Тихоліза та Романа Ковальського. З 2024 року викладач класу саксофона в у Кам'янець-Подільському коледжі культури і мистецтв. Проводить заняття з дисциплін: спеціальний клас, диригування і читання партитур, загальний духовий оркестр, вивчення оркестрових інструментів. З 2014 року працює викладачем класу саксофона за сумісництвом в Кам'янець-Подільській ДМШ імені Т. Ганіцького.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Діяльність відділу духових та ударних інструментів Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури і мистецтв засвідчує його важливу роль у розвитку музично-освітньої традиції Поділля. Ефективність функціонування відділу зумовлена поєднанням педагогічної, виконавської та методичної діяльності викладачів, а також активною концертно-конкурсною практикою студентів.

Аналіз діяльності викладацького складу свідчить, що розвиток відділу має спадкоємний характер і ґрунтується на синтезі традиційних і сучасних підходів до підготовки музикантів-духовиків. Результатом цієї діяльності є формування фахівців, здатних до професійної реалізації у виконавській, педагогічній та організаційній сферах

Список використаних джерел

1. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України : монографія. Харків : Основа, 2000. 336 с.
2. Гаврилюк С. В. Музичне життя Кам'янця-Подільського у ХІХ – на початку ХХ століття. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Сер. Мистецтвознавство*. Кам'янець-Подільський, 2014. Вип. 22. С. 45–53.
3. Іщук О. М. Духова музика в культурному просторі Поділля. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2016. Вип. 30. С. 112–119.
4. Косенко І. В. Музично-освітні осередки Кам'янця-Подільського у першій половині ХХ століття. *Вісник Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії*. Хмельницький, 2018. № 1. С. 89–96.
5. Хоменко В. В. Духові оркестри Хмельниччини у системі культурно-мистецького життя регіону. *Культура і сучасність*. Київ, 2019. № 1. С. 98–104.

УДК 785.12(477.43)

Лисий Ростислав Олегович*магістрант кафедри духових та ударних**інструментів факультету музичного мистецтва**Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне*ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6040-3733>

ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДУХОВИХ ОРКЕСТРІВ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ

Анотація. У статті досліджено процес становлення та розвитку духових оркестрів Хмельниччини від другої половини XX століття до сучасності. Проаналізовано роль мистецької освіти у формуванні виконавських традицій, охарактеризовано діяльність провідних колективів регіону, визначено жанрові особливості та репертуарну політику духових оркестрів. Окреслено основні тенденції розвитку духового виконавства в умовах сучасних соціокультурних викликів.

Ключові слова: духова музика, духовий оркестр, Хмельниччина, виконавська традиція, репертуар, музична освіта.

Abstract. The article explores the process of formation and development of wind orchestras in the Khmelnytskyi region from the second half of the twentieth century to the present. The role of art education in shaping performance traditions is analyzed, the activities of leading ensembles in the region are characterized, and the genre-specific features and repertoire policy of wind orchestras are identified. The main trends in the development of wind performance in the context of contemporary socio-cultural challenges are outlined.

Keywords: wind music, wind orchestra, Khmelnytskyi region, performance tradition, repertoire, music education.

Постановка проблеми. У сучасному музикознавстві особливої актуальності набуває дослідження регіональних виконавських традицій, що формують національний культурний простір. Духове мистецтво, як важливий компонент музичної культури України, відіграє значну роль у збереженні історичних традицій та формуванні сучасної мистецької практики.

Хмельниччина є одним із регіонів, де духове виконавство має глибокі традиції та водночас демонструє активну трансформацію в умовах сучасності. Проте питання комплексного аналізу розвитку духових оркестрів цього регіону, з урахуванням історичного досвіду та новітніх тенденцій, залишається недостатньо висвітленим.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика розвитку духового мистецтва в Україні розглядається у вітчизняному музикознавстві в історико-культурному, теоретичному та виконавському аспектах (В. Апатський, Р. Вовк, В. Богданов, В.Посвалюк), зокрема через дослідження еволюції музичного мистецтва та становлення духової традиції.

Питання формування національного духового інструментарію, історичних передумов розвитку та еволюції духової музики висвітлюються у працях, присвячених історії української музичної культури (П. Круль), де акцентується увага на становленні традицій духової музики в контексті національної музичної системи.

Вагоме місце у сучасних дослідженнях посідають праці, у яких розглядається як загальний розвиток духового мистецтва України, так і регіональні процеси його функціонування, зокрема на Рівненщині та Хмельниччині (С. Цюлюпа). У цих дослідженнях аналізуються особливості становлення духових оркестрів, їх соціокультурна роль, а також тенденції розвитку в умовах трансформацій музичного середовища.

Водночас комплексне вивчення розвитку духових оркестрів Хмельниччини як цілісного історико-культурного явища залишається недостатньо розробленим, що визначає актуальність подальших досліджень.

Метою статті є дослідження традицій та сучасних тенденцій розвитку духових оркестрів Хмельниччини, визначення їх ролі у культурному просторі регіону та виявлення основних напрямів еволюції жанру. Наукова новизна полягає у комплексному аналізі трансформації духових оркестрів Хмельниччини в умовах соціокультурних змін кінця XX – початку XXI століття.

Виклад основного матеріалу. У сучасному музикознавстві особливої актуальності набуває дослідження регіональних виконавських традицій, що формують національний культурний простір. Духове мистецтво, як важливий компонент музичної культури України, відіграє значну роль у збереженні історичних традицій та формуванні сучасної мистецької практики.

Хмельниччина є одним із регіонів, де духове виконавство має глибокі традиції та водночас демонструє активну трансформацію в умовах сучасності. Проте питання комплексного аналізу розвитку духових оркестрів цього регіону, з урахуванням історичного досвіду та новітніх тенденцій, залишається недостатньо висвітленим.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика розвитку духового мистецтва в Україні розглядається у вітчизняному музикознавстві в історико-культурному, теоретичному та виконавському аспектах (В. Апатський, Р. Вовк, В. Богданов, В.Посвалюк), зокрема через дослідження еволюції музичного мистецтва та становлення духової традиції.

Питання формування національного духового інструментарію, історичних передумов розвитку та еволюції духової музики висвітлюються у працях, присвячених історії української музичної культури (П. Круль), де акцентується увага на становленні традицій духової музики в контексті національної музичної системи.

Вагоме місце у сучасних дослідженнях посідають праці, у яких розглядається як загальний розвиток духового мистецтва України, так і регіональні процеси його функціонування, зокрема на Рівненщині та Хмельниччині (С. Цюлюпа). У цих дослідженнях аналізуються особливості становлення духових оркестрів, їх соціокультурна роль, а також тенденції розвитку в умовах трансформацій музичного середовища.

Водночас комплексне вивчення розвитку духових оркестрів Хмельниччини як цілісного історико-культурного явища залишається недостатньо розробленим, що визначає актуальність подальших досліджень.

Метою статті є дослідження традицій та сучасних тенденцій розвитку духових оркестрів Хмельниччини, визначення їх ролі у культурному просторі регіону та виявлення основних напрямів еволюції жанру. Наукова новизна полягає у комплексному аналізі трансформації духових оркестрів Хмельниччини в умовах соціокультурних змін кінця XX – початку XXI століття.

Виклад основного матеріалу. Друга половина XX століття стала періодом інтенсивного розвитку духового виконавства на Хмельниччині. Важливу роль у цьому процесі відіграла система мистецької освіти, представлена мережею дитячих музичних шкіл, шкіл мистецтв, а також спеціалізованих навчальних закладів – Кам'янець-Подільського училища культури, Хмельницького музичного коледжу імені В. І. Заремби та Кам'янець-Подільського національного університету імені І. Огієнка.

Ці установи забезпечували підготовку професійних кадрів, формували виконавські традиції та сприяли розвитку оркестрової культури регіону. Завдяки цьому зростала не лише кількість музикантів, а й якість виконавства, що проявлялося у вдосконаленні ансамблевої гри, розвитку диригентської школи та розширенні репертуару.

Особливості регіональної виконавської школи проявлялися у поєднанні професійного підходу з елементами народної музичної традиції. Це зумовило формування самобутнього стилю, який вирізнявся мелодичною виразністю, ритмічною чіткістю та динамічною гнучкістю.

За даними дослідження С. Д. Цюлюпи, на початку 1990-х років у Хмельницькій області функціонувало близько 999 духових колективів різного типу – від шкільних до професійних. Така кількість свідчить про надзвичайно високий рівень поширення духового мистецтва в регіоні.

Духові оркестри виконували важливу соціокультурну функцію: брали участь у святкових заходах, фестивалях, урочистостях, забезпечували музичний супровід громадського життя. Вони були невід'ємною складовою культурного середовища як міст, так і сільських територій.

Серед провідних колективів того часу вирізнялися муніципальні та аматорські оркестри, які демонстрували високий рівень виконавської культури та організації.

На початку ХХІ століття духове виконавство зберігає свою значущість, однак функціонує в умовах нових соціокультурних викликів. Кількість духових оркестрів суттєво скоротилася – з 999 наприкінці ХХ століття до приблизно 100–110 у 2025 році.

Серед основних причин цього процесу: вплив воєнних подій; зменшення фінансування культурної сфери; урбанізаційні процеси; відтік молоді та професійних кадрів; зниження престижу професії керівника оркестру. Попри це, духове мистецтво продовжує активно функціонувати. Оркестри залишаються невід'ємною частиною святкової та культурної інфраструктури регіону.

Особливе місце у сучасному культурному просторі Хмельниччини займають професійні та навчальні духові оркестри. Зокрема, Хмельницький академічний муніципальний естрадно-духовий оркестр є одним із провідних колективів, який поєднує концертну, освітню та соціокультурну діяльність. Його репертуар охоплює широкий спектр творів – від класики до сучасної української музики.

Важливу роль відіграє духовий оркестр Хмельницького фахового музичного коледжу імені В. І. Заремби, який виконує функцію навчальної бази для підготовки майбутніх музикантів і диригентів.

Також активно функціонують муніципальні та аматорські колективи, які забезпечують безперервність традицій та популяризацію духового мистецтва на місцевому рівні.

Сучасний репертуар духових оркестрів Хмельниччини характеризується жанровою різноманітністю. Він включає: обробки народних мелодій; патріотичні твори; маршову музику; класичні композиції; джазові та естрадні аранжування; сучасну українську музику. Така репертуарна політика спрямована на розширення аудиторії, залучення молоді та адаптацію традиційного жанру до сучасних культурних потреб.

Серед ключових тенденцій розвитку духових оркестрів Хмельниччини можна виділити: поєднання традиційного та сучасного репертуару; активізацію фестивального руху; інтеграцію у міжжанрові мистецькі проекти; зростання ролі патріотичної тематики; використання нових концертних форматів; посилення соціальної функції оркестрів (благодійні виступи, підтримка ЗСУ).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, розвиток духових оркестрів Хмельниччини має виразну історичну тяглість, що базується на потужній системі мистецької освіти та сформованих виконавських традиціях другої половини ХХ століття. Дослідження засвідчило, що саме освітні заклади регіону стали ключовим чинником формування професійного рівня оркестрового виконавства, забезпечивши підготовку музикантів і диригентів, які визначали художній розвиток колективів.

Встановлено, що наприкінці ХХ століття духове виконавство на Хмельниччині досягло піку кількісного розвитку, однак у подальший період зазнало суттєвого скорочення внаслідок соціально-економічних та воєнних чинників. Водночас, попри зменшення чисельності колективів, збереглася їхня культурна та соціальна значущість, що проявляється у постійній участі оркестрів у громадському та мистецькому житті регіону.

Сучасний етап розвитку характеризується трансформацією жанру, розширенням репертуарної політики та інтеграцією духових оркестрів у нові форми концертної та фестивальної діяльності. Це дозволяє стверджувати, що духові оркестри Хмельниччини не лише зберігають традиції, а й активно адаптуються до сучасних умов, забезпечуючи подальший розвиток жанру в регіональному культурному просторі.

Подальші наукові розвідки у сфері розвитку духових оркестрів Хмельниччини можуть бути спрямовані на більш детальне вивчення регіональних виконавських шкіл у контексті персоналій диригентів та педагогів, які формували оркестрову культуру. Окремого

дослідження потребує репертуарна еволюція духових колективів у різні історичні періоди, зокрема співвідношення академічного, народного та сучасного естрадного напрямів.

Актуальним також є аналіз впливу воєнних подій початку XXI століття на функціонування духових оркестрів, їхню організаційну структуру та концертну діяльність. Перспективним напрямом є вивчення ролі цифрових технологій і дистанційних форматів у популяризації духового мистецтва, а також інтеграції оркестрів у міжнародний культурний простір.

Початок XXI століття ознаменувався суттєвими структурними змінами в системі духових оркестрів регіону. Кількість колективів значно скоротилася, однак їх функціональна роль у культурному житті області залишилася стабільно важливою.

Сучасна система духових оркестрів Хмельниччини є багаторівневою і включає навчальні, муніципальні, аматорські та військові колективи, кожен із яких виконує специфічні функції у культурному просторі.

Ключову роль у підготовці майбутніх виконавців і диригентів відіграють оркестри мистецьких закладів освіти. Серед них особливо значущим є духовий оркестр Хмельницького фахового музичного коледжу імені В. І. Заремби під керівництвом Олександра Гуцала. Колектив виконує не лише концертну функцію, а й є базою практичної підготовки студентів-диригентів та інструменталістів.

Також важливими є навчальні духові оркестри дитячих музичних шкіл області, які забезпечують початковий рівень підготовки та формують майбутній кадровий потенціал регіону.

Центральне місце в сучасному культурному житті області займає Хмельницький академічний муніципальний естрадно-духовий оркестр під керівництвом Тараса Безнюка (диригент – Віталій Дячук).

Колектив функціонує як професійний мистецький центр, поєднуючи концертну, освітню та соціокультурну діяльність. Його репертуар охоплює класичну, естрадну, джазову та сучасну українську музику. Оркестр активно бере участь у міських і обласних заходах, фестивалях та благодійних проєктах, зокрема у підтримці Збройних Сил України.

Важливою особливістю діяльності колективу є співпраця з вокалістами та інструменталістами, що сприяє розширенню жанрових меж духової музики.

Окрему групу становлять військові оркестри, які поєднують церемоніальну, концертну та патріотично-виховну функції. Вони активно беруть участь у державних урочистостях, меморіальних заходах та культурних програмах регіону, підтримуючи традиції духової музики у військовому середовищі.

Важливою складовою сучасної системи є аматорські духові оркестри, які функціонують при будинках культури та мистецьких центрах. Серед них: духові оркестри Чемеровецького, Теофіпольського, Дунаєвського, Летичівського, Краси́лівського та інших районів; оркестри під керівництвом Віктора Ярем'юка, Михайла Роздайгори, Володимира Шевчука, Ігоря Боднара та інших керівників. Ці колективи забезпечують культурну активність громад і є важливою формою музичної самоорганізації населення.

Репертуар сучасних духових оркестрів Хмельниччини характеризується жанровою багатогранністю. Він включає обробки народної музики, патріотичні твори, маршову музику, класичні композиції, джазові та естрадні аранжування, а також твори сучасних українських композиторів. Серед ключових тенденцій розвитку: посилення ролі патріотичного репертуару; активізація фестивальної та конкурсної діяльності; інтеграція в міжжанрові мистецькі проєкти; розвиток open-air та концертно-театралізованих форм; розширення соціальної функції оркестрів.

Висновки та перспективи подальших досліджень. У результаті дослідження встановлено, що розвиток духових оркестрів Хмельниччини має послідовну історичну тяглість, яка базується на сформованій системі мистецької освіти та виконавських традиціях другої половини XX століття. Саме заклади мистецької освіти регіону забезпечили підготовку музикантів і диригентів, які визначали художній рівень оркестрових колективів.

Доведено, що наприкінці ХХ століття духове виконавство в регіоні досягло піку кількісного розвитку, однак у подальший період зазнало скорочення внаслідок соціально-економічних та воєнних чинників. Попри це, духові оркестри зберігають стабільну соціокультурну значущість і залишаються важливою складовою культурного життя регіону.

Сучасний етап розвитку характеризується якісними змінами жанру, що виявляються в оновленні репертуару, розширенні концертних форматів та посиленні соціальної і патріотичної функцій духових колективів.

Водночас слід зазначити, що обсяг дослідження не дозволяє повною мірою охопити діяльність усіх духових оркестрів Хмельниччини, зокрема численних локальних аматорських колективів, які функціонують у територіальних громадах і становлять вагомий частину регіонального музичного середовища.

Список використаних джерел

1. Олійник М. В. Становлення та розвиток духового оркестрового виконавства на Хмельниччині. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. пр. / упоряд. С. Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2023. Вип. 15. С. 75–80.
2. Рудчук Ю. Духова музика України XVIII–XIX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2001. 28 с.
3. Рудчук Ю. А. Духова музика в Україні (XVIII–XIX ст.). Київ, 2006. 228 с.
4. Семочко О. Конкурси виконавців на духових та ударних інструментах в історії музичного мистецтва України : дипломна робота на здобуття освітнього ступеня «бакалавр». Рівне, 2022. 63 с.
5. Цюлюпа С. Д. Духові оркестри України на межі ХХ–ХХІ ст. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. пр. / упоряд. С. Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2008. Вип. 3. 147 с.

УДК 13:783.8(477)

Димченко Сергій Станіславович
*старший викладач кафедри духових та ударних
інструментів факультету музичного мистецтва
Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне*
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4692-6197>

Димченко Катерина Сергіївна
*спеціаліст вищої категорії, старший викладач,
завідувачка відділу духових
та ударних інструментів Рівненської ДМШ № 2*
ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1237-4436>

Печерська Інна Олегівна
*концертмейстер кафедри духових та
ударних інструментів
Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне*
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0616-0442>

ЕВОЛЮЦІЯ РОЛІ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація. Стаття присвячена питанням еволюції ролі ударних інструментів у музичному мистецтві ХХ століття, виявленню основних тенденцій їхнього застосування у композиторській творчості та виконавській практиці. Автори пропонують періодизацію історії розвитку виразних і технічних можливостей ударних інструментів, що включає п'ять етапів. Перший період (1900–1910 роки) характеризується виконанням ударними інструментами переважно другорядних функцій у загальному ансамблевому або оркестровому звучанні, зосередженістю композиторів на створенні оригінальних шумових інструментів. Ознакою другого періоду (1920–1930 роки) є посилення тенденції до розкриття темброво-кolorистичного потенціалу ударних інструментів, поява для них перших оригінальних творів (ансамблевих, сольних). Третій етап (1940–1950 роки) відзначений стрімким розширенням символічного простору музично-інструментального мистецтва за рахунок введення різноманітних традиційних інструментів культур Азії, Африки та Латинської Америки. Виявлено роль лідера музичного авангарду другої половини ХХ століття Д. Кейджа у розширенні репертуару для групи ударних інструментів, формуванні сонорної модальності творів. Особливістю четвертого періоду (1960–1970 роки) є активізація пошуків нових виразних можливостей ударних інструментів у контексті сонористики. Обґрунтовано, що манера гри ударників у складі вокально-інструментальних ансамблів багато в чому визначала стилістику популярних рок-груп. П'ятий період (1980–1990 роки) характеризується подальшим вдосконаленням технік гри на ударних інструментах. Наведено характеристику творчої діяльності українського ансамблю ударних інструментів «Парад віртуозів» Олександра Блінова. Зроблено висновок про актуалізацію у ХХ столітті загальних для музично-інструментального мистецтва тенденцій до стильового синтезу, об'єднання різних академічних та етнокультурних традицій.

Ключові слова: ударні інструменти, музичне мистецтво ХХ століття, періодизація історії розвитку, виразні та технічні можливості ударних інструментів, темброво-кolorистичний потенціал, сонористика, Д. Кейдж.

Abstract. The article is devoted to the evolution of the role of percussion instruments in the musical art of the 20th century, identifying the main trends in their use in composing and performing practice. The authors propose a periodization of the history of the development of expressive and technical capabilities of percussion instruments, including five stages. The first period (1900–1910s) was characterized by the performance of percussion instruments mainly as secondary functions in the general ensemble or orchestral sound, and the concentration of composers on creating original noise instruments. A sign of the second period (1920–1930s) is the increased tendency to reveal the timbre and coloristic potential of percussion instruments, the appearance of the first original compositions for them (ensemble, solo). The third stage (1940–1950s) was marked by the rapid expansion of the symbolic space of musical and instrumental art due to the introduction of various traditional instruments from Asian, African and Latin American cultures. The role of the leader of the musical avant-garde of the second half of the 20th century, D. Cage, in expanding the repertoire for a group of percussion instruments and forming the sonorous modality of the works is revealed.

Keywords: percussion instruments, musical art of the 20th century, periodization of the history of development, expressive and technical capabilities of percussion instruments, timbre and coloristic potential, sonoristics, D. Cage.

Постановка проблеми. У процесі вивчення ролі ударних інструментів у світовій музичній культурі виявляється диспропорція між їхньою реальною значущістю у виконавській та композиторській творчості та недооцінкою їхнього місця й значення в системі сучасної інструментальної ієрархії з позицій новітніх досліджень у галузі музикознавства. Незважаючи на наявність великої кількості опублікованих наукових праць у галузі виконавського мистецтва, питання, пов'язані з художньо-семантичними, темброво-коліристичними властивостями аналізованої в статті групи інструментів, виявляються недостатньо вивченими в музиці ХХ століття. Не меншу актуальність для музикознавства та педагогіки музичної освіти мають і аспекти, що відображають стан сучасної практики виконавства.

Минуле століття стало періодом радикальних змін у мистецтві гри на ударних інструментах. Цей процес був зумовлений розвитком нових технік, розширенням інструментарію, а також створенням унікального репертуару, що включає твори для ансамблів та сольні композиції. Зростання технічної майстерності музикантів-виконавців, розширення художніх можливостей музичної мови, інновації та міжкультурні впливи призвели до того, що у складі оркестрів та ансамблів група ударних перестала бути лише «допоміжним елементом» ритм-секції, відповідальним за виконання базової ритмічної фактури музичних творів, і набула статусу рівноправного члена інструментальних колективів.

Метою статті є обґрунтування розробленої авторами періодизації історії розвитку технічних та виразних можливостей ударних інструментів, а також виявлення основних тенденцій їхнього використання в сучасній композиторській творчості.

Аналіз досліджень. Становленням виконавства на ударних інструментах займалися провідні вчені, серед них: Б. Олійник, Д. Олійник, М. Рудзінський, В. Колокольников, О. Блінов, Г. Черненко, К. Купінський, Й. Стойко, Г. Кізанти, М. Томасишин.

Еволюція мистецтва гри на ударних інструментах широко висвітлювалась у наукових працях органологів Дж. Блейдса, Ф. Галпіна, Е. Горнбостеля, К. Закса, Г. Куніца, Л. Кунца, О. Ельшека, К. Лангера, Д. Монтегю, І. Мацієвського, І. Мачака, А. Понтекуля, Й. Райса, Д. Рогаль-Левицького, Ф. Цаммінера, Б. Шароші, Й. Шльоссера.

Виклад основного матеріалу. Практика використання ударних інструментів протягом ХХ століття відображає загальні тенденції музично-інструментального виконавства, що втілюється у розширенні професійної бази підготовки музикантів та створенні найвищих стандартів майстерності. З огляду на це, пропонується виділити кілька періодів в історії використання ударних інструментів у композиторській творчості ХХ століття.

У перший період (1900–1910 роки) у музичних творах італійських футуристів та французьких брютістів Ф. Б. Прателлі, Л. Руссоло, Е. Саті, простежується підвищений інтерес авторів до новачок у сфері інструментарію. Прагнення футуристів оновити художню мову поступово набувало все більш радикального, революційного характеру. Створення нових

музичних інструментів входило до широкої програми побудови «мистецтва майбутнього», яку висували авангардні художники, архітектори, скульптори, літератори.

Художник-футурист Л. Руссоло став автором концепції «музики шумів», «звукових шумів», творцем оригінальних шумових інструментів. Шумове середовище навколишнього світу проголошувалося ним основою естетичного сприйняття: «Ми будемо розважатися, – писав Л. Руссоло, – оркеструючи ідеально скрипучі на блоках двері магазинів, гул натовпу, різні шуми залізничних станцій, пралень, друкарень, електричних майстерень і підземних залізниць» [3, с. 83]. У пошуках нових тембрів він прийшов до ідеї виготовлення та застосування у композиторській творчості оригінальних «шумових машин» (*Intonarumori* «Інтонаруморі» – комплексу шумового обладнання, що виробляє гуркітливі, свистячі, булькаючі звуки, та *Rumorarmonio* (Руморармоніума / Руссолофона)).

Для створених експериментальних інструментів Л. Руссоло написав твори з характерними програмними назвами, що пояснюють драматургію «музики шумів»: «Обід на терасі готелю» («*Si pranza sulla terrazza dell'Hotel*»), «Пробудження міста» («*Il risveglio della città*»), «Бій в оазі» («*Combattimento nell'oasi*»), «Зустріч автомобілів і літаків» («*Convegno delle automobili e dell'areoplani*») тощо. Поряд з цим він розробив оригінальну графічну систему запису у вигляді ліній, геометричних фігур для фіксації звукових партій шумових машин. Цей тип нотації передбачив прийоми візуалізації в електронній музиці. З метою уточнення конструктивних особливостей творів та логіки динамічного розвитку музикант використовував схеми-діаграми з чіткими вказівками щодо часу виконання фрагментів музичного тексту. І все ж найінноваційнішою частиною експериментів Л. Руссоло стали пошуки в області тембру, розширення його виразного потенціалу. Завдання мистецтва шумів, на думку художника-футуриста не зводиться до звуконаслідування, його мета — розширити сферу «акустичної насолоди», збагатити людство «несподіваною насолодою» [3, с. 84].

Впровадження шумових, а пізніше оптофонічних (світлоколірних проекційних пристроїв Г. І. Гідоні), електроакустичних інструментів було обумовлено прагненням зруйнувати слухові стереотипи, створити нову модель музичного мистецтва, що відповідає реаліям сучасності, знайти засоби виразності, які відображають стрімкі ритми та звуки техногенного світу.

Продовження пошуків футуристів ми бачимо в конкретній, електронній музиці, сонористичі. При цьому роль традиційних ударних інструментів у новаторських творах композиторів (А. Онеггера, Е. Вареза та інших) залишалася значущою. Вони органічно вписувалися авторами в палітру «шумового оркестру» [3, с. 159].

Другий період (1920–1930 роки) характеризується відмовою від радикальних експериментів. Збагачення колориту оркестрового звучання здійснювалося композиторами шляхом звернення до традиційних інструментів ударної групи, розширення її складу, і, що видається особливо значущим, наділення важливими драматургічними та динамічними функціями. З'являються оригінальні твори та великі розділи масштабних композицій, написані спеціально для ударних інструментів. Серед них «Іонізація» для тринадцяти виконавців (1931) Е. Вареза.

У зазначений період часу розкриття нових граней темброво-колористичного потенціалу ударних інструментів досягалося на основі розширення їхніх технічних та виразних можливостей. Невтомний пошук у цьому напрямку призвів до зміни авторського погляду на художні ресурси ударного інструментарію. Композитори відкрили, що ударні інструменти мають не тільки великі динамічні та ритмічні можливості, але й те, що вони тембрально набагато багатші за інші оркестрові групи [9, с. 127]. Врахування закладених у них глибоких художньо-виразних ресурсів дозволило авторам задіяти групу ударних для виявлення настрою та характеру звукового образу, вибудовування сюжетно-образної концепції змісту, вирішення завдань, важливих з точки зору музичної форми.

В авангардній та експериментальній музиці ударні інструменти використовувалися для створення нових звукових ландшафтів. Так, наприклад, у композиції «Перша конструкція (У метали)» для секстету ударних з асистентом (1939) Д. Кейдж використовував різні ідіофони та мембранофони. Цей твір став одним із перших зразків, де ударні виступили в ролі самостійного ансамблю, а розширення темброво-колористичного звучання традиційних

інструментів було здійснено за допомогою включення до складу ансамблю водяного гонга, ковадла та автомобільних гальмівних барабанів. Конструктивно твір оформлений з математичною точністю: 16 секцій по 16 тактів являють собою ритмічні та темброво-інтонаційні варіації «мікро-макрокосмічної» структури. Композитор активно задіяв шуми різного забарвлення за допомогою різних технік гри та специфіки будови інструментів.

Третій період (1940–1950 роки) відзначився актуалізацією тенденції до синтезу академічних прийомів виконавського мистецтва та етнокультурних традицій. Приводом для їхнього художнього та наукового осмислення стало знайомство композиторів з фольклорною спадщиною Азії, Африки та Латинської Америки. Воно відкрило широкі перспективи для розвитку сучасної культури. Стародавнє музичне мистецтво країн Сходу влило свіжі соки в європейську музику і дало поштовх фантазії композиторів, відкривши абсолютно нові й багаті на можливості перспективи.

Як зазначається в ряді наукових праць, пошук шляхів оновлення художньої мови досить часто призводить до реконструкції давніх традиційних практик. Ця тенденція отримала назву «міфологічного неохайзму», яка проявляється у прийомах активного використання композиторами (Ч. Айвзом, Е. Варезом, Я. Ксенакісом та ін.) «сирих» ритмічних або фонічних елементів, що виступають у ролі міфем [10, с. 14].

Звернення до давніх практик музикування дозволило усвідомити значущість ритму та тембру в архаїчній культурі та реконструювати міфо-релігійну систему мислення. Тембр і ритм, на відміну від звуковисотності, відіграли фундаментальну роль у ранньофольклорному музикуванні. Соматична основа естетичного сприйняття музики пов'язана з несвідомими архетипами музичного змісту, тобто з різними символами ритму.

Багато в чому процес розширення символічного простору музично-інструментального мистецтва був пов'язаний із змінами у складі ансамблів та оркестрів, що відбувалися в середині минулого століття. Якщо в класичну та романтичну епоху група ударних інструментів симфонічного оркестру складалася переважно з барабанів, литавр, тарілок, трикутника, дзвіночків, кастаньєт, бубонів, челести, то в 40–50-ті роки ХХ століття композитори та виконавці почали активно використовувати різні традиційні національні (африканські джембе, індійські табла, латиноамериканські конги та бонго, японські тайко тощо) та новітні електронні (драм-машини, семплери) інструменти. Застосування зазначеного інструментарію не тільки привнесло нові тембри в музичну палітру створюваних творів, але й позитивно вплинуло на процес зближення культур [7, с. 48]. Крім того, для виконання сонорної функції в ансамблевій та оркестровій партитурі авторами інколи залучалися нетрадиційні об'єкти: металеві листи, скло, автомобільні деталі та навіть побутові предмети. Це дозволило створювати нові звукові текстури, що особливо яскраво проявилось в авангардній музиці, де ударні перетворилися на «творчу лабораторію» для експериментів із тембром.

Найбільш оригінальними з точки зору тембрової драматургії, фактурного та ритмо-інтонаційного розвитку є твори для «моноударних» ансамблів та окремі сольні твори для ударних інструментів, створені Д. Кейджем, М. Фельдманом, К. Штокхаузенем, Е. Варезом, Я. Ксенакісом.

Музична біографія одного з найвпливовіших діячів мистецтва ХХ століття Джона Кейджа тісно пов'язана з виконавством на ударних інструментах: ще в ранньому періоді творчості (1937–1941) композитор очолював створений ним ансамбль ударних інструментів. У композиції «Друга конструкція» для ансамблю ударних (1940) сонорна модальність формується на основі акцентування того чи іншого елемента сонорного ряду: звучання бубонів, малого барабана, храмових гонгів, там-тама. Трансформуючи традиційні характеристики звуку (висоту, динаміку, тембр, тривалість згасання) за допомогою варіювання конструктивних характеристик і способів звуковидобування (гри на барабані кистю або паличкою), композитор формує оригінальну сонорну модальність, в якій «кожен елемент соноряду має свій звукобарвний комплекс призвуків і тембрових шумів» [11, с. 113]. Експерименти Д. Кейджа з аналізованим інструментарієм знайшли втілення у творі для соліста-перкусіоніста «27' 10.554» («27 хвилин 10,554 секунди») з проекту «Десять тисяч речей» (1956). У партитурі цього твору ми виявляємо оригінальний спосіб оформлення

художнього задуму – графічну нотацію. Відсутність авторських ремарок щодо налаштування інструментів демонструє довільність фактора звуковисоти та виведення ритму на провідні позиції в музичній драматургії.

Графічна нотація, що зустрічається у творах композиторів післявоєнного авангарду (П. Беріо, П. Булеза, О. Мессіана, Д. Кейджа, К. Штокхаузена, Д. Крама) має недетермінований характер: автор не дає чітких орієнтирів виконавцю, надаючи йому свободу інтерпретації авторського задуму. Це прийом, який не тільки характеризує новачі в галузі зображення звуку, а й демонструє новий тип композиторського мислення. Дослідники класифікують види графічної нотації у творах композиторів другої половини ХХ століття, розділяючи асоціативний (що вказує напрямок і тривалість звучання), алеаторичний (не регламентований композитором вибір фрагментів музичного тексту) та нульовий (з використанням пробілів у партитурі) підвиди комбінованої та нетрадиційної нотації [11, с. 57].

Поряд із виявленням тембральних можливостей ударних інструментів композиторами здійснювався активний пошук новаторських підходів до передачі зростаючої складності ритмічної організації творів. Вона, за твердженням відомого німецького барабанщика, перкусіоніста та педагога Карла Пейнкофера, «стала не просто технічним прийомом, а й способом вираження нових ідей та емоцій» [2, с. 112].

В академічній та популярній музиці виконавці-ударники почали працювати з творами, наповненими надзвичайно складними варіантами поліритмії, поліметрії та нерегулярними ритмами. Поряд із ускладненими прийомами поліритмії та синкопування музиканти освоювали техніку використання нетрадиційних способів звуковидобування. Це вимагало від них не тільки поглиблення технічної підготовки, а й вдосконалення музично-ритмічних здібностей, поглиблення рівня інтерпретаційної культури, а також оволодіння навичками ансамблевої гри з різними оркестровими групами [4, с. 101].

Важливу роль у розширенні виразних можливостей ударних інструментів відіграло поширення та популяризація у світовій музичній культурі джазового мистецтва. Джаз являє собою особливу форму музикування, що спирається на специфіку ритму та інтонації, а головне – на мистецтво імпровізації [8, с. 103]. Значення ударних інструментів у джазовому музикуванні підкреслював відомий американський критик та історик музики Тед Джойя: «Джазові барабанщики ХХ століття не просто супроводжували музику – вони стали її архітекторами, створюючи складні ритмічні структури, які визначали звучання цілих ансамблів» [8, с. 112]. Яскравим прикладом цього є мистецтво видатних барабанщиків 1940–1950-х років, які стали легендами джазу та рок-музики: Тоні Вільямса, Кенні Кларка, Макса Роуча, Луї Беллсона, Елвіна Джонса, «Філлі» Джо Джонса, та інших.

Популяризації ударних інструментів серед слухачів сприяла практика виступів та конкурсів ансамблів музикантів-перкусіоністів, за якими закріпилася назва «барабанних корпусів» (США, Канада). Історія їхнього виникнення бере початок наприкінці ХІХ століття. У зазначений час такі громадські об'єднання, як бойскаути (наприклад, Racine Scouts, The Cavaliers, Madison Scouts тощо), організації «Ельків», YMCA, католицька молодіжна організація, поліцейські спортивні ліги (наприклад, засновники Bluecoats), пожежні організації, місцеві підприємства, а також церкви, гімназії, середні та вищі навчальні заклади почали створювати власні маршові оркестри та барабанні корпуси.

На початку ХХ століття в континентальній частині США колишні учасники військових дій, які входили до різних громадських об'єднань, таких як Ветерани іноземних воєн (Veterans of Foreign Wars), Американський легіон (American Legion) та інші, організовували музичні ансамблі для дозвіллевих заходів під час проведення своїх зборів. Колективи часто формувалися з колишніх учасників військових оркестрів, що стало основою для барабанних корпусів у майбутньому.

На формування перших барабанних корпусів у США також вплинули гастрольні виступи оркестру барабанщиків і сурмачів полку Королівських стрільців Канади (Queen's Own Rifles of Canada), який став одним із перших колективів такого роду в Північній Америці. Яскравий виступ канадських музикантів стимулював створення в 1934 році Корпусу барабанщиків і горністів морської піхоти США. Слідом за цією подією протягом короткого часу кількість подібних ансамблів у країні стрімко зростала.

Творча конкуренція між барабанними корпусами призвела до появи музичних конкурсів, які проводилися наприкінці 1960 – на початку 1970-х років. З розвитком транспортної інфраструктури кількість проведених фестивалів та кількість колективів, що брали в них участь, значно зросла. Цей улюблений вид ансамблевого музикування згодом став невід'ємною частиною культурного життя багатьох країн Північної Америки. Подібні змагання серед барабанних корпусів проводяться і в наш час.

Інструментарій барабанних партій остаточно сформувався до 1960-х років. Класичний склад колективу включає до 13 учасників: 6–8 виконавців на малих і тенорових барабанах, 2–3 музиканти – на великих та 1–2 виконавці на маршових тарілках. Примітним є використання на малих і тенорових барабанах системи подвійних мембран (*double tension*). Нижня, резонансна мембрана наструюється вище, ніж робоча, з метою зменшення резонансу та досягнення більш сухого і короткого звуку.

Поширені в США та Канаді маршові оркестри також взяли «на озброєння» саму концепцію барабанних корпусів, часто додаючи до своїх виступів окремі номери за участю барабанної групи. На відміну від класичних конкурсів за системою *Drum Corps International*, маршові оркестри виступали на спортивних майданчиках під час проведення футбольних змагань. До їхнього оркестрового складу могли додаватися додаткові інструменти (наприклад, маршова ліра). Поряд з цим було допустимо ускладнення хореографічних елементів або комбінування з іншими показовими елементами (виступи почесної варти, групи підтримки тощо).

Четвертий період (1960–1970 роки) характеризується розвитком сонористики – особливого виду сучасної композиційної техніки, що використовує барвисті звучання, які сприймаються як недиференційовані за висотою [1, с. 214].

Втілення у творах нових тембральних барв, що досягаються шляхом застосування висотно недиференційованого звучання, вимагало оновлення складу ударних інструментів (зокрема, за рахунок включення нового інструментарію). Їхня значимість в оркестрових та ансамблевих колективах, що інтерпретують твори різних музичних стилів та напрямків сучасної музики, багаторазово зросла. В академічній музиці група ударних інструментів (в оновленому вигляді) зайняла своє місце в симфонічних оркестрах, у джазі стала основою ритм-секції, а в рок-музиці – джерелом енергії та динаміки як інтенсивного розгортання художньої ідеї [8, с. 175]. Два барабанщики – Джон Бонем і Кіт Мун – з культових британських рок-гуртів «*Led Zeppelin*» та «*The Who*» своєю експресивною та потужною манерою гри справили найсильніший вплив на формування стилю цих популярних ансамблів.

У рамках академічної музики також проводилися активні пошуки нових виразних можливостей ударних інструментів. Це спонукало виконавців і педагогів до розробки нових методик навчання, які включали вправи на координацію, контроль динаміки та ритмічну гнучкість [6, с. 11], а також до необхідності створення хрестоматій обов'язкового репертуару.

П'ятий період (1980–1990 роки) характеризується продовженням тенденцій вдосконалення виконавської майстерності на ударних інструментах. Багато солістів (Джованні Ідальго, Лайонел Гемптон, Дейв Ломбардо, Чед Сміт, Кейко Абе та ін.), виконавських колективів, професійних організацій та спілок (*PAS*, *Drum Corps International* та ін.) популяризують мистецтво гри на ударних інструментах. Створюються нові авторські техніки гри (Сенфорда Мьоллера, Джорджа Стоуна, Вільяма Гледстоуна тощо), посилюється роль відповідного інструментарію у масовій та академічній музиці.

Особливо варто відзначити діяльність українського колективу – Ансамблю ударних інструментів «Парад віртуозів» (м.Київ), під керівництвом композитора, аранжувальника, доцента кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України, заслуженого артиста України Олександра Блінова. Почавши свою артистичну кар'єру в 1974 році солістом симфонічного оркестру Національної опери України, а з 1999 року – концертмейстером групи ударних інструментів симфонічного оркестру Національної філармонії України, О. Блінов створює у 1988 році, з своїх найкращих учнів, ансамбль ударних інструментів «Парад віртуозів». У репертуарі ансамблю – твори зарубіжних авторів та видатних українських композиторів, його друзів-сучасників (Євгена Станковича, Івана Карабиця, Костянтина Віленського). Бажання музиканта популяризувати ударні інструменти проявляється не лише у концертних виступах, під час яких слухачі мають

можливість почути унікальні, рідкісні тембри, а й в організації спільних концертних програм з японським музикантом Токайосі Йошуока, з віртуозним барабанщиком Володимиром Колокольниковим, а у джазових концертах разом з ансамблем виступав Костянтин Віленський, один із провідних джазових піаністів України. Виступи колективу завжди відрізнялися видовищністю, з плином часу театралізація виступів стала «фірмовим знаком» ансамблю. Яскраві виступи колективу можна віднести до жанру «percussion performance». Перформативні риси концертних виступів ансамблю проявлялися у посиленні видовищності, особливій комунікаційній стратегії управління увагою слухачів [5, с. 2].

Водночас на рубежі XX–XXI століть набирають актуальності синтетичні тенденції, які виявляються в поєднанні стилів, жанрів та форм концертної діяльності академічного, фольклорного та масового видів мистецтва. Результатом цього синтезу стає напрям classical crossover.

Висновки. Підбиваючи підсумки проведеного аналізу, зазначимо, що в минулому столітті історія композиторської творчості для ударних інструментів характеризується безліччю досягнень. Завдяки діяльності видатних виконавців і композиторів ударні інструменти стали повноправними учасниками різноманітних ансамблів, оперно-симфонічних, духових та народних оркестрів. З'явилися також особливі види ансамблів, що складаються виключно з ударних інструментів.

Побудова нової моделі мистецтва у XX столітті зумовила прагнення до радикальної трансформації всієї системи виразності, розширення семантичного простору художніх творів. Пошук шляхів оновлення музичної мови мав як авангардну спрямованість, що виявлялася у створенні нових композиторських технік та інструментарію, так і традиційну, що виражається у долученні до архаїчних пластів культури.

Найважливіше питання, що виникає в процесі дослідження, пов'язане з виявленням соціокультурних та світоглядних причин актуалізації ролі ударних інструментів у сучасній академічній та масовій культурі. Їхнє звучання є елементарною частинкою звукового коду в міфологічній картині світу [10, с. 54]. Дійсно, генезис ударних інструментів пов'язаний з міфологічною свідомістю, системою світогляду, що втілювалася в міфах. Героїчна функція міфу актуалізується в сучасній неоміфологічній свідомості. Вивчення практики використання в композиторській та виконавській творчості стародавніх і новітніх ударних інструментів дозволяє оцінити важливість виконання ними символічних функцій у сучасному музичному мистецтві та визначити вектори їх подальшого розвитку.

Список використаних джерел

1. Грушецький І. В. Історія музичних стилів: навч. посіб. Київ : Музична Україна, 2012. 320 с.
2. Дудник Є. І. Провідні тенденції у формуванні навичок гри на ударних інструментах. *Імідж сучасного педагога*. 2024. № 4 (217). С. 122–125.
3. Задерацький В. В. Музичне мислення XX століття : навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 276 с.
4. Олійник Д. Зародження європейського виконавства на дворянському ксилофоні американської системи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 48. С. 74–80.
5. Томасин М. М. «Парад віртуозів» у Національній опері. *Інтернет-журнал «Музика»*. 2015. URL: <https://mus.art.co.ua/parad-virtuoziv-u-natsionalnij-operi/> (дата звернення: 10.04.2026).
6. Філатов В. Л. До проблеми використання ударних інструментів у радянській музичній культурі 60–80-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1991. 18 с.
7. Blades J. Percussion Instruments and Their History. London : Faber & Faber, 1992. 548 p.
8. Gioia T. The History of Jazz. New York : Oxford University Press, 2011. 452 p.
9. Montagu J. Origins and Development of Musical Instruments. Lanham : Scarecrow Press, 2007. 241 p.
10. Nettl B. The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts. Urbana : University of Illinois Press, 2005. 462 p.
11. Sachs C. The History of Musical Instruments. New York : Dover Publications, 2006. 560 p.

ПЕДАГОГІКА ТА МЕТОДИКА ДУХОВОГО ВИКОНАВСТВА

УДК 37.091.33:780.646.7:78.03

Бондарчук Володимир Іванович*народний артист України,**професор кафедри оркестрових духових та ударних інструментів**Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, м. Одеса*ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-9054-3408>**ЗАСОБИ ВИКОНАВСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ ГРИ НА ХРОМАТИЧНІЙ ВАЛТОРНІ:
ПЕДАГОГІЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Анотація. Стаття пропонує цілісний погляд на засоби виразності хроматичної валторни у взаємозв'язку з її виконавським потенціалом. Розгляд здійснюється крізь призму як традиційної методики, так і сучасних інтерпретаційних тенденцій, що дозволяє побачити інструмент як динамічну форму мистецької мови. Результати аналізу дозволяють глибше зрозуміти природу валторнового звучання та відчутти тісний зв'язок технічної еволюції інструмента з розвитком виконавської культури. У статті прослідковується цей зв'язок та його безпосередній вплив на результат художньої інтерпретації музичного твору.

Ключові слова: тембр звуку, штрихи, трель, закриті звуки, орнаментика, форшлаг, групето, морденти, виконавські прийоми.

Abstract. The article offers a comprehensive view of the expressive means of the chromatic French horn in relation to its performance potential. The discussion is conducted through the prism of both traditional methodology and contemporary interpretative trends, which makes it possible to consider the instrument as a dynamic form of artistic language. The results of the analysis provide a deeper understanding of the nature of horn sound and reveal the close connection between the technical evolution of the instrument and the development of performance culture. The article traces this relationship and its direct impact on the artistic interpretation of a musical work.

Keywords: timbre, articulation, trill, stopped tones, ornamentation, grace notes, gruppetto, mordents, performance techniques.

Постановка проблеми. У сучасному музикознавстві та виконавському мистецтві хроматична валторна посідає одне з провідних місць серед мідних духових інструментів завдяки своїм унікальним тембровим можливостям, гнучкості інтонаційної палітри та багатству засобів виразності. Її тембр відзначається м'якістю, глибиною й здатністю до широкого динамічного та емоційного діапазону, що робить інструмент незамінним у симфонічному, камерному та сольному музикуванні. Протягом XIX–XX століть хроматична валторна зазнала суттєвої еволюції як в конструктивному, так і в виконавському аспектах. Зокрема, впровадження вентильної системи розширило технічні можливості інструмента, а також сприяло формуванню нового виразного потенціалу. Видатні композитори – Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Й. Брамс, Г. Малер, Р. Штраус, І. Стравінський, Б. Бріттен – у своїх оркестрових та камерних творах надавали валторні значущу художню роль, підкреслюючи її здатність виражати як ліричні, так і героїко – драматичні образи.

У виконавській практиці валторністів особливого значення набуває вміння користуватися всією сукупністю засобів виразності: артикуляцією, динамікою, штрихами, тембровими відтінками, використанням сурдини, технікою положення руки в розтрубі, глісандо, флажолетами та іншими технічними прийомами. При цьому важливу роль відіграє і глибоке розуміння епохи написання, стилістичних особливостей твору, та композиторського задуму.

Мета даної статті полягає в узагальненні й систематизації основних засобів виразності гри на хроматичній валторні, а також у вивченні їхнього застосування у виконавській інтерпретації як у сольному, так і в ансамблевому й оркестровому контексті. Об'єктом

дослідження є виразні можливості хроматичної валторни, а предметом – методи й технічні прийоми, які формують індивідуальну манеру виконавця та художній результат звучання інструмента. Історичний контекст. Поява вентильної системи в середині XIX століття революціонізувала технічний арсенал валторни. Відтоді вона перестала бути обмеженою в хроматичному ряді й отримала нове життя в оркестрі. Композитори, такі як Густав Малер та Ріхард Штраус, розширили її роль, іноді використовуючи до восьми валторн у складі симфонічного оркестру, підкреслюючи темброві й драматургічні можливості цього інструмента. Як наголошує німецький дослідник Герман Бауман: «З появою вентильної валторни композитори нарешті отримали повний контроль над її інтонаційним простором».



Народний артист України, професор Володимир Іванович Бондарчук

У виконавському мистецтві хроматичної валторни засоби виразності відіграють визначальну роль у створенні художнього образу та емоційного наповнення музичного твору. Незважаючи на технічну складність інструмента, саме вміння володіти динамікою, тембровими відтінками, артикуляцією, фразуванням та іншими елементами виразності, відрізняє зрілого музиканта від початківця. На сьогодні в науковій і методичній літературі питання виразності гри на валторні висвітлюється фрагментарно. Саме тому, виникає

необхідність у комплексному узагальненні основних засобів виразності, які можуть стати основою як для виконавського аналізу, так і для педагогічної практики. Метою цієї статті є систематизація засобів виразності гри на хроматичній валторні з урахуванням сучасних виконавських і навчальних підходів. Такий огляд буде корисним як для викладачів, що формують методичну базу навчання, так і для студентів, які прагнуть досягти глибшого розуміння інтерпретації музичних творів.

Засоби виразності гри на валторні охоплюють: *тембр звуку, артикуляцію, штрихи, динаміку, фразування, агогіку, трель, орнаментику, форшлаги, групетто, морденти, виконавські прийоми, музичні терміни*, специфічні техніки (*техніка правої руки, закриті звуки, звукові ефекти, темброві варіації, вібрато*). Кожен з цих компонентів функціонує в єдності з іншими, формуючи виконавський образ, що відповідає емоційному та стильовому змісту музичного матеріалу. **Динаміка** дозволяє створювати виразові контрасти, виділяти кульмінаційні точки, моделювати драматургію твору. Валторна забезпечує широкий динамічний діапазон – від делікатного піанісимо, до яскравого форте. **Артикуляція** – визначає характер атаки звуку, логіку зв'язності або відокремлення елементів фрази. Основними артикуляційними прийомами є легато, стаккато, маркато, портато, нон легато. **Фразування** – забезпечує логічну побудову музичних думок, їхню емоційну завершеність. Поняття фрази включає початок, розвиток, кульмінацію та розв'язку. **Тембр** – важливий засіб виразності на валторні. Його варіювання досягається зміною позиції губ, керуванням повітряним потоком, а також роботою руки в розтрубі. Зміна регістрів також має темброве значення. **Агогіка** – використовується для створення природного «дихання» фрази, надання музичному матеріалу гнучкості. До агогічних засобів належать фермати, ритмічні відхилення, сповільнення та прискорення. **Специфічні прийоми гри** – використання закритих звуків, ефект «далекого звучання», вібрато та глісандо – застосовуються обмежено, але можуть підсилити виразність фрази у відповідних стилістичних контекстах.

Методичні аспекти формування виразності у виконавському навчанні. Процес формування виразності повинен бути цілеспрямованим і системним. Основні дидактичні орієнтири:

- **розвиток слухової уяви** (прослуховування прикладів, моделювання звучання);
- **інтонаційно – смисловий аналіз фрази** (робота з її драматургічною структурою);
- **інтеграція технічної підготовки з виразними завданнями** (артикуляційна варіативність, динамічні вправи);
- **ознайомлення з особливостями стилів і жанрів;**
- **створення позитивної психологічної атмосфери на уроці** (відкритість до творчого пошуку).

Одним з важливих завдань є усвідомлення студентами взаємозв'язку між елементами виразності, технікою інструментального виконання та емоційно-змістовною складовою музичного твору.

Типові труднощі та шляхи їх подолання. Серед **труднощів**, які виникають у студентів під час оволодіння виразністю, слід зазначити: формалізм у виконанні (відсутність змістовного навантаження); обмежена уява та фантазія; недостатня динамічна амплітуда виконання; механічна артикуляція; емоційно скута поведінка. Для подолання цих труднощів необхідно застосовувати методи художнього уявлення, порівняння музичних фраз із мовленням, активне словесне моделювання образу, інтерпретаційні завдання на заняттях.

Виклад основного матеріалу. **Тембр звуку.** Розглядаючи виразні можливості хроматичної валторни, потрібно, перш за все, відмітити її звукові особливості, в порівнянні з натуральною [1, с. 12]. Валторна є одним з не багатьох інструментів, що зберігає темброву спорідненість з мисливським рогом, який історично визначив її звукову естетику [5, с. 21]. Тембр звуку хроматичної валторни став дещо менш світлим, хоч в її звучанні з'явилося більше відтінків. На думку видатного валторніста Б. Таквела, звук валторни – не просто тембр, це атмосфера, це колір, який не можна змішати з іншим інструментом. Тембр звуку валторни є одним із найвиразніших, найунікальніших серед мідних духових інструментів. Його звучання вирізняється м'якістю, оксамитовістю та теплом, водночас зберігаючи здатність до героїчного,

драматичного або навіть зловісного звучання у відповідному регістрі [6, с. 34]. Валторна може звучати тепло, ніжно та тривожно, спокійно та схвильовано. У нижньому регістрі звучання глибоке, трохи приглушене, в середньому – насичене, співуче, у верхньому – яскраве, вокальне [8, с. 45]. Рука виконавця, що знаходиться у розтрубі валторни під час гри, може впливати на тембр звучання, шляхом зміни положення. Саме багатство тембру робить валторну винятковим інструментом для передачі складних художніх образів – від романтичної мрійливості до трагічного напруження. Середній регістр хроматичної валторни звучить досить об'ємно, вільно, відкрито і, разом з тим, м'яко і поетично. Нижній – глухо та більш темно, верхній, навпаки, досить яскраво хоч і дещо напружено. Різновид звукових красок ще більше розкривається під час використання закритих звуків. Звукові можливості хроматичної валторни, її великі технічні можливості в порівнянні з натуральною, дозволили композиторам використовувати її в оркестрі значно ширше, різноманітніше, в якості сольного інструмента, для зв'язку в звучанні окремих груп оркестру, в tutti. М'яко зливаючись як із струнними інструментами, так і дерев'яними та мідними, валторна пом'якшує звучність одних та підсилює звучність інших, додає об'єму та покращує звучання всього оркестру. Поступово з розвитком та освоєнням хроматичної валторни композитори почали доручати їй мелодії від самого низького регістру до високого, швидкі технічні пасажи, хроматичні ходи, трелі, глісандо, закриті звуки за допомогою використання руки та сурдин. Композитори Р. Вагнер, М. Равель, Р. Штраус максимально використовували можливості хроматичної валторни в оркестрових партіях – трелі, стрибки на великі інтервали, технічні пасажі, глісандо, фрулято, мелізіми та інші засоби музичної виразності [3, с. 401].

Штрихи. Якість музичного звука залежить від майстерності виконавця який має надати звуку в залежності від характеру виконуваного твору необхідні риси: ясність, теплоту, спокій, схвильованість та гучність [1, с.41]. Музикант за допомогою музичного інструменту створює, народжує звук і «виліплює» з нього музичний образ. Різновид образів вимагає і різновиду звукових прийомів. Прийоми видобування звуку, що надають йому певну характеристику і забарвлення, а також з'єднують їх між собою, отримали назву в музиці – штрихи. Штрих слово німецького походження, в перекладі на українську мову «Strich» – лінія, риска. Штрих з'явився спочатку у скрипалів і пов'язаний з різновидом ведення смичка. Різні способи ведення смичка і отримали назву штрихів. Багато скрипкових, та штрихів із вокальної музики, з часом почали використовувати виконавці на духових інструментах. На думку професора Т. Докшіцера «Штрих це не тільки початок, це характер, продовження та закінчення звуку» [1, с. 44].

Розглянемо найбільш використовувані штрихи у виконавській практиці духовиків.

Detache – *demaue* (від французького слова Detacher, що значить окремо). Виконання даного штриха вимагає твердої не акцентованої атаки звука, звучання без спаду динаміки, закінчення відкрите без участі язика. Позначки штрих не має.

Marcato – *маркато* (від італійської – marcare виділяти, підкреслювати). Акцентований твердий початок з поступовим затуханням динаміки звучання. Закінчення відкрите без участі язика. Позначається значком – >.

Martele – *мартеле* (від французької Marteler – молотити). Штрих потребує надзвичайно чіткого, жорсткого початку звука з витримкою динаміки звучання до кінця. Закінчення закрите, за допомогою язика. Позначається – ^.

Staccato – *стаккато* (від італійської – коротко). Нота звучить половину своєї довжини. Звуки виконуються окремо, легко, з однаковою силою. Закінчення відкрите без участі язика. Позначається крапками над нотами.

Staccatissimo – *стаккатісімо*. Акцентоване, коротке, сухе звучання, гостріше ніж Staccato (звучить приблизно четверта частина написаної ноти). Закінчення закрите, за допомогою язика. Позначається словом Staccatissimo або заштрихованим клином.

Legato – *легато* (від італійської – зв'язано), плавне з'єднання звуків. Позначається лігою.

Марковане legato – *з'єднання звуків поштовхами повітря без участі язика*. Позначається значком – >, що стоїть над нотами об'єднаними лігою.

Non legato – non legato – не легато, не зв'язано. Позначається крапками, що стоять над нотами, які об'єднані лігою. Звучання в три чверті написаної ноти з невеликими цезурами. Атака звука відповідно характеру та змісту твору (м'яка або більш тверда).

Портато – спосіб виконання середній між легато і стакато, виразне виконання звуків об'єднаних лігою. Позначається знаками тире, що стоять над або під нотами і об'єднані лігою.

Виконавські прийоми. До спеціальних виразних прийомів гри на валторні належать портаменто, фрулято та глісандо, які розширюють інтонаційні й темброві можливості інструмента [4, с. 48]. Їх використання має відповідати стилю епохи, характеру твору та художньому задуму композитора.

Портаменто – перенесення звука між позначеними нотами, легке ковзання.

Фрулято – тремолювання, виконується за допомогою кінчика язика, ніби вимовляється «фррррр» або «кррррр». Позначається словом *frullato*.

Glissando – глісандо (італійське слово – ковзаючись), ковзання по звукоряду між вказаними нотами. Позначається хвилястою лінією.

Потрібно враховувати, що виконання штрихів в творах авторів різних епох (*бароко, класицизм, романтизм, сучасність*) має відповідати вимогам часу, змісту та характеру твору.

Особливості виконання деяких засобів музичної виразності під час гри на валторні:

Трель. Одним із засобів музичної виразності під час гри на валторні є трель, вона використовується двох видів: губна та вентиляна. В більшості випадків валторністи користуються губними трелями – цілотноновими від «фа» першої до «фа – соль» другої октави по письму. Губна трель вимагає добре розвинутих м'язів губ, що досягається наполегливими систематичними заняттями та вправами для розвитку трелі. Півтонові трелі краще виконуються за допомогою вентилів, тоді, як цілотнонові тонові – губною технікою [7, с. 85].

Закриті звуки. Ще одним із засобів виразності гри на валторні, що отримав застосування в оркестровій і сольній літературі являються закриті звуки. Використання закритих звуків на хроматичній валторні має переважно художньо-виразне та спрямоване на створення нових тембрових барв [6, с. 112]. Якщо на натуральних інструментах закриті звуки використовувалися для отримання відсутніх нот хроматичного звукоряду і для підстроювання фальшивих звуків, то на хроматичній валторні їх стали використовувати для отримання нової звукової краски. В даний час валторністи користуються двома способами виконання закритих звуків: це щільне закриття розтрубу рукою або маленькою сурдиною і вставними великими не транспонуючими сурдинами. Характер звучання закритих звуків відрізняється як по тембру так і по характеру. Закриті звуки отримані при щільному закритті розтруба рукою або маленькою сурдиною звучать глухо і напружено, в «forte» мають різкий металевий звук, в низькому регістрі приймають похмурий, зловісний характер. При застосуванні даного способу всі звуки потрібно понижати на пів тону. Закриті звуки виконані за допомогою великих вставних сурдин звучать приглушено, досить вільно без напруги, в нюансі *piano* – м'яко, поетично, ноти виконуються як написано, не транспонуються. На жаль, хочеться зауважити, що характер звучання закритих звуків, отриманих різними способами, не завжди правильно трактується диригентами і виконавцями. В результаті цього виконавці вирішують цю проблему кожен по своєму, індивідуально, виходячи з своїх можливостей та свого розуміння. Тому потрібно знати, яким способом виконувати закриті звуки і як вони позначаються композиторами в оркестрових партіях валторни. Слова – **gestopft, con cuivre, shioso, stopped tones, echo, а також хрестики (++) над нотами**, означають виконання нот щільним закриттям розтруба рукою, або маленькою транспонуючою сурдиною. Слова – **mit Dampfer, gedampft, con sordini, avec sourdine, son bouche** означають виконання нот великими не транспонуючими сурдинами.

Орнаментика. Бажання прикрасити головну тему твору додатковими засобами існувало з давніх часів. У своїх витоках мелодичні прикраси, що пов'язані з мистецтвом імпровізації, тривалий час не записувалися. Виконавці були і композиторами і виконавцями, всі прикраси використовували на свій розсуд та з різною метою – для зв'язку далеко розташованих нот мелодії, для заповнення пустот довгих тривалостей, для блиску, покращення мелодичної лінії, зосередження уваги на певній ноті мелодії [3, с. 92].

Мелізми (грецькою *melisma* – гімн, мелодія) – невеликі мелодійні прикраси, стійкі за формою, які мають умовні позначки. До мелізмів належать форшлаг, групетто, різновид мордентів, трель [2, с. 214].

Форшлаг (від нім. *Vorschlag* – передудар) – мелодична прикраса з одного, двох або більше звуків, які виконуються перед основним звуком мелодії або акордом. Форшлаг використовується як для покращення мелодії, так і для акцентування. Існують короткі та довгі форшлагги. Короткий форшлаг позначається маленькою перекресленою восьмою нотою і використовується переважно для акцентування, виконується за рахунок попередньої ноти або наступної залежно від змісту та характеру виконуваного твору. Довгий – як засіб мелодизації, позначається маленькою нотою біля основної ноти, виконується за її рахунок зменшуючи тривалість на свою величину.

Мордент (від італ. *ordent* – кусаючий, гострий) – музична прикраса в якій між повторюваним основним звуком береться верхній або нижній допоміжний звук. Морденти так як і короткі форшлагги підкреслюють, акцентують основний тон. Існують прості та подвійні морденти, що нагадують коротку трель. Кожен може виконуватись в прямому і зворотному русі, як вверх, так і вниз.

Групетто (від італ. *Gruppetto* – маленька група) – група з трьох, чотирьох, п'яти коротких звуків у якій головний звук мелодії чергується з верхнім та нижнім допоміжними звуками. Існують різні способи виконання групетто: над нотою, під нотою, між нотами та після ноти з крапкою.

Виразність гри на хроматичній валторні являється одним із ключових компонентів професійної виконавської майстерності та формується завдяки свідомому володінню засобами музичної виразності. До основних таких засобів належать **агогіка, динаміка, темп, тембр, артикуляція, та фразування**. Їхнє поєднання забезпечує глибоке розкриття художнього образу музичного твору, інтерпретацію авторського задуму та виконавського стилю відповідно часу написання.

Агогіка. Агогіка – це майже магія, бо один і той же твір з агогікою звучить як сповідь, а без неї, як технічне виконання нот. Тонкі, майже інтуїтивні зміни темпу під час виконання музичного твору, що не зазначені в нотах, допомагають зробити музику більш живою, природньою і емоційно насиченою, вона має дихати. Виконання рубато – це вільне виконання від позначеного автором темпу та ритму, використовується для затримки кульмінаційної ноти підкреслення її значення, легкого прискорення чи заповільнення перед каденцією щоб створити емоційне напруження. Агогічні відхилення – це зміни темпу, прискорення або сповільнення заради виразності. Валторна дуже чутлива до змін агогіки, особливо в сольному виконавстві. Рітардандо, ачелерандо, фермати дозволяють «дихати» фразі, оживляють її. Використання рубато, ритардандо, ачелерандо та фермати сприяє формуванню логіки фразування та драматургії твору [3, с. 29]. Важливо, щоб агогіка була внутрішньо вмотивована, не випадкова, а логічна й органічна – відповідала стилю твору та художньому задуму автора.

Темп – це один з важливих елементів музичної виразності, що визначає швидкість виконання твору або окремих його частин. Він здатний сильно впливати на емоційний характер музики, підсилюючи її виразність. Завдяки темпу композитор може передати різні емоції: від спокійного, задумливого темпу до швидкого, енергійного. У класичній музиці темп часто змінюється в межах твору, щоб підкреслити контраст між різними частинами композиції або створити драматичний ефект. Наприклад, швидкий темп може виражати радість, енергію або урочистість, тоді як повільний темп – сум, меланхолію або задумливість. Зміни темпу можуть бути як поступовими, так і раптовими, і вони є важливим інструментом для музиканта, для вираження своїх емоцій через музику. Існує три основних види темпа: повільний, помірний і швидкий, кожен з яких має різні градації, наприклад: повільно, дуже повільно і швидко, дуже швидко і т.д. Темп позначається термінами, які пишуться на початку музичного твору або в тих місцях де відбувається зміна темпа.

Динаміка. Поряд з темпом одним із найважливіших засобів музичної виразності в процесі інтерпретації твору має динаміка. Без тонкого володіння динамічними можливостями

та артикуляційними прийомами гра на валторні втрачає свою глибину та логіку. Динаміка впливає на якість виконавського процесу, впливає на зміст виконуваного твору – може бути від ніжного *pianissimo* до героїчного *fortissimo*, допомагає розкрити як кульмінаційні моменти окремих фраз так і кульмінацію всього твору. Динаміка – один із найпотужніших засобів впливу на слухача. Валторна, завдяки своїм акустичним особливостям, дозволяє виконувати як найтонші *pianissimo*, так і потужні *forte*, що заповнюють увесь простір [7, с. 102]. Виконавець має вміти точно контролювати динамічний діапазон, розвивати нюансування в межах фрази, будувати динамічні дуги, досягати контрастів або, навпаки, плавних переходів. Особливої уваги потребує баланс динаміки у камерному або оркестровому складі, де валторна повинна бути водночас виразною, але не домінувати.

Артикуляція. З технічного боку артикуляція на валторні – це спосіб початку та завершення кожного звуку і він тісно пов'язаний з роботою язика та дихання, це як мовні наголоси, але в звучанні [1, с. 55]. Основні типи артикуляції – це легато, стакатто, маркато, тенуто. Наприклад для легато язик працює м'яко, легко, майже не помітно, а для стакато потрібно чіткий, короткий рух язика, щоб звуки були рівномірними, короткими, особливо в швидких пасажах або при скачках по регістрах. Через артикуляцію передається ритмічна енергія, стиль, а також настрій фрази – від співучого до експресивного. А тепер щодо стилістики. В класичних творах Моцарта, Гайдна – артикуляція має бути дуже чіткою й витонченою. Тут важливо дотримуватись фразування і робити ясні початки звуків без зайвого форсування. У романтичній музиці артикуляція більш м'яка й співуча, тут може бути більше легато і нюансів. А в сучасній музиці артикуляція може бути взагалі не стандартною, з різними звуковими ефектами (глісандо, фуриато, вібрато). У роботі зі студентами важливо приділяти увагу правильному формуванню атаки звука, чистоті переходів, роботі язика та дихання. Чітка артикуляція являється основою для будь – якого музичного висловлювання.

Фразування – це мистецтво організації музичних фраз, яке дозволяє виконати твір виразно і зрозуміло [4, с. 88]. Воно включає в себе не лише технічні моменти, але й інтерпретацію музичного твору. Важливим аспектом фразування є визначення, де починається і закінчується музична фраза, як вона «дихає» і розвивається. Це може бути схоже на паузи і акценти в мові, коли певні слова або частини фрази набувають особливої виразності завдяки наголосам, паузам чи інтонації. Правильне фразування дає можливість передати емоції твору, підкреслюючи важливі моменти, зміни настрою чи ритму. Кожна фраза в музиці має свій початок, розвиток, середину і завершення, що повинно бути чітко відчутно для слухача. Важливо, щоб музикант використовував динамічні зміни, ритмічні акценти та паузи для того, щоб кожна фраза звучала органічно та виразно. На валторні фразування залежить не лише від дихання, а й від логіки побудови музичної думки. Важливо вміти відчувати напрямок фрази, її кульмінацію, розвиток і завершення. Правильне фразування надає музиці природності, драматургії, внутрішнього руху. Тут необхідна співпраця технічної й емоційної складової: знання законів музичної риторики, а також вміння слухати себе і мислити формами. Таким чином, фразування – це засіб виразності, який дозволяє музиканту додавати творчість у виконання, роблячи його емоційно насиченим і зрозумілим. Розвиток виразності у грі на хроматичній валторні – це не лише питання техніки, а насамперед педагогічної стратегії. Особливо важливо навчити студентів не зловживати технікою, а підпорядковувати її музичній ідеї. Викладач має допомогти студенту навчитися не просто «грати правильно», а думати музикою, чути фразу, відчувати настрій, розуміти драматургію твору.

Методичні підходи до формування виразності гри в навчальному процесі. Розвиток виразності у грі на хроматичній валторні – це не лише питання техніки, а насамперед педагогічної стратегії. Викладач має допомогти студенту навчитися не просто «грати правильно», а думати музикою, чути фразу, відчувати настрій, розуміти драматургію твору. Найважливіші методичні підходи включають:

1. Слухова орієнтація. Перш ніж учень зможе відтворити певний вираз, він має його уявити. Тому особливу роль відіграє слухова модель: прослуховування якісних записів, гра викладача як зразок, активна робота з інтонацією. Наприклад, робота над однією фразою із

застосуванням різних динамічних і тембрових варіантів дозволяє учню почути й усвідомити різницю.

2. Робота над фразою. Варто не тільки пояснювати, а й запитувати: «Де початок фрази? Де кульмінація? Де розв'язка? Як фраза дихає?» Таке аналітичне мислення формує звичку будувати музику не механічно, а цілісно. Вправи на побудову фраз з емоційним навантаженням, зміна інтонаційного профілю – усе це корисно для розвитку чутливості.

3. Поєднання техніки і виразності. Варто уникати ситуації, коли технічні вправи виконуються без виразної мети. Навіть гами й арпеджіо можуть виконуватись з різною динамікою, тембром, артикуляцією – це створює зв'язок між технікою й музикою. Особливо корисно вводити елементи виразності в етап роботи над етюдами, де часто відсутня художня мета.

4. Стилiстична обiзнанiсть. Завдання викладача – озброїти учня цими відмінностями. Розуміння стилю – ще один рівень виразності. Валторновий репертуар охоплює бароко, класицизм, романтизм, модерн, і в кожному з них виразність матиме свої риси. Наприклад, штрихи в творі Моцарта не будуть такими, як у імпресіоністичному творі.

5. Психологічна атмосфера. Учень не зможе грати виразно, якщо боїться помилитися. Тому атмосфера довіри, підтримки, відкритого обговорення інтерпретацій – надзвичайно важлива. Виразність народжується з внутрішньої свободи, а не зі страху.

Типові труднощі у формуванні виразності та шляхи їх подолання. У процесі навчання викладач часто стикається з типовими проблемами, що перешкоджають розвитку виразності. Одні з них мають технічну природу, інші – психологічну або концептуальну.

1. Формальне виконання без емоційного змісту. Часто студенти, зосереджуючись на правильності нот і ритму, нехтують художнім змістом. Це призводить до «порожнього» звучання. Важливо від початку формувати звичку ставити собі запитання: «Про що ця музика? Який настрій? Яка роль моєї партії?».

2. Нерозвинена уява та емоційна інертність. Учень може просто не мати внутрішнього образу звучання. Тут важлива активна робота з уявою: прослуховування музики, читання віршів перед грою, порівняння музичних фраз із мовленням або жестами. Навіть прохання уявити колір або простір звуку може відкрити нові відчуття.

3. Обмежений динамічний діапазон. Багато учнів грають у «середньому» звуковому регістрі без достатньої амплітуди між піанісимо й форте. Для цього варто використовувати вправи з контрастами – наприклад, повторення однієї фрази в трьох різних динаміках з поступовим нарощуванням або згасанням.

4. Механічна артикуляція. Коли язик працює одноманітно, фраза стає неживою. Артикуляція має бути інтонаційною – вона повинна «говорити». Для цього можна просити учня проговорити фразу словами, ніби вона є реченням, а потім повторити цю логіку у звуці.

5. Страх зробити «зайве». Іноді студенти стримують себе, щоб не здатися надто емоційними. Важливо пояснити, що виконавська свобода не означає всюдозволеність, але й надмірна стриманість – це бар'єр для розвитку. Викладач має створювати безпечне середовище, де можна експериментувати.

Роль викладача у формуванні виразності. Педагог – це не лише наставник з техніки, а й провідник у світ музичної емоції. Його завдання – не нав'язати готову інтерпретацію, а допомогти студенту знайти власний вираз, навчити слухати й себе, і музику. Особливо ефективним є діалоговий підхід – коли викладач ставить питання, а студент шукає відповіді не лише інтелектом, а й через інструмент. Успіх досягається там, де учень не копіює, а розкривається, як особистість.

Висновки. Засоби виразності гри на хроматичній валторні становлять багатогранну систему, що потребує усвідомленого формування в процесі навчання. Комплексне розуміння динаміки, артикуляції, фразування, тембрової палітри, агогіки та інших компонентів є запорукою розвитку художньої зрілості виконавця [7, с. 131]. Розвиток виразності можливий лише за умови тісної взаємодії технічної підготовки з музичним мисленням. Викладач у цьому процесі відіграє ключову роль як носій художніх і методичних орієнтирів.

Упродовж багатьох століть хроматична валторна пройшла складний шлях розвитку – від інструмента з обмеженими технічними можливостями до повноцінного соліруючого і оркестрового засобу виразності. Засоби художнього впливу валторни, такі як штрихи, артикуляційні прийоми, орнаментика, трелі, використання закритих звуків, зміна тембрового забарвлення та динамічні нюанси, стали невід’ємною частиною інструментального мовлення. У кожному епоху – бароко, класицизм, романтизм, модерн – валторна щоразу демонструвала нові виразні можливості, відповідаючи естетичним вимогам часу. Аналіз цих засобів дозволяє не лише глибше зрозуміти природу валторного звучання, а й відчувати, наскільки тісно технічна еволюція інструмента пов’язана з розвитком виконавської культури. Сьогодні валторна – це не просто мідний духовий інструмент, а повноцінний носій художньої думки, здатний передавати найтонші відтінки емоцій і втілювати авторський задум із вражаючою виразністю. Завдання сучасного виконавця полягає не лише у володінні технікою, а й у глибокому осмисленні засобів виразності, що формують живу, натхненну музику. Засоби виразності на хроматичній валторні складають цілісну систему, що дозволяє виконавцеві створювати яскраві, глибокі інтерпретації. Їхнє розуміння та усвідомлене використання є фундаментальним завданням як для студентів, так і для викладачів, які мають сприяти формуванню не лише технічної, але й художньої зрілості музиканта.

Представлений матеріал може слугувати методичною основою для роботи зі студентами в академічному середовищі мистецької освіти та у професійній виконавській діяльності.

Список використаних джерел

1. Докшицер Т. О. Штрихи трубача. *Мистецтво гри на духових інструментах* : зб. метод. праць. Ніжин : Музика, 1984. 216 с.
2. Юцевич Ю. Є. Словник-довідник. Київ : Музична Україна, 2003. 352 с.
3. Apel W. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1969. 935 p.
4. Hill D. *Collected Thoughts on Teaching and Learning, Creativity and Horn Performance*. Miami : Warner Bros. Publications, 2001. 205 p.
5. Humphries J. *The Early Horn: A Practical Guide*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 162 p.
6. Morley-Pegge R. *The French Horn*. London : Ernest Benn Ltd., 1973. 272 p.
7. Tuckwell B. *The Horn*. London : Ernest Benn Ltd., 1978. 236 p.
8. Farkas P. *The Art of French Horn Playing*. Evanston : Summy-Birchard, 1956. 98 p.

УДК 78.462

Вар'янюк Олег Іванович*кандидат мистецтвознавства,**доцент кафедри духових та ударних інструментів**Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів*ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-2071-250X>

АРІЇ ДЛЯ ТРУБИ В ОРАТОРІЯХ Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ. ТЕХНІЧНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ТРУДНОЩІ

Анотація. Стаття присвячена арії для труби – жанру для вокалу з однією або кількома облігатними трубами, які, як правило, ведуть діалог, підкреслюючи героїчний або урочистий характер твору. Відомі приклади трубних арій створені італійськими оперними композиторами, але художніх вершин досягли саме у творчості Г.Ф. Генделя, який широко використовував трубу в своїх ораторіях. Його арії, зокрема «The trumpet shall sound» з «Месії» та «Let the bright seraphim» з «Самсона», демонструють поєднання драматургійної експресії та віртуозності труби. Виконавська практика арій ґрунтується на збалансованій орнаменталізації та імпровізації, які відповідають традиціям епохи бароко і забезпечують яскраве інструментальне звучання.

Ключові слова: бароко, ораторія, труба, арія для труби.

Abstract. This article is devoted to the trumpet aria – a vocal genre featuring one or more obbligato trumpets, which, as a rule, engage in a dialogue, emphasising the heroic or solemn nature of the work. Well-known examples of trumpet arias were created by Italian opera composers, but they reached their artistic zenith in the works of G.F. Handel, who made extensive use of the trumpet in his oratorios. His arias, in particular «The trumpet shall sound» from «Messiah» and «Let the bright seraphim» from «Samson», demonstrate a combination of dramatic expression and the virtuosity of the trumpet. The performance practice of these arias is based on balanced ornamentation and improvisation, which correspond to the traditions of the Baroque era and ensure a vivid instrumental sound.

Keywords: Baroque, oratorio, trumpet, trumpet aria.

В першій половині XVII століття відбулося масштабне й різнопланове впровадження труби у духовну вокально-інструментальну музику, яке на кілька десятиліть випередило повноцінне її включення в оперний оркестр. Підґрунтям цього процесу були традиції більш раннього часу, адже вже на початку XVI століття (за сто років до народження опери) трубачі брали участь у виконанні духовно-панегіричного репертуару, про що свідчать виконання «хором» трубачів по черзі зі співаками «Te Deum» («Тебе, Бога, хвалимо») у Відні (1515) та Копенгагені (1537). Крім того, вже існувала Школа гри на трубі «Tutta l'arte della Trombetta» (1614) італійця Чезаре Бендіні, яка містила зразки військово-церемоніального репертуару пізнього Відродження й раннього бароко, а також виконавські вказівки в дусі характерної для тієї епохи ансамблевої імпровізації. Знакова праця «Modo per imparare a sonare di Tromba» (1638) Джіроламо Фантіні репрезентувала не тільки взірці популярних військових сигналів тих часів, але й п'єси для труби й басо континуо, труби й органа. Фантіні вводить трубу в концертну практику як сольний інструмент.

Використання труб у вступній «Токаті» опери Клаудіо Монтеверді «Орфей» (1607) стало визначною подією не лише в оркестровці, але й вивело трубу в статус інструмента з художнім потенціалом. Більшість оперних композиторів першої половини XVII століття все ж з обережністю залучали трубу до своїх партитур, здебільшого її функції обмежувались виконанням імпровізованих сигналів, фанфар та орнаментики. Однак з плином часу, звучання духових інструментів, а саме труби, валторни і тромбону, почали цінуватися за їх тембровий колорит, що контрастував зі струнними. Цей тип контрасту використовувався для розрізнення настроїв різних оперних актів та сцен; партитури цього періоду демонструють частіше

використання труби та струнних, що перегукуються між собою. Навряд чи можна переоцінити роль труби як основного духового інструмента, здатного збагатити оркестр епохи бароко святковістю і величчю звучання. Композитори прагнуть розширити виразові можливості партії труби, залучають у змагання зі струнними інструментами й людськими голосами. Труба була вкрай необхідна авторам для втілення символів земного й небесного, максимального ступеня радості, торжества й могутності. Завдяки цьому розвиток трубного мистецтва став особливо інтенсивним.

Стрімке проникнення труб в оперу починається в 1660–1670-х роках. Вони використовуються там, де їхнє звучання й поява на сцені визначалися фабулою (церемонійні виходи правителів, військові й інші сигнали, тощо), у вступних номерах до окремих актів і усієї опери, в пишних хорових сценах, а також у сполученні з сольними голосами.

Слід звернути увагу на оперні арії з однією або двома трубами, що концертують. Такі арії, де труба доповнює голос і змагається з ним, отримали назву трубних. В них труба не лише сприяє створенню загального героїчного чи войовничого характеру, але й часто безпосередньо ілюструє текст. Один з перших зразків трубної арії знаходимо в опері «Золоте яблуко» видатного представника венеційської оперної школи Марка Антоніо Честі (1623–1669).

Вже в кінці XVII століття простий континуо-супровід (тип музичного супроводу в бароко, басова партія, яка звучить протягом всього твору) арій почав втрачати популярність, а оркестр набув більшого значення, переставши бути лише гармонічним заповнювачем. Ця тенденція привела до зростання ролі концертних облігатних (назва партії обов'язкового сольного інструменту, який супроводжує сольний спів) інструментів. Труба стала одним із перших і найпопулярніших інструментів у цих аріях-імітаціях завдяки своїй здатності передавати героїчні та радісні настрої, і саме в аріях для труби лежать корені сольного-концертного стилю.

У творах венеційських оперних композиторів А.Честі (1623–1669), Ф. Каваллі (1602–1676), А.Сарторіо (бл. 1620–1681), А. Страделла (1642–1682), К.Паллавінчіні (1630–1688), Джованні Легренці (1626–1690) поступово розкривався художній потенціал труби. Вони брали участь у розробці та формуванні стилю «кларіно», який досягне свого апогею у творчості Й.С. Баха та Г.Ф. Генделя. У їх творах «... труба виступає або як рухливий соліст, або як піднесений дует, що ділить і відлунює віртуозну мелодію з іншою трубою або голосом» [1, с. 9]. Розвиток віртуозного начала відбувається тут паралельно з розвитком вокальної техніки. Від трубача вимагалась не лише швидкість і легкість у виконанні віртуозних пасажів, але й співучий звук, який повинен наближатись за м'якістю й красою до людського голосу.

На рубежі XVIII століття вплив італійської опери поширився на Німеччину, Англію, згодом на Францію і приніс з собою характерну техніку гри на трубі. У Німеччині стиль «кларіно» з'являється у партитурах Рейнхарда Кайзера (1674–1739), Йоганна Йозефа Фукса (1660–1741), Георга Філіпа Телемана (1681–1767) та інших, тоді як в Англії цей вплив помітний виключно у театральній музиці Генрі Перселла (1659–1695). Французька оперна традиція, на яку значний вплив мав Жан Батіст Люлі, віддавала більшу перевагу хоровим та балетним сценам, ніж іноземним зразкам і сольним аріям італійців.

З розвитком італійської опери-серія пишних барокових стиль написання партій для труби відійшов на другий план на користь простіших партій, які використовувалися виключно для підсилення загального звучання оркестру. Надмірна увага публіки тих часів була зосереджена на віртуозності та майстерності вокалістів, ніж на драматичній дії, яка відбувалась на сцені. Ця тенденція була зосереджена в Неаполі після 1700 року і домінувала у Західній Європі після 1720 року, а згодом її підтримали Ніколо Порпора (1686–1766) та, особливо, Алессандро Скарлатті (1660–1725), які відіграли особливу роль як у становленні трубної арії, так і в розвитку опери в цілому. Шістнадцять опер композитора, починаючи від ранньої «Clarico in Negroponte» (1686) і закінчуючи пізньою «La Griselda» (1721), містять зразки цього жанру. А.Скарлатті утвердив тип бравурної героїчної арії, яка стала прикладом для сучасних і наступних італійських та німецьких композиторів першої половини XVIII століття. Саме ця італійська оперна традиція стає важливим елементом ораторій Генделя. Як зазначає американський музикознавець Дональд Джей Граут (Donald Jay Grout (1902–1987)):

«Більшість арій у цих творах нічим істотно не відрізняються - ані за формою, ані за музичним стилем, ані за характером музичних ідей, ані за технікою передачі ефектів – від арій у його операх» [3, с. 442]. Головним чином Гендель черпав натхнення з опер Алессандро Скарлатті, однак він задовільнив смаки публіки, представивши свої ораторії англійською мовою та з тематикою, яка була відома в усій протестантській Англії – Старим Завітом.

Новаторство ораторій Генделя полягало в розширенні ролі хору та оркестру, який став більш рівноправним партнером вокалістів. Іншими факторами, що вплинули на його загальний стиль, були німецькі біблійні опери, музика католицької церкви в поєднанні з традицією англіканських церковних гімнів (особливо Генрі Перселла), пасіони, кантати та інструментальна музика. Усі важливі музичні жанри того часу стали основою ораторіального мистецтва Генделя, яке розвивалося з дедалі більшим розмахом, починаючи з 1738 року.

Трубний репертуар, створений Г.Ф. Генделем, великий і різноманітний. Він використав труби, звучність яких так відповідала героїчному пафосу його творів у 22-х із 42 опер та у 18-ти із близько 29 ораторій. Щоб отримати сучасну класифікацію «арія для труби», частина ораторії повинна містити сольний голос з однією або кількома трубами, які, як правило, грають протягом усього твору, хоча труба може не грати окремих розділів. Вимогою арії є бути впізнаваною як облігато до голосу, а не доповненням оркестрової фактури. Усі арії для труб Г.Ф. Генделя передбачають використання труби in D, проте партії труб у строї C (in C) використані в ораторіях «Саул» та «Ізраїль в Єгипті», обидві написані 1738 року. В ораторії «The Occasional Oratorio» 1746 року, він вимагав почергового використання труб у строях in C та in D. Термінологія в його творах є послідовною, причому термін «Tromba» найчастіше використовується для позначення від однієї до чотирьох труб.

У всіх ораторіях композитора (близько 29) налічується одинадцять арій для труби, три з яких безпосередньо переходять у хор, що унеможливило їх виконання в рамках сольного концерту. Дві з них відповідають типовій для Г.Ф.Генделя концепції чергування голосу з облігатною трубою. Однак у басовій арії «To God our strength» з «Ораторії на особливі нагоди» («The Occasional Oratorio») труба та гобой використовуються як подвійне облігато, обмінюючись темами. Поєднання труб та гобоїв було звичним явищем в оркестрових партитурах композитора та його сучасників, але тут автор пропонує унікальне поєднання труби і гобоя з голосом, спочатку у чергуванні пасажів, а потім у тематичних фразах, викладених паралельними терціями, що ведуть до вступу голосу.

Арії для двох труб складають ще одну групу класифікації – це «Destructive war» з ораторії «Belshazzar» 1744 р., та «Mighty love now calls to arm» з ораторії «Alexander Balus» 1747 року. Г.Ф.Гендель використовує аспект характерної героїчності та войовничості звучання труби і найефективніше поєднує свій текст з маршовою презентацією труби в «Руйнівній війні» («Destructive war») та з фанфарними фігурами в «Могутня любов зараз закликає до зброї» («Mighty love now calls to arm»).

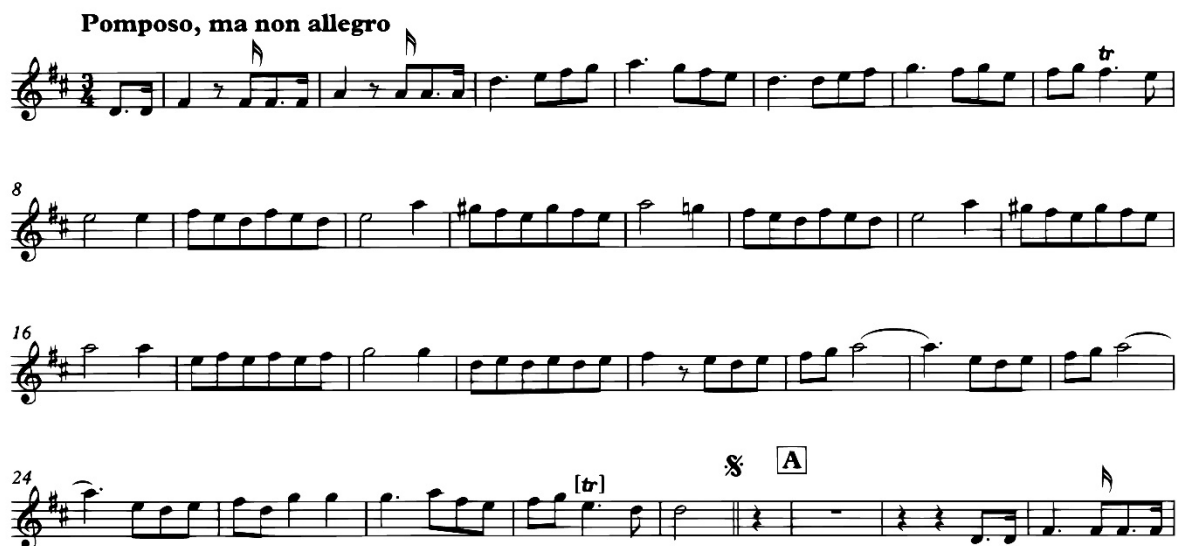
У зрілих ораторіях Г.Ф. Генделя існує драматургічний баланс між хорами та аріями, які часто суттєво відрізняються від його ранніх творів. Арія для труби «With honour let desert be crown'd» свідчить про відхід композитора від традиційного принципу побудови арії da capo. Вона побудована на гармонійних розділах ля мінор, ре мажор та написаному автором поверненні до ля мінору. Формально схема нагадує форму da capo, слідуючи простій арці А-В-А, але художній текст героя не повторюється у поверненні до ля мінору, він викладений у вигляді безперервного оповідання.

З десяти арій у «Бенкеті Олександра» («Alexander's Feast») (1736 р.) лише дві мають форму da capo і одна з них, арія для труби «Помста», є не обов'язковою для виконання. Вона складається з двох частин з повторенням da capo та закінченням мотиву В, який Г.Ф. Гендель додав пізніше. Ці два мотиви контрастують майже в кожному елементі своєї композиції. Andante – allegro (мотив А), написане в ре мажорі, висловлює лють закликів Тимофія до помсти і написане для труби, гобоїв та струнних. Мотив В, для трьох фаготів, альтів, віолончелей, контрабасу та органу *tasto solo* (виконувати лише написані ноти цифрованого басу, без акордів), переходить з Ре мажору в Соль мінор у переконливому ларго з пунктирним ритмом, тоді як текст таємничо говорить про «... моторошну зграю привидів, кожен з яких

тримає у руці смолоскип». Тут слід виконати *da saro*; якщо цього не зробити, зміниться перспектива гармонії. Акорд сі-бемоль у наступному речитативі звучить дещо м'якше після соль-мінору в альтернативному фіналі, але переконливо після ре-мажору у повторенні *da saro*.

У другій половині ХХ століття спостерігалось відродження інтересу до барокового репертуару та техніки гри на трубі. З кожним роком відкриваються нові твори, поповнюючи список оригінальної музики для труби. Арія для труби «Труба нехай звучить» («The trumpet shall sound»), що посідає унікальне місце в бароковій літературі для труби, стала знаменитою завдяки незмінній популярності ораторії «Месія», написаної в 1741 році. Гендель використав тут інструмент у спосіб, який є характерним для його ролі в духовній музиці – як останню трубу в день суду. Це єдина арія для труби генія бароко, написана зі структурою АВА зі вступним ритурнелем, де інструмент виступає соло і звучить над всім оркестром, підкреслюючи драматизм дії. Кожного разу, коли соліст-бас проголошує: «Труба нехай звучить», труба характерно відповідає фігурами фанфар з відкритою квінтою. Між вокалом і трубою майже немає імітації і ця незалежність голосів змушує сприймати цю арію більше як дует, підносячи трубу на вищу за важливістю позицію. На завершення розділу А, труба й оркестр знову виконують функцію ритурнелі, після чого йде довгий розділ В без труби. А *dal segno* приносить повторення розділу А з його фінальним ритурнелем.

Використання пунктирного ритму у «The trumpet shall sound» нагадує французьку увертюру і якщо придивитися до нотного тексту, то можна побачити, що Г. Гендель записав цей ритм лише у перших трьох тактах різних частин арії.



Ймовірно, він дотримувався одного з принципів барокової нотації – записувати ритм лише у перших кількох тактах, а далі записувати лише висоту нот. Від виконавців очікувалося, що вони продовжуватимуть цей ритм на власний розсуд. Більш переконливим аргументом на користь продовження пунктирного ритму може бути ще одна барокова традиція – виконання рівних нот нерівномірно. Трубачі епохи бароко часто використовували в даному ритмічному малюнку подвійні крапки, тобто нота з крапкою тримається довше, а наступна коротка нота скорочується. Продовження пунктирного ритму або нот з подвійними крапками протягом усієї арії призвело б до виконання, звучання якого було б штучним і нудним. Ймовірно, це не повинно тривати довше сьомого такту на початку, а протягом решти твору використовуватися лише тоді, коли характер нагадує початок. Виконання творів барокової доби завжди має бути збалансоване добрим смаком та практичним знанням його застосування. Навіть для сучасного трубача, який буде виконувати даний твір на трубі *riccolo*, фізична витримка губного апарату залишається серйозним професійним викликом через довгі фрази та відносно нечисленні паузи.

Ще одна перлина барокової музики – арія для сопрано зі супроводом труби «Нехай сяють серафими» («Let the bright seraphim») з ораторії «Самсон» (1741), є втіленням оперного стилю того часу та має характерні риси зрілих ораторій Г.Ф.Генделя. Вона безпосередньо передусь

фінальному хору. Спочатку автор закінчував ораторію панахидою та реквіємом, присвячених смерті Самсона. Розуміючи, що твір закінчується не надто оптимістично, він додав вступний речитатив, арію «Let the bright seraphim» та фінальний хор, які разом прославляють смерть Самсона. Гендель вважав драматично виправданим створення емоційно піднесеного фіналу, оскільки честь Самсона була відновлена завдяки знищенню ним храму, філістимлян та самого себе. Зміна настрою готується речитативом: «Ну ж бо, ну ж бо! Не час для плачу, немає приводу для смутку», переходом, яким він підготував ґрунт для радісного та віртуозного гімну тріумфу.

Арія «Let the bright seraphim» написана у двочастинній формі, що відповідає основним критеріям арії *da capo*, але без повторення. Частина А, у *ре* мажорі, змальовує серафимів, небесних істот у видінні Ісаї: «Їхні гучні, піднесені ангельські труби звучать». Розділ Б переходить у тональність *сі-мінор* для спокійного та гармонійного заклику: «Нехай хори херувимів, у мелодійних хорах, торкаються своїх безсмертних арф із золотими струнами». Якби Г.Ф. Гендель використав *да саро* в цій арії, він знецінив би піднесений перехід від *сі-мінору* в арії до *ре-мажору* у фіналі, який він вважав святковим і тріумфальним. Саме такий тип музичного і драматургічного мислення, який, однак, не випускає з поля зору ефектну віртуозну техніку виконавців, неабияк сприяв незмінній популярності його творів серед слухачів.

Виокремлення цієї арії з контексту ораторії та виконання її в рамках сольного концерту звільняє від завершення частини В в оркестровому викладі і дозволяє здійснити надзвичайно ефектне повторення арії *да саро*. «Let the bright seraphim» є поширеним твором в концертному репертуарі сопрано, і в сольних концертах завжди виконується як арія *да саро*. Вона виступає яскравим взірцем барокової практики орнаментування та прикрашання творів.

Для надання автентичності своїй інтерпретації цієї музики, написаної в епоху, настільки віддалену від нашої, сучасні виконавці повинні звернутися за вказівками до авторів XVIII століття, які писали про традиції виконавської практики бароко. Як жанр, арія для труби не була представлена у достатній кількості, щоб привернути увагу таких авторитетних музикантів та теоретиків як Йоахім Кванц, Карл Філіпп Емануель Бах чи Леопольд Моцарт. Тому необхідно звернутись до жанру, який має схожі характеристики. Музичний матеріал тріо-сонати, написаний для двох верхніх партій подібного діапазону, який підтримує акомпанемент у вигляді цифрованого басу, дуже нагадує структуру арії для труби.

Трактат Й.Кванца «Досвід настанов з гри на поперечній флейті» («Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen») став своєрідним орієнтиром з виконання музики бароко для багатьох поколінь музикантів. Ця праця була видана в Берліні у 1752 році, у ній автором був узагальнений багаторічний досвід керівництва Пруським придворним оркестром і педагогічної практики. Й. Кванц мав кілька чітких вказівок щодо правильного виконання обох верхніх партій. Він зазначав: «У тріо [сонаті] слід використовувати мало орнаментики, і друга партія не повинна бути позбавлена [через надмірну орнаментуку в першій партії] можливості проявити себе зі свого боку. Орнаментация повинна бути такою, щоб вона не тільки відповідала темі, але й могла бути імітована другою партією. Її слід використовувати лише в пасажах, що складаються з імітацій, чи то на квінту вище, чи на кварту нижче, чи на тій самій висоті. Якщо дві партії мають однакову мелодію одна проти одної, в секстах або в терціях, нічого не слід додавати, якщо тільки заздалегідь не було домовлено про створення такої ж імпровізації» [2, с. 178].

Принципи Й. Кванца щодо виконання барокової тріо-сонати можна узагальнити таким чином:

1. Не слід використовувати надмірно вигадливі орнаменти.
2. Орнаментувати повинні обидві партії.
3. Орнамент має відповідати тематиці твору і бути таким, щоб його могла повторити друга партія.
4. Його слід застосовувати лише у фрагментах імітації на квінту вище, на кварту нижче або на тій самій висоті.

5. Не слід додавати нічого до мелодій, де обидві партії, одна проти іншої, знаходяться в паралельних секстах або терціях, якщо тільки заздалегідь не було домовлено про це.
6. Коли одна партія імпровізує, інша повинна робити це таким самим чином.
7. Коли одна партія має можливість додати щось ще, наприклад у каденції, вона може це зробити, але в кінці.

Принципи Й. Кванца можуть накласти певні обмеження на використання орнаментативності у повторі *da saro* арії для труби, проте вони не забороняють елементу імпровізаційності, і наголошують на його скоординоване застосування як у партії труби, так і у партії вокалу.

Значна частина репертуару для барокової труби стала доступною завдяки пошукам в нотних архівах, науковим дослідженням, міжнародній співпраці духовиків. Проте сучасне виконання трубачами музики епохи бароко повинно максимально зберегти дух епохи, відтворити атмосферу та м'яке неповторне звучання натуральної труби. Загальні проблеми інтерпретації, особливо характерні для раннього і зрілого бароко, стосуються як тих виконавців, що грають на автентичних, натуральних інструментах, так і тих, що є прибічниками сучасних. Це проблеми, пов'язані з неповною фіксацією в нотному тексті того, що повинно бути «озвучене» інтерпретатором з розумінням характеру творів, їхнього змісту, жанру, стилю (темпу, динаміки, фразування, тощо). Таким чином, для вірного розуміння нотного тексту сучасному виконавцеві-трубачеві необхідно вивчати праці на кшталт «Досвіду...» Й.Кванца, які повинні допомогти оволодіти загальними правилами виконання музики бароко. Ораторії Г.Ф.Генделя є втіленням зрілості барокового стилю, а «жанр» арії для труби став кульмінацією художніх можливостей труби тієї епохи.

Список використаних джерел

1. Ciurczak Peter. «The Trumpet in Baroque Opera: Its Use as a Solo, Obbligato, and Ensemble Instrument» doctoral dissertation, School of Music, North Texas State University (Denton, Texas), 1975. 960 p.
2. Donington Robert. Joachim Quantz, Essey. The Interpretation of Early Music. New York, 1973. 776 p.
3. Grout Donald Jay. A History of Western Music / revised edition. New York, W. W. NORTON & CO., 1988. 926 p.

УДК 780.614.332:78.03(4)“18”

Андрусенко Сергій Леонідович
доцент кафедри дерев'яних духових інструментів
Національної музичної академії України
та Луганської музичної академії,
соліст симфонічного оркестру Національної опери України, м. Київ
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1945-0325>

КЛАРНЕТОВЕ ВИКОНАННЯ РОМАНТИЗМУ ХІХ СТОЛІТТЯ ТА ЙОГО РОЛЬ У РОЗВИТКУ КЛАРНЕТОВОЇ МУЗИКИ

Анотація. У сучасній музичній науці актуальні питання вивчення композиторської творчості, тісно пов'язані з виконавською практикою. Метою статті є розгляд різних аспектів взаємодії композитора та виконавця на прикладі кларнетової музики епохи романтизму ХІХ століття. У процесі роботи над темою автор аналізує питання розвитку кларнету в епоху романтизму, творчий процес композитора у співпраці з виконавцем. У статті описуються найбільш значні твори для кларнета у творчості провідних композиторів ХІХ століття.

Ключові слова: кларнетова музика, музика романтизму ХІХ століття, виконавство на кларнеті, композитор, музична культура.

Abstract. In contemporary musicology, current issues in the study of compositional creativity are closely connected with performance practice. The aim of this article is to examine various aspects of interaction between the composer and the performer, using clarinet music of the 19th-century Romantic era as an example. In the course of working on the topic, the author analyzes the development of the clarinet during the Romantic period, as well as the composer's creative process in collaboration with the performer. The article describes the most significant works for the clarinet in the output of leading 19th-century composers.

Keywords: clarinet music, 19th-century Romantic music, clarinet performance, composer, musical culture.

Музика для кларнета є важливою сферою творчості у світовій музичній культурі. Репертуар для кларнета – одного з найбільш затребуваних із групи дерев'яних духових інструментів, формувався протягом багатьох десятиліть. Історичний розвиток кларнету може бути показовим прикладом того, як після численних реконструкцій він став духовим інструментом з великим технічним і художньо-виразним потенціалом. Поряд з цим, кларнет відрізняється складною конструкцією і безперервно вдосконалюється, що сприяє появі нових його моделей. Окремим предметом розгляду може виступити виконавство на кларнеті, оскільки ця сфера на даний момент також має багаторічну історію та низку досягнень, цікавих у дослідницькому плані.

До проблеми історії розвитку кларнету, і музики йому зверталися багато дослідників з різних країн світу. Як описує більшість дослідників, «Виконавчі переваги кларнетиста багато в чому визначаються наявністю в нього гарного звуку. Зазвичай гарний звук кларнета характеризується як соковитий, закруглений у нижньому регістрі, теплий з елементами блиску в середньому, світлий і дзвінкий у верхньому». Для кларнетиста ця якість особливо важлива, тому що темброві характеристики різних регістрів кларнета дуже відрізняються один від одного.

Тембр кларнета привертав увагу багатьох композиторів, особливо з епохи романтизму ХІХ ст. Його своєрідне звучання дозволило йому стати провідником багатьох «романтичних» образів як у сценічних, і сольних інструментальних жанрах. Тембр кларнета має особливу силу проникливості. «Маючи велику різноманітність відтінків виразності, легкість звучання, здатність вільно виконувати блискучі віртуозні пасажі та стрибки кларнет здатний передати цілу гаму настроїв, переживань, почуттів та характерів. Технічні особливості кларнета, що

дозволяють віртуозно виконувати стрибки, пасажі та арпеджіо, його специфічний тембр, особливо тембр у найнижчому регістрі, можуть вважатися яскравими відкриттями, що збагатили палітру композиторів-романтиків».

У період романтизму XIX століття технічні вимоги до професійним кларнетистам різко зросли з того часу, як використовувалися найраніші моделі кларнета. Сучасні інноваційні системи клапанів були розроблені завдяки виконавцям, які вимагали більшої віртуозності від своїх інструментів. Слід зазначити, що велику роль у просуванні кларнетової музики у той період відіграли тісна взаємодія, співпраця між виконавцями та композиторами. Інтерес до кларнету посилювався з появою віртуозних виконавців, які застосовуючи різні техніки виконання, удосконалювали конструкцію інструменту.

В історії музики є багато прикладів того, як композитори, почувши виконання музикантів, надихалися та складали чудові твори. Саме в епоху романтизму з'явилися такі



Доцент Андрусенко Сергій Леонідович, студент 4-го курсу Ярослав Калініч, концертмейстер Марія Михайлівна Ляснік, НМАУ, 2026 р.

відомі дуети, як: К.М. Вебер – Г. Берман, Л. Шпор – І. Хермштедт, І. Брамс – Р. Мюльфельд та ін. Талановиті виконавці-кларнетисти своєю віртуозною грою надихали композиторів на нові складні блискучі пасажі на кларнеті. Крім того, деякі кларнетисти теж складали твори (наприклад, Г. Берман, який складав музику не тільки для кларнета), що дозволило їм працювати в тісній співпраці з композиторами. Виконавці мали можливість доповнити композиторський текст багатьма виконавськими, специфічними нюансами, пов'язаними з точною артикуляцією, штрихами, темпом та динамікою. Таким чином, виконавські традиції кларнетистів зробили значний внесок у музику композиторів-романтиків.

Мабуть, найпопулярнішими творами, написаними для кларнета на початку XIX століття, були твори Карла Марії фон Вебера (1786–1826), написані між 1811 і 1816 роками, у яких інструмент використовувався як і сольної, і у камерної музиці. До них відносяться Квінтет, два Концерти і Концертіно, одна з найвідоміших робіт Вебера для кларнета. Усі вони

(крім грандіозного дуету) були написані для віртуоза Генріха Бермана (1784–1847). Ці концерти відіграли вирішальну роль у кар'єрі Вебера як композитора, відомого ще до знаменитої опери «Вільного стрільця». Вони визначають його історичне становище серед інноваційних «романтичних» композиторів початку XIX століття більше, ніж будь-яка інша робота Вебера.

У кларнеті Бермана Вебер знайшов інструмент, який, з його французькою гостротою і бадьорістю, і його німецькою повнотою, здавалося, виражав новий світ почуттів, і відповідав романтичній тузі та виразному блиску його власного темпераменту. Г. Берман виконував твори Вебера на кларнеті із десятима клапанами.

Хроматичні пасажі зустрічаються в кларнетах Вебера набагато частіше, тому що кількість клапанів дозволяло це зробити. Вебер не тільки використовував хроматичні пасажі, але також використав новий удосконалений регістр «*chalumeau*». Нижня частина довгих хроматичних пасажів починається з найнижчих нот кларнета, переходячи у верхню частину діапазону. Його можна почути в Квінтеті для кларнету та струнних. Цей приклад демонструє покращення інтонації в регістрі «*chalumeau*» від динамічних стрибків, рівність звуку у всіх регістрах та легкість хроматичних пасажів. Вебер навіть додав великі триоктавні стрибки від найнижчої ноти до четвертої октави. У цих творах композитор дав змогу продемонструвати віртуозність Бермана, а також можливості покращеного кларнету.

Прагнення Вебера до створення національної музики зіграло істотну роль формуванні нового підходу до твору для кларнета. Романтичні погляди музику відводили значно більшу роль програмності. Від музики почала вимагатися конкретна образотворчість, у зв'язку з чим постало питання розширення виразних можливостей, зокрема інструментальних.

Вебер одним із перших чуйно вловив вимоги сучасності і творчо відгукнувся на них. Одна з найбільших його нагород – нова оцінка ролі тембру інструмента. Кларнет на той час міцно увійшов до складу оркестру. Усі його регістри були цілком задовільними і застосовувалися в оркестрі, хоча й однаково часто. Вживання низького регістру в минулому було досить ефектним і, тим не менш, не знайшло наслідування. Вебер застосував низькі ноти кларнета у творах для відтворення характеру німецького духу. І несподівано для всіх виявилось, що вони мають урочистий, патріотичний характер.

У період романтизму композитори становили попит на додаткові клапани. Наприклад, всі чотири концерти для кларнету Луї Шпора (1784–1859) змушували виконавців мати щонайменше тринадцяти клапанів, щоб його твори виконувалися як написано. Самі концерти для кларнета були присвячені Йоганну Сімону Хермшtedту (1778–1846). За свідченнями сучасників, виконання Хермшtedта відрізнялося визначною віртуозністю та потужним звучанням. Будучи спочатку консерватором у питаннях конструкції кларнета, Хермшtedт протягом довгого часу грав на інструменті з п'ятьма клапанами, проте для виконання концертів Шпора перейшов на нові моделі з дванадцятьма і чотирнадцятьма клапанами. Надалі він експериментував з різними матеріалами для мундштука і був одним із перших кларнетистів, які використовували металеву лігатуру замість шнурка для прикріплення тростини до мундштука.

Концерт № 2 Es-dur, op. 57 Луї Шпор, написаний у 1810 році, вважається досить складним твором у репертуарі кларнетистів. Його особливістю є самостійність кожної частини та внутрішніх розділів. Особливо виділяється фінальне Rondo alla Polaca, яке відображає нові стилістичні тенденції XIX століття, зокрема вплив слов'янської музики, де провідну роль відіграла польська школа.

Перша частина – сонатне Allegro – має риси романтичної монологічності, що проявляється у ліричному характері музики. Подібний підхід пов'язують із Феліксом Мендельсоном, хоча в його творчості також зустрічається більш легкий, скерцозний варіант Allegro. Шпор, очевидно, орієнтувався на ці тенденції та втілював їх у своєму концерті. Для твору характерна віртуозна техніка з «скрипковим» розмахом, що особливо помітно у блискучих пасажах. У цьому сенсі підхід композитора можна порівняти з трактуванням інструмента у Ніколо Паганіні, де соліст ніби замінює цілий оркестр. Завдяки цьому кларнет звучить багатоголосно, охоплюючи різні регістри.

Однією з характерних рис концертів Шпора є активне використання верхнього регістру, що підкреслює майстерність виконавця. Водночас композитор враховує технічні можливості інструмента, пропонуючи зручні умови для виконання складних моментів. Він також розглядає кларнет як інструмент нового типу – подібний до «ідеального сопрано», що поєднує віртуозність і вокальність.

У першій частині важливу роль відіграють «летючі» ритмічні фігури з пунктиром, які створюють відчуття руху й напруги. Вони особливо концентруються у побічній партії. Розробка містить ефектні пасажі, а реприза підсилює контрасти між низьким і високим регістрами, підкреслюючи характерну для романтизму ідею протиставлення.

Друга частина – *Adagio* – має характер «пісні без слів»: це співуча, лірична кантилена, де проста мелодика поєднується з віртуозними елементами. З розвитком музики фактура ускладнюється, з'являються більш насичені пасажі та виразні інтонації. У середньому розділі звучання кларнета набуває майже «трубного» характеру, що знову підкреслює універсальність інструмента. Реприза відзначається ще більшими динамічними й артикуляційними контрастами, а завершення звучить стримано й зосереджено.

Фінал у формі полонезу поєднує технічну складність із співучістю. Основна трудність полягає у поєднанні різних ритмічних шарів: синкопованої партії соліста та чіткої танцювальної основи оркестру. Урочистий характер полонезу набуває навіть рис духовної музики. У розвитку з'являється більш камерний епізод, а скорочена реприза приводить до яскравого завершення з героїчним звучанням.

Загалом цей концерт демонструє широкі можливості кларнета – як технічні, так і виразові. Основним виконавським викликом є володіння верхнім регістром і збереження повноцінного тембру навіть на крайніх високих нотах.

У середині XIX століття кларнетист Гіацинт Клозе (1808–1880) просунув розвиток кларнета для його сучасного дизайну. Він вивчив роботи інших майстрів з виготовлення інструментів. Розробив ключову систему для кларнета, яка включала кільцеві ключі, що дозволяло інструменту мати тональні отвори більшого розміру. Клозе передав цю інформацію Луї Баффе (1818–1898), який у 1839 році створив систему, яка є прототипом кларнета, на якому грають більшість виконавців. Ця система складається з сімнадцяти клапанів та шести кілець, що дозволяє виконавцю керувати двадцятьма чотирма тональними отворами. Вона спростила як технічне оснащення, а й акустичне виробництво. Усунення постійних змінених «аплікатур», закриття тонального отвору та збільшення розміру звукових отворів дозволяє виконавцю відтворювати набагато чистіший звук. Ширина каналу стовбура всередині кларнета була збільшена на трохи більше половини дюйма. Акустичне співвідношення кларнета змінюється через циліндричний канал стовбура, але це збільшення розміру каналу зробило гру більш плавною і рівномірною по всіх регістрах.

В Італії серед визначних кларнетистів вирізнялися Жан Батіста Гамбаро – віртуоз і автор популярних каприччіо та дуетів; Луїджі Бассі – провідний кларнетист міланського театру Ла Скала, який створював концерти й етюди; а також Ауреліо Маньяні – професор Римської консерваторії, засновник сучасної італійської школи гри на кларнеті та автор сонат, концертних творів, етюдів і тритомної «Школи» для кларнета.

Карл Берманн (1810–1885), син Генріха Бермана, вніс значні поліпшення в систему Мюллера, спростивши. Він зміг внести корективи в модель Мюллера, увімкнувши дублювати деяких клапанів, щоб їм можна було грати протилежною рукою, якщо це необхідно. Наприклад, доданий клапан для мізинця лівої руки, коли він зазвичай грається з клапаном для мізинця правої руки. Ще одним важливим покращенням стало розміщення тростини. Стандартним прийомом стала гра тростиною на нижній губі, а не на верхній, що дозволяло кларнетистам видавати набагато красивіший співучий звук.

Саме на кларнеті Мюллера-Бермана грав Ріхард Мюльфельд (1856–1907), який надихнув великого німецького композитора Йоганнеса Брамса (1833–1897) на написання свого квінтету, тріо та двох сонат для кларнету. Музикознавці давно вважають Йоганна Брамса композитором-формалістом в епоху високих інновацій та глибокого самовираження у музиці. Причина цього полягає в тому, що в порівнянні з музикою Вагнера, Ліста і Штрауса музика Брамса звучить так, ніби відноситься до класичного періоду. На перший погляд здається, що музика Брамса скоріше дотримується формалізму, виявленого у творчості Гайдна, Моцарта і Бетховена, ніж підкреслює надлишок ліризму, який віддає перевагу його сучасникам. Хоча багато творів Брамса демонструють цей формалізм, вони все ще звучать чітко романтично, особливо ті, що належать до його пізнього періоду. Крім того, у виконанні твору Брамса все ще звучать виразно романтично, хоча можна почути традиційні прийоми озвучення та розрізнити досить просту сонатну форму. Отримані композиції демонструють унікальну суміш класицизму та романтизму, яка виходить за рамки написання традиційної музики з романтичною естетикою.

Брамс не складав камерну музику для кларнету, доки не почув гру Ріхард Мюльфельда. Гра Мюльфельда настільки надихнула композитора, що він назвав кларнетиста своїм дорогим

солов'ям. У цих творах можна відобразити чистоту звуку та легкість техніки кларнету. Брамс вважав, що м'якість звучання гри Мюльфельда відповідає серйозному настрою його пізніх творів. Він також звернув увагу на здатність Мюльфельда легко переміщатися між регістрами кларнету з незмінно красивими та бездоганними інтонаціями. Він був дуже схвилюваним, коли складав йому всі чотири твори. Дві сонати для кларнета та фортепіано були останніми творами, написаними Брамсом за життя. Його соната f-moll соч.120 демонструє покращену красу звуку кларнета завдяки плавним мелодіям у всіх динамічних діапазонах. У першій частині є багато місць, де від виконавця потрібна плавна зміна регістру, щоб ідеально виконати фразу.

Ще один композитор романтизму XIX століття, який зробив внесок у створення кларнетового репертуару – Роберт Шуман, який написав свої твори для кларнета в той час, коли він жив з сім'єю в Дрездені. На той час було популярним домашнє музикування – форма діяльності, яка була улюбленим видом відпочинку та інтелектуально-естетичного розвитку в Західній Європі XIX століття. На сімейних вечорах, в які залучалися до концертної діяльності члени сім'ї та друзі, створювалися багато творів, у тому числі – «Фантастичні п'єси» для кларнету та фортепіано. Початкова назва – «Вечірні п'єси», а першими виконавцями стали Йоганн Котте – дрезденський кларнетист, і Клара Шуман, а згодом їх виконував скрипаль Йозеф Йоахім.

Пізніше композитор змінив назву на «Фантастичні». Саме слово йому подобалося, воно фігурує в заголовках деяких інших його творів. «Чарівність» знаходить вираження у поєднанні контрастності, і водночас спорідненості між частинами. Три частини опусу різнохарактерні. Перша п'єса передбачає «виразне і ніжне», виконання, другу належить грати легко, заключна ж виконується «живо і з вогнем». Водночас, між п'єсами можна побачити тематичні зв'язки. У першій п'єсі у фортепіано виникає інтонація, з якої потім виросте тема другої п'єси, а початковий оборот третьої виникає з мотиву, який завершує другу. Більше того, в заключну частину вплітаються мотиви обох попередніх, яка таким чином стає своєрідним «підбиттям підсумку» всьому тричастинному циклу, що набуває завдяки інтонаційному спорідненості п'єс особливу цілісність.

З початку XIX століття кларнет є постійним учасником симфонічного оркестру. Його соло, як світлого і життєрадісного, так і драматичного характеру, зустрічаються в оперних творах К.М. Вебера (увертюри до опер «Вільний стрілець» і «Оберон»), в першій частині Незакінченої симфонії Ф. Шуберта кларнет співає задумливо сумну мелодію, симфонії Г.Берліоза перший кларнет замінюється на кларнет-пікколо, Шотландська симфонія Ф.Мендельсона, опера «Загибель богів», «Травіату», «Сила долі» Дж.Верді, Третя симфонія І.Брамса, Дев'ята симфонія О.Дворжака, опера «Тоска».

Висновки. Таким чином, творчість романтиків збагатила всі сфери музичного мистецтва, а тісне співробітництво композиторів-романтиків та інструментальних виконавців, у тому числі виконавців-кларнетистів, призвело до створення вершин музичного мистецтва, які продовжують функціонувати і в даний час. Незважаючи на приналежність до XIX століття, багаторічна музична практика доводить їхню затребуваність і в даний час. Ці твори у сучасних виконавців одержують «нове життя» завдяки індивідуальним трактуванням інтерпретації, що дає великі можливості у вивченні сучасних тенденцій кларнетового виконавства.

Список використаних джерел

1. Фрідріх Берман. Complete Method for Clarinet.
2. Карл Берман. Vollständige Clarinett-Schule, Method for the Clarinet.
3. Гіацинт Клозе. Méthode complète de clarinette. 1843.
4. Джек Браймер. Clarinet.
5. Гектор Берліоз. Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. 1844.
6. Вальтер Пістон. Orchestration.
7. Самюел Адлер The Study of Orchestration.
8. Роберт Шуман. «Фантастичні п'єси» для кларнету та фортепіано.

УДК 785.11:378.147:78.071.2

Ткачук Володимир Васильович*доцент кафедри дерев'яних духових інструментів**Національної музичної академії України,**заслужений діяч мистецтв України, м. Київ*ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4193-9172>

ОРКЕСТРОВЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ЧИННИК ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ СТУДЕНТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА

Анотація. У статті досліджено роль оркестрового виконавства у професійному розвитку студентів інструментально-виконавських спеціальностей закладів вищої мистецької освіти. Охарактеризовано сутність оркестрового виконавства та його значення у фаховій підготовці студентів-інструменталістів. Окреслено основні завдання та визначено принципи (міждисциплінарної взаємодії, творчої синергії, жанрово-стильового різноманіття та художньої цінності репертуару), дотримання яких забезпечує успішність професійного розвитку студентів засобами оркестрового виконавства.

Ключові слова: оркестрове виконавство, навчальний оркестр, студент-інструменталіст, фахова підготовка, професійний розвиток.

Abstract. This article examines the role of orchestral performance in the professional development of students majoring in instrumental performance at institutions of higher arts education. This study analyzes scientific works on the history, theory, and methodology of orchestral performance. This paper describes the nature of orchestral performance and its significance in the professional training of instrumental students. The author has scientifically substantiated the key aspects of working in a student orchestra. The objectives have been outlined and the principles established (interdisciplinary collaboration, creative synergy, diversity of genres and styles, artistic value of the repertoire), adherence to which ensures the success of students' professional development through orchestral performance.

Keywords: orchestral performance, student orchestra, instrumental student, professional training, professional development.

Постановка проблеми. Значення оркестрового виконавства у розвитку світової культури важко переоцінити, оскільки воно відображає рівень розвитку музично-інструментального та диригентського мистецтва, а також пронизує усі сфери мистецької діяльності, збагачуючи їх неповторною звуковою палітрою, багатством тембрів та емоційною насиченістю, яка підсилює естетичний і духовний вплив творів мистецтва на глядача.

З урахуванням цього можемо стверджувати, що розвиток оркестрового виконавства залежить від композиторської творчості та професіоналізму оркестрантів і диригента, від якості аранжування музичного матеріалу та технічної досконалості звукозапису оркестрового твору, від майстерності його сценічного виконання та ефективності фахової підготовки оркестрових музикантів і диригентів у закладах вищої мистецької освіти.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що професійна підготовка студентів-інструменталістів до творчої діяльності в оркестрових колективах потребує нових теоретичних розробок, методичних напрацювань та творчих інновацій, які б відповідали сучасним вимогам щодо рівня розвитку мистецької освіти та музичного виконавства.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Концептуальні положення з історії, теорії та методики оркестрового виконавства в Україні висвітлено у працях вітчизняних науковців, педагогів-практиків і виконавців.

Основні етапи становлення оркестрового виконавства в Україні у контексті розвитку національної художньої культури науково обґрунтовано в дисертаційній роботі В. Откидача [5], де розкрито закономірності розвитку вітчизняного оркестрового виконавства, визначено ступінь застосування музичного інструментарію та його впливу на формування оркестрового виконавства, охарактеризовано особливості організації різних форм спільного виконавства на

кожному етапі історичного розвитку національної культури, досліджено методологічні засади та соціальні функції оркестрового виконавства.

Історичний аспект академічного та народно-інструментального виконавства в Україні досліджено у навчальному посібнику В. Бондарчука [1], у якому обґрунтовано значення оркестрового виконавства у формуванні музичного професіоналізму України та освітні засади камерно-інструментального й оркестрового виконавства, визначено класифікаційні принципи музичного інструментарію, проаналізовано різні форми ансамблевого та оркестрового виконавства у контексті культурно-мистецьких традицій України.

У дослідженнях В. Дейнеги [3] та Т. Сідлецької [7] обґрунтовано сутність оркестрового виконавства, історичні закономірності створення та еволюції оркестру українських народних інструментів, а також визначено його специфічні ознаки, художньо-виражальні можливості, різновиди інструментального складу, діапазон звучання і шкалу динамічних відтінків, теситурні можливості оркестрових груп тощо.

Керівниками навчальних оркестрів закладів вищої мистецької освіти розроблено й опубліковано монографії, методичні посібники та рекомендації, в яких: обґрунтовано наукові підходи в організації роботи навчальних оркестрів у системі музично-педагогічної освіти та запропоновано організаційно-методичну систему підготовки студентів до роботи з учнівськими музично-інструментальними колективами (Т. Пляченко [6]); визначено роль оркестрового та ансамблевого виконавства у фаховій підготовці студентів-інструменталістів в університеті (К. Цимбал, С. Цимбал [12]); охарактеризовано оркестровий колектив як важливу складову мистецької освіти, обґрунтовано його вплив на формування професійних компетентностей майбутніх бакалаврів музичного мистецтва (Я. Новосадов [4]); розроблено методику роботи з духовими оркестрами (М. Терлецький [9]); висвітлено методи роботи з естрадним оркестром (М. Филипчук [10]); *проаналізовано досвід роботи європейських музичних навчальних закладах з диференціації фахового навчання оркестрових інструменталістів, камерних виконавців та солістів* (Е. Головашич, В. Скакун, Ю. Кириченко [2]); систематизовано репертуар для джазових та естрадних оркестрів, наведено нотний матеріал для розвитку у студентів навичок ансамблевої та оркестрової гри (Б. Брилін [11]).

Аналіз цих та інших наукових праць дає підстави стверджувати, що різні аспекти оркестрового виконавства вже знайшли відображення у науковій та навчально-методичній літературі. Проте роль оркестрового виконавства у професійному розвитку студентів інструментально-виконавських спеціальностей ще недостатньо розкрита, що й визначило необхідність нашого дослідження.

Мета статті – науково обґрунтувати значення оркестрового виконавства у професійному розвитку студентів-інструменталістів та визначити основні аспекти, які забезпечують успішність цього процесу.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**: 1) розкрити сутність оркестрового виконавства як одного з видів колективної музичної творчості; 2) визначити його роль у професійному розвитку студентів інструментально-виконавських спеціальностей; 3) окреслити основні завдання та принципи професійного розвитку студентів засобами оркестрового виконавства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Оркестрове виконавство – це не просто вид музичної творчості, це – унікальне явище, яке зворушує серця виконавців і слухачів, збагачуючи їхню духовну сферу, викликаючи катарсис або надзвичайне емоційне піднесення, дивуючи неповторними співзвуччями різних інструментів, потужністю і чутливістю звучання. Усе це – результат кропіткої праці авторів та виконавців, які мають пройти нелегкий шлях навчання у різних музично-виконавських класах та реалізувати набуті уміння в навчальному, а згодом і в професійному оркестрі.

Т. Сідлецька характеризує оркестрове виконавство як вид колективного музичного мистецтва, що полягає в сумісному виконанні творів великим складом музикантів-інструменталістів та є найважливішим засобом втілення масштабних художніх задумів, який об'єднує індивідуальні зусилля в єдиний, гармонійний звуковий образ під керівництвом диригента. Дослідниця зазначає, що оркестрове виконавство є одним із найефективніших засобів репродукції творів музичного мистецтва, а в його розвитку відображена історія

культури людства, процеси формування художнього мислення, форм і засобів музичного виконавства [7, с. 6].

Розвиток вітчизняного оркестрового виконавства залежить від ефективної організації освітнього процесу у класах оркестрово-ансамблевих дисциплін.

Досліджуючи освітнє значення навчального оркестру Я. Новосадов зазначає, що в «сучасній системі мистецької освіти оркестровий колектив займає важливе місце як вагомий засіб формування професійних, комунікативних, творчих якостей майбутніх бакалаврів музичного мистецтва. Їх гра в оркестрі сприяє розвитку навичок інтонування, почуття ритму, жанрово-стильового відчуття, вміння взаємодіяти з диригентом та оркестрантами». А навчальний студентський оркестр автор розглядає як «фундамент формування професійних компетентностей майбутніх бакалаврів музичного мистецтва. Адже, оркестрове мистецтво інтегрує теоретичні знання, практичні навички, що дозволяє говорити про його потужний педагогічний потенціал» [4, с. 56].

Актуалізуючи значення оркестрового й ансамблевого виконавства у фаховій підготовці студентів-інструменталістів К. Цимбал та С. Цимбал визначили *чинники*, які сприяють ефективному формуванню ансамблевих навичок студентів в інструментальних колективах. Це: спільна музична творчість студентів різних курсів; застосування авторських творів та аранжувань, створених викладачами спеціально для конкретного навчального колективу; можливість студентів реалізувати власний творчий потенціал в активній концертно-виконавській діяльності у складі інструментального колективу; професіоналізм керівника оркестру/ансамблю. Автори стверджують, що успішність оркестрово-ансамблевої підготовки студентів також залежить від здатності викладача організувати музично-творчий процес на цікавому для студентів репертуарі із застосуванням креативних форм і методів інструментального виконавства [12, с. 323].

Навички оркестрової гри студенти закладів вищої мистецької освіти опановують в оркестровому класі, який науковці розглядають як творчу лабораторію, у якій майбутні музиканти мають змогу вивчати специфіку оркестрового та ансамблевого виконавства, розвивати творчі здібності та індивідуальні інструментально-виконавські уміння, набути досвіду роботи з оркестром (ансамблем). Т.Пляченко трактує навчальний студентський оркестр як музично-виконавську систему (функціонування якої здійснюється за рахунок різнорівневої взаємодії її підсистем – «диригент ↔ оркестр», «диригент ↔ соліст ↔ оркестр», «соліст ↔ оркестр», «диригент ↔ оркестрова група ↔ оркестрант», «оркестрові групи ↔ оркестр», «оркестрова група ↔ оркестрова група», «оркестрант ↔ оркестрова група», «оркестрант ↔ оркестрант», «оркестрант ↔ диригент») та педагогічну систему (в якій диригент-викладач та оркестранти-студенти є суб'єктами навчальної діяльності, а музичний твір – об'єктом навчальної діяльності) [6, с. 28–30].

До основних характеристик оркестрового колективу Т.Пляченко відносить такі: *«спільна мета* (професійного оркестру чи ансамблю – забезпечення соціальних функцій – естетично-виховної, музично-просвітницької; студентського навчального колективу – опанування навичок оркестрово-ансамблевого виконавства; учнівського – творча самореалізація особистості школяра в колективно-інструментальному музикуванні); *спільна діяльність* (навчальна, концертно-виконавська), спрямована на досягнення означеної мети; *творчі традиції* (дотримання певної виконавської манери, специфіка звучання, репертуар тощо; особливості підготовки і проведення концертів, конкурсів, фестивалів, майстер-класів, культурно-освітніх заходів, академічних концертів, заліків, екзаменів тощо); *видова і типова ознаки* (визначаються кількісним і якісним іскладом оркестру чи ансамблю); *стильова і жанрова ознаки* (виконання оркестрової музики певного стилю (академічний, народний, естрадний тощо), жанру (симфонія, концерт, сюїта, варіації, соната, попури тощо), напрямку (старовинна, сучасна; бароко, романтизм, імпресіонізм; поп-музика, рок-музика, джаз-рок, кантрі, фолк тощо)» [6, с. 30].

Мистецьке та соціокультурне значення оркестрового виконавства й оркестрової музики стало предметом наукових досліджень вітчизняних композиторів та диригентів, від творчості яких залежить популярність цього виду музичного мистецтва та затребуваність оркестрових жанрів (симфонічних, естрадно-симфонічних, камерних, народно-інструментальних, джазових) у різних мистецьких галузях.

Так, приміром, досліджуючи роль оркестрової музики у сфері українського кіно О. Сошальський визначає такі її основні *функції*: «1) художньо-виражальна (полягає в доцільному застосуванні композитором і аранжувальником засобів музичної виразності, які надають оркестровій композиції високохудожнього звучання та максимально повно розкривають драматургію сюжету); 2) емоційно-психологічна (реалізується у властивості оркестрової музики підсилювати емоційний вплив кіно на глядача та викликати емпатію і катарсис); 3) гедоністична (забезпечує отримання глядачем естетичної насолоди та задоволення від якості звука, багатства тембрів, насиченості гармонії, ліризму, динамізму тощо)» [8, с. 279].

Означені властивості оркестрової музики є актуальними і для професійного розвитку студентів-інструменталістів в оркестровому класі, адже окрім удосконалення ансамблевих навичок студенти мають отримувати задоволення від власної творчості та результату колективної гри, а також відчувати емоційне піднесення у процесі концертних виступів через причетність до високого мистецтва.

У професійному розвитку студентів-інструменталістів засобами оркестрового виконавства ми ставимо такі *завдання*:

- удосконалення індивідуальних інструментально-виконавських умінь студентів (звуківисотного інтонування, якості звука, штрихової техніки, виразності, виконавської гнучкості тощо);
- розвиток ансамблевих навичок у виконавців окремої оркестрової партії (дотримання однакових штрихів та однакової аплікатури у струнно-смічкових, одночасне дихання у духових, однакове темброве забарвлення звуку, мелодичний ансамбль, метроритмічна синхронність, злагодженість у фразуванні, артикуляції, агогіці, динаміці тощо);
- розвиток музичних здібностей студентів (музикальності, музичного слуху, музичної пам'яті, музичного мислення, ладового чуття, метроритмічного чуття, музично-слухових уявлень тощо);
- формування навичок професійної комунікації між учасниками оркестру та диригентом – вербальної (словесні пояснення) та невербальної (диригентський жест, гра, міміка, погляд тощо);
- розвиток фахово необхідних особистісних якостей оркестрантів (здатності до колективної творчості та самоконтролю за якістю виконання своєї партії, уважності та зосередженості, здатності до професійного саморозвитку та самовдосконалення);
- виховання психологічної стійкості та виконавської надійності (відчуття впевненості у своїх силах, емоційна стабільність, здатність контролювати сценічне хвилювання, добра орієнтація у різних концертних приміщеннях, швидка адаптація до нових акустичних умов та освітлення сцени, відчуття партнерів зі своєї оркестрової групи, миттєва реакція на диригентський жест);
- збагачення професійно значущого репертуару оркестровими творами українських і зарубіжних композиторів та засвоєння методів роботи над ними;
- виховання культури поведінки оркестрантів на репетиціях, за кулісами, на сцені (адекватна реакція у різних репетиційних та сценічних ситуаціях, толерантність, взаємодопомога, артистизм тощо);
- набуття досвіду репетиційної роботи та концертно-виконавської діяльності у складі навчального оркестру.

Професійний розвиток студентів-інструменталістів в оркестровому класі ми радимо здійснювати з дотриманням *принципів*:

1) міждисциплінарної взаємодії (передбачає застосування студентами знань з музично-теоретичних і методичних дисциплін та навичок, набутих в інструментально-виконавських класах, а також здатність їх реалізувати на заняттях з оркестрового класу та в процесі концертно-виконавської практики);

2) жанрово-стильового різноманіття та художньої цінності навчального оркестрового репертуару (спрямований на формування у студентів знань про жанри, стилі й напрямки класичної та естрадної оркестрової музики; про принципи формування репертуару для навчальних оркестрів та засоби інтерпретації оркестрових творів; про політембровість оркестрової музики та її вплив на емоційну сферу виконавців і слухачів; про класичні традиції

та сучасну естетику оркестрового виконавства);

3) творчої синергії (полягає в ефективній виконавській співпраці учасників оркестру та диригента; у взаємодоповненні та взаємонавчанні студентів-оркестрантів з різним рівнем інструментальної підготовки; у спільному натхненні та відчутті успіху від колективної творчості; у виконавській креативності та емоційному піднесенні в процесі концертного виконання оркестрових творів).

Висновки. Результати проведеного дослідження дають підстави для таких висновків: 1) оркестрове виконавство є важливим засобом професійного розвитку студентів-інструменталістів; 2) ефективний розвиток студентів у навчальному оркестрі можливий за умови дотримання принципів міждисциплінарної взаємодії, творчої синергії, жанрово-стильового різноманіття та художньої цінності навчального оркестрового репертуару; 3) професійний розвиток студентів-інструменталістів засобами оркестрового виконавства передбачає удосконалення індивідуальної техніки гри на оркестровому інструменті, розвиток ансамблевих умінь та музичних здібностей студентів, формування фахово необхідних якостей, виховання сценічної культури та набуття професійного досвіду.

Перспективи подальших розвідок з проблеми дослідження. Наведений у цій статті матеріал не вичерпує усіх аспектів порушеної проблеми. Предметом наших подальших наукових розвідок має стати дослідження ролі навчального оркестру у формуванні фахових компетентностей майбутнього виконавця-інструменталіста.

Список використаних джерел

1. Бондарчук В. О. Історія народно-інструментального виконавства в Україні : навч. посіб. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2013. 193 с.
2. Головашич Е., Скакун В., Кириченко Ю. «Оркестровий клас» у системі освітніх компонентів професійної підготовки здобувачів другого рівня вищої освіти за спеціальністю «Музичне мистецтво». *Естетика і етика педагогічної дії*. 2022. Вип. 26. С. 173–183. DOI: <https://doi.org/10.33989/2226-4051.2022.26.273175>.
3. Дейнега В. М. Історичні закономірності створення та еволюції оркестру народних інструментів в Україні. *Наукові записки. Сер. Психолого-педагогічні науки / Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя*. 2025. № 4. С. 257–264. DOI: <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2025-PP-4-257-264>.
4. Новосадов Я. Г. Оркестровий колектив у системі мистецької освіти. *Проблеми та інновації в мистецькій, технологічній та професійній освіті*. 2025. Вип. 5. С. 56–58. DOI: <https://doi.org/10.31652/3041-1017-PIATE-2025.5.1>.
5. Откидач В. М. Становлення оркестрового виконавства в Україні (в контексті розвитку національної художньої культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Харків, 1997. 19 с.
6. Пляченко Т. М. Підготовка майбутнього вчителя музики до роботи з учнівськими оркестрами та інструментальними ансамблями : монографія. Кіровоград : «Імекс–ЛТД», 2010. 428 с. ISBN 978-966-7406-63-9.
7. Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навч. посіб. Вінниця : ВНТУ, 2011. Ч. I. 122 с.
8. Сошальський О. Ю. Оркестрова музика фільму: творча синергія та продакшн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 274–280. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313334>.
9. Терлецький М. Методика роботи з духовим оркестром : навч. посіб. Рівне : Перспектива, 2000. 156 с.
10. Филипчук М. Основи методики роботи з естрадним оркестром : навч.-метод. посіб. Острогоз ; Рівне, 2008. 184 с.
11. Хрестоматія для джазових та естрадних оркестрів : у 5 вип. / укладач Б. А. Брилін. Вінниця, 2008.
12. Цимбал К., Цимбал С. Оркестрове та ансамблеве виконавство як засіб фахової підготовки студента-інструменталіста. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 85. Т. 3. С. 318–324. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-47>.

УДК 780.64:780.1:001.894

Концевич Олег Юрійович*доктор філософії Ph.D, концертмейстер кафедри джазу та популярної музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, м. Львів*ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4160-3791>

НОВОСТВОРЕНІ ТРЕНАЖЕРИ-АНАЛІЗАТОРИ ВИКОНАВСЬКОГО ВИДИХУ ДЛЯ ВИКОНАВЦІВ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Анотація. Розглянута доцільність впровадження у виконавську духову практику різноманітного тренувального устаткування. Висвітлюються наукові праці та винаходи, що застосовувалися протягом історії виконавства і стали найбільш ефективними у набутті різнобічних виконавських навичок духовиків, у тому числі й на шляху до універсальності. Представлено сучасний електронно-механічний тренажер-аналізатор виконавського видиху, винайдений та запатентований автором статті, який допомагає виконавцям досягати якісних аеродинамічних результатів та гнучкості градації тиску. Розкриті результати ефективності використання цілої низки новітніх електронних тренажерів – Олега Концевича.

Ключові слова: духове мистецтво, розвиток дихання, сучасні тренажери, пристрої та прилади.

Abstract. The paper examines the feasibility of introducing a variety of training equipment into wind instrument performance practice. It highlights scientific works and inventions that have been used throughout the history of performance and have proven most effective in helping wind instrument players acquire a wide range of performance skills, including on the path to versatility. The author considers the advantages and disadvantages of devices and instruments, which will help performers navigate the selection of necessary equipment. A modern electronic and mechanical simulator-analyzer of the performer's exhalation, invented and patented by the author of the paper, is presented; it helps performers to achieve high-quality aerodynamic results and flexibility in pressure gradation. The results of the effective use of a whole range of the latest electronic simulators have been revealed.

Keywords: wind performance art, breathing techniques, modern simulators, devices and instruments.

Впродовж історії духового виконавства науковці, педагоги та виконавці різного інструментального фаху уважно досліджували виконавський видих. На перший погляд може здатися, що усі закутки даної технології вже висвітлені та не несуть новизни, але це не зовсім так. Зрозуміло, що на всіх інструментах групи аерофонів від якості видиху залежить: звучання, тембр, теситура та відтворення більшості виконавських прийомів. Навіть лише стискаючи губи без належного видиху й опори, виконавець мундштучної або ж дерев'яної групи не досягне звучання, зокрема йдеться й про якісне звуковидобування, звуковедення та його закінчення. Тому сьогодні теорії, які ґрунтуються лише на підвалинах забезпечення роботи звукотворчих компонентів, так званих, генераторах звука, в порівнянні з фундаментальною складовою – постановкою якісного видиху, будуть недостатньо обґрунтованими та скерують увагу виконавця духовика на часткові пріоритети техніки.

Мета дослідження – виявити нові сучасні прилади, які допоможуть ефективно тренувати виконавський видих як із генерацією звука так і без виконавцям на духових інструментах.

Що головне: робота м'язів губного апарату, тростини чи видих? Дискусії з цієї тематики в колах педагогів та виконавців можуть відбуватися й дотепер. Проте тлумачення надважливої ролі технології видиху з'явилося ще на початку виконавської практики, оскільки відомі вчені минулих століть у своїх трактатах намагалися пояснювати процес виконавського дихання з детальними описами технології. Наприклад: у праці Чезаре Бендінеллі (*Cesare Bendinelli*) «*Tutta L'arte Della Trombetta*» (1614) [5], автор підкреслює чинники, які впливають на

швидкість повітряного струменя; у фундаментальному трактаті Міхаеля Преторіуса (*Michael Praetorius*) «*Syntagma Musicum*» (1618–19) [20], [21], де зокрема йшлося й про опір інструментів та естетику вигляду напруження обличчя при грі; в енциклопедичному виданні Марена Мерсенна (*Marin Mersenne*) «*Harmonie Universelle*» (1636–37) [18], де вчений порівнював процес роботи легень із ковальськими міхами, а також розглядав аспекти, від яких залежала якість видиху: швидкість видиху, висота звука, артикуляція та навіть гігієна здоров'я; у більш вузькоспеціалізованій праці Джироламо Фантіні (*Girolamo Fantini*) «*Modo per Imparare a Sonare di Tromba Tanto di Guerra Quanto Musicalmente*» (1638) [7], де розглядався й спротив видиху при грі на трубі із сурдиною; у праці Данієля Шпера (*Daniel Speer*) «*Grund-richtiger, kurtz- leicht- und nöthiger, jetzt wol-vermehrter Unterricht der musicalischen Kunst, Vierfaches musicalisches Kleblatt*» (1687–97) [23], де йшлося про принципи пропорцій видиху під час гри та критику надмірного тиску; виокремлюється й праця Жака-Мартена Оттєтера (*Jacques-Martin Hotteterre*) «*Principes de la flûte traversière, de la flûte à bec et du hautbois*» (1707) [12], у якій автор вперше підкреслив різницю вищої щільності видиху при грі на гобої, ніж при грі на флейті; заслуговує на увагу й праця Жана-Ксав'є Лефєвра (*Jean-Xavier Lefèvre*) «*Méthode de clarinette*» (1802) [17], яка є однією з перших праць, де детально розглядається постановка дихання та робота грудної клітини. Зокрема, основними пріоритетами автор висуває рівномірний і спокійний видих заради уникнення різкого звучання кларнета та наближення його тембру до людського голосу; у праці Етьєна Озі (*Étienne Ozi*) «*Nouvelle méthode de basson*» (1803) [19], приділено величезну увагу довжині видиху та досягненню максимальних значень при грі на фаготі; важливі деталі спостереження за процесом дихання надавалися Антоном Фюрстенау (*Anton Bernhard Fürstenau*) у праці «*Die Kunst des Flötenspiels*» (1844) [8], де зверталася увага на швидкість струменя видиху як чинника зміни тембру звука при грі; праця Франсуа Доверне (*François Georges Auguste Dauverné*) «*Methode pour la Trompette*» (1857) [6], у якій автор відстоював переконання системного розвитку легень для нарощення сили видиху; Анрі Кліна (*Henri Kling*) «*Horn-Schule*» (1865) [15], у якій йшлося про пояснення керування опором струменя і опанування надзвичайно складної техніки гри на валторні під час закриття розтрубу; Франца Шмідта (*Franz Schmidt*) «*Trompete, Tenorhorn und Tuba*» (бл. 1870-х років) [22], у якій розглядалася гра, зокрема й на тубі, крізь призму об'єму і тиску видиху та ергономіки видиху; з переліку праць останніх десятиліть вирізняються роботи Петера-Лукаса Графа (*Peter-Lucas Graf*) «*Die Kunst des Flötenspiels*» (1991) [10], у якій автор дотримується позицій природності видиху так само як і Арнольд Джейкобс (*Arnold Jacobs*) у праці «*A Developmental Guide for Brass Wind Musicians*» (2006) [14] та ін.

Жага до оволодіння бездоганною виконавською майстерністю слугувала загальною рушійною силою у вихованні музикантів-духовиків, що у свою чергу, дало поштовх до удосконалення техніки не тільки шляхом застосування різних навчальних методів, а й впровадженням використання різних підручних засобів, які могли б сприяти стрімкому розвитку певної навички, урізноманітнювати педагогічний процес, слугувати ефективним засобом, що застосовувався б у тренувальних цілях. Інтерес до стрімкого розвитку виконавства зосереджувався в ділянці застосування різних інноваційних технологій, тотожних своєму часу. Розглядаючи дане питання в контексті епохи бароко, можна сказати, що спочатку використовували усі підручні примітивні предмети в якості тренувальних засобів. Це могло бути різне: листя або ж шматочок тканини, «...смужка тканини або паперу могла слугувати як первинний тренувальний засіб, що розвивав би навички фокусування повітряного струменя, а також інтенсивності видиху» [2, с. 46], такі засоби застосовують і сьогодні.

Близько епохи романтизму загальновідомим фактом було застосування музикантами-духовиками медичного спірометра англійського лікаря – Джона Гаттчінсона 1846. Брюс Нельсон (*Bruce Nelson*) у книзі «*Also Sprach Arnold Jacobs: A Guide to Biological Brass Playing*», описує медичні вимірювання Дж. Гаттчінсона і практичні вправи музикантів [14, с. 19].

У період XIX–XX століття почали частіше з'являтися зразки різних технологічних нових приладів таких майстрів як: Йозефа Шедіви [13], [24], Вінцента Баха [2, с. 270–271], Арнольда Джейкобса [2, с. 265], Гарольда Хансона [11], Гаррія Абаджяна [4, с. 126], Юрія Гриценко [16, с. 145] та інших. Проте вже сьогодні арсенал попередніх приладів, засобів має свої дещо застарілі функціонали та ефективність, хоча їх поява здійснила надзвичайно неоцінений вклад у розвиток духового виконавства. Відповідно сьогодні, за значного розвитку електронних технологій та

певного дефіциту в індустрії тренувально-аналізувального устаткування видиху, створення нового сучасного діагностичного тренувального обладнання буде наступним вагомим кроком.

Ідея необхідності використання високоточних тренажерів та приладів, які будуть аналізувати виконавський видих виникла в результаті завдання, яке не змогли ґрунтовно вирішити апарати минулого, це відсутність високоточної візуалізації повітряної субстанції видиху духовика. Враховуючи той факт, що повітряна субстанція виконавського видиху є прозорою та невидимою для ока виконавця та педагога, виникає вагомий проблема у разі її невідповідності якостям аеродинамічних характеристик виконавського видиху. Зіштовхуючись з проблемою відсутності візуалізації видиху, сучасні педагоги також не можуть повноцінно здійснити моніторинг розвитку та експіраційних даних духовика. При грі залишаються невідомими властивості швидкості, об'єму, струменя видиху, а саме від їх корекції буде у подальшому залежати і тиск видиху. Саме від відображення показів тиску та правильного розрахунку аеродинамічних пропорцій видиху залежить його подальша корекція, адже як в іншому випадку контролювати дихання? Традиційні теоретичні пояснення фізіологічних процесів при грі та порівняння індивідуальних суб'єктивних відчуттів (зокрема скорочення м'язів діафрагми) не завжди призводять до однакових якісних характеристик видиху, а отже, і не дають гарантій від зривів кікс та інших дестабілізаційних аспектів гри. При діагностуванні струменя видиху манометричним обладнанням спостерігаються надзвичайно дрібні коливання тиску видиху, відповідно здобуття навичок рівномірності струменя видиху будуть одними із найважчих [1]. Також потрібно врахувати, що у кожного виконавця є індивідуальні фізіологічні особливості та можливості організму, які часом дозволяють досягати лише мінімальних пікових значень, а також не дають змоги утримувати тиск видиху, необхідний для якісного звучання інструмента. Ознаки даної проблеми (невідповідності якісних характеристик видиху) можна спостерігати при зривах виконання звуків у високому регістрі під час гри на мундштучних мідних інструментах, що у подальшому трансформуються у помилки пов'язані із загальною «боязливістю», дестабілізацією роботи дихальних м'язів, втратою тиску повітряного струменя.

Таким чином видих який ми не бачимо відбувається «наосліп», що забезпечує посередній процес генерації губ або тростини, і в більшості випадків, видих так і не досягає потрібних якісних аеродинамічних показників. Надзвичайно цікавою буде візуалізація струменя видиху у разі гри на кларнеті або саксофоні, оскільки при виконанні звуків динамікою «*piano*» контрольовано-вимірювальні прилади або тренажери будуть надавати інформацію виконавцю про зміни тиску видиху та відповідності ступеня важкості або легкості тростини. Надзвичайно важливим аспектом при грі на валторні є закриття розтруба рукою, що створює акустичний опір, а також змушує виконавця миттєво змінювати тиск видиху. За таких обставин виникає значна потреба в тренажері-аналізаторі, адже подібні малоеквівалентні зміни тиску струменя неможливо побачити або відчувати, але їх зможе зафіксувати прилад.

Ще одним із невисвітлених аспектів є метричний діапазон видиху, який був би надзвичайно корисним та важливим при тренуванні дихання. Проте таких моделей, які оснащені довжиноміром ми раніше не зустрічали.

Так, для вирішення вищезазначених проблем було розроблено додаткові модифікації прототипу тренажера-аналізатора виконавського видиху трубача О. Концевича, для інструментів: флейти, кларнета, саксофона, валторни, труби та інших духових інструментів.

Аналогова модель приладу «Тренажер-аналізатор виконавського видиху трубача» UA 148988 МПК G09B 15/00 [3], призначалася для тренування трубачами виконавського дихання, що спричиняло його стрімкий розвиток. Тренажер миттєво відображає якості видиху. Однією з переваг даного тренажера є те, що на відміну від інших відомих дихальних тренажерів він визначає характеристики повітряного видиху під час генерації звука, його швидкість, рівномірність, інтенсивність, допомагає трубачам опановувати навички на практиці, досягаючи якісного тиску струменя повітряного видиху. Також певною універсальною особливістю даного тренажера є можливість тренування дихання не лише трубачами, а й усіма виконавцями на духових інструментах. Проте лише трубачі та тромбоністи можуть під'єднувати додатково свій мундштук, і здійснювати тренування із звучанням.

Відтак інакші пізніші модифікації даного тренажеру були розроблені з урахуванням

вузького спеціалізаційного призначення та можливістю під'єднання відповідних мундштуків до конкретного зразка інструмента. У випадку тренувальної моделі призначеної для флейтистів відкривається можливість оцінки якості фокусування струменю видиху, його тиску. Дані тренажери допомагають досягати музикантам-духовикам гнучкої корекції динамічного тиску, об'єму, швидкості виконавського видиху, ефективного співвідношення сили тиску видиху й опору (губ або ж тростини) у ротовій порожнині, що розкриває виконавські межі високого регістру на мундштучних мідних, будову нелегких виконавських прийомів. В усіх моделях було збережено конструкторську рідкісну цінність апаратів, оскільки застосування приладів не тільки сприяє розвитку вмінь, сили та витривалості м'язів діафрагмального дихання, а й дозволяє досягати даних навчальних результатів **без шкідливого впливу – ефекту розтягнення легень**.

Тренування на тренажерах сприяє викориненню широко розповсюджених психофізіологічних помилок (неправильно сформованих набутих рефлексів) під час виконавського видиху, що занижують аеродинамічні властивості. Крім того, прилади допомагають формувати якісно-експіраторні вміння, а також розвивати легені під час вдихання та долати проблему недостатнього об'єму повітря.

На початкових етапах навчання використання типових тренажерів не тільки дозволяє ефективно тренувати виконавський видих, а й значно підвищує інтерес учнів до навчального процесу, оскільки дане устаткування дозволяє трансформувати буденне тренування у гру чи змагання з педагогом або декількома учасниками.

Додатковою окремою інноваційною функцією цих тренажерів є діагностика метричного діапазону видиху, що дозволяє виміряти довжину фази видиху і в подальших тренуваннях розвивати її більшу довжину.

Апробація ряду апаратів відбувалася на основі їх впровадження у навчальний процес у заклади освіти різних рівнів: мистецькі школи, університети нашої країни та країн ЄС. Неодноразово тренажери були представлені на Міжнародних конференціях, зональних обласних методичних засіданнях Львівщини. Запропоновані винаходи отримали низку позитивних відгуків і рецензій від кандидатів наук, заслужених артистів та діячів мистецтв України, а також артистів іноземних філармонічних оркестрів. Перший тренажер для трубачів був окремо запатентований та отримав ряд схвальних відгуків науковців та педагогів щодо його унікальності, значущості впровадження у навчальний процес та використання. Автор приладу був відзначений почесною подякою міського Голови м. Львова – Андрієм Садовим у 2025 році. Також «Тренажер-аналізатор виконавського видиху трубача» у 2026 році був розглянутий Київською атестаційною комісією державного агентства України з питань мистецтв та мистецької освіти, отримав схвальні відгуки як новаторський авторський метод викладання. Усі різновиди даних тренажерів були зареєстровані в державній системі правової охорони інтелектуальної власності – Укрпатенті.

Висновки. Зважаючи на вимоги сучасної доби – цифрової епохи та стрімку комп'ютеризацію, використання новітніх засобів у повсякденній роботі чи навчанні духовика стає звичним елементом і потребою суспільства. У педагогів духової галузі виникає завдання задовольнити потреби освіти на сучасному технологічному рівні, що дасть розгорнуте та швидке ефективне вирішення виконавських проблем, пов'язаних із недоліками виконавського видиху. Науковці минулих епох намагалися розкрити проблематику виконавського видиху і розгорнуто пояснити його процес, а також надати дієві рецепти опанування технікою, проте ми все більше переконуємося, що навіть врахування усіх методичних порад не надає гарантій досягнення якісного результату.

Тому сьогодні, у першу чергу, пропонується використовувати тренажери-аналізatori, завдяки яким стає реальним відпрацювання важливих навичок на практиці. Це дозволяє пришвидшити процес навчання та опановування навичок керування струменем повітряного видиху, пов'язаного з досягненням якісно-стабільного тиску у різноманітному діапазоні. Згідно із висвітленими у статті результатами, тренування на нових тренажерах дозволяє реалізувати візуалізацію властивостей виконавського видиху та його моніторинг динаміки на прикладі роботи індикаційних показників. Стає можливим здійснення аналізу повітряно-прохідної здатності різних мундштуків та роботи тростин під час видиху і змін тиску, фокусування вектору струменя у лабіальній групі інструментів, що сприяє у подальшому аналізу акустичних відмінностей та допомагає виконавцю у виборі особистого мундштука, тростини, інструмента. Доступна процедура глибокої чіткої оцінки фізіологічних показників видиху кандидатів на навчання на духові інструменти. Тренування сприяє корекції технології

виконавського дихання, що дозволяє викоринити розповсюджені помилки. Метод тренування є доступним та результативним на усіх рівнях освіти: початковому, середньому та вищому.

Список використаних джерел

1. Діагностування струменя видиху манометричним обладнанням під час гри на трубному мундштуці, спостереження феномену надзвичайно дрібних коливань тиску видиху. URL: <https://youtube.com/shorts/xxOR0AIE1Ls?si=rxPNeNPEJMYNFO-b> (дата звернення: 10.04.2026).
2. Концевич О. Ю. Засади універсализму виконавського мистецтва концертуючого трубача : дис. ... д-ра. філософії : 025 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2024. 303 с.
3. Концевич О. Ю. Тренажер-аналізатор виконавського видиху трубача : пат. 148988 Україна : МПК (2021.01) G09B 15/00, № u 2021 02851; заяв. 31.05.2021; опубл. 05.10.2021, Бюл. № 40. Т. 1. С. 114–115.
4. Концевич О. Ю. Принципи опанування виконавського універсализму сучасного трубача в контексті використання пристроїв та приладів. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Г. П. Чміль, О. С. Афоніна, С. В. Виткалов, та ін. Рівне : РДГУ, 2023. Вип. 46. С. 123–130. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.684>
5. Bendinelli C. Tutta l'azte della Tzombetta (MS, 1614), facsimile edition ed. by Edward H. Tarr as Vol. V of Documenta Musicologica, Second Series : Facsimiles of Manuscripts. Kassel : Barenreiter, 1975. 302 p.
6. Dauverné P. G. A. Methode pour la Trompette. Paris, 1856. 205 p.
7. Fantini G. Modo per Imparare a Sonare di Tromba Tanto di Guerra Quanto Musicalmente, 1638 / Editore Iginio Conforzi. Italie : Urtext. Ut Orpheus, 1998. 104 p.
8. Fürstenau A. B. Die Kunst des Flötenspiels, Op. 138. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1844. 136 s.
9. Galway J. Flute. New York : Schirmer Books, 1982. 244 p.
10. Graff, P. Die Kunst des Flötenspiels. Mainz : Schott, 1967. 112 s.
11. Hanson H. E. DEVICE FOR PRACTICING BREATH CONTROL : pat. 3,695,608 US : Int. Cl. A63h 29/16, Appl. No. 64, 452, U.S. Cl. 272157 R, 46/44, 128/2.08; applic. 08.17.1970; publ. 10.03.1972, United States Patent. 5 p.
12. Hotteterre J.-M. Principes de la flûte traversière, de la flûte à bec et du hautbois. Paris : Christophe Ballard, 1707. 54 p.
13. Hruška V. SUMMARY: Josef Šediva (1853–1915) and His Collection of Musical Instruments at the National Museum – Czech Museum of Music in Prague / ResearchGate. Academy of Performing Arts in Prague. December 2016. P. 53–61.
14. Jacobs A., Nelson B. Also Sprach Arnold Jacobs: A Developmental Guide for Brass Wind Musicians. Mindelheim, Polymnia Press, Germany, 2006. 104 p.
15. Kling H. Horn-Schule. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1923. 112 S.
16. Kontsevykh O. Intellectualization of the process of performance exhalation as a means of achieving universalism of a trumpeter's art. *Ars inter Culturas* / Institute of Music of the Pomeranian University in Słupsk. 2021. Vol. 10. P. 133–150. DOI: <https://doi.org/10.34858/AIC.10.2021.398>
17. Lefèvre J.-X. Méthode de clarinette. Paris : Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1802. 144 p.
18. Mersenne M. Harmonie universelle / Part II (5), Livre II Des instruments à chords. Proposition XXIV–XXV. Pierre Ballard, Paris, 1637. P. 225–308.
19. Ozi É. Nouvelle méthode de basson. Offenbach : André, 1803. 165 p.
20. Praetorius M. Syntagma Musicum. Tomus Secundus de Organographia. Wolfenbüttel : Elias Holwein, 1619. 236 p.
21. Praetorius M. Syntagma Musicum. Tomus Tertius. Termini musicali. Wolfenbüttel : Elias Holwein, 1619. 260 p.
22. Schmidt F. Trompete, Tenorhorn und Tuba. Wien : Universal Edition, 1920. 48 S.
23. Speer D. Grund-richtiger, kurtz- leicht- und nöthiger, jetzt wol-vermehrter Unterricht der musicalischen Kunst, Vierfaches musicalisches Kleblatt. Ulm : Im Verlag G. W. Kuhnens, gedruckt bey C. B. Kuhnens Seel. Erben, 1697. 290 p.
24. Žůrková, T. Výroba nátrubkových dechových nástrojů v českých zemích v 18. a 19. století se zaměřením na lesní rohy. (Dizertační práce pro titul doktora Ph.D.) / Masarykova univerzita Filozofická fakulta Ústav hudební vědy. Brno. 2015. 262 p.

УДК 78.071.1(477)

Дондаков Юрій Миколайович*доцент кафедри дерев'яних духових інструментів
оркестрового факультету Національної музичної академії України, м. Київ
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5832-5743>*

КАМЕРНИЙ АНСАМБЛЬ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ МОЛОДОГО МУЗИКАНТА: МІЙ ДОСВІД

Анотація. У статті відтворено методику навчання гри в камерних ансамблях, завданням якої є здійснення організації різноспрямованого творчого процесу та людських стосунків у колективі.

Ключові слова: ансамбль, педагог, виконавець, музикування, творчість.

Abstract. The article reproduces the methods of teaching playing in chamber ensembles, the task of which is to implement the organization of a multi-directional creative process and human relations in the team.

Keywords: ensemble, teacher, performer, music making, creativity.

По закінченню навчальних закладів виконавцям на духових інструментах надається кваліфікація педагог, соліст оркестру, концертний виконавець. Як правило, більшість випускників мріють грати в оркестрах, тому ми, педагоги за фахом, маємо виховати не тільки солістів високого рівня, а й навчати музикуванню в камерних ансамблях та оркестрах.

Гра в камерному ансамблі надає виконавцям можливість розкриття сольних та колективних творчих уподобань у найбільшій повноті. Одним з головних завдань вчителя є навчити виконавців чути і відчувати один одного, взаємодіяти і бути гнучкими під час виконання творів.

Ця трудомістка робота — одна з найскладніших і найцікавіших у музично-педагогічній діяльності.

В період навчання за фахом вивчаємо складні твори, розвиваємо віртуозну техніку, вчимося грати в різних стилях, досягаємо неймовірних успіхів, але, потрапляючи у камерний ансамбль або оркестр, музикант стикається з великими труднощами через невміння орієнтуватися в колективному музикуванні.

Працюючи у школі-десятиріччі імені Миколи Лисенка в місті Києві (стаж роботи понад 30 років) педагогом по класу фагота, я підключав дітей до гри в однорідних ансамблях. Спочатку це були дуети, потім тріо, та квартети. Це відбувалося після етапного опанування технології гри на інструменті.

Учням молодших класів цікаво музикувати зі своїми товаришами-ровесниками, особливо коли навчання проходить з елементами гри та в творчій атмосфері. Вони намагаються бути кращими і відповідально ставляться до виконання поставлених завдань. Діти гостріше сприймають і швидше реагують на зауваження своїх партнерів щодо неуважності та поганої дисципліни. У них світяться очі, з'являється ініціатива, їм це цікаво, в результаті народжується впевненість у важливості своєї праці. Ансамблюючи, учні вчаться допомагати один одному, товаришувати і бути доброзичливими лідерами. На уроках у частинах ансамблювання я часто поєднував дітей молодших та старших класів, що надавало величезного поштовху для зростання амбіцій та більш якісних занять. Вчитель у таких ситуаціях повинен бути уважним і спрямовувати емоції виконавців у потрібний напрямок. Також важливо враховувати їхню психологічну сумісність, їхні симпатії та інструментальну підготовку.

Величезне значення для розвитку молодих музикантів різних вікових категорій — від наймолодших до старших — має підбір репертуару. Враховуючи те, що ансамблі були однорідними (наприклад, фаготи), виникали проблеми зі знаходженням музичних творів; з'являлася необхідність аранжування: для початківців — дуети, старші учні грали репертуар

для інструментів, який написаний у басовому та теноровому ключах. Від технічних вправ до художніх творів принцип «від простого до складного» є першорядним та обов'язковим.

З часом учні з задоволенням виступали в концертах відділу, а також у заключних концертах школи, які відбувалися у столичній філармонії, брали участь у конкурсах і ставали лауреатами міжнародних конкурсів.



Лауреати міжнародного конкурсу – місто Ворзель: учні КССМШ ім. Лисенка О. Савитська, В. Зайцев, С. Сорока, В. Супронюк; концертмейстер – А. Тюміна

У 1995 році завідувач кафедри духових та ударних інструментів Київської консерваторії В. С. Антонов запросив мене на посаду викладача по класу камерного ансамблю. Головною умовою мого навантаження стала організація та навчання чотирьох дерев'яних духових квінтетів. Маючи особистий досвід гри в оркестрі та професійному квінтеті дерев'яних духових інструментів, я знав, наскільки це непроста, кропітлива та творча робота, і саме вона надихнула мене передати цей досвід молодим ансамблістам. У складі квінтету дерев'яних духових інструментів, членом якого я був, працювали видатні музиканти, солісти оркестру оперного театру імені Т. Г. Шевченка: флейта – В. Турбовський, гобой – М. Деснов, кларнет – В. Тімець, валторна – Г. Ковпак. З часом на основі квінтету та провідних артистів струнної групи камерного оркестру міста Києва був організований Камерний ансамбль Спілки композиторів України під керівництвом В. Матюхіна (нині Київська камерата).

Досвід спілкування у квінтеті з музикантами, які вже мали величезний виконавський авторитет і вміли створити живу творчу атмосферу, для мене, початківця на великій сцені, був безцінним і з часом дуже допоміг у педагогічній діяльності.

Я щиро вдячний за доброзичливу та творчу атмосферу, яка існувала на кафедрі, та низько вклоняюся пам'яті моїх видатних вчителів: Кудряшова Олега Сергійовича, педагога з камерного ансамблю в часи мого навчання в Київській консерваторії, та ВЧИТЕЛЯ МОГО ЖИТТЯ Володимира Миколайовича Апатського за наставницьку підтримку.



ВЧИТЕЛЬ, натхненник! Володимир Миколайович Апатський завжди з нами!

В консерваторії почалася надзвичайно інтенсивна робота, яка вимагала і вимагає до сьогодні вирішення питань, на які треба шукати відповіді та приймати рішення:

1. Підбір складу ансамблістів потребує величезної уваги: це рівність виконавської майстерності солістів, спільне уподобання, психологічна сумісність, комунікабельність, яскравість та авторитет лідерів.

2. Дисциплінарні питання, які вирішуються завдяки гарній організації та відповідальності студентів: пропуски занять без поважних причин не дозволяються, і репетиції ансамблю проходять навіть з неповним складом.

3. Вирішення питань підбору репертуару: вивчення творів світової, сучасної та української музики, музики особистих уподобань.

4. Теоретична підготовка до уроку, систематичне підвищення технологічних можливостей солістів, робота над звуком, тембром, ритмом, динамікою, інтонацією, штрихами, функцією своєї партії, специфікою інструментів

5. Педагог мусить досконало володіти матеріалом занять, надавати цікаву та необхідну інформацію; кожне зауваження повинно нести позитив.

Виконання та поєднання цих моментів безпосередньо підводять до високого однорідного ансамблевого виконання твору.

В результаті у ансамблів з'явився величезний репертуар: від класики до сучасності, прем'єрних виконань творів українських композиторів – Левка Колодуба, Жанни Колодуб, Лесі Дичко, Володимира Рунчака.

Величезний вплив на розвиток виконавського рівня ансамблістів має підготовка та участь у всеукраїнських та міжнародних конкурсах.



*Переможці Всеукраїнського конкурсу імені В'ячеслава Старченка, м. Рівне, 2018 р.
Квінтет дерев'яних духових інструментів у складі: В. Баранова, І. Деснова,
Д. Фонарюк, С. Стійчук, Д. Фурсік*



*Тріо фаготів – лауреати першої премії XI Міжнародного конкурсу імені В'ячеслава
Старченка, м. Рівне, 2025 р. у складі: А. Датчук, В. Зілецький, Є. Андрущенко*



*Гран-прі Міжнародного Конкурсу імені В'ячеслава Старченка, м. Рівне, 2025 р.
Квінтет дерев'яних духових інструментів у складі : І. Горбатенко, Н. Баляк,
Н. Ярмолюк, В. Зілецький, Р. Куптіло*

Цікавим експериментом у фіналах концертів класу стали виступи хору фаготів за участю студентів, до яких з ентузіазмом приєднуються випускники минулих років. Оранжування творів здійснювали самі учасники. Виконувалися українські народні пісні, І. С. Бах – Бранденбурзький концерт № 6, Allegro, В. А. Моцарт – Симфонія № 25. Лч. Г. Берліоз – Фантастична симфонія. 4 ч.

Я впевнений, що багато випускників, потрапляючи в оркестр, відчувають свою підготовленість, маючи досвід гри в ансамблях.

Список використаної літератури

1. Апатський В. М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. К. : ТОВ «Задруга», 2012. Книга II. 408 с.
2. Апатський В. М. Фагот від А до Я. К. : ТОВ «Лазурит-Поліграф», 2017. 521 с.
3. Апатський В. М. Камерний ансамбль і виховання оркестрового музиканта. *Дослідження. Досвід. Спогади* : зб. наук. і наук.-метод. пр. проф.-викл. кол. КССМШ ім. М. В. Лисенка. Київ, 2005. С. 143–153.
4. Вовк Р. А. Портрети корифеїв. Київ : НМАУ, 2013.

УДК 78.071.2:159.9:378.091

Кашперський Володимир Петрович*старший викладач відділу «Оркестрові духові та ударні інструменти»**Хмельницького фахового музичного коледжу,**старший викладач кафедри музикознавства,**інструментальної підготовки та методики музичної освіти**Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, м. Хмельницький*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5889-8285>

ОСНОВНІ ЕТАПИ ПІДГОТОВКИ ТРУБАЧА ДО КОНКУРСНОГО ВИСТУПУ: ПСИХОЛОГІЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Анотація. У статті розглядається комплексна теоретична й практична підготовка трубача до участі в конкурсному виступі. На основі аналізу праць українських і зарубіжних дослідників вивчено структуру підготовчого процесу, детально розкрито психологічні методи саморегуляції та їх пристосування до особливостей гри на трубі. Сформульовано мету, завдання та гіпотезу роботи. Виявлено прогалини в попередніх дослідженнях, зокрема недостатню єдність психологічних і методичних елементів. Запропоновано вдосконалену семиетапну модель, де психологічні та методологічні аспекти тісно поєднані на кожному етапі з урахуванням принципів періодизації та поступового зростання психологічного навантаження. Результати обґрунтовано через вивчення взаємозв'язків компонентів і демонстрацію практичної ефективності моделі. Окреслено напрями подальших досліджень, насамперед емпіричну перевірку запропонованої моделі.

Ключові слова: трубач, конкурсний виступ, психологічна підготовка, методологічні аспекти, етапи підготовки, сценічне хвилювання, психологічні техніки.

Abstract. The article considers the comprehensive theoretical and practical preparation of a trumpet player for participation in a competitive performance. Based on the analysis of the works of Ukrainian and foreign researchers, the structure of the preparatory process is studied, psychological methods of self-regulation and their adaptation to the peculiarities of playing the trumpet are revealed in detail. The goal, objectives and hypothesis of the work are formulated. Gaps in previous studies are identified, in particular, insufficient unity of psychological and methodological elements. An improved seven-stage model is proposed, where psychological and methodological aspects are closely combined at each stage, taking into account the principles of periodization and gradual increase in psychological load. The results are substantiated by studying the interrelationships of the components and demonstrating the practical effectiveness of the model. Directions for further research are outlined, primarily empirical verification of the proposed model.

Keywords: trumpeter, competitive performance, psychological preparation, methodological aspects, stages of preparation, stage excitement, psychological techniques.

Актуальність теми. Сучасне музичне виконавство вирізняється надзвичайно високою конкуренцією, де конкурсні виступи стають не лише важливим кроком у професійному зростанні трубачів, а й справжнім випробуванням для психіки та фізіології. Успіх на конкурсі визначається не тільки бездоганною технікою звукоутворення, амбушуру та дихального апарату, але й здатністю зберігати емоційну рівновагу, регулювати хвилювання та глибоко інтерпретувати музичний матеріал. За даними досліджень, майже 70% духових музикантів стикаються з проявами виконавської тривоги – прискореним серцебиттям, м'язовою напругою, задишкою та тремором рук, які одразу позначаються на стабільності амбушуру та якості звучання.

Проте в науковій літературі досі бракує цілісних робіт, які б поєднували психологічну та методичну підготовку саме трубача-соліста з урахуванням специфіки українських виконавських шкіл і сучасних зарубіжних підходів. Більшість українських авторів

зосереджуються переважно на технічних питаннях, тоді як іноземні дослідники – на психологічних, без достатньої синтезу обох напрямів.

Мета статті – теоретично обґрунтувати й систематизувати етапи підготовки трубача до конкурсного виступу, інтегрувати психологічні та методологічні аспекти, розробити вдосконалену семиетапну модель і довести її ефективність.

Завдання дослідження:

- проаналізувати наукові джерела українських і зарубіжних авторів, виявити прогалини та обґрунтувати потребу в перегляді структури підготовки;
- детально описати оновлену семиетапну модель, розкрити зміст кожного етапу з конкретними вправами та техніками;
- обґрунтувати результати через порівняння компонентів, зіставлення з існуючими підходами та ілюстрацію переваг нової моделі;
- сформулювати висновки та перспективи подальшої роботи.

Гіпотеза дослідження. Вдосконалена семиетапна психолого-методологічна модель, побудована на принципах періодизації та глибокій інтеграції технічної, художньої й психологічної підготовки з конкретними техніками саморегуляції, забезпечить вищий рівень виконавської майстерності, ефективніше подолання сценічного хвилювання та кращі конкурсні результати порівняно з традиційними підходами.

Аналіз досліджень і публікацій з даної проблеми, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Українські дослідники заклали міцну методологічну основу підготовки трубача. І. С. Гишка детально розробив питання звукоутворення та формування амбушуру з урахуванням ергономіки [8]. В. Т. Посвалюк систематизував щоденну самостійну роботу трубача та особливості національних шкіл [11; 12]. Р. М. Наконечний приділив значну увагу техніці дихання й опори [10], а В. В. Громченко досліджував психофізіологічні особливості сольного духового виконавства та індивідуальні шляхи професійного становлення [9].

Зарубіжні автори більше уваги приділяють психологічному аспекту. Н. Рудж'єро вивчала, як викладачі допомагають студентам контролювати тривогу через уявне програвання, позитивний внутрішній діалог і глибоке дихання [6]. Дж. ван Стаден аналізував фізичні прояви тривоги в духових музикантів і ефективність поступового м'язового розслаблення [7]. Б. Грін та В. Голлвей наголошували на розслабленому зосередженні та взаємодії двох «я» виконавця [4]. К. Хавас розглядала причини сценічного хвилювання та шляхи перенавчання рухових і психічних стереотипів [5].

Сучасні матеріали журналу «ITG Journal», останні огляди О. Казанови та Б. Гомес-Лопеса підтверджують важливість усвідомленої уваги та практичних методів керування емоціями [2; 3].

Головні невирішені проблеми: відсутність чіткої періодизації етапів, недостатня адаптація психологічних технік саме до специфіки труби, зокрема впливу тривоги на амбушур, відсутність комплексних емпіричних даних щодо інтегрованої підготовки в конкурсних умовах та моделі з поступовим наростанням психологічного навантаження.

Виклад основного матеріалу та обґрунтування отриманих наукових результатів.

Підготовка трубача до конкурсного виступу є динамічним, періодизованим психолого-методологічним процесом, що базується на принципах поступового наростання складності, інтеграції технічної бази, художньої інтерпретації та психологічної стійкості. На основі синтезу українських методичних праць [8; 10; 11; 12] та зарубіжних психологічних підходів [4; 5; 6; 7] та сучасних оглядів матеріалів «ITG Journal» розроблено та ревізовано семиетапну модель підготовки. Кожен етап включає чітко визначені методологічні завдання та прогресивні психологічні техніки, що забезпечують синергію компонентів і адаптацію до специфіки труби, зокрема чутливості амбушуру до стресу. Класичні посібники, такі як адаптовані видання Ж.-Б. Арбана, слугують основою технічної роботи [1].

Етап 1. Організаційно-планувальний

Організаційно-планувальний етап триває від шести до восьми тижнів і більше до початку конкурсу. Він спрямований на створення системної та науково обґрунтованої основи всієї подальшої підготовки. На цьому етапі закладається стратегічний фундамент успіху й

усувається хаотичність процесу. Виконавець здійснює відбір конкурсного репертуару відповідно до вимог регламенту конкурсу з урахуванням технічної складності, художньої цінності, стилістичного розмаїття та індивідуальних особливостей. Проводиться глибокий музикознавчий аналіз нотного тексту творів, зокрема інтервалів, ритміки, динаміки, артикуляції, штрихів та агогіки. Також вивчається історичний, стилістичний і культурний контекст творів, біографія композитора, епоха та автентичні традиції виконання. Завершується етап складанням детального індивідуального плану занять, який поєднує щоденні технічні та художньо-виконавські комплекси з чітким розподілом навантаження та періодів відпочинку [11]. Серед практичних завдань – постановка чітких цілей за принципом конкретності, вимірюваності, досяжності, значущості та обмеженості в часі, а також регулярне ведення виконавського щоденника з щоденними записами про прогрес і емоційний стан.

Етап 2. Технічна фундаментація

Технічна фундаментація триває від чотирьох до шести тижнів і спрямована на створення стабільної технічної основи виконавського апарату. На цьому етапі проводиться інтенсивна робота над правильною постановкою та стабілізацією амбушуру й базингу [8], розвитком опорного дихання [10], а також системним виконанням гам, арпеджіо, етюдів і технічних вправ [1; 12]. До практичних вправ належать плавні переходи між нотами без зміни аплікатури в різних регістрах, утримання одного звуку, наприклад до четвертої октави, протягом 20–30 секунд з максимально стабільним амбушуром. Для опорного дихання застосовуються вправи на повільний видих на шипіння протягом 20–30 секунд або цикл вдих на 4 рахунки, затримка на 4, видих на 8–12 рахунків. Також виконуються гами та арпеджіо в усіх тональностях по дві октави з різною артикуляцією та ритмічними варіантами, етюди з акцентом на рівність і чистоту звуку [1]. Це створює надійну технічну базу, яка зменшує страх помилок – головне джерело тривоги в трубачів [7].

Етап 3. Художньо-інтерпретаційна розробка

Художньо-інтерпретаційна розробка триває від трьох до п'яти тижнів і відбувається паралельно з технічною фундаментацією. Етап спрямований на осмислення художнього змісту творів і перетворення технічного виконання на мистецьке. На цьому етапі здійснюється детальний аналіз стилістики, фразування, динаміки, агогіки та тембрових можливостей, а також створення цілісного музичного образу кожного твору [9]. Серед основних вправ – емоційно-образна уява, коли виконавець уявляє виконання кантиленного твору як спів труби або людського голосу з конкретними почуттями. Важливою є практика внутрішнього слухання – уявне відтворення твору з ідеальним звуком, динамікою та фразуванням без інструмента.

Етап 4. Інтегративно-комплексна підготовка

Інтегративно-комплексна підготовка триває від трьох до чотирьох тижнів й спрямована на об'єднання технічних навичок та художньої інтерпретації в єдине цілісне виконання. На цьому етапі виконуються комплексні прогони окремих частин і цілих творів, а також робота над архітектонікою форми та драматургією всієї програми. Серед практичних вправ – повільний усвідомлений прогін твору з одночасним проголошенням виконавського задуму. Також застосовується уявна репетиція за моделлю, що враховує фізичні відчуття, середовище, час, емоції та інші аспекти [5].

Етап 5. Спеціальна психологічна підготовка

Спеціальна психологічна підготовка є інтенсивним періодом, який триває від двох до трьох тижнів безпосередньо перед конкурсом. Етап спрямований на моделювання конкурсних умов і адаптацію до сценічного стресу. Виконавець проводить репетиції в умовах, максимально наближених до конкурсних – у концертному костюмі, з таймером і фоном шумом, здійснює поглиблену уяву сцени, застосовує прогресивну м'язову релаксацію та проводить тестові виступи перед невеликою аудиторією [7]. До практичних вправ належать послідовне напруження та розслаблення м'язів обличчя, шиї, плечей і губ, а також повне виконання програми перед викладачем або однокласниками з наступним детальним розбором відеозапису.

Етап 6. Генерально-репетиційний

Генерально-репетиційний етап триває від семи до десяти днів і передбачає повне моделювання умов конкурсу. Виконавець проводить неодноразові повні прогони всієї програми в концертному костюмі з точним дотриманням таймінгу та пауз між творами, а також моделює можливі стресові ситуації. Серед ключових вправ – цілісне виконання програми без зупинок, що формує автоматичну психологічну сценічну стійкість [4].

Етап 7. Фінально-адаптаційний

Фінально-адаптаційний етап охоплює передвиступний період, сам виступ та аналіз після нього. Головна мета цього етапу – збереження свіжості виконавського апарату та запобігання перевантаженню. На цьому етапі застосовуються короткі підтримуючі розминки, техніки усвідомленості із зосередженням лише на наступній ноті, чіткий передвиступний ритуал та структурований післявиступний аналіз. Практичні вправи включають легку розминку з довгих нот і простих плавних переходів, виконання 2–3 глибоких дихальних циклів перед виходом на сцену [11; 12] та структурований післявиступний рефлексивний аналіз [5]. Це запобігає емоційному вигоранню та сприяє довгостроковому розвитку.

Отримані результати пояснюються тим, що семиетапна модель забезпечує чітку логічну послідовність, поступове підвищення психологічного навантаження та повну інтеграцію всіх компонентів.

На відміну від попередніх підходів, які були переважно фрагментарними – або суто технічними, або виключно психологічними, – нова модель значно чіткіше розмежовує етапи, детально описує методи саморегуляції та ефективно адаптує їх до специфіки гри на трубі.

Ефективність моделі підтверджується даними наукової літератури: раннє цілепокладання знижує рівень тривоги, поєднання технічної стабільності з розслабленою концентрацією зменшує страх помилок, а системна візуалізація та ритуали суттєво підвищують впевненість і художню виразність виконання.

Таким чином, запропонована модель вирізняється чіткою послідовністю, поступовим підвищенням навантаження та повною інтеграцією всіх компонентів. На відміну від фрагментарних попередніх підходів, вона дає конкретні психологічні техніки, адаптовані до труби.

Висновки та перспективи подальших розвідок з проблеми дослідження. Підготовка трубача до конкурсу – складний психофізіологічний процес, успіх якого залежить від гармонійного поєднання методичної та психологічної роботи. Семиетапна модель забезпечує системність, зменшує сценічне хвилювання та допомагає максимально розкрити творчий потенціал.

Інтеграція усіх елементів у семиетапній моделі дає можливість поступово формувати в музиканта не лише фізіологічну готовність, а й психологічну стійкість. Технічна досконалість, підкріплена ментальною репетицією, сприяє глибшому засвоєнню матеріалу, швидкому подоланню типових виконавських блоків і формуванню впевненості, яка зберігається під час відповідального конкурсного виступу.

Таким чином, лише гармонійне поєднання методологічної та психологічної підготовки забезпечує цілісний розвиток виконавця і дозволяє досягати стабільно високих результатів на конкурсній сцені.

Перспективи подальших досліджень: емпірична перевірка моделі з використанням психофізіологічних показників, створення цифрових додатків для візуалізації, порівняння ефективності в різних школах, адаптація для молодших виконавців і вивчення довгострокового впливу на психологічне здоров'я музикантів. Розробка методичних посібників для викладачів допоможе ширше впровадити модель в українську музичну освіту та підвищити конкурентоспроможність наших трубачів на міжнародній арені.

Список використаних джерел

1. Arban J.-B. Complete Conservatory Method for Trumpet / ed. by T. Hooten, J. Marotta. Carl Fischer, 2010. 436 p.

2. Casanova O. The role of music performance anxiety in musical training: four personal histories. *Frontiers in Psychology*. 2025. Vol. 16. 13 p.
3. Gómez-López B. Current Trends in Music Performance Anxiety Intervention (2018–2023). *Behavioral Sciences*. 2023. Vol. 13. No. 9. 15 p.
4. Green B., Gallwey W. Timothy. The Inner Game of Music. Garden City, N.Y. : Anchor Press / Doubleday, 1986. 225 p.
5. Havas K. Stage Fright: Its Causes and Cures with Special Reference to Violin Playing. London : Bosworth & Co. Ltd., 1973. 136 p.
6. Ruggiero N. M. Anxiety and Trumpet Performance: An Exploratory Study. Doctor of Musical Arts (DMA) dissertation (Performance) / University of North Texas, Denton, Texas. May 2020. 87 p.
7. Van Staden J. Exploring performance related anxiety in brass players. Mini-dissertation (MMus – Performing Arts). Department of Music, Faculty of Humanities, University of Pretoria, Pretoria. Supervisor : Dr. C. Panebianco. September 2016. 99 p.
8. Гишка І. С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика) : монографія. Львів : АСВ, 2010. 183 с.
9. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. : монографія. Київ-Дніпро : ЛІРА, 2020. 304 с.
10. Наконечний Р. М. Дихання – Опора – Постановка при грі на трубі : методична розробка. Львів : Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка, 2002. 43 с.
11. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні : монографія. Київ : КНУКіМ, 2006. 400 с.
12. Посвалюк В. Т. Щоденні самостійні вправи трубача : навч.-метод. посіб. Київ : ДМЦМЗКМ, 2003. 56 с.

УДК 781.1:[78.071.2:780.64]

Терлецький Микола Миколайович*доцент, доцент кафедри духових та ударних інструментів
факультету музичного мистецтва**Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне*ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-9853-5007>**Палаженко Олег Петрович***кандидат педагогічних наук, доцент,**доцент кафедри духових та ударних інструментів
факультету музичного мистецтва**Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6992-8929>

МУЗИЧНА ПАМ'ЯТЬ МУЗИКАНТА-ДУХОВИКА ТА ШЛЯХИ ЇЇ ВДОСКОНАЛЕННЯ

Анотація. У статті розглядаються ключові питання, що стосуються психолого-педагогічних умов розвитку музичної пам'яті та їх практичного застосування у процесі музичного навчання. Особлива увага приділяється ролі музичної пам'яті як важливого компонента музичних здібностей, що забезпечує ефективне засвоєння музичного матеріалу, його відтворення та творчу інтерпретацію. Підкреслюється, що розвиток музичної пам'яті тісно пов'язаний із формуванням слухових уявлень, емоційного переживання музики, а також із активізацією пізнавальної діяльності.

У роботі подано практичні рекомендації щодо створення сприятливих психолого-педагогічних умов розвитку музичної пам'яті в освітньому процесі. Наголошується на важливості систематичної роботи з музичним матеріалом, поступового ускладнення завдань, використання різних видів музичної діяльності.

Пропонується застосування універсальних етапів поліпшення запам'ятовування музичного матеріалу, серед яких важливе місце посідають етапи враження, повторення та асоціації. Особлива увага приділяється розвитку музичної пам'яті на рівні слухових відчуттів у поєднанні з активним використанням внутрішнього слуху.

Ключові слова : музична пам'ять, музичний слух, воля, увага, сприйняття, мислення.

Abstract. The article considers key issues related to the psychological and pedagogical conditions for the development of musical memory and their practical application in the process of musical education. Particular attention is paid to the role of musical memory as an important component of musical abilities, which ensures the effective assimilation of musical material, its reproduction and creative interpretation. It is emphasized that the development of musical memory is closely related to the formation of auditory representations, emotional experience of music, as well as the activation of cognitive activity.

The paper provides practical recommendations for creating favorable psychological and pedagogical conditions for the development of musical memory in the educational process. The importance of systematic work with musical material, gradual complication of tasks, the use of various types of musical activity is emphasized.

The application of universal stages of improving the memorization of musical material is proposed, among which the stages of impression, repetition and association occupy an important place. The impression stage involves the initial emotional and figurative perception of a musical work, which forms a holistic idea of its character, mood and artistic content. The repetition stage contributes to the consolidation of musical material through repeated listening, performance or playing of individual fragments. At the same time, repetition should be conscious and diverse in forms, which enhances the effectiveness of memorization. The association stage consists in establishing connections between musical images, emotions, students' life experience and other types of art.

Particular attention is paid to the development of musical memory at the level of auditory sensations in combination with the active use of inner hearing. The formation of inner hearing allows students to imagine the sound of musical material without its actual performance, which significantly enhances the memorization process and contributes to the development of musical thinking. It is noted that the systematic use of such methods in the educational process contributes not only to the improvement of musical memory, but also to the general development of musical abilities, creative activity and interest in musical art.

Keywords: musical memory, musical ear, will, attention, perception, thinking.

Актуальність та стан досліджуваної теми. Розвиток музичної пам'яті втілює у собі гармонійну інтеграцію високого ступеня особистісного розвитку та інтелекту з витонченою технікою виконавських рухів і налагодженою роботою психічних процесів – волі, уваги, відчуттів, сприйняття, мислення. Тому розвиток музичної пам'яті у єдності всіх її складових визначається важливою умовою інструментально-виконавської підготовки музикантів-духовиків.

Проблеми необхідності вдосконалення музичної пам'яті досліджували Л. Маккіннон, М. Лонг, П. Блонський, І. Гофман, К. Ушинський, Я. Коменський, І. Бернацька та інші.

Мета статті – аналіз поняття пам'яті та її кваліфікація, дослідження музичної пам'яті, як її невід'ємної складової, необхідність удосконалення музичної пам'яті та її розвитку. На підставі аналізу роботи науковців, педагогів-музикантів та особистого досвіду проаналізувати методи та засоби вивчення музичних творів музикантами-духовиками напам'ять.

Виклад основного матеріалу. Педагогіка музичної пам'яті ставить перед науковцями актуальні проблеми, що полягають у раціоналізації запам'ятовування музики. Грамотне відтворення музики можливе лише тоді, коли учень знає та пам'ятає спеціальні графічні і словесні позначення, які включають позначення темпу, розміру, динаміки, фразування, аплікатури, штрихів і т. ін. Мистецтво гри на духових інструментах, безперечно, може бути віднесено до одного з найбільш складних видів трудової діяльності людини. В процесі музичного виконання музикант-духовик повинен дуже точно скоординувати дії ряду компонентів: зору, слуху, пам'яті, мислення, дихального апарату, м'язово-рухальних навичок пов'язаних з роботою губ, язика і пальців, конкретних вольових зусиль, музично-естетичних уявлень і т. ін.. Зі всіх цих складових ми звернемо особливу увагу у нашій статті музичній пам'яті.

Публічне виконання музичних творів стало естетичною нормою ще в XIX столітті. Добра пам'ять стала запорукою успішної концертної діяльності.

Головною метою музиканта-духовика є публічний виступ. Цьому передують дуже кропітка, важка робота. Зрозуміло, що підготовка до будь-якого виступу триває довгий час і забирає колосальну частину енергії як моральної, так і фізичної, сили волі, віри в те, що музикант справиться з поставленим завданням. Важливо, щоб програма кожного виступу, була ретельно продуманою, а ще, щоб вона подобалась музиканту і несла задоволення в межах свого розвитку, як виконавця, а також естетичну насолоду.

У сучасній музичній педагогіці, мабуть немає більш складної і разом з тим, актуальної проблеми, ніж проблема розвитку музичної пам'яті. Проблема пам'яті і зокрема музичної пам'яті протягом тривалого часу знаходиться в центрі уваги багатьох вчених, педагогів, психологів, музикантів усіх спеціальностей. З одного боку, музична пам'ять вже досить досконало вивчена й можна сміливо користуватися і застосовувати рекомендації та поради, запропоновані у раніше виданих наукових публікаціях. З іншого боку проблема залишається, хоча протягом останнього часу були сформульовані основні аспекти роботи пам'яті, представлено значну кількість напрацювань, проте існує залежність щодо ефективного застосування накопиченого досвіду для окремо взятого індивіда. К. Д. Ушинський писав: «Педагог, який бажає що небудь закарбувати в дитячій пам'яті, повинен подбати про те, щоб якомога більше чуттів – око, вухо, голос, почуття м'язових рухів брали участь в акті запам'ятовування» [12]. Слідувати цьому постулату необхідно будь-якому педагогу, який виховує творчу особистість, оскільки саме пам'ять є тим джерелом, з якого можуть бути взяті нові ідеї.

Музична пам'ять – можливість запам'ятовування музичного матеріалу у його подальших відтвореннях. Під поняттям «музична пам'ять» ми розуміємо сукупність кількох різновидів

пам'яті, якими оперує будь-яка людина, при цьому досвідчений музикант використовує всі типи пам'яті. Щоб запам'ятовування музичних творів не було стихійним, педагог повинен допомогти учневі правильно організувати цей процес, підказавши йому найбільш ефективні способи заучування напам'ять і навчити його надалі усвідомлено управляти запам'ятовуванням самостійно, щоб заучування напам'ять йшло швидко і успішно. Для цього педагог повинен бути знайомий з дією законів запам'ятовування, індивідуальними особливостями пам'яті учня. Нараховують п'ять процесів, або функцій пам'яті: запам'ятовування; збереження; відтворення; пригадування; забування.

Збереження – утримання в пам'яті інформації, набуття певного музичного досвіду та специфічних знань в цілому. Відтворення – дуже важливий процес, адже з ним пов'язана вся музично-виконавська діяльність. Мало буде зорово вивчити музичний твір, знати як він має звучати. Головним завданням в процесі відтворення є віра в можливості взагалі відтворити його. Пригадування дуже подібне до запам'ятовування. Це дуже складний психологічний процес, якому потрібно вчитись. Головним є не те, наскільки швидко виконавець може вивчити нову програму, а те скільки часу йому потрібно для пригадування твору.

Процес забування – природний процес. Багато чого з того, що закріплено в пам'яті, з часом у тій чи іншій мірі забувається. Забування виявляється в двох основних формах: неможливість пригадати; неправильне пригадування. Як відомо є загальновідомі умови фіксації даних: враження; асоціація; повторення. Якщо не використовувати один з цих факторів, це не буде заважати запам'ятовуванню, але коли хочемо запам'ятати щось навмисно, необхідно використовувати весь процес фіксації в пам'яті: враження, асоціацію, повторення. Щоб мати гарну пам'ять, необхідно свідомо закріплювати свою увагу та навчатися бути уважним до тої інформації, що потрібно і неухважним до всього іншого. Це те, що називають зосередженістю.

Психолог П. Блонський вперше класифікував види пам'яті за властивостями психічної активності. Їм було виділено чотири взаємопов'язаних види пам'яті, а також визначено різницю між ними [7].

Зорові сприйняття є наслідком високорозвиненого внутрішнього слуху, при цьому відбувається осмислення нотного тексту через слухові відчуття та трансформація в зорово-слухове сприйняття. Зорове сприйняття є переважаючим у професійному сприйнятті музиканта-духовика. Зорова пам'ять безпосередньо пов'язана з уявою та сприяє відносному полегшенню запам'ятовування, збереження й подальшого відтворення музики.

Рухова (або моторна) пам'ять – це запам'ятовування, ідентифікація й відтворення різних рухів незалежно від того на якому з духових інструментів музикант грає. Саме даний вид пам'яті служить основою для формування практичних навичок гри на інструменті тощо. Під час відтворення рухів не завжди повторюється їхня закономірність.

Емоційна пам'ять – це так звана «пам'ять відчуттів». Особливість цього виду пам'яті у здатності запам'ятовувати й відтворювати пережиті почуття і відчуття. За допомогою емоцій ми регулюємо взаємини з навколишнім середовищем. Механізм емоційної пам'яті складається з сигналів, що направляють чи стримують від дій, які мали минуле негативне забарвлення. При цьому другорядні почуття можуть значно відрізнитися від первісних, міняючи силу почуттів, їхній зміст і характер. Емоційна пам'ять досить міцна і довготривала. Образна пам'ять – це запам'ятовування пов'язане з попередньо набутих досвідом на рівні зі схожими фрагментами з інших музичних творів.

Слухова пам'ять – це відмінний рівень запам'ятовування з подальшим точним відтворенням музики.

Спеціаліст із питань музичної педагогіки Л. Маккіннон у своєму дослідженні розглядає проблему пам'яті з точки зору психоаналізу, зокрема теорії З. Фрейда про свідоме й несвідоме. На думку автора, поняття «музична пам'ять» повинна аналізуватися, беручи до уваги деякий музичний досвід, а робота з удосконалення пам'яті повинна проходити як у свідомості, так і торкатися підсвідомості. Пам'ять дотику найкраще розвивається грою із закритими очима або в темряві [11]. Це заставляє виконавця більш уважно слухати себе й контролювати відчуття кінчиків пальців, чи окремо взятої правої руки тромбоніста.

Кожна особистість індивідуальна як за силою запам'ятовування, так і за якістю пам'яті – при цьому швидкість відчування не впливає на його якість. Музична пам'ять – це

багатокомпонентний процес, який об'єднує різні види пам'яті: слухову, рухо-моторну, зорову, емоційну, логічну.

Всі види пам'яті виступають в різних поєднаннях і комбінаціях (слухо-моторна, образно-емоційна, зорово-образна). І чим більше видів пам'яті буде включено в запам'ятовування, тим ефективніше воно буде проходити.

Високий рівень розвитку музичного слуху є необхідною умовою музичної пам'яті, оскільки музика – це мистецтво слухових сприймань і вражень. Найбільш надійним типом пам'яті виконавців - інструменталістів є слухо-моторна. Всі інші види музичної пам'яті є допоміжні, допомагають збільшити об'єм пам'яті і впливають на міцність і надійність запам'ятовування.

Розуміння твору дуже важливо для його запам'ятовування. Дія із запам'ятовування інформації спочатку формується як дія пізнавальна, яка потім вже використовується як засіб довільного запам'ятовування. Отже, надійною формою виконавської пам'яті є єдність слухових, зорових, моторних, емоційних та логічних компонентів.

Тепер розглянемо прийоми заучування напам'ять.

А) Механічний спосіб запам'ятовування. Механічний спосіб запам'ятовування полягає в простому «зазубрюванні» нотного тексту з допомогою численних повторень. Повторюючи, учень чекає, коли п'єса запам'ятається сама собою.

При механічному запам'ятовуванні переважає моторно-руховий вид пам'яті. А у дітей з хорошим слухом підключається ще й слухова пам'ять.

При механічному способі запам'ятовування в учня відсутні асоціації логічні, які допомагають образно-емоційній пам'яті. Звідси механічне виконання виявляється формальним «сухим» і «неживим», запам'ятовуються одні ноти «голий текст». Тому вивчене механічним способом не є міцним, стійким та швидко забувається. Зупинившись під час гри в середині тексту, учень часто не в змозі продовжувати, так як не розуміє, де знаходиться, і починає виконання спочатку. За словами М. Лонга механічний спосіб запам'ятовування – це «...ліниве рішення сумнівної вірності і при тому втрачається дорогоцінний час» [10].

Б) Осмислений спосіб запам'ятовування. Процес розуміння й осмислення музичного матеріалу – є стрижнем у запам'ятовуванні, головною його умовою. Золоте правило дидактики, висунуте Яном Амосом Коменським, говорить: «Добре запам'ятовується лише те, що добре зрозуміле» [9].

Велике значення для розвитку музичної пам'яті надається попередньому аналізу твору, за допомогою якого відбувається активне, свідоме запам'ятовування нотного матеріалу. У сучасній психології дії по запам'ятовуванню нотного тексту діляться на три основні групи: – смислове угруповання, – виявлення смислових опорних пунктів, – процес співвідношення. Л. Маккіннон пише: «Спосіб аналізу і встановлення свідомих асоціацій є єдино надійним для запам'ятовування музики ...». Тільки те, що зазначено свідомо, можна пригадати згодом з власної волі» [11].

В) Мимовільний і довільний способи запам'ятовування. Існують два способи запам'ятовування: мимовільний і довільний. Мимовільний спосіб запам'ятовування – це пасивне запам'ятовування, воно протікає без всяких зусиль, при наявності гарної вродженої слухо-моторної пам'яті.

Довільний спосіб запам'ятовування – це свідоме, ціленаправлене, активне запам'ятовування з свідомо поставленою метою – запам'ятовування, коли додаються вольові зусилля.

Обидва способи запам'ятовування, залежно від різного змісту виконання дій, залежать від змісту музичного матеріалу, і відповідно, будуть давати як більш, так і менш успішний результат. Для закріплення окремих невеликих уривків твору при довільному запам'ятовуванні їх напам'ять, необхідні повторні програвання. Повторення можуть відбуватися і при мимовільному способі запам'ятовування, коли учень у ході роботи над музичним твором не ставить перед собою мету – запам'ятати, а тільки домагається поліпшення якості виконання при кожному новому повторенні.

У повтореннях повинні вноситись різні форми роботи з музичним матеріалом і ставитись нові художні і технічні завдання, а результати – контролюватися і зіставлятися: вони повинні слідувати по висхідній лінії в бік покращення якості гри.

Повторні програвання завжди ведуть до автоматизації рухів. В цьому допомагає моторно-рухова пам'ять. Але при осмисленому довільному запам'ятовуванні не буд механічним «зубрінням». При даному способі заучування автоматизація рухової, моторної сторони виконання буде не виключати, а навпаки, сприяти музично-художньому вдосконаленню гри.

В учнів різні види пам'яті починають функціонувати в різні періоди дитинства. Раніше всіх починає розвиватися моторно-рухова пам'ять, діти швидше запам'ятовують рухи і дії.

Відразу після моторно-рухової розвивається емоційна пам'ять. Емоції надають сильний вплив на мозкові центри і активізують діяльність слухових, зорових і рухових сприймань і уявлень. Музика, яка знайшла емоційний відгук у душі музиканта-духовика, запам'ятовується набагато швидше.

При застосуванні різних способів запам'ятовування педагог повинен враховувати ступінь музичної обдарованості учня. Якщо в учня прекрасна природна слухо-моторна пам'ять, то для нього прийнятний мимовільний спосіб запам'ятовування. З дітьми зі слабкою природною пам'яттю, повинні застосовуватися довільні форми запам'ятовування, на уроці і вдома.

Цікавою є методика розвитку музичної пам'яті І. Гофмана. В основі рекомендацій, запропонованих І. Гофманом, покладена відома тріада «Бачу-чую-граю», та різні принципи роботи над твором. В основу цих принципів покладено різні методи роботи над твором [8]. Цей метод дуже добре сприймають і музиканти-духовики.

1. Робота з текстом твору без інструмента. На цьому етапі процес ознайомлення і первинне заучування творів здійснюється на основі уважного вивчення нотного тексту та подання звучання за допомогою внутрішнього слуху. Ретельний аналіз твору сприяє його подальшому успішному запам'ятовуванню.

2. Робота з текстом твору за інструментом. Перші програвання твору після уявного ознайомлення з ним повинні бути націлені на схоплення і з'ясування його художнього змісту.

Після першого ознайомлення починається детальне опрацювання твору – вичленяються смислові опорні пункти, виявляються важкі місця, виставляється при необхідності додаткова аплікатура, в повільному темпі освоюються незвичні виконавські рухи.

3. Робота над твором без тексту (гра напам'ять). В процесі виконання твору напам'ять відбувається подальше міцнення його в пам'яті – слухової, рухової, логічної. Велику допомогу в запам'ятовуванні надають і асоціації, до яких вдається виконавець для знаходження виразності виконання.

Коли твір вже вивчено напам'ять, він потребує регулярних повторень для закріплення в пам'яті. У кожне повторення необхідно вносити завжди хоч якийсь елемент новизни – або у відчуттях, або в асоціаціях, або в технічних прийомах. Уміння кожен раз по-новому дивитися на старе, виділяти в ньому те, що ще не було виділено, знаходити те, що ще не було знайдене. Тому повторення краще розподіляти на кілька днів. Найкращі результати запам'ятовування виявляються при повторенні матеріалу через день.

При заучуванні напам'ять добре зарекомендували себе прийоми активного і пасивного, при яких матеріал спочатку грають по нотах, а потім робиться спроба відтворення його по пам'яті.

Величезну користь для запам'ятовування твору приносить гра в повільному темпі, якою не повинен нехтувати навіть музикант з хорошою пам'яттю. Це допоможе освіжити музичний зміст, усвідомити все, що могло з часом вислизнути з під контролю свідомості.

4. Робота без інструменту і без нот. Музикант-духовик лише тоді може бути переконаним, що дійсно запам'ятав цей твір, коли він в змозі відновити його подумки, простежити розвиток його точно по тексту, не дивлячись в ноти. Це найбільш важкий спосіб роботи над твором.

Видатні музиканти-педагоги однастайні в тому, що пам'ять музиканта розвивається і вдосконалюється тільки на тлі високої художньо-інтелектуальної, та емоційної активності, при використанні продуманих, змістовних методів роботи над музичним твором.

Висновки. Слуховий і моторний комплекс пам'яті є важливим компонентом музичної пам'яті в цілому. Вибір методів запам'ятовування залежить від індивідуальних особливостей виконавця й того виду музичної пам'яті, який потребує тренування. Ми пропонуємо використання таких універсальних способів поліпшення запам'ятовування, як враження,

повторення, асоціація, а також неодноразове повторення на рівні слухових відчуттів поряд з використанням внутрішнього слуху. При вмілому систематичному підході до даної проблеми можливо значно поліпшити характеристику своєї пам'яті.

Отже, можемо зробити висновок, що гарно розвинена музична пам'ять безумовно є однією з основних умов виконавської діяльності. Про неї слід «дбати», розвивати, беручи до праці нові цікаві твори. Надзвичайно важливо розвивати слухо-образну, логічну та емоційну види пам'яті. Для швидкого та міцного запам'ятовування слід використовувати довільне запам'ятовування. Таким чином твір швидше «дозріває», а на естраді виникає менше несподіванок під час виконання.

Перспективи подальших розвідок. Подальші наукові дослідження доцільно спрямувати на поглиблене вивчення індивідуально-психологічних особливостей розвитку музичної пам'яті у музикантів-духовиків з урахуванням вікових, когнітивних та виконавських чинників. Перспективним є аналіз взаємозв'язку між рівнем сформованості різних видів пам'яті (слухової, моторної, емоційної, логічної) та якістю інтерпретації музичного твору в умовах сценічної діяльності. Важливим напрямом є також дослідження впливу сучасних психолого-педагогічних технологій, зокрема інтерактивних методів навчання, цифрових ресурсів і мультимедійних засобів, на ефективність запам'ятовування музичного матеріалу.

Окремої уваги потребує розробка та експериментальна перевірка інноваційних методик розвитку музичної пам'яті, орієнтованих на поєднання свідомих і підсвідомих механізмів засвоєння, а також на активізацію внутрішнього слуху й асоціативного мислення. Доцільним є вивчення можливостей міждисциплінарного підходу, зокрема інтеграції знань із психології, нейронауки та музикознавства для глибшого розуміння процесів запам'ятовування. Перспективним також є дослідження ефективності індивідуалізованих програм навчання, що враховують домінуючі типи пам'яті конкретного виконавця та сприяють оптимізації його професійної підготовки.

Список використаних джерел

1. Білецька Г. Психолого-педагогічні умови розвитку музичної пам'яті студентів у процесі інструментально-виконавської діяльності : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Луганськ, 1998. 18 с.
2. Гусак В. Роль рухової пам'яті у професійно – виконавській діяльності музиканта-педагога *Педагогічна освіта: теорія і практика* : зб. наук. праць. Кам'янець-Подільський : Медобори, 2009. Вип. 3. С. 342–353.
3. Падалка Г. Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. К. : Освіта України, 2008. 274 с.
4. Рожко І. Розвиток муз. пам'яті молодших школярів у процесі загальної музичної освіти : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Суми, 2018. 20 с.
5. Терлецький М. Методика навчання гри на духових інструментах : навч. посіб. Рівне, 1994. 168 с.
6. Юник Т. Удосконалення методики запам'ятовування музичного тексту, як засіб розвитку виконавської майстерності студентів-піаністів : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. К., 1996. 18 с.
7. Wikipedia. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Блонський_Павло_Петрович (дата звернення: 10.04.2026).
8. Wikipedia. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Гофман_Ірвінг (дата звернення: 10.04.2026).
9. Wikipedia. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Ян_Амос_Коменський (дата звернення: 10.04.2026).
10. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Маргеріт_Лонг (дата звернення: 10.04.2026).
11. Wikipedia. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Нейтан_Маккіннон (дата звернення: 10.04.2026).
12. Studentam.net.ua. URL: https://studentam.net.ua/content/view/K._Д._Ушинський (дата звернення: 10.04.2026).

УДК 378:782.087.12

Закопець Михайло Львович*доктор філософії,**доцент кафедри духових та ударних інструментів**факультету музичного мистецтва**Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8368-6495>

РОЗВИТОК МУЗИЧНО-СЛУХОВОЇ УВАГИ У СТРУКТУРІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТА-ДУХОВИКА

Анотація. У публікації автори акцентують увагу музикантів-духовиків на одній із ключових складових навчально-виконавського процесу – розвитку уваги як психофізіологічної та професійно значущої якості. Підкреслюється, що виховання високого рівня зосередженості, стійкості та керованості уваги є необхідною умовою формування професійної майстерності музиканта, адже саме увага забезпечує точність звукоутворення, координацію виконавських рухів, усвідомлений слуховий контроль і глибоке проникнення в художній зміст твору.

Особлива увага приділяється специфіці діяльності музиканта-духовика, для якого навіть процес видобування окремого звуку пов'язаний із комплексною взаємодією дихання, амбушура, артикуляційного апарату та моторики рук. У цьому контексті увага розглядається як інтегративний механізм, що об'єднує технічні, слухові та емоційно-образні компоненти виконавства в цілісну систему. Автори наголошують, що без сформованої довільної уваги неможливе досягнення автоматизму виконавських дій, їхньої стабільності та художньої переконливості.

Автори доходять висновку, що зосередженість і концентрація думки є універсальними передумовами успіху не лише в музичному мистецтві, а й у будь-якій сфері діяльності. Розвинена увага сприяє формуванню відповідальності, самоконтролю, наполегливості та здатності до продуктивного мислення, що робить її важливим компонентом професійної компетентності сучасного спеціаліста.

Ключові слова: увага, компонент, викладач, учень, інтегративний механізм, воля, темперамент.

Abstract. In this publication, the author of the article, tries to draw the attention of wind musicians to such a complex question in the learning process as attention. Without proper attention, neither a professional musician nor a responsible employee of other labor activity will be born. Attention and concentration of thought are the cause of all success.

In the publication, the authors focus the attention of wind musicians on one of the key components of the educational and performing process - the development of attention as a psychophysiological and professionally significant quality. It is emphasized that the upbringing of a high level of concentration, stability and controllability of attention is a necessary condition for the formation of a musician's professional skill, because it is attention that ensures the accuracy of sound production, coordination of performing movements, conscious auditory control and deep penetration into the artistic content of the work.

Special attention is paid to the specifics of the activity of a wind musician, for whom even the process of producing a separate sound is associated with the complex interaction of breathing, embouchure, articulation apparatus and hand motility. In this context, attention is considered as an integrative mechanism that combines technical, auditory and emotional-figurative components of performance into a holistic system. The authors emphasize that without the formed voluntary attention it is impossible to achieve the automatism of performing actions, their stability and artistic persuasiveness.

The authors conclude that concentration and concentration of thought are universal prerequisites for success not only in musical art, but also in any field of activity. Developed attention

contributes to the formation of responsibility, self-control, perseverance and the ability to productive thinking, which makes it an important component of the professional competence of a modern specialist.

The difference between wind instrument performers and other instrumental musicians is that even a single sound on a wind instrument requires tension of the central nervous system. When a wind musician reproduces one sound, there are four objects of attention in the field of vision - breathing, lips, tongue, hands, which interact with each other.

Keywords: attention, component, teacher, student, integrative mechanism, will, temperament.

Постановка проблеми. Слухова увага відіграє неймовірно важливу роль у формуванні майстерності музикантів-духовиків. Вона є своєрідним невидимим інструментом, який допомагає гармонійно поєднувати різні аспекти музичної діяльності: відточене слухове сприйняття, виконання з високим рівнем професіоналізму та творчий самовираз. Вміння концентрувати слухову увагу напругу впливає на здатність музиканта не просто розуміти і відчувати музику, а робити це глибше, тонше та змістовніше. Це дозволяє не лише вправно виконувати музичні твори, але й глибше аналізувати їхню структуру, відчувати композиційні тонкощі та усвідомлювати ідейний зміст. Усе це створює умови для глибшого емоційного зв'язку з музичним мистецтвом, наповнюючи його особливим змістом і натхненням.

Такий підхід не тільки забезпечує якісне закріплення музичних навичок, але й відкриває можливість для глибшого осмислення естетичної сутності музичних творів. Водночас актуальність цієї теми пов'язана як із практичними потребами музичного навчання, так і з недоліком системного наукового дослідження та методичного розвитку в цьому напрямку.

Матеріали та методи. Розвиток стійкої та сфокусованої слухової уваги є вагомим компонентом освітнього процесу, який можна ефективно досягти через використання яскравих і захоплюючих музичних вражень. Такі враження сприяють пробудженню інтересу та глибокого захоплення музичним мистецтвом, що, в свою чергу, створює оптимальні умови для формування ключових умінь і навичок. Чим глибше учень інтегрований у світ музичного мистецтва, тим легше спрямовувати його увагу на аспекти слухового сприйняття, поступово формуючи здібність до аналізу прослуханої музики, удосконалення техніки відтворення звуків і точного звуковисотного інтонування [3, с. 68].

Крім того, це дозволяє учню впевнено працювати з визначенням тривалості звучання і відносної ритмічності музичних елементів. Подібні аспекти були предметом глибокого вивчення в працях багатьох видатних дослідників і фахівців у галузі музикознавства та педагогіки, серед яких заслуговують на увагу роботи С. Миколінської, О. Ростовського, М. Терлецького, В. Апатського, А. Карпяка та О. Щолокової, А. Козир, Л. Паньків, Н. Цюлюпи, О. Палаженка, Я. Сверлюка та ін.

Важливу роль у розвитку слухової уваги відіграє застосування спеціальних музичних вправ, які демонструють найбільшу ефективність під час індивідуальних занять. Саме при такій роботі закладається основа музичної свідомості через творчу активність учня, яка з часом стає все більш значущою у навчальному процесі. Творча ініціатива є потужним інструментом не лише для формування слухової уваги, але й для розвитку цілісного музичного мислення. Важливо навчати учня усвідомлено взаємодіяти з музикою, орієнтуючи його на внутрішню установку «чую».

Це сприяє активному аналізу музичного матеріалу, розвиваючи здатність слухати уважно, оцінювати мелодії за звуковисотністю й ритмом, а також вдосконалювати контроль над їх виконанням. Усвідомлений підхід «чу» відіграє ключову роль у покращенні слухової чутливості та виконавських навичок. Він допомагає учневі зосереджувати увагу на найтонших деталях звучання, розвивати звичку контролювати ритм і точність виконання вправ, а також досягати глибшого розуміння музичного змісту.

У результаті слух поступово набуває спрямовуючої функції, стаючи важливим інструментом творчого розвитку й розширення здібностей у галузі музичного мистецтва [3, с. 68].

Мета статті полягає у тому, щоб висвітлити питання музично-слухової уваги в музичній педагогіці. Ця тема досі спеціально не досліджувалась, хоча педагоги-музиканти активно використовують цей термін у своїй практичній діяльності.

Виклад основного матеріалу. Активізація слухової уваги є важливим етапом для усвідомленого виконання вправ, що мають високу цінність. Вони допомагають зацікавити учнів музикою та відкривають для них можливість глибше сприймати і розуміти її.

У формуванні здібностей музиканта-духовика вагоме значення мають автоматизовані рухи, які виникають у результаті багаторазового повторення одних і тих самих дій. Результативність цього процесу безпосередньо залежить від рівня музично-слухової уваги. Особливою рисою духових інструменталістів є те, що навіть створення одного звуку вимагає значного напруження центральної нервової системи. Виконуючи звук, музикант-духовик концентрується на чотирьох основних аспектах: диханні, роботі губного апарату, язика та рук, які повинні працювати як злагоджений механізм [1].

Після утворення звуку виникає ще один аспект контролю над низкою важливих характеристик: висотою, тембром, гучністю, тривалістю звучання та іншими. Інформація про фізичний процес і наслідки створення звуку передається в кору головного мозку.

Початківець-духовик зазвичай не в змозі одночасно врахувати всі ці параметри й рідко має можливість зосередитися на створенні художнього образу. Цей процес проходить поступово, у міру автоматизації виконавчих дій. А яким же є механізм цієї автоматизації за надлишкової кількості об'єктів уваги?

Багато викладачів постійно наголошують своїм учням на важливості уважного слухання власного виконання. Проте парадокс у тому, що чимало молодих музикантів не володіють навиком прислухатися до себе і виявляти недоліки у своїй грі.

Уміння оцінювати і контролювати себе під час гри тісно пов'язане із формуванням психологічних навичок музиканта-духовика. Поки музикант не навчиться сприймати себе як об'єкт спостереження і чітко розуміти, що саме потрібно вдосконалити, він не зможе критично аналізувати свої дії.

Таким чином, здатність уважно слухати свою гру залежить не лише від точно налаштованого слухового сприйняття, але й від особистісної зрілості та сформованості музиканта. Гра на духовому інструменті є надзвичайно складною діяльністю, яка потребує високого рівня особистісного розвитку, відточеної координації психічних процесів сили волі, концентрації уваги, пам'яті, а також бездоганної узгодженості тонких фізичних рухів. Досягнення високого художнього результату неможливе без уміння музиканта зосереджуватись і глибоко занурюватися у свою справу.

Зосередженість – це перша буква в алфавіті успіху, відповідав І. Гофман на питання про єдиний цілеспрямований спосіб своєї діяльності [3, с. 69].

Увага та зосередженість думки є основою будь-якого успіху. Краще не братися за справу зовсім, ніж виконувати її без належної серйозності та уваги.

Молоді музиканти часто намагаються оволодіти секретами виконавського мистецтва, не приділяючи достатньої уваги своїм діям, особливо якщо їх не спрямовувати на організовану й свідому роботу. Їхні думки нерідко розсіюються між виконанням гам і сторонніми думками про інші заняття чи розваги. М. Рубінштейн зазначав, що механічні вправи залишаються сухими та непродуктивними без участі розуму [6].

Які ж переваги має духовий музикант, що володіє розвиненою здатністю концентруватися та ефективно використовувати свою увагу? Його технічне виконання відрізняється більшою точністю, відсутністю помилок і недбалості. Крім того, таке виконання вражає продуманістю й логічністю, забезпечуючи глибше проникнення у структуру твору.

Навпаки, музикант-духовик без належно розвинутої уваги проявляє протилежні риси як у виконавській майстерності, так і в особистих якостях. Помилки при виконанні музичного твору найчастіше виникають не через недостатню кількість роботи, а через невміння користуватися правильними підходами та методами. Недосконале виконання є наслідком низької якості роботи, а не її обсягу. Робота високої якості завжди передбачає сконцентровану та цілеспрямовану увагу.

Загальний рівень зосередженості та вміння розподіляти увагу має значний вплив на якість виконання музичних творів. Під час гри музикант направляє свою увагу одразу в кількох напрямках: на точність виконання, на загальну емоційну характеристику музики, а також на природність і свободу своїх рухів.

У процесі виконання увага виконавця ніби рухається одночасно за двома осями горизонтальною і вертикальною. Горизонтальна увага зосереджується на поточному моменті гри, охоплюючи кожен наступний фрагмент і водночас утримуючи цілісний образ твору. Вертикальний аспект уваги включає координацію рухів рук і особливості звуковидобування [5].

Якість уваги музиканта виявляється у його вмінні створювати звукові образи, що виникають у процесі гри, наприклад, під час роботи пальців чи правої руки тромбоніста. У цьому контексті слуховий контроль виконуваного твору та здатність об'єктивно оцінювати власну гру стають ключовими елементами музичного мистецтва, з чим погоджуються усі музиканти без винятку. Здатність чути себе є основоположним фактором у розвитку якості уваги у духовика. Обсяг уваги належить до найважливіших якостей музиканта, адже він визначає його можливість сприймати різноманітні аспекти виконавського процесу як цілісну картину.

При цьому вміння усвідомлювати реальний результат своїх дій у момент їх здійснення не є вродженою властивістю. Ця навичка розвивається поступово через набуття досвіду, який, завдяки своїм позитивним результатам, сприяє вдосконаленню здатності концентрувати увагу [3].

Найпереконливішим фактором у цьому процесі стає саме успішний досвід. Сформувати музично-слухову увагу допомагає цілий ряд умов: спрямованість концентрації на конкретне завдання, посилення контролю за виконанням, інтерес до власної виконавської діяльності.

Значну роль у цьому відіграють також практичні та емоційно виразні вказівки викладача під час показу виконання музичного матеріалу. Поступове ускладнення завдань, в поєднанні із уважністю і наполегливістю учня, сприяє досягненню успіху у розвитку цієї важливої навички [6].

Зосередженість слухової уваги є важливою характеристикою активного сприйняття музики музикантом. Уміння слухати та чути музичне звучання залежить від здатності концентрувати і розподіляти увагу.

Людська увага поділяється на два основні види: мимовільну та довільну. У межах цієї теми розглядатимемо лише довільну увагу. Довільна увага полягає у свідомо наведеному фокусуванні людини на об'єктах і явищах навколишнього середовища або на внутрішній психічній діяльності. Її ключовим компонентом є вольові зусилля [3]. Цей вид уваги потребує внутрішнього напруження, зусиль і спроможності змусити себе сконцентруватися на чомусь, відкидаючи інші відволікаючі фактори. Усі дії, спрямовані на зміцнення волі, водночас сприяють розвитку довільної, концентрованої уваги. Воля зазвичай формується через подолання різноманітних труднощів.

Рівень уваги у людей може значною мірою залежати не тільки від їхніх індивідуальних особливостей, але й від умов, у яких вони перебувають. Це впливає як на перебіг психічних процесів, так і на загальну діяльність індивіда [3].

Одним із ключових аспектів уваги є концентрація, тобто рівень зосередженості на певному об'єкті. Не менш важливою характеристикою концентрації є стійкість уваги, що проявляється у здатності тривалий час утримувати фокус на конкретному об'єкті або під час виконання однієї діяльності. Як стійкість, так і інтенсивність уваги відіграють значну роль у процесі навчання музиканта-духовика.

Зосередженість і стійкість уваги безпосередньо залежать від характеристик об'єкта, на який вона спрямована, а також від індивідуальних особливостей учня. Увага активізується не лише під час перегляду нотного тексту, але й у процесі спроби виконання музичного твору на інструменті.

Увага є здатністю людини концентруватися на процесі діяльності, одночасно відключаючись від усіх зовнішніх і сторонніх подразників. Індивідуальні можливості кожної людини в цій сфері зумовлені особливостями її нервової системи [2].

Цей психічний стан невід'ємно пов'язаний із контролем за діями, які набувають властивостей уваги на етапі досягнення автоматизму. Видатні музиканти, особливо інструменталісти, часто підкреслюють важливість уваги у формуванні та досягненні високого рівня майстерності. Увага є ключовим компонентом у житті кожної людини.

Це явище демонструє очевидний принцип: дивитися – не завжди означає бачити, слухати – не обов'язково означає чути. Недостатня увага призводить до втрати усвідомленого ставлення до виконуваної діяльності, що, у свою чергу, стає перешкодою для продуктивного мислення. Саме здатність концентруватися дозволяє глибше сприймати навчальний матеріал, сприяючи його більш ефективному засвоєнню. Завдяки уважності можна швидше запам'ятовувати інформацію та довше утримувати її в пам'яті. Крім того, увага відіграє важливу роль у розвитку вольових якостей, таких як наполегливість і здатність досягати мети, особливо в процесі подолання труднощів [3].

Крім того, слід враховувати, що увага має свої індивідуальні особливості залежно від віку. Її рівень значною мірою визначається розумовим розвитком особистості, ступенем її пізнавального інтересу, емоційним станом, волею, рисами характеру, темпераментом, станом нервової системи та фізичним самопочуттям. Усі ці чинники потребують ретельної уваги з боку викладача в процесі навчання та виховання музиканта-духовика. Особливо важливо звернути увагу саме на цей аспект роботи задля успішного досягнення освітніх цілей [5].

Зазвичай у процесі навчання викладач передає своєму учню частинку своєї особистості, а іноді навіть віддає всю себе. Саме тому, чим значущішою є особистість учителя, тим більший позитивний вплив він здатен справити на свого учня.

Особистість викладача формується рівнем його занурення в загальнолюдську культуру, професійними знаннями та навичками, а також здатністю дотримуватись відповідного такту і належної поведінки. Добре, коли викладач має певні досягнення у професійній сфері: дипломи вищого навчального закладу, нагороди на конкурсах, публікації в журналах, газетах, наукових збірниках, а також наукові чи почесні звання. Усе це є підтвердженням майстерності викладача у володінні своїм предметом.

Водночас, навіть значний обсяг теоретичних знань у тій чи іншій галузі не гарантує, що їхній носій стане гарним педагогом. У світовій практиці є чимало прикладів, коли викладач із скромними можливостями сприяв видатним досягненням своїх учнів. Це стається тоді, коли основні професійні вміння, знання та здібності помножуються на комплекс особистих людських якостей викладача.

У взаємодії «викладач-учень» ключову роль відіграють особистісні якості викладача, серед яких найважливішими є комунікативність і організаційні здібності [1].

Підтримка розвитку учня, особливо в аспекті виховання музично-слухової уваги музиканта-духовика, сприяє застосуванню демократичного стилю спілкування. У такому форматі викладач не пригнічує позицію учня своїм авторитетом, визнаючи його право на власну точку зору.

Спірні моменти вирішуються шляхом дискусії, що дозволяє учасникам оцінити сильні та слабкі сторони різних позицій.

Демократичний стиль спілкування між викладачем і учнем характеризується такими рисами:

- визнання права учня на самостійне мислення та підтримка такої незалежності;
- виховання через заохочення і стимулювання, а не через покарання або примус;
- прагнення формувати у учнів високу самооцінку та віру у власні сили, уникаючи критики, насмішок, нетерпимості чи роздратування;
- досягнення одних учнів не перетворюються на привід для порівнянь або докорів до інших, створюючи атмосферу рівних можливостей для всіх;
- здатність викладача розуміти труднощі перехідного періоду та прогнозувати майбутній розвиток особистості своїх вихованців, виходячи з їх потенційних здібностей [3, с. 70].

Такі підходи сприяють створенню комфортного освітнього середовища, яке мотивує учня до розвитку і досягнення успіхів.

Яким би не було значення якісних міжособистісних стосунків між викладачем та учнем, внутрішня мотивація до пізнання предмета має ще більш вирішальне значення.

Американські психологи Джон Аткінсон і Девід Макклелланд встановили, що мотивація включає два ключові аспекти: прагнення до успіху та уникнення невдач. Розкриття таланту учня полягає не лише в тому, щоб навчити його майстерно виконувати свій фах, але й у здатності зробити з нього більш розумну, працьовиту та справедливую особистість [3].

Для справжнього викладача об'єктом роботи є не лише музичний твір чи інший предмет, але й особистість учня і його всебічний розвиток. Щоб успішно виховувати і формувати учня, викладач повинен постійно працювати над власним зростанням і самовдосконаленням.

Висновки. Розвиток слухової уваги є визначальним чинником професійного становлення музиканта-духовика, оскільки саме вона забезпечує усвідомленість виконавських дій, якість звукоутворення та формування художнього образу твору. Активізація слухового контролю сприяє глибшому розумінню музичного матеріалу й підвищує результативність навчального процесу. Специфіка гри на духових інструментах зумовлює підвищене навантаження на центральну нервову систему виконавця, адже навіть видобування одного звуку потребує скоординованої роботи дихання, амбушура, язика й рук. Автоматизація цих дій відбувається поступово й безпосередньо залежить від рівня сформованості музично-слухової уваги. Здатність чути й оцінювати власне виконання не є вродженою, а формується у процесі систематичної роботи, накопичення позитивного досвіду та свідомого самоконтролю. Лише за умови розвитку довірливої уваги, вольових якостей і внутрішньої зосередженості виконавець здатен досягти технічної точності та художньої виразності. Важливу роль у розвитку слухової уваги відіграє особистість викладача, його професійна компетентність, педагогічний такт і стиль спілкування.

Отже, слухова увага виступає інтегративною психофізіологічною якістю, що поєднує технічний, інтелектуальний і особистісний аспекти діяльності музиканта-духовика. Її систематичний розвиток є необхідною умовою досягнення високого рівня виконавської майстерності та всебічного професійного зростання.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленому вивченні психофізіологічних механізмів формування слухової уваги музиканта-духовика з урахуванням сучасних досягнень нейропсихології та когнітивної науки, а також розробки міждисциплінарної моделі розвитку слухової уваги, яка поєднуватиме музично-педагогічні, психологічні та нейрофізіологічні підходи й сприятиме підвищенню ефективності професійної підготовки музикантів-духовиків.

Список використаних джерел

1. Миколінська С. Музично-слухова увага молодших школярів: теорія та методика формування : навч.-метод. посіб. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова 2015. 220 с.
2. Ростовський О. Методика викладання музики у початковій школі : навч.-метод. посіб. 2-е вид. Тернопіль : Навчальна книга. Богдан, 2000. 216 с.
3. Терлецький М. М. Музично-слухова увага музиканта-духовика і її виховання. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. пр. / упорядник С. Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2024. Вип. 16. С. 68–71.
4. Atkinson J. M. An introduction to motivation. N.Y. : van Nostrand, 1964. 344 p.
5. Koelsch S., Schröger E., Tervaniemi M. Superior pre-attentive auditory processing in musicians. *Neuroreport*. 1999.
6. Shen D., Ross B., Alain C. Temporal deployment of attention in musicians: Evidence from an attentional blink paradigm. *Ann. N. Y. Acad. Sci.*, 2023.

УДК 780.64:378.01

Малогловець Оксана Юрївна*здобувачка вищої освіти першого (бакалаврського) рівня**кафедри духових та ударних інструментів**факультету музичного мистецтва**Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне*ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-0177-2387>

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ МУЗИКАНТА-УДАРНИКА

Анотація. У статті здійснено комплексний аналіз інноваційних технологій формування музичних здібностей музиканта-ударника в умовах сучасної мистецької освіти. Обґрунтовано значущість цілеспрямованого розвитку базових компонентів музичності слуху, ритмічного чуття, музичної пам'яті, координації рухів, метроритмічної стабільності, як основи професійного становлення виконавця на ударних інструментах.

Розглянуто впровадження цифрових освітніх ресурсів, інтерактивних платформ, спеціалізованих мобільних додатків, програм для створення та аналізу ритмічних структур, відеоаналізу виконавської техніки, а також використання електронних ударних установок і MIDI-технологій у навчальному процесі. Акцентовано увагу на застосуванні мультимедійних засобів, аудіо- та відеозапису для розвитку самоконтролю, формування виконавської рефлексії та вдосконалення техніки звуковидобування.

Особливу увагу приділено розвитку всіх видів музичної пам'яті слухової, зорової, моторно-рухової та змішаної, як інтегративної якості, що забезпечує надійність сценічного виконання. Висвітлено методи формування відчуття темпу, метру та ритму через роботу з метрономом, поліритмічними вправами, імпровізаційними завданнями та ансамблевою практикою, зокрема у співпраці з фортепіано та іншими інструментами. Окреслено значення інтонаційної точності, динамічної гнучкості, тембрового слуху й розвитку внутрішнього слуху як необхідних умов художньо виразного виконання.

У статті також підкреслюється роль міждисциплінарного підходу, елементів тілесно-орієнтованих практик, координаційних тренінгів, нейропсихологічних методик та ігрових технологій у підвищенні ефективності освітнього процесу. Доведено, що інтеграція традиційних педагогічних принципів із сучасними інноваційними технологіями сприяє гармонійному розвитку професійних компетентностей музиканта-ударника, формуванню його виконавської самостійності, творчої ініціативності та конкурентоспроможності в умовах сучасного музичного простору.

Ключові слова: музикант-ударник, музичні здібності, музична пам'ять, інноваційні технології.

Abstract. This article provides a comprehensive analysis of innovative technologies for developing the musical abilities of percussionists within the context of contemporary arts education. It substantiates the importance of the targeted development of the basic components of musical ear, rhythmic sense, musical memory, motor coordination, and metrorhythmic stability as the foundation for the professional development of a percussionist.

The implementation of digital educational resources, interactive platforms, specialized mobile applications, programs for creating and analyzing rhythmic structures, video analysis of performance technique, as well as the use of electronic drum kits and MIDI technologies in the educational process is examined. Emphasis is placed on the use of multimedia tools, audio and video recording to develop self-control, foster performance reflection, and refine sound production techniques.

Particular attention is given to the development of all types of musical memory – auditory, visual, motor, and mixed – as an integrative quality that ensures the reliability of stage performance. The article highlights methods for developing a sense of tempo, meter, and rhythm through work with a metronome, polyrhythmic exercises, improvisational tasks, and ensemble practice, particularly in

collaboration with the piano and other instruments. The importance of intonational accuracy, dynamic flexibility, timbral hearing, and the development of inner hearing as necessary conditions for an artistically expressive performance is outlined.

The article also highlights the role of an interdisciplinary approach, elements of body-oriented practices, coordination training, neuropsychological techniques, and game-based technologies in enhancing the effectiveness of the educational process. It has been demonstrated that the integration of traditional pedagogical principles with modern innovative technologies contributes to the harmonious development of a percussionist's professional competencies, fostering their performance independence, creative initiative, and competitiveness within the contemporary music landscape.

Keywords: drummer, musical ability, musical memory, innovative technologies.

Вступ. У сучасному динамічному світі інновації є настільки необхідними, що складно переоцінити їхню важливість та ефективність. Оскільки інновація – це оновлення процесу навчання, зокрема й музичного, що ґрунтується на виділенні мотиваційної сфери, на відмежуванні від традиційних методик і спрямованні на максимальну результативність навчального процесу та ефективне формування музичних знань і здібностей.

Музичними здібностями музиканта ударника прийнято називати комплекс індивідуально-психологічних властивостей акцептора дії що в процесі комунікації зумовлюють виконання, сприйняття, а також можливості для написання та навчання музиці.

Матеріали та методи. Компонентами музичних здібностей, що дозволяють оволодіти будь-яким музичним інструментом, в тому числі і ударними інструментами, є: слух, пам'ять і ритм.

Здібна людина повинна не тільки вміти визначати звук, його висоту, а й реагувати на «інтонацію», «динаміку», емоційно переживати музику, відчувати її характер.

Завдяки цілеспрямованим заняттям можна досягти великих результатів у розвитку музичних здібностей. Виховати музичні здібності можна за умови любові до музики і великому бажанні займатися нею. Розвивати природні дані варто з раннього дитинства. Педагог за фахом повинен регулярно займатися розвитком здібностей учня в своєму класі.

Слух учня може бути розвинений краще, ніж пам'ять або ритм. Може бути і навпаки: пам'ять і ритм розвинені краще, ніж слух. Тому потрібно розвивати здібності учня, спираючись на його можливості і природні дані.

Ціль роботи. Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні та практичному аналізі інноваційних технологій формування музичних здібностей музиканта-ударника, а також визначенні їх ефективності у розвитку слуху, ритмічного чуття, музичної пам'яті, координаційних навичок і виконавської майстерності в умовах сучасної мистецької освіти.

Результати та обговорення. Для визначення музичних здібностей педагог повинен ретельно дослідити свого учня. На уроці за фахом особливу увагу слід приділяти на:

- Розвиток всіх видів музичної пам'яті: слуховий, зоровий, моторно-руховий, змішаний;
- Визначення темпу, метру, ритму;
- Гра в ансамблі з фортепіано.

Крім цих вправ слід, якомога більше слухати музику на концертах, відкритих заняттях і академічних прослуховуваннях, на записах, по радіо, телебаченню.

Ще однією важливою складовою виконавського апарату ударника є **слух і інтонація**.

Відомо, що ідеально налаштованих інструментів в практиці немає.

Ударні інструменти підрозділяються на:

• (мембранофони) литаври, великий барабан, малий барабан, бонги, конги, тімбалес, різні томи на ударній установці.

• (дзвінки) тарілки, трикутники, ковадла, бубни, пандейри, кроталі, ковбели.

• (шумові) тріскачки, коробочки, гуїро, хлист, маракаси, клавес.

Інструменти з визначеною висотою звуку:

• (ідіофони) литаври, стіл драмс, дзвони (симфонічні), ксилофон, маримба, вібрафон, дзвіночки.

Про це особливо важливо пам'ятати при навчанні грі на ударних інструментах.

З метою досягнення чистої музичної інтонації, учня необхідно навчити, користуватися не тільки аплікатурою, динамічними відтінками, а також різними видами звуковидобування.

Накопичення світовим співтовариством музичного матеріалу збагачує смак учня і зміцнює його **музичну пам'ять**.

Пам'ять окремих людей відрізняється за своїм ставленням до діяльності відповідно до органів чуттів. Одні, пригадуючи (згадуючи), спираються, головним чином, на діяльність зорового апарату. Інші – слухового, треті – рухового (моторного), четверті – на логічне мислення. Є люди, які в рівній мірі користуються всіма цими видами пам'яті. Пам'ять, як виняткова здатність взагалі, необхідна для життя і діяльності людини, а для музиканта-виконавця – особливо. Як правило, пам'ять вихованців, і потребує постійного систематичного тренування. Так звана музична пам'ять, звичайно, повинна розвиватися спільно з іншими музичними здібностями – музичним слухом, ритмом.

Так, музичний слух передбачає наявність почуттів ритму і пам'яті. Не можна вчити, займатися педагогічною діяльністю, не володіючи надзвичайною пам'яттю. Немоżliво, не володіючи музичною пам'яттю, стати виконавцем. Деякі музиканти, через слабку пам'ять змушені були кинути виконавську діяльність.

Одним із важливих чинників розвитку пам'яті є увага.

Основним типом музичної пам'яті є слухова пам'ять, зорова і моторно-рухова.

Зорова пам'ять необхідна музикантові в його практичній роботі. Її треба розвивати з урахуванням можливостей і розвитку дитини. Учень повинен привчитися до того, щоб не тільки бачити текст, а й вміти відтворити його, закривши ноти.

Моторно-рухова пам'ять розвивається за допомогою систематичних занять, багаторазових повторень найбільш важких та незручних для виконання місць в тексті (головним чином аплікатурного характеру).

Вищим досягненням у вдосконаленні музичної пам'яті слід вважати змішаний тип. Його можна досягти за наявності певного таланту і великої роботи над собою. Для розвитку і зміцнення пам'яті корисно систематично повторювати раніше виконані твори.

На якість заучування напам'ять, впливає і характер самого виконуваного твору. Якщо цей музичний матеріал цікавий і доступний учневі, він швидше опанує його і вивчить на пам'ять.

Ритм – один із конструктивних елементів музики нарівні з мелодією і гармонією. Являє собою організацію музичного руху в часі. Як одне з найголовніших засобів вираження музичної мови. Ритм багато в чому визначає характер музичного твору. Метр – періодичне чергування і співвідношення сильних і слабких долей; система організації музичного ритму.

Темп – швидкість руху (частота проходження) метричних рахункових одиниць.

Ритм в музиці – це основа, без якої не могла б жити і існувати музика. Питанням які пов'язані з ритмом приділяється найпильніша увага. Відчувати ритм в музиці, в паузах, передбачити вірний темп – це значить відчувати музику.

Від ступеня розвитку почуття ритму залежить майстерність виконавця, його смаку [1].

Заняття, пов'язані з розвитком темпу, метру і ритму, особливо в початкових класах ДМШ, слід проводити під метроном. Це виховує метроритм учня, що дуже важливо при грі на ударних інструментах.

Відчуття ритму необхідно виховувати з перших, початкових кроків навчання музиці. З самого початку педагог ДМШ, навчаючи учня грі на ударних інструментах, повинен домагатися чіткого виконання ритму в простих вправах, гамах, арпеджіо, етюдах і п'єсах. Учень в той же час повинен відчутти значення ритму, красу його різноманітності. Найменша неточність ритмічного виконання повинна бути помічена і виправлена педагогом. Тому стежити за ритмом і темпом потрібно постійно.

Гами, арпеджіо тризвуки – є неоціненним музично-тренувальним матеріалом для виховання почуття ритму, якщо їх виконувати в певному темпі.

Неоціненну роль у формуванні почуття музичного ритму можуть зіграти етюди і вправи, спеціально підібрані для цієї мети.

З особливою відповідальністю слід підходити педагогу до вивчення художнього репертуару. Тут особливого значення набуває метроритм, який закладений не тільки в сольній партії, але і в супроводі фортепіано, або інших інструментах.

Методика навчання гри на ударних інструментах, повинна розглядатися нами, з одного боку, як частина загальної методики навчання, з іншого – як приватна, з усіма специфічними особливостями ударних інструментів. Таким чином, виникають певні труднощі в розробці методичних установок:

1. Положення виконавця за інструментом.
2. Постава рук (при грі на інструменті).
3. Постава удару (при грі на інструменті).
4. Навчання гри по нотах.
5. Робота з метрономом.
6. Розбір творів і багато іншого.

Тут ми повинні виходити в першу чергу, з індивідуальних особливостей дитини, (музичних, фізіологічних передумов), його інтересу до навчання, а також багатьох інших факторів, які безпосередньо впливають на формування його музичної спрямованості в подальшому. Потрібно розглядати, зокрема, малий барабан як загальнодоступний інструмент для розвитку музичних здібностей у дітей. У той же час необхідно, по мірі зростання навичок у учнів, пропонувати учневі пробувати себе на інших ударних інструментах: (великий барабан, тарілки, ударна установка, ксилофон, дзвіночки, і ін.), що дозволить розширити поняття про ударних інструментах, і зацікавить учня. Необхідно пам'ятати, що, для дітей, основна «рушійна сила» в класі ударних інструментів це ударна установка.

Найважчим, в методиці навчання гри учнів молодших класів, на будь-якому ударному інструменті, є спосіб легкого пояснення азів для розуміння дітьми (видобування звуку, засвоєння і запам'ятовування пройденого матеріалу). Якщо врахувати, що цей звук займає певне місце на нотному стані, має своє розташування на клавіатурі ксилофона, і що його потрібно витягти певною аплікатурою – все це здається настільки складним, що створює плутанину і сум'яття у свідомості дитини і часто є «каменем спотикання» в його навчанні за фактом.

Справжній метод, на початковому етапі, полягає в засвоєнні і запам'ятовуванні матеріалу при використанні музичної, зорової і моторно-рухової пам'яті.

Дуже важливим для формування майбутнього ударника-професіонала є виконання **інструктивно-допоміжного матеріалу** [3].

Висновки. Художньому репертуару для ударних інструментів слід надавати саме першорядне значення. На художньому репертуарі педагог повинен виховувати не тільки виконавські навички учня, а й розвивати його смак, з любов'ю і розумінням ставитися до музики.

У початкових класах методика занять має будуватися на особливому музичному матеріалі. Головним чином на фольклорі, а так само на п'єсах спеціально створених для дітей. Правильний розподіл і чергування цього музичного матеріалу, викладеного в посібниках за певним, методичним принципом і є те, основне, що дає розвиток професійних навичок учня.

Продуманий і послідовно підготовлений навчальний матеріал сам по собі носить основні риси «школи» в прямому сенсі цього слова. Як виняток, можна додавати лише маленькі, конкретні вправи, на яких потрібно загострити увагу учня. Для кращого засвоєння і найбільш швидкого розучування наміченої п'єси такі попередні вправи можуть створюватися самим педагогом.

Список використаних джерел

1. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта : теорія і практика. К., 2006. 431 с.
2. Олійник Д. Б. Ксилофон у просторі музичної культури Європи (VIII ст. до н. е. – початок XXI ст.) : дис. канд. мистецтвознавства. Львів, 2016. 337 с.
3. Колокольников Володимир Іванович / В. В. Кузик. *Енциклопедія Сучасної України* ; ред.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. URL: <https://esu.com.ua/article-5705>. DOI: 10.5281/zenodo.19996095

УДК 781:371.12

Пастушок Тарас Васильович*доктор філософії, доцент кафедри
духових та ударних інструментів
факультету музичного мистецтва**Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7119-3554>

ОСОБЛИВОСТІ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА ДИТЯЧОГО ОРКЕСТРОВОГО КОЛЕКТИВУ В УМОВАХ СУЧАСНОСТІ

Анотація. У даній статті стисло висвітлено становлення професії диригента дитячого оркестрового колективу. Також окреслено особливості, притаманні його діяльності в умовах сучасності. Охарактеризовано найбільш популярні музичні інструменти, які використовуються в сучасних дитячих оркестрових колективах.

Актуальність даного дослідження визначається тим, що в практичній діяльності з особливою увагою приділяється питання щодо діяльності диригента дитячого оркестрового колективу в умовах сучасності.

Ключові слова: диригент дитячого оркестру, оркестровий колектив, музичні інструменти інструменти, жанри та стилі.

Abstract. This article briefly highlights the formation of the profession of a conductor of a children's orchestra. It also outlines the features inherent in his activities in modern conditions. The most popular musical instruments used in modern children's orchestras are characterized.

The relevance of this study is determined by the fact that in practical activities, special attention is paid to the issue of the activities of a conductor of a children's orchestra in modern conditions.

Keywords: conductor of a children's orchestra, orchestra, musical instruments, instruments, genres and styles.

Постановка проблеми. В умовах сучасності важливою формою розвитку дітей є виховання їх музичних здібностей. Особливе значення в такому вихованні припадає колективному музикуванню, адже в такій взаємодії у дітей краще розвивається слух, пам'ять, музичне мислення, відчуття ритму, а також покращується ансамблеве виконавство. Найкращою формою такого музикування є гра в дитячому оркестровому колективі.

Основою будь-якого оркестрового колективу є професійна робота диригента, а головною складовою його виконавської майстерності є диригування. Відповідна сукупність знань, умінь, навичок та комунікативний підхід до кожної дитини в оркестровому колективі – основа професійної майстерності керівника оркестру. Серед усіх музичних спеціальностей фах диригента є одним із найважчих, адже якщо оркестрант володіє лише одним певним інструментом, то керівнику оркестрового колективу необхідно одночасно керувати всіма його учасниками, зважаючи при цьому на певне звучання оркестрових груп, слідкуючи за чистотою інтонування кожного учасника оркестрового колективу, показуючи штрихи, динаміку, а також досягати загального гармонійного звучання оркестрового колективу [1].

В нашому випадку, диригент дитячого оркестрового колективу відповідає не лише за свою роботу, а й за виконання кожної дитини своєї партії. Передусім, він виконує роль певного «творця» індивідуального трактування художнього твору, власною мовою жестів передає відповідні художні образи,

покращуючи таким чином загальний результат роботи в репетиційному процесі дитячого оркестрового колективу.

В теперішніх умовах, виконавство дитячих оркестрових є досить розповсюдженим видом мистецтва, що посідає важливе місце в культурі. Особливе зацікавлення оркестровою виконавською діяльністю виявляє сучасна молодь. Процес навчання гри майбутніх музикантів здійснюється в музичних школах та студіях, програмою яких передбачається вивчення будь-

якого інструмента з майбутнім використанням набутих умінь та навичок в оркестрових колективах, що слугують джерелом реалізації попередньо набутого їх творчого потенціалу [2].

За період останніх років в значній мірі зросла кількість дитячих оркестрів та ансамблів, зокрема духових, естрадних, вокально-інструментальних та ін. Відбуваються проведення різних дитячих мистецьких конкурсів та фестивалів, основне завдання яких – залучити якомога більшу кількість оркестрових колективів до участі в них. Лише за останні роки мистецькі конкурси для дитячих та молодіжних колективів активно розвиваються в двох форматах: **дистанційному** (двотурові з відеозаписом) та **очному** (фестивалі-поїздки). Зважаючи на це, набуває актуальності проблема узагальнення та вдосконалення методик оркестрового напрямку, поширених у сучасному музичному світі. У процесі розвитку оркестрового виконавства, сформованого сучасними музичними напрямами, проблема вивчення синтезу різних стилів стає щоразу актуальнішою. Так, чимала кількість диригентів і керівників дитячих оркестрових колективів спрямовують свою діяльність на розв'язання проблемних питань репетиційного процесу та концертного виконання, пов'язаних із розробкою оригінальних методик взаємодії диригента з учасниками оркестрового колективу та ансамблевої майстерності. У зв'язку з цим вважаємо, що керувати дитячим оркестром — це не лише про музику, а й про педагогіку, психологію та нескінченне бажання диригента невинно працювати з молодими учасниками оркестру.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Аналізуючи особливості діяльності керівника дитячого оркестрового колективу в умовах сучасності слід зазначити, що до цього питання зверталася значна кількість науковців, музикантів, педагогів. Для прикладу, особливості практичної підготовки майбутнього керівника оркестрового колективу розглядають О. Горбенко, Т. Пляченко, В. Онищук, виділяючи проблеми, які посідають певне місце в підготовці диригента для багатогранної творчої діяльності. Окремі дослідження присвячено проблематиці педагогічного керівництва музичними інструментальними колективами: вокально-інструментальним ансамблем (Коваленко, М. Лисенко, І. Шевченко); дитячим духовим оркестровим колективом (О. Ніженський, Я. Сверлюк та ін.); студентським музичним колективом (І. Маринін, Л. Паньків, Т. Пляченко та ін.); народно-оркестровим колективом (П. Богонос, О. Ільченко); аматорським художнім колективом (М. Соколовський, Ф. Соломонік, В. Чабанний та ін.) [7].

Структуру здібностей керівника аматорського художнього колективу досить чітко окреслено в доробках Г. Анашкіної, В. Чабанного, а психологічні особливості майбутніх диригентів – у дослідженні І. Шевченко.

Мета статті – охарактеризувати роль диригента дитячого оркестрового колективу, особливості, притаманні його роботі з дітьми в умовах сучасності, а також охарактеризувати найбільш вживані музичні інструменти в сучасних оркестрових колективах, які вплинули на виникнення й становлення нових стилів та жанрів.

Виклад основного матеріалу. В умовах сьогодення, головним завданням диригента дитячого оркестрового колективу є відтворення власних художніх намірів, створення своєї інтерпретації та, зважаючи на набутий досвід, демонстрація власного розуміння того чи іншого твору. Окрім цього, диригування – це певний перехід від музики до мови міміки та жестів. Саме доступність та простота мови жестів робить процес диригування зрозумілим як для музикантів-професіоналів, так і для початківців та навіть звичайних слухачів. Велике значення в цьому процесі відіграє взаємодія диригента з учасниками оркестрового колективу та його професійний досвід. Якщо диригент має попередньо набутий досвід у роботі з оркестровими колективами, мова його жестів буде доступною і зрозумілою для всіх – від простого слухача до соліста і навпаки.

На сьогоднішній день, найпопулярніший дитячий оркестровий колектив являє собою колектив із двох-трьох десятків виконавців. Кількість учасників у дитячому оркестрі може суттєво варіюватися залежно від його типу та завдань [6]. На відміну від дорослих професійних колективів, де склад жорстко регламентований партитурою, дитячий оркестр — це гнучкий організм, тому кількість учасників такого оркестрового колективу може змінюватися за умов відсутності учасників, граючих на тому чи іншому музичному

інструменті. Загалом, дитячий оркестр може налічувати в собі від 10 до 80 чоловік (від малого камерного ансамблю до великого симфонічного оркестру, створеного на базі великих музичних ліцеїв, а також змішаних дитячих оркестрових колективів). Незважаючи на те, що в кожного учасника оркестру наявна власна партія та власне бачення твору, завдання керівника – давати точні вказівки всім без винятку оркестрантам [9].

Перед початком репетиції диригентові дитячого оркестрового колективу потрібно ознайомитися з партитурою та спробувати чітко уявити загальне звучання художнього твору, ніби поставивши себе на місце композитора [7]. На відміну від учасників оркестру, який у процесі роботи над будь-якою партією диригент може неодноразово перевірити власну інтерпретацію твору під час репетицій. Йому також необхідно знати та розуміти звучання кожної партії для якісної роботи з кожним учасником дитячого оркестру. Зауважимо, що в роботі диригента з сучасним дитячим оркестровим колективом кожен голос відіграє певну функцію, найважливішими з яких зазвичай є мелодія, бас та голоси, що відтворюють гармонічну структуру художнього твору [10]. Однак інші підголоски є не менш важливими, оскільки вони, як правило слугують окрасою твору, надаючи йому відповідний характер та художній образ. Зазвичай, це контрапункти, гармонічні заповнення та ритмічні варіації, оркестрові педалі, тощо [4].

В нашому випадку, робота з дитячим оркестровим колективом суттєво відрізняється від роботи з дорослими колективами, оскільки тут диригент є передусім вчителем та наставником. Зважаючи, на це, визначимо декілька основних методів (прийомів), які допомагають вибудувати якісний робочий процес: **1. Метод «Від простого до складного»** - не намагайтеся вивчити весь художній твір одразу. Розбийте партитуру на маленькі логічні фрази (по 4–8 тактів) Відразу після цього, диригенту слід попрацювати з кожною секцією окремо (струнні, духові, перкусія), щоб всі учасники дитячого оркестрового колективу почули свою партію без зайвого шуму. На завершення, вивчення тексту має відбуватися у темпі, що в 2–3 рази повільніший за оригінальний. Це вибудовує м'язову пам'ять дітей. **2. Принцип наочності та образності** – як правило, діти краще сприймають художні образи, а ніж термінологію. Окрім цього, якщо та чи інша оркестрова група не може зіграти ритмічний малюнок, потрібно спробувати його простукати, чи проспівати на склад «та». Зазвичай те, що діти можуть проінтонувати, вони зможуть зіграти. Та для учасників дитячого оркестрового колективу обов'язково повинен бути зрозумілим диригентський жест. Диригент має випереджати події поглядом – завчасно дивитися на виконавця, чи на групу за такт до того, як вони мають вступити. **3. Робота над інтонацією та строем.** Диригенту дитячого оркестрового колективу потрібно починати кожную репетицію зі спільного тримання однієї ноти в «унісон», вибудовуючи загальний баланс звуку. Також потрібно привчати всіх учасників оркестру грати так, щоб вони чули не лише себе, а й партію, яка веде мелодію в даний момент. **4. Психологічна активізація.** Іноді диригентові потрібно навмисно показати неправильний вступ, чи збитися. Якщо учасники оркестру це помітили та зупинилися – значить, вони справді стежать за диригентом. Іноді, для розвитку відповідальності можна дозволити диригенту провести фрагмент репетиційного процесу комусь з дітей. **5. Структура репетиції** – розігрування, оркестрове виконання гам та виконання простих вправ на «стрій» (5–10 хв), розбір складних технічних місць у нових творах (20–25 хв), невеличка перерва або розрядка (2–3 хв), закріплення вивченого матеріалу, прогін уже знайомих частин художніх творів в темпі (15 хв.).

Успіх сучасного дитячого оркестрового колективу залежить як від мистецької гри його учасників, так і від залучення низки колоритних сучасних музичних інструментів. Деякі із них не лише «прижилися» в оркестрах, а й зайняли в них гідне місце завдяки своєму звучанню. Проаналізуємо їх докладніше, звернувшись до матеріалів Вікіпедії – вільної енциклопедії [3].

1. Гібридні та смарт-інструменти

Це інструменти, що поєднують акустику з вбудованим цифровим інтелектом.

Смарт-гітари (Smart Guitars): Інструменти з вбудованими екранами на грифі, що підсвічують потрібні акорди (наприклад, серія *LAVA ME*). Вони мають вбудовані ефекти

(реверберація, затримка), що дозволяє дитині експериментувати без підключення до підсилювача.

Гібридні піаніно: Інструменти, які мають механіку справжнього піаніно, але можуть звучати в навушниках або синтезувати звуки будь-якого інструмента оркестру через MIDI.

2. Електронна перкусія та ритм-секція

Для дитячих оркестрів це розв'язує проблему гучності та транспортування.

Електронні ударні установки (V-Drums): Використовуються для гри в стилях поп, рок чи джаз. Вони компактні та дозволяють ідеально збалансувати гучність ударних відносно скрипок чи духових.

Перкусійні педи (Multipads): Наприклад, *Roland SPD-SX*. Один такий пристрій може замінити цілу групу екзотичної перкусії – від гонгів до маримби.

Кахони (Cajóns): Стали надзвичайно популярними в дитячих ансамблях завдяки своїй простоті та здатності замінити повноцінну «барабанну бочку» в акустичних складах.

3. Клавішні та цифрові синтезатори

У сучасних оркестрах клавішник – це часто «людина-оркестр».

MIDI-контролери: Використовуються для запуску семплів (наприклад, звуків природи, космічних ефектів або електронних бітів), що додає кінематографічності шкільним виступам.

Синтезатори з функцією навчання: Моделі з підсвічуванням клавіш або інтеграцією з планшетами, що допомагають дитині швидко вивчити складну партію.

4. Електроакустичні струнні та духові

Це дозволяє традиційним інструментам звучати по-новому.

Електроскрипки та електрочелло: Використовуються в сучасних естрадно-симфонічних дитячих колективах. Вони виглядають футуристично і дозволяють застосовувати гітарні ефекти.

Цифрові духові (Digital Wind Instruments): Такі інструменти як *Akai EWI* або *Yamaha Venova*. Вони мають аплікатуру саксофона або флейти, але можуть звучати як будь-який інструмент, що полегшує дітям перехід між різними духовими [5].

5. Мобільні пристрої як інструменти

Планшет у руках дитини тепер є повноцінним учасником оркестру.

Додатки-інструменти (GarageBand тощо): Планшети можуть виконувати роль синтезаторів або процесорів ефектів у реальному часі.

Launchpad: Контролери для запуску звукових петель, які часто довіряють дітям, що ще не володіють технікою гри на академічних інструментах, але хочуть брати участь у творчості.

В умовах сучасності, дитячі оркестрові колективи значно розширили стилістику свого виконання. Диригент такого оркестру не обмежується лише академічним виконанням музики. Ось основні музичні напрямки, якими користуються сучасні дитячі оркестрові колективи: **академічний** – характеризується виконанням музичних творів композиторів епохи бароко, класицизму та романтизму. Здебільш використовуються уривки та фрагменти творів, найбільш впізнаваних для дітей та глядачів; **джазовий** – характеризується виконанням творів в стилі джаз, блюз та латино (crossover). Гра в таких стилях розвиває в дітей відчуття ритму, свінгу, а також дозволяє з ранніх років розвивати власну імпровізацію; **музика з кінофільмів** – характеризується виконанням творів та саундтреків з популярних кінофільмів. Один з найпопулярніших музичних напрямів, що гарантує максимальне залучення дітей до гри. Зазвичай, вони вже мають певний емоційний зв'язок з такими творами, що спрощує роботу в подальшому над створенням художнього образу твору; **популярна та рокова музика** – характеризується виконанням творів з репертуару вітчизняних та зарубіжних поп та рок колективів. Дане виконання вимагає підключення електрогітар, синтезаторів та потужної ударної установки; **фольклор та етно-ф'южн (ethno-fusion)** – характеризується виконанням народних пісень, де автентична мелодія поєднується з сучасними ритмами, джазовими гармоніями або навіть елементами року [8].

Висновки. Узагальнюючи представлене нами у статті, зауважимо, що поява сучасних музичних напрямів, популярних сьогодні для дитячих оркестрових колективів, поєднує в собі чимало різноманітних аспектів, зокрема й тих, які ще не так давно суперечили один одному –

від звучання різностильових інструментів до поєднання різних їх груп в одне ціле, що в результаті викликало появу нових стильових особливостей в сучасній оркестровій музиці. Водночас роль диригента в дитячому оркестровому колективі не зазнала суттєвих змін: як і колись, сьогодні від нього вимагається знання характеристик інструментів, які є суттєвим доповненням у діяльності сучасного оркестрового колективу, а також стильових особливостей тих творів, які виконуються під його безпосереднім керівництвом на великій сцені, і, звичайно, найголовніше – повне взаєморозуміння з усіма без винятку учасниками оркестрового колективу.

Список використаних джерел

1. Апатський В. М. Актуальні проблеми духового музично виконавського мистецтва : навч. посіб. Київ : ТОВ «Задруга», 2013. 588 с.
2. Богданов В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст. : в 2-х т. Харків : ФОП Сілічева С. О., 2013. Т. 1. 384 с.
3. Вікіпедія – вільна енциклопедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0_%D1%81%D1%82%D0BE%D1%80%D1%96%D0%BD%D0%BA%D0%B0. (дата звернення: 22.04.2026).
4. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній музиці XX – початку XXI століття: тенденції розвитку, специфіка, систематика : монографія. Київ-Дніпро : ЛІРА, 2020. 302 с.
5. Пастушок Т. В. Особливості сприйняття художності сучасних творів та їх виконавство на саксофоні. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості*. Рівне, 2016. Вип. 2. С. 116–123.
6. Рудчук Ю. А. Духова музика в Україні (XVIII–XIX ст.). Київ, 2006. 228 с.
7. Сверлюк Я. В. Педагогічні виміри диригентсько-оркестрового мистецтва : монографія. Рівне : Волин. береги, 2022. 276 с.
8. Сіончук О. В. Український диксиленд (практичний курс) : навч.-метод. посіб. Рівне, 2020. 166 с.
9. Терлецький М. М. Тромбон в ансамблі : навч. посіб. Рівне : НУВГП, 2025. 149 с.
10. Цюлюпа С. Д. Духові оркестри України на межі XX–XXI ст. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. пр. Рівне : Волинські обереги, 2008. Вип. 3. С. 123–146.

УДК 378.147:78.071.2:784.9

Сиротюк Дмитро Миколайович*старший викладач відділу духових та ударних інструментів
ВСП Рівненський музичний фаховий коледж РДГУ*ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-1746-5691>**Петришин Дмитро Миколайович***викладач другої категорії,
концертмейстер другої категорії
ЦК «Загальне фортепіано»**ВСП Рівненський музичний фаховий коледж РДГУ*ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-4795-3535>**Ворончак Іван Іванович***магістрант кафедри
духових та ударних інструментів
факультету музичного мистецтва РДГУ, м. Рівне*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7743-606X>

РОЛЬ І ФУНКЦІЇ КЕРІВНИКА АНСАМБЛЕВОГО КОЛЕКТИВУ В МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОМУ ПРОЦЕСІ

Анотація. У статті розглядається ансамблевий колектив як особливе творче середовище, що виконує не лише мистецьку, а й важливу виховну та освітню функцію. Такий колектив засобами музичного мистецтва сприяє розвитку особистості його учасників, формує їхні духовні та естетичні цінності, розвиває творче мислення, художній смак і здатність до колективної взаємодії. Участь у ансамблі відкриває широкі можливості для самореалізації, творчого самовираження та розвитку виконавських здібностей кожного учасника.

Особливістю ансамблевого колективу є те, що він не лише створює мистецький продукт, а й активно впливає на процес особистісного становлення його учасників. Саме в колективній творчій діяльності формуються навички співпраці, відповідальності, дисципліни, взаємопідтримки, а також виховується повага до музичного мистецтва та культурних традицій. Важливу роль у цьому процесі відіграє керівник ансамблю, від професійних і особистісних якостей якого значною мірою залежить ефективність творчої роботи колективу.

Тому однією з основних особливостей діяльності керівника ансамблевого колективу є його ґрунтовна психолого-педагогічна підготовка. Керівник повинен уміти організувати навчально-творчий процес таким чином, щоб кожен учасник відчував свою значущість у колективі, мав можливість розвивати власні здібності та поступово вдосконалювати виконавську майстерність.

У нашому дослідженні специфічні особливості діяльності майбутнього керівника ансамблевого колективу, які є важливим елементом його професійної готовності до керування духовим ансамблем, розглядатимуться через відповідні структурні аспекти. Зокрема, увага приділятиметься педагогічному, організаційному, творчому та комунікативному компонентам діяльності керівника, що забезпечують ефективне функціонування ансамблевого колективу та сприяють досягненню високого рівня його художньо-виконавської діяльності.

Ключові слова: ансамбль, колектив, мистецтво, керівник.

Abstract. The article considers the ensemble collective as a special creative environment that performs not only artistic, but also an important educational and educational function. Such a collective, through the means of musical art, contributes to the development of the personality of its participants, forms their spiritual and aesthetic values, develops creative thinking, artistic taste and

the ability to collective interaction. Participation in the ensemble opens up wide opportunities for self-realization, creative self-expression and the development of performing abilities of each participant.

The peculiarity of the ensemble collective is that it not only creates an artistic product, but also actively influences the process of personal formation of its participants. It is in collective creative activity that skills of cooperation, responsibility, discipline, mutual support are formed, and respect for musical art and cultural traditions is also cultivated. An important role in this process is played by the leader of the ensemble, on whose professional and personal qualities the effectiveness of the creative work of the collective largely depends.

Therefore, one of the main features of the activity of the leader of the ensemble collective is his thorough psychological and pedagogical training. The leader must be able to organize the educational and creative process in such a way that each participant feels his significance in the collective, has the opportunity to develop his own abilities and gradually improve his performing skills.

In this context, the leader acts not only as an organizer of the creative process, but primarily as a teacher and mentor who introduces the participants to the complex and multifaceted world of musical art, forms their artistic culture and helps them master the necessary performing skills. He directs the activities of the collective, creates a favorable creative atmosphere, motivates the participants to active musical activity and contributes to the development of their individual and collective creative abilities.

In our study, the specific features of the activity of the future leader of the ensemble collective, which are an important element of his professional readiness to manage a brass ensemble, will be considered through the relevant structural aspects. In particular, attention will be paid to the pedagogical, organizational, creative and communicative components of the leader's activities, which ensure the effective functioning of the ensemble team and contribute to achieving a high level of its artistic and performing activities.

Keywords: ensemble, collective, art, leader.

Постановка проблеми. Серед безлічі професій, що існують у сучасному світі, особливе значення мають ті, які пов'язані з педагогікою. Адже їхнім об'єктом є найскладніше і найцінніше – людина, її внутрішній світ, психіка, розум і мислення. Саме ці професії покликані сприяти формуванню гармонійної та багатогранно розвиненої особистості, а також розкривати інтелектуальний потенціал суспільства.

Однією з таких професій, без сумніву, є керівник духового ансамблю. Особливість його діяльності вимагає глибокого теоретичного розуміння гри на духових інструментах, а також постійного аналізу специфічних вимог до виконавців із урахуванням вікових та психологічних особливостей учасників колективу.

Інструментальне музикування містить у собі багато складних і водночас захопливих питань, пов'язаних із професійною підготовкою майбутніх фахівців. Це відкриває нові горизонти для пошуку ефективних методів навчання здобувачів освіти, які не лише навчають музиці, а й стимулюють їх до самостійної творчої діяльності.

Матеріали та методи. Науковці, такі як О. Каргін, І. Маринін, С. Мальков та інші, у своїх дослідженнях вивчають професійну діяльність керівників аматорських колективів і описують її як складну сукупність організаційних, навчально-виховних та художньо-творчих процесів. Ці компоненти невіддільно пов'язані між собою і реалізуються в рамках багатогранного освітнього процесу: від організації роботи колективу до репетиційної і концертної діяльності [4].

Сучасна наукова література (зокрема, праці О. Абдуліної, Н. Волошиної, Л. Блінової та інших) вказує на важливість практично орієнтованого навчання здобувачів освіти. Автори переконані, що практичний підхід не лише підвищує якість освіти, але й напряму впливає на майбутню професійну діяльність молодих спеціалістів, готуючи їх до реалій роботи з колективами [7].

Таким чином, професія керівника духового ансамблю є не просто творчою або організаційною діяльністю – це справжнє мистецтво виховання майбутніх музикантів і стимулювання їхнього творчого потенціалу через гармонійне поєднання теорії та практики.

Дослідження в цій сфері вказують на великий потенціал для розвитку нових освітніх підходів, які відповідають викликам сучасного суспільства.

Як відомо, значна частина літератури зосереджена на підготовці професійних музикантів, диригентів та на методиках роботи з професійними колективами. Проте, питання підготовки керівників духових ансамблевих колективів досі залишається менш дослідженим. Саме тому основною **метою цієї публікації** є визначення специфіки підготовки фахівця такого спрямування, спираючись на усталені традиції, ключові поняття та принципи, сформовані у сфері професійної творчості.

Виклад основного матеріалу. Аматорський духовий ансамблевий колектив через мистецтво спрямовує учасників на саморозвиток і надає їм широкі можливості для втілення творчих задумів. Він не лише розвиває виконавські навички, але й формує естетичні смаки самих учасників.

У такій діяльності ключову роль відіграє керівник, чия психолого-педагогічна підготовка є критично важливою. Хоча для професійного керівника така підготовка теж потрібна, для роботи з аматорським колективом вона набуває особливого значення. У цьому контексті керівник виступає насамперед педагогом, допомагаючи учасникам освоїти складний світ художньої творчості та розвивати виконавські здібності. Головна мета – долучити здобувачів освіти до мистецтва через їхню активну участь у музичному житті колективу [8].

Однак висування універсальних критеріїв, за якими можна оцінити готовність здобувачів до майбутньої професійної діяльності як керівників духових ансамблів, залишається складним завданням. Ця проблема обумовлена специфікою їхньої майбутньої роботи та потребує ґрунтовного опрацювання. Попри актуальність, вона ще не отримала достатнього відображення в наукових дослідженнях. Лише в окремих працях можна знайти спроби висвітлення її аспектів. До прикладу, В. Подкопаєв у своїй роботі узагальнює теоретичні підходи, що розглядають соціально-педагогічні функції духової музики. О. Ніжинський зосереджується на розвитку професійних якостей керівників та аналізує принципи формування репертуару. Особливої уваги заслуговує проблема підготовки студентів мистецьких вишів до творчої діяльності, яка сьогодні є надзвичайно актуальною [9].

Аналіз наукових праць, присвячених різним аспектам професійно-педагогічної підготовки, а також практичний досвід роботи з духовими ансамблевими колективами дозволяють нам краще зрозуміти нагальні проблеми та глибше осмислити унікальність педагогічної діяльності керівника творчого гурту. Це справжнє мистецтво бути натхненником і наставником, який спрямовує різноманітну команду музикантів до спільної мети.

Управління такими ансамблями вимагає від майбутніх фахівців значного багажу знань і навичок. Це зокрема стосується таких сфер, як методика гри на духових інструментах, історія музики, основи та прийоми диригування, принципи навчання гри на духових інструментах.

Наше дослідження спрямоване на вивчення специфічних рис діяльності керівника духового ансамблю, котрі є невід'ємним складником його професійної підготовки. Ці аспекти розкриваються у кількох ключових напрямках.

По-перше, ансамблеві заняття, як правило, проводяться у вільний від навчання час. Це відразу задає певний рівень мотивації: участь у колективі базується переважно на добровільності та щирій зацікавленості учасників. Цей фактор створює особливий тип взаємовідносин у колективі, де важлива не тільки дисципліна, але й довіра та взаємоповага.

По-друге, у складі таких музичних гуртів найчастіше зібрані учасники з різним рівнем підготовки, здібностями, а також віком. Це вимагає від керівника неабиякого педагогічного таланту: він повинен знайти індивідуальний підхід до кожного музиканта, розуміти їх потреби і можливості, та забезпечувати атмосферу, яка сприятиме гармонійній співпраці та розвитку.

По-третє, значна роль у роботі керівника належить впливу репертуару, що виконується колективом. Правильно підібрані музичні твори здатні впливати на емоційний стан учасників і сприяти формуванню їхнього естетичного смаку [7].

Ансамблева творчість – це не тільки про техніку виконання, але й про особистісний та художній розвиток. І нарешті, варто звернути увагу на свободу вибору в методах навчання. У середовищі аматорських колективів нерідко бракує офіційно затверджених навчальних

програм. Тому керівник повинен знайти оптимальні методи навчання, які забезпечать ефективне та якісне оволодіння виконавськими навичками. Саме від збалансованого підходу залежить те, наскільки успішно кожен учасник зможе реалізувати свій творчий потенціал [6].

Таким чином, діяльність керівника духового ансамблю – це непростий, але надзвичайно цікавий процес, що вимагає широкого спектра знань, педагогічної мудрості та великої любові до музики і людей. Зрештою, саме гармонійна взаємодія найрізноманітніших складових допомагає творчим колективам досягати високих результатів і приносити людям радість мистецтва

Психолого-педагогічні дослідження виділяють кілька ключових структурних компонентів педагогічної діяльності. Перш за все, гностичний або дослідницький компонент, який є одним із основних у професійній діяльності педагога, адже передбачає постійний пошук актуальної інформації, а також аналіз власного і передового досвіду в організації навчально-виховного процесу.

Конструктивний компонент полягає у плануванні цієї діяльності та прогнозуванні її можливих результатів.

Організаторський компонент стосується координації всіх елементів навчально-виховного процесу, де головну роль відіграє педагог як організатор і керівник.

Комунікативний же компонент охоплює налагодження ефективних взаємодій між педагогом, здобувачами освіти, колегами та батьками.

Ці структурні компоненти є характерними також і для діяльності керівника ансамблевого колективу, що є специфічною формою професійно-педагогічної роботи. У цьому аспекті актуальними є результати досліджень, таких як праці Л. Русанової. Вона виділяє шість складових у структурі діяльності керівника аматорського художнього колективу, спрямованої на досягнення виховних цілей: проектує, конструктивний, комунікативний, організаторський і два підвиди гностичного компонента, аналітичний та узагальнюючий [8].

Спираючись на сучасні досягнення психолого-педагогічної науки, можна визначити перелік професійно-педагогічних знань і вмінь, які формують готовність здобувачів освіти до ефективного управління духовими ансамблевими колективами.

Сучасна методика управління аматорським колективом пропонує різноманітні підходи до виховання естетичного смаку. Як ключові форми роботи виділяють слухання музики, ознайомлення з творчістю видатних композиторів і музикантів, а також аналіз їхнього стилю. Ці заходи охоплюють усіх учасників колективу та проводяться під час занять [9].

Тематика занять може бути максимально різноманітною, від дослідження творчості окремих митців до обговорення складних питань музичного мистецтва. Особливо важливим є вміння знаходити ефективні методи й засоби навчання учасників основам виконавської майстерності.

Часто керівник творчого колективу починає свою роботу з формування базових навичок виконавської діяльності, таких як правильне дихання, музична грамота та звуковидобування. Тому важливою складовою процесу стає методична підготовка самого студента-педагога. Ця підготовка включає докладний аналіз виконавської готовності не лише колективу в цілому, а й кожного його члена. На основі такого аналізу керівник визначає дієві шляхи для подальшого вдосконалення виконавських навичок учасників.

Окремо слід наголосити на необхідності формування професійного й морального авторитету керівника. Його авторитет сприяє успішній організації навчально-виховної діяльності. Професійний аспект передбачає ґрунтовне знання інструментів, теорії музики, розвиток музичного слуху, а також володіння сучасними педагогічними методиками. Уміння враховувати індивідуальні особливості учасників і сприяти розкриттю їхніх талантів також є незамінною компетенцією [9].

Моральний авторитет керівника пов'язаний із його здатністю поєднувати формальне право на управління з істинним лідерством. Грамотне поєднання цих аспектів забезпечує не лише офіційне визнання, а й моральну підтримку всередині колективу. У роботі з дітьми критично важливими стають педагогічний такт і врахування вікових особливостей, що сприяє

підвищенню довіри та поваги до керівника, а також ефективнішій реалізації навчальних завдань.

Моральний авторитет керівника творчого колективу це не лише титул чи посада, але й наслідок великої поваги, яку до нього відчують учасники ансамблю. Ця повага базується на високих морально-етичних якостях, професіоналізмі та організаторських здібностях лідера.

У кожному творчому колективі моральний авторитет керівника виступає ключовим об'єднавчим елементом, що акумулює всі його сильні сторони та допомагає спрямувати зусилля команди в правильному напрямку.

Для здобувачів освіти, які готуються стати майбутніми керівниками аматорських музичних колективів, важливо відточувати свої комунікативні навички. Як зазначав А. Каргін, ефективне спілкування та вміння налагодити довірливі стосунки з учасниками ансамблю це не просто бажаний таланти, а невід'ємна складова успіху. Відсутність цих якостей і небажання їх розвивати може суттєво ускладнити роботу керівника, створюючи перешкоди у встановленні контактів з музикантами й іншими людьми, що, зрештою, впливатиме на якість та результати їхньої праці [7].

Окрім того, майбутній керівник має враховувати природні й технічні можливості музикантів. Перевантаження важкими графіками або надмірно складними завданнями може призвести до зниження ентузіазму учасників ансамблю. Тут важлива гармонія, репетиції мають бути настільки добре сплановані, щоб кожна з них не лише сприяла досягненню цілей, але й надихала музикантів на подальшу роботу, відкривала для них нові горизонти творчості.

Висновки. Отже, лише розуміючи специфіку музично-педагогічної діяльності, майбутній керівник зможе оптимально підготуватися до своєї ролі. Компетенції та практичні навички, набуті під час навчання у закладах освіти та культури, забезпечать умови для впровадження сучасних методів роботи. Це сприятиме не лише підвищенню організаційного рівня колективу, але й допоможе розкрити весь його творчий і художній потенціал. У підсумку, ефективне керівництво не просто зміцнить колектив, але й відкриє нові шляхи для його естетичного розвитку.

Список використаних джерел

1. Апатський В. М. Основи теорії і методики музично-виконавського мистецтва : навч. посіб. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 432 с.
2. Бібік Н. М. Компетентнісний підхід: рефлексивний аналіз застосування. *Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи* / за заг. ред. О. Овчарук. Київ : Вид-во К. І. С., 2004. С. 47–53.
3. Сущенко Т. І. Позашкільна педагогіка : навч. посіб. К. : ІСДО, 1996. 144 с.
4. Гаврілова Л. Г. Система формування професійної компетентності майбутніх учителів музики засобами мультимедійних технологій : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.04. Київ, 2015. 656 с.
5. Гринчук І. Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу та ейдосу : навч.-метод. посіб. Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. 224 с.
6. Ковальський Р. І. Педагогічний концепт підготовки керівника учнівського естрадно-інструментального колективу. *Духовність особистості в системі мистецької освіти* : зб. праць наукової школи доктора педагогічних наук, професора О. М. Олексюк (Київський університет імені Бориса Грінченка). Київ, 2018. С. 110–118.
7. Кофман Р. І. Виховання диригента: психологічні особливості. Київ : Муз. Україна, 1986. 40 с.
8. Макаренко Г. Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу : дис. ... д-ра пед. наук : 17.00.01. Київ, 2006. 380 с.
9. Сверлюк Я. В. Теоретико-методичні основи професійної підготовки диригента оркестрового колективу у вищих мистецьких навчальних закладах : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.04. Київ. 2011. 447 с.

УДК 378.14:785.1

Филипчук Мирослав Степанович*кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач кафедри естрадного
та вокально-хорового мистецтва**Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне*ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4255-5971>

СПЕЦИФІКА НАВЧАННЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ В ЕСТРАДНОМУ ОРКЕСТРІ НА КАФЕДРІ ЕСТРАДНОГО ТА ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Анотація. У статті розкрито специфіку навчання здобувачів у естрадному оркестрі кафедри естрадного та вокально-хорового мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету як важливого складника професійної підготовки майбутніх музикантів. Проаналізовано особливості формування виконавських умінь, розвитку музичного слуху, ритмічного чуття, ансамблевої злагодженості та навичок читання з листа. Висвітлено роль диригента у координації творчого процесу, формуванні художнього мислення та інтерпретаційної культури здобувачів. Наголошено на значенні практико-орієнтованого підходу, репетиційної та концертної діяльності як середовища професійного зростання. Окремлено педагогічні умови, що сприяють розвитку творчої індивідуальності, відповідальності та сценічної культури майбутніх фахівців.

Ключові слова: естрадний оркестр, творчі здібності, музично-виконавські уміння, керівник.

Abstract. The article reveals the specifics of training applicants in the pop orchestra of the Department of Pop and Vocal and Choral Art of Rivne State Humanitarian University as an important component of the professional training of future musicians. The features of the formation of performing skills, the development of musical ear, rhythmic sense, ensemble coherence and reading skills from a letter are analyzed. The role of the conductor in coordinating the creative process, forming artistic thinking and interpretive culture of applicants is highlighted. The importance of a practice-oriented approach, rehearsal and concert activities as an environment for professional growth is emphasized. Pedagogical conditions that contribute to the development of creative individuality, responsibility and stage culture of future specialists are outlined.

Keywords: pop orchestra, creative abilities, musical and performing skills, leader.

Постановка проблеми. Сучасні процеси розвитку українського суспільства, його демократизації та національно-культурного відродження зумовлюють оновлення змісту й форм освітньої діяльності. У цих умовах особливої ваги набуває колективне навчання й виховання як простір, у якому формується не лише фахова компетентність, а й світоглядна зрілість особистості. Саме в колективі здобувач отримує можливість реалізувати власний творчий потенціал, набути практичних умінь і навичок, розвинути комунікативні якості та відчутти себе частиною єдиного художнього цілого.

Проблематика розвитку оркестрового виконавства розглядалася у працях Ф. Вейнгартнера, Ш. Мюнша та інших дослідників. У цих роботах основна увага приділяється диригентській практиці, зокрема вдосконаленню методів управління оркестром, а також питанням інтерпретації музичних творів і пошуку ефективних шляхів художнього впливу на виконавський колектив.

Певні аспекти народно-оркестрового виконавства досліджено в монографічних працях Ю. Бай, Г. Бродського, О. Ільченка, М. Малахова, де розглядаються проблеми підвищення художнього рівня звучання аматорських оркестрів. Автори пропонують поетапну систему роботи над музичним твором, що включає ознайомлення, детальне опрацювання нотного

матеріалу та засвоєння технічних і виконавських прийомів, а також визначають критерії художньої інтерпретації.

Разом із тим навчання студентів в естрадному оркестрі залишається недостатньо вивченим напрямом музично-педагогічної науки і потребує подальшого теоретичного та методичного осмислення. У науковій літературі окремі його аспекти висвітлено лише частково, зокрема у працях О. Сергієнка та В. Василевського, що свідчить про фрагментарність досліджень у цій сфері. Таким чином, зазначена проблема залишається актуальною та потребує системного наукового опрацювання.

Метою статті є висвітлення специфіки навчально-творчої діяльності в естрадному оркестрі, а також визначення ключових напрямів організації репетиційного процесу.

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

Оркестровий колектив формується на основі спільної діяльності здобувачів, спрямованої на досягнення єдиної мети – художньо переконливого відтворення музичних творів. У процесі опанування техніки гри на інструменті, опрацювання репертуару та узгодження виконавських параметрів – штрихів, темпів, динаміки, ритмічних структур і художньої інтерпретації – між учасниками виникають і розвиваються творчі взаємозв'язки. Спільна мета та колективна праця забезпечують ефективну організацію навчально-творчої діяльності, сприяють формуванню в студентів почуття колективізму, відповідальності та свідомого ставлення до оркестрових занять.

Навчання в естрадному оркестрі сприяє всебічному розвитку музичних здібностей здобувачів. Цьому підпорядковані різноманітні вправи, спрямовані на налаштування інструментів і забезпечення стійкої інтонаційної точності, виконання гам, акордових послідовностей, удосконалення якості звуковидобування, роботи над атакою звука, темпом, ритмічною організацією та іншими засобами музичної виразності. Але найбільш ефективно розвиток музичних здібностей здобувачів відбувається у процесі вивчення музичних творів.

Під час цієї роботи до загальних засобів музичної виразності додаються специфічні оркестрові технології: виклад фактури музичних творів у багатотембральному звучанні, співвідношення окремо взятих різноманітних акордових звуків оркестровими групами, динамічні й темброві співвідношення та протиставлення звучання оркестрових груп, різнопланове відтворення певних ритмічних малюнків, використання значної кількості штрихів тощо. Як слушно, зауважував Б. Лятошинський: «Справжнє мистецтво потребує глибини переживання» [2, с. 35].

Навчання студентів в естрадному оркестрі сприяє розвитку інтерпретаційно-творчих якостей, що формуються в процесі колективного опрацювання музичних творів. У ході колективної інтерпретації здійснюється комплекс виконавських дій, пов'язаних з освоєнням нотного тексту, досягненням ансамблевої злагодженості як між групами інструментів, так і в межах усього оркестру, а також налагодженням творчої взаємодії в оркестрових колективах. Важлива роль у цьому процесі належить викладачу-диригенту, який має донести до виконавців власне бачення ідейно-художнього змісту твору. Усвідомлення студентами інтерпретаційного задуму диригента та його практична реалізація в роботі оркестру сприяють засвоєнню загальних принципів і процедур творчої виконавської діяльності.

У навчальному оркестрі є широкі можливості виховання у здобувачів почуттів і емоцій. Глибоке вивчення і художнє виконання різнохарактерних за стильовими та жанровими особливостями музичних творів надає можливість студентам зіставляти, оцінювати, вчитися відчувати більш досконале, глибоке, прекрасне. за словами М. Скорика, «Виконавець має відчувати музику зсередини, інакше вона не стане живою» [6, с. 118].

У навчальній роботі естрадного оркестру створюється можливість для застосування теоретичних знань, засвоєних здобувачами у процесі вивчення музично-теоретичних та історичних дисциплін. Власне, ці знання суттєво впливають на розвиток музичного мислення

студентів, вміння аналізувати, сприймати окрему музичну інформацію тощо. Вони найповніше виявляються у практичній діяльності оркестру. Зокрема:

- знання з історії музики (особливо естрадної та джазової) використовуються під час ознайомлення з музичним твором, композитором, епохою створення, що допомагає студентам усвідомити характер, стиль, художню сутність твору;

- знання з естрадної та джазової гармонії дають змогу студентам правильно розбиратися в акордово-структурних побудовах окремих гармонічних функцій у процесі колективної гри, розширювати уяву щодо застосування нестандартних гармонічних функцій, орієнтуватися та оперативно реагувати на складні гармонічні сполучення, які позначені акордовими цифровками;

- знання з поліфонії використовуються під час вивчення поліфонічних музичних творів різного типу, які спрямовані на розвиток у студентів поліфонічного мислення.

Важливе місце в роботі навчального естрадного оркестру для здобувачів має особистий приклад професійної діяльності керівника музичного колективу. Наявність сильної волі, володіння концентрованою і диференційованою увагою, швидкість реакції, здатність чітко висловлювати свої задуми, відчувати колектив «як єдиний і багато яскравий інструмент». Усі ці якості диригентської майстерності чітко передаються студентам у процесі колективного музикування, формуючи в них організаційні, педагогічні, вольові якості, зібраність і професійну спрямованість. «Диригент повинен чути музику не такою, якою вона є, а такою, якою вона має стати» – зауважував Г. Караян [1, с. 65].

Як засвідчує досвід, упродовж навчання студенти мають усі передумови для здобуття повноцінної методичної підготовки до роботи з оркестром у ролі диригента: вони опановують знання про оркестрові інструменти, особливості їх настроювання – як окремих інструментів, так і груп, вивчають їхній діапазон, набувають умінь організовувати репетиційний процес. Ця підготовка відбувається під виваженим керівництвом викладача-диригента, який допомагає долати найскладніші виконавські труднощі та спрямовує студентів до усвідомленої й творчої праці. Водночас здобувачі розвивають і організаторські якості, виконуючи обов'язки старости оркестру, концертмейстера групи тощо. Підсумком усього періоду навчання в естрадному оркестрі стає підготовка до державного іспиту з диригування, під час якого студенти-випускники виконують з оркестром два різножанрові естрадні або джазові концертні твори, здобуваючи кваліфікацію диригента естрадного оркестру.

Досягнення художньо-виконавського ансамблю здійснюється передовсім у процесі репетиційної роботи, який передбачає ознайомлення студентів з новими музичними творами, їх змістом, формою, вивчення нотного тексту, подолання складних технічних труднощів, досягнення взаєморозуміння між всіма учасниками музичного колективу як в технології гри, так і в питаннях інтерпретації.

Необхідно звернути увагу на ще один вид навчальної роботи, який ефективно впливає на репетиційний процес – набуття навичок читки нот з листа. Це має відношення до тих музичних творів, які не передбачені навчальним репертуаром оркестру. Цей процес здійснюється поступово, коли студенти ознайомлюються з великою кількістю музичних творів, засобами музичної виразності, характерними способами і прийомами звуковидобування й звуковедення, різноманітними ритмічними малюнками, штрихами, які є специфічними для естрадного та джазового виконавства. Чим активніше студенти будуть намагатися вникати у виконавський процес твору, тим глибше зможуть сприймати його характер, стиль тощо.

Перш ніж читати музичний твір, потрібно ознайомитися з ним за допомогою уявного читання, програвши його «в голові». Так, Р. Шуман рекомендував молодому музикантові: «Якщо тобі пропонують зіграти з листа незнайомий твір, то спочатку пробіжи його очима».

Колективна читка нот з листа суттєво відрізняється від індивідуальної насамперед особливістю візуального сприйняття нотного тексту, обсягом інформаційного впливу, здатністю оперувати реальним звучанням. Якщо соліст-виконавець, сприймаючи візуальний нотний текст, здатний внутрішньо чути звуковисотність та характер звучання кожної ноти до моменту її звуковидобування за індивідуальною читкою нот з листа – це, на думку Л. Сбітнева, «відтворююче сприйняття». В оркестровому колективі, як правило, кожному окремому

оркестранту немає доцільності та фізичної можливості внутрішньо відтворювати кожну ноту. Він сприймає тільки реальне звучання цілого оркестру, при цьому слухаючи та аналізуючи звучання свого інструменту відповідно до гри партнерів.

Прикметно, що інформація, яку сприймають оркестранти, набагато об'ємніша та багатша за ту, яку сприймає соліст-виконавець. Тому для набуття колективної читки тон з листа важливо не тільки правильно виконувати свою партію в технологічному та художньому аспектах, але й досягнути тісного контакту з партнерами по групі для узгодження колективних дій.

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

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

Список використаних джерел

1. Гозуло Г. Методика роботи із самодіяльним оркестром. К. : Муз. Україна, 1983. 136 с.
2. Костюк О. Сприймання музики і художня культура слухача. К. : Наук. думка, 2007. 122 с.
3. Методика роботи з оркестром (ансамблем) духових та естрадних інструментів. Програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–II рівнів акредитації / укладач В. І. Коваль. Вінниця : Нова книга, 2005. 24 с.
4. Откидач В. Методика роботи з оркестром : навч.-метод. посіб. Х. : ХДАК, 2019. 125 с.
5. Плеченко Т. Методика роботи з музично-інструментальними колективами. Кіровоград : Імекс, 2009. 231 с.
6. Сбітнева Л. Методика музичного виховання. Луганськ : Альма-матер, 2005. 171 с.

УДК 378.147:78.071.2:37.011.3-051

Сивохіп Степан Володимирович*здобувач вищої освіти першого (бакалаврського) рівня
кафедри духових та ударних інструментів
факультету музичного мистецтва**Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне*ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9318-4947>**Самарук Владислав***здобувач вищої освіти першого (бакалаврського) рівня
кафедри духових та ударних інструментів
факультету музичного мистецтва**Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне*ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-2861-3915>**Макух Дмитро Євгенович***здобувач вищої освіти першого (бакалаврського) рівня
кафедри духових та ударних інструментів
факультету музичного мистецтва**Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне*ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-9191-8444>

ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ПІДГОТОВКА ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: ЗМІСТ І ШЛЯХИ РЕАЛІЗАЦІЇ

Анотація. У статті розглядається проблема формування інструментально-виконавської майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва в системі їхньої професійної підготовки. Актуальність дослідження зумовлена сучасними вимогами до фахової компетентності педагога-музиканта, який повинен поєднувати високий рівень виконавських умінь із здатністю ефективно реалізовувати їх у педагогічній діяльності. У контексті реформування освіти та впровадження нових підходів до навчання особливої ваги набуває питання вдосконалення змісту та методів інструментально-виконавської підготовки студентів закладів вищої освіти.

У дослідженні уточнено сутність поняття «професійна підготовка» як цілеспрямованого процесу формування професійної компетентності майбутнього фахівця, що охоплює систему знань, умінь, навичок, цінностей і досвіду діяльності. Розкрито специфіку професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, яка полягає в інтеграції педагогічної та музично-виконавської складових. Обґрунтовано, що інструментально-виконавська майстерність є важливою складовою цієї підготовки та виступає показником готовності майбутнього педагога до здійснення музично-освітньої діяльності.

Особливу увагу приділено аналізу структури інструментально-виконавської підготовки, яка включає теоретичний, методичний і практичний компоненти. Визначено, що ефективність формування виконавської майстерності забезпечується їхньою взаємодією та цілісністю. З'ясовано, що важливими складовими інструментально-виконавської майстерності є технічна вправність, художньо-образне мислення, інтерпретаційні вміння, музичний слух, творча уява та здатність до самостійної роботи над музичним матеріалом.

Ключові слова: професійна підготовка, учитель музичного мистецтва, інструментально-виконавська майстерність, музично-педагогічна діяльність, виконавські навички, музичне мислення, творчість.

Abstract. The article considers the problem of forming instrumental and performing skills of future teachers of music in the system of their professional training. The relevance of the study is due to modern requirements for the professional competence of a teacher-musician, who must combine a

high level of performing skills with the ability to effectively implement them in pedagogical activity. In the context of reforming education and introducing new approaches to learning, the issue of improving the content and methods of instrumental and performing training of students of higher education institutions acquires special importance.

The study clarifies the essence of the concept of «professional training» as a purposeful process of forming the professional competence of a future specialist, which encompasses a system of knowledge, skills, abilities, values, and experience of activity. The specifics of the professional training of future teachers of music are revealed, which consists in the integration of pedagogical and musical and performing components. It is substantiated that instrumental and performing skills are an important component of this training and serve as an indicator of the readiness of a future teacher to carry out musical and educational activities.

Special attention is paid to the analysis of the structure of instrumental and performing training, which includes theoretical, methodological and practical components. It is determined that the effectiveness of the formation of performing skills is ensured by their interaction and integrity. It is found that important components of instrumental and performing skills are technical skill, artistic and figurative thinking, interpretative skills, musical ear, creative imagination and the ability to work independently on musical material.

Keywords: professional training, music teacher, instrumental and performing skills, musical and pedagogical activity, performing skills, musical thinking, creativity.

Постановка проблеми. «У процесі розвитку музично-педагогічної освіти склалася певна система інструментальної підготовки учителів музики, яка відрізняється від підготовки інструменталістів-виконавців у мистецьких закладах вищої освіти. Це зумовлено різними цілями та завданнями майбутньої практичної діяльності фахівців відповідного профілю. Якщо головною метою діяльності виконавця є саме виконання творів і найповніше розкриття перед слухачами їх художнього змісту, то для вчителя музики такою метою є формування музичної культури здобувачів освіти у процесі різноманітної музичної діяльності, зокрема інструментально-виконавської» [8, с. 1], наголошує Л. Гусейнова. Саме тому, одним із ключових напрямів у професійній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва дослідниця визначає формування їхньої готовності до виконавської діяльності. У межах нашого дослідження така готовність розглядається через формування інструментально-виконавської майстерності, яка формується під час проходження професійної підготовки.

Мета роботи полягає у вивченні основних закономірностей формування інструментально-виконавської майстерності у майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Матеріали та методи. Уточнимо розуміння «професійної підготовки».

«Професійна підготовка трактується в «Енциклопедії професійної освіти» як сукупність спеціальних знань, умінь, навичок, професійних якостей, трудового досвіду та норм поведінки, які забезпечують здатність ефективно виконувати роботу за обраною спеціальністю. У свою чергу, «Український педагогічний словник» визначає цей термін як одну зі складових поняття «професійна освіта». Зокрема, йдеться про підготовку в навчальних закладах фахівців різних рівнів кваліфікації для виконання трудової діяльності в одній із сфер господарства, науки чи культури. Це невід'ємна частина цілісної системи освіти, яка охоплює набуття знань, умінь і навичок, необхідних для роботи в ролі висококваліфікованого спеціаліста, представника середнього рівня кваліфікації або кваліфікованого працівника» [7Помилка! Джерело посилання не знайдено., с. 274 – 275].

Ми поділяємо підхід до поняття «професійної підготовки», який пропонують О. Романчук і У. Проценко. Вони розглядають її як цілеспрямований процес професійного розвитку спеціаліста, спрямований на формування під час навчання у закладах вищої освіти такого рівня професійної компетентності, який є достатнім для виконання майбутніх завдань. Іншими словами, це досягнення стану професійної готовності [10, с. 30].

На думку М. Ткаченка, професійна діяльність учителя музичного мистецтва має унікальну природу, адже поєднує в собі риси музиканта і педагога. Ця специфіка визначається тим, що педагогічні завдання вирішуються через засоби музичного мистецтва, де ключову

роль відіграє художньо-творчий аспект. Він реалізується у здатності інтерпретувати та виконувати музичні твори. Отже, науковець вважає підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва багатогранною педагогічною системою. Вона спрямована на формування фахівців широкого профілю, які повинні вміти грати на різних музичних інструментах, володіти вокально-хоровою, інструментальною та диригентською майстерністю, а також бути готовими до професійної педагогічної діяльності. Це вимагає від студентів опанування значного обсягу знань, умінь і навичок у своїй галузі [13, с. 47].

Ми підтримуємо підхід Е. Зеєра, який трактує професійну підготовку як процес, побудований на послідовному застосуванні прийомів соціального впливу на особистість. Це передбачає залучення людини до різноманітних професійно значущих видів діяльності з метою формування системи необхідних знань, навичок, якостей, моделей поведінки та індивідуальних способів виконання професійних завдань. Однією зі складових, критично важливих для майбутніх учителів музичного мистецтва, є, на нашу думку, інструментально-виконавська майстерність. С. Сисоєва описує професійну підготовку як цілісну систему, що складається з взаємозв'язаних і впорядкованих компонентів. Вона характеризується відносною стабільністю, побудованою ієрархією, наявністю суб'єкта і об'єкта, а також розгалуженими внутрішніми та зовнішніми зв'язками. [12, с. 133].

Отже, професійна підготовка повинна бути достатньо різнобічною, щоб не лише гарантувати якісне виконання професійних обов'язків, але й стати основою для розвитку особистісних та професійних якостей майбутнього спеціаліста. У цьому контексті вона має сприяти формуванню інструментально-виконавської майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Підготовка майбутнього вчителя музики включає опанування низки дисциплін, таких як музично-теоретичні, музично-історичні, музично-інструментальні та диригентські, а також вивчення методики музичної освіти. Засвоєння цих циклів має забезпечити спеціалісту здатність цікаво та професійно говорити про музику, аналізувати музичні твори під час навчального процесу, розкривати закономірності втілення художнього змісту у музичній драматургії. Також важливо навчитися добирати репертуар, який є доступним і цікавим для учнів, вести обговорення та диспути, розвиваючи їхній смак, емоційне сприйняття та розуміння музичного мистецтва [6, с. 25].

У сучасних умовах майбутній фахівець музичного мистецтва має володіти здатністю самостійно й творчо вирішувати професійні завдання, мислити як справжній музикант, а також бути різнобічно розвиненою особистістю. Це вимагає не лише глибоких знань у сфері своєї спеціалізації, але й загальної обізнаності у різних видах мистецтва. Тільки тоді, коли студент усвідомлює, що він спроможний самостійно виконувати завдання навчальної програми, проводити уроки, ілюструвати музичні твори та впевнено взаємодіяти з здобувачами освіти, можна говорити, що у нього сформовано достатній рівень знань, умінь і навичок для того, щоб стати компетентним учителем музики.

Поділяємо точку зору Л. Гончаренко про те, що підготовка майбутніх педагогів музичного мистецтва має базуватися на гармонійному поєднанні педагогіки та музичного мистецтва. Тому серед різноманітних завдань професійної підготовки вчителів до музично-естетичної роботи у школі важливе місце займають уміння емоційно й доступно ілюструвати музичні твори. Окрім цього, необхідно вміти обирати відповідні музичні приклади для організації бесід і дискусій з питань мистецтва та проведення лекцій-концертів. Не менш важливо навчитися давати образні й змістовні словесні пояснення до творів музичного мистецтва [7, с. 63].

Саме тому ми розглядаємо формування інструментально-виконавської майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва не лише як частину їхньої фахової діяльності, а в ширшому контексті професійної підготовки. Підтримуємо точку зору Я. Сверлюка, який зазначає, що питання професійного рівня та педагогічної майстерності стають дедалі важливішими у процесі підготовки студентів музично-педагогічних закладів вищої освіти [11].

Питання готовності студентів до роботи в закладах загальної середньої освіти тісно переплітається з проблематикою їхньої професійної підготовки. У сучасних умовах це питання набуває особливої актуальності, адже потребує акценту на формуванні високого рівня професіоналізму у всіх аспектах освітньої діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва. Особливу увагу при цьому слід приділяти розвитку їхніх інструментально-виконавських навичок як невід'ємної складової професійної компетентності. Варто зауважити, що професійна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва — це багатогранний, багатоаспектний процес, який охоплює низку напрямів, необхідних для успішної педагогічної діяльності у загальноосвітніх школах. Враховуючи сучасні вимоги, вчитель музики виконує широкий спектр ролей: він водночас є виконавцем (вокалістом чи інструменталістом), концертмейстером, організатором і керівником дитячих музичних колективів, а також просвітником і лектором. Ця багатофункціональність пояснює, чому професійна діяльність вчителя музичного мистецтва вважається однією з найскладніших і найрізноманітніших у сфері творчих професій. Її сутність криється у глибокій інтеграції різних видів творчої діяльності, які одночасно вимагають високого рівня знань, навичок і творчих здібностей. Особливий вияв професійної кваліфікації музиканта-педагога проявляється у виконавській діяльності. Саме на цьому етапі відбувається синтез педагогічної майстерності та виконавської обізнаності, що дозволяє досягти значного художнього впливу на внутрішній світ здобувачів освіти через музику. Така взаємодія не тільки формує естетичну культуру й ціннісні орієнтири молоді, а й розкриває перед ними масштаби особистісного й духовного зростання через мистецтво [1, с. 167].

Як, цілком справедливо, зазначає науковець С. Барвік, музично-виконавська майстерність особистості формується в процесі професійної підготовки та виконавської діяльності, виявляючи при цьому рівень набутих умінь, навичок та інтерпретаторської творчості [5].

Формування інструментально-виконавської майстерності у майбутніх учителів музичного мистецтва залишається важливим завданням у процесі їхньої професійної підготовки. На думку Л. Арчажнікової, інструментально-виконавська підготовка вчителя музики включає кілька ключових аспектів: ґрунтовне освоєння музично-теоретичних і методичних знань у сфері інструментального виконавства; здатність виконувати музичні твори різноманітних стилів, жанрів та форм; сформованість навичок і вмінь самостійної роботи над музичним репертуаром; уміння передавати художній образ твору через адекватне сприйняття, опрацювання та інтерпретацію музичних композицій; розвинуте музичне сприйняття, уяву, мислення та творчі здібності. Усі ці аспекти необхідно враховувати та систематично розвивати у процесі підготовки майбутніх педагогів у галузі музичного мистецтва.

Інструментально-виконавська підготовка сучасного педагога музичного мистецтва в університеті розглядається як складна, динамічна система, що охоплює взаємопов'язані, але частково автономні компоненти: теоретичний, методичний і практичний, а також структурні елементи, серед яких важливе місце займають дисципліни інструментально-виконавського циклу. Усі ці складові виконують свої власні функції, інтегруючи процес навчання. В рамках нашого дослідження можемо зазначити, що компоненти музично-інструментальної підготовки формують єдине ціле з загальною метою, розвиток інструментально-виконавської майстерності. Ця система побудована на спільних принципах та унікальній внутрішній організації, де відчутний взаємозв'язок і взаємозалежність усіх її структурних елементів.

Л. Гончаренко досліджує аспект виконавської майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва. Науковець акцентує увагу на тому, що в процесі професійної підготовки постають не лише завдання оволодіння технікою гри на музичному інструменті, але й розвиток виконавського мислення та інтерпретаційних навичок. Це дозволяє глибше зрозуміти музичні твори і забезпечити їх цілісне виконання в різних жанрах і стилістичних напрямках [7].

Формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних, духових та хорових ансамблів — це складний і багатогранний процес, у якому важливу роль відіграють сучасні методики навчання. Д. Бабіч виокремлює ряд ключових аспектів, які сприяють

розвитку професійних компетенцій. Перш за все, це комунікативно-діяльнісний підхід і модернізація традиційних підходів до викладання. До таких змін належать різноманітні формати подачі матеріалу, засвоєння знань через колективне музикування, ускладнення виконавських завдань та оновлення змісту навчання.

Іншим важливим фактором є стимулювання ініціативності та активності учасників ансамблю. Це включає заохочення командної роботи, обміну знаннями, обговорень вражень і досвідів – усе це розвиває взаєморозуміння і колективний дух.

Ще одним ключовим елементом є співтворчість між викладачем та студентами, де педагоги і учні разом працюють над сприйняттям музики й творчим створенням композицій, а також разом вирішують проблеми, що виникають у процесі навчання. Особливо цінним є забезпечення можливості кожному учасникові проявити себе у спільній діяльності через взаємодопомогу, підтримку й спільну реалізацію творчих завдань.

Невід'ємною частиною є створення позитивного емоційного клімату в колективі, що забезпечує психологічний комфорт для всіх ансамбістів. А поступове зменшення інтервалу між вивченням нового музичного матеріалу та публічним виступом дозволяє швидко закріплювати отримані навички у практиці. Деякі з цих підходів до навчання, як-от спільна творчість викладача і студентів чи створення позитивної атмосфери в колективі, успішно застосовуються і при формуванні інструментально-виконавських навичок майбутніх учителів музичного мистецтва.

У свою чергу, педагог-дослідник Л. Арчажникова звертає увагу на інші аспекти навчання в інструментальному класі. За її словами, основні завдання цього процесу охоплюють розвиток здатності до глибокого розуміння художнього задуму музичного твору через аналіз нотного тексту і власне його інтерпретацію у відповідному стилі; передавання систематизованих знань про музику, як теоретичних, так і історичних, через ознайомлення з видатними творами класики різних епох, жанрів і стилів. Не менш важливим є формування умінь самостійно працювати над музичним матеріалом, розвивати естетичний смак і критичне мислення щодо твору. Сюди ж входить розвиток технічних навичок виконання музики, читання з листа, транспонування, акомпанементу і гри в ансамблі. Ці елементи допомагають виховати не лише вправного музиканта, але й особистість із багатогранним музичним світоглядом. Таким чином, формування виконавської майстерності є синтетичним процесом, що поєднує технічний фаховий рівень із творчістю, взаємодією у колективі та особистісним зростанням кожного учасника навчального процесу. І чим креативнішою та багатограннішою буде ця система, тим впевненіше молоді артисти та педагоги зможуть заявити про себе на професійній сцені або в класі [30, с. 71].

На нашу думку, зміст навчання у класі основного музичного інструмента включає специфічні елементи практичної роботи з інструментом, постійне освоєння спеціальних знань, умінь і навичок, а також розвиток здатності до їх подальшого практичного застосування в майбутній творчій або професійній діяльності. Усе це беззаперечно сприяє формуванню інструментально-виконавської майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва. Реалізація зазначених складових змісту виконавської підготовки студентів можлива за умови розвитку творчого мислення. Це забезпечить цілеспрямованість і послідовність етапів навчального процесу, що, у свою чергу, стимулюватиме саморозвиток виконавської майстерності в контексті набуття відповідних теоретичних і практичних компетенцій.

Науковці акцентують увагу на важливості цілеспрямованого розвитку тих чи інших якостей, які є ключовими для досягнення інструментально-виконавської майстерності майбутніх педагогів-музикантів. Зокрема, виділяється необхідність таких умінь, як підбір музичного матеріалу на слух, виконання гармонійного аналізу, володіння технікою імпровізації, навички транспонування тощо. Опанування творчого музикування розглядається як один із основних показників високого рівня виконавської майстерності у фахівця-інструменталіста. Усі ці аспекти потребують глибокої уваги в процесі формування професійної підготовки майбутніх педагогів-музикантів.

Висновки. У ході дослідження встановлено, що інструментально-виконавська майстерність є однією з ключових складових професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. З'ясовано, що специфіка підготовки музиканта-педагога визначається поєднанням виконавської та педагогічної діяльності, що зумовлює необхідність формування

не лише технічних умінь гри на інструменті, а й здатності до художньої інтерпретації, творчого мислення та педагогічної доцільності застосування виконавських навичок.

Обґрунтовано, що процес формування інструментально-виконавської майстерності має системний характер і реалізується через взаємодію теоретичного, методичного та практичного компонентів підготовки. Важливими умовами цього процесу є розвиток музичного мислення, слухо-моторних уявлень, творчої ініціативи, а також здатності до самостійної роботи над музичним матеріалом. Доведено, що ефективність формування виконавської майстерності значною мірою залежить від використання сучасних педагогічних підходів, зокрема комунікативно-діяльнісного, особистісно орієнтованого та творчо-інтерактивного навчання.

Визначено, що інструментально-виконавська підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва має бути спрямована не лише на досягнення високого рівня виконавської техніки, але й на формування здатності застосовувати ці вміння у педагогічній практиці: ілюструвати навчальний матеріал, організовувати музичну діяльність учнів, розвивати їхню музичну культуру та естетичні смаки. Таким чином, інструментально-виконавська майстерність виступає інтегративною характеристикою професійної компетентності майбутнього фахівця.

Перспективи подальших розвідок. Перспективи подальших наукових досліджень убачаємо у розробленні та експериментальній перевірці ефективних методик формування інструментально-виконавської майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва з урахуванням сучасних освітніх тенденцій. Зокрема, актуальним є вивчення можливостей інтеграції цифрових технологій, мультимедійних засобів та дистанційних форм навчання у процес інструментальної підготовки студентів.

Список використаних джерел

1. Андрійчук Н. Педагогічні умови вдосконалення виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2013. № 8. Ч. 1. С. 167–172.
2. Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки : кн. для учителя. 1984. 111 с.
3. Арчажникова Л. Структура профессиональной деятельности учителя музыки. *Подготовка учителя музыки к профессиональной деятельности в школе*. 1985. С. 3–20.
4. Бабіч Д. Формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів : автореф. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ. 2004. 19 с.
5. Барановська І. Мистецькі інтегративні технології в поліхудожній освіті. *Інформаційні технології в освіті*. 2019. № 2 (39). С. 42–53.
6. Богданюк В. Особливості професійної підготовки сучасного вчителя музичного мистецтва. *Проблеми підготовки сучасного вчителя* : зб. наук. праць. 2020. Вип. 1(21), ч. 1. С. 21–29.
7. Гончаренко С. Український педагогічний словник. К. : Либідь, 1997. 376 с.
8. Гусейнова Л. Формування готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності : автореф. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ. 2005. 18 с. URL: https://otherreferats.allbest.ru/pedagogics/00444444_0.htm (дата звернення: 10.04.2026).
9. Лаврентьева Н. Структурно-функциональная модель формирования творческого мышления майбутнього вчителя музыки в процесі інструментально-виконавської підготовки. *Професіоналізм педагога : теоретичні й методичні аспекти* : зб. наук. праць / ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет». Слов'янськ, 2016. Вип. 4. С. 236–247.
10. Романчук О., Проценко У. Аналіз основних дефініцій професійної підготовки фахівців із фізичного виховання і спорту. інноваційна педагогіка. *Загальна педагогіка та історія педагогіки*. 2019. Вип. 11. Т. 2. С. 27–31.
11. Сверлюк Я. Теоретико-методичні основи професійної підготовки диригента оркестрового колективу у вищих мистецьких навчальних закладах : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.04 / Інститут вищої освіти НАПН України. К., 2011. 38 с.
12. Сисоєва С. Проблеми неперервної професійної освіти: тезаурус наукового дослідження : наук. вид. НАПН України. Київ : ЕКМО, 2010. 362 с.
13. Ткаченко М. Специфіка та зміст фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Пріоритетні наукові напрямки педагогіки і психології: від теорії до практики* : зб. тез Міжнар. науково-практ. конф., м. Харків, 14–15 жовт. 2016 р. Харків, 2016. С. 46–49.

УДК [780.8:780.646.1]:37

Дупіряк Петро Олегович*здобувач вищої освіти першого (бакалаврського) рівня**кафедри духових та ударних інструментів**факультету музичного мистецтва**Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне*ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-6830-9612>

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ТЕХНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ УЧНІВ У КЛАСІ ТРУБИ

Анотація. У статті висвітлено проблему розвитку технічної майстерності учнів у класі труби в контексті сучасної мистецької освіти. Теоретично обґрунтовано комплекс педагогічних умов, що забезпечують ефективне формування виконавсько-технічних навичок юних трубачів. До ключових умов віднесено системність і поетапність навчання, індивідуалізацію освітнього процесу, мотиваційно-стимулюючу підтримку, систематичний контроль і корекційне управління, а також комплексний розвиток основних компонентів техніки (дихання, амбушура, артикуляції, пальцевої техніки). Окреслено значення поєднання індивідуальних і колективних форм роботи. Підкреслено, що реалізація визначених умов сприяє розвитку самоконтролю, стійкої мотивації та інтеграції технічних умінь у цілісну музично-виконавську діяльність учнів.

Ключові слова: технічна майстерність, учні-трубачі, педагогічні умови, навчання гри на трубі, індивідуалізація навчання, системність і поетапність, мотивація навчання, самоконтроль, технічна підготовка, мистецька освіта.

Abstract. The article addresses the development of students' technical mastery in the trumpet class within the context of contemporary arts education. It substantiates a set of pedagogical conditions that ensure the effective formation of performance and technical skills in young trumpeters. These include systematic and gradual instruction, individualized learning, motivational support, continuous monitoring and corrective guidance, as well as the integrated development of key technical components (breathing, embouchure, articulation, and finger technique). The importance of combining individual and ensemble practice is emphasized as a factor in developing performance stability and ensemble skills. It is concluded that the implementation of these conditions contributes to the holistic development of technical proficiency and its integration into musical performance.

Keywords: technical mastery, trumpet students, pedagogical conditions, trumpet instruction, individualized learning, systematic and gradual approach, learning motivation, self-control, technical training, arts education.

Постановка проблеми. У сучасній практиці початкової мистецької освіти спостерігається суперечність між зростаючими вимогами до виконавської підготовки учнів духових класів і недостатньою ефективністю традиційних підходів до розвитку їхньої технічної майстерності. Особливо це стосується навчання гри на трубі, де формування стабільних виконавсько-технічних навичок потребує системної організації та науково обґрунтованих педагогічних умов. Це зумовлює необхідність визначення та обґрунтування комплексу педагогічних умов, спрямованих на підвищення ефективності навчання учнів у класі труби.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасних науково-методичних дослідженнях проблема формування технічної майстерності виконавців-духовиків розглядається у різних аспектах – від спеціальної методики гри на інструменті до загальних засад мистецької педагогіки та компетентнісного підходу. Значний внесок у розробку методики гри на трубі зроблено у працях І. Гишки, І. Кобця, В. Посвалюка, Є. Білого, Є. Козеняшева, С. Цимбала та В. Носова, де висвітлено питання виконавського апарату та технічної підготовки трубача.

Проблеми виконавської майстерності та організації навчального процесу розглядають Г. Падалка, С. Терещенко, О. Горбенко, Л. Сбітнева, А. Мартинюк та П. Яловський, акцентуючи увагу на педагогічних умовах ефективного навчання. Сучасні компетентнісні підходи до професійної підготовки музикантів висвітлено у працях О. Економової, Е. Макарової, М. Закопця, Я. Горбала та Чи С., де наголошується на інтеграції виконавських і професійних компетентностей. Узагальнення цих положень дозволяє визначити педагогічні умови розвитку технічної майстерності учнів у класі труби.

Метою статті є теоретичне обґрунтування педагогічних умов, що забезпечують ефективний розвиток технічної майстерності учнів у класі труби.

Виклад основного матеріалу. Розвиток технічної майстерності трубача є складним багаторівневим процесом, що поєднує фізіологічні, психічні та музично-виконавські аспекти підготовки. Його ефективність визначається не лише кількістю виконуваних вправ, а насамперед якістю організації навчального процесу та цілеспрямованою реалізацією педагогічних умов, які забезпечують поступове формування професійних навичок. У цьому контексті технічна підготовка розглядається як цілісна система, що охоплює розвиток дихального апарату, амбушура, артикуляції та пальцевої координації у їх взаємозв'язку.

Однією з ключових педагогічних умов є системність і поетапність навчання. Формування технічної майстерності передбачає не фрагментарне, а структуроване засвоєння виконавських навичок, що базується на логічному переході від простих технічних елементів до складніших. Системність навчання забезпечує цілісність педагогічного процесу через послідовну організацію навчального матеріалу, де кожен наступний етап спирається на попередній і розширює вже сформовані навички (Гишка І. С.; Посвалюк В. Т.; Козеняшев Є. А.).

Поетапність, у свою чергу, передбачає поступове ускладнення виконавських завдань із врахуванням індивідуального темпу засвоєння матеріалу. Такий підхід дозволяє уникнути перевантаження виконавського апарату та забезпечує адаптацію фізіологічних і психічних ресурсів учня до нових вимог. У результаті формується стабільність виконавських дій, підвищується точність інтонування, розвивається координація рухів і зміцнюється внутрішній контроль за процесом гри.

Системний і поетапний підхід має безпосередній вплив на формування базових компонентів технічної майстерності. Зокрема, він сприяє розвитку дихальної підтримки, яка є основою звукоутворення на трубі, удосконаленню амбушура як регулятора якості звуку, формуванню чіткої артикуляції та розвитку пальцевої техніки. Важливо, що в процесі поетапного навчання поступово формується здатність учня до самокорекції, що є ознакою становлення професійного виконавського мислення.

Наступною важливою педагогічною умовою є індивідуалізація навчального процесу. Її значення зумовлене тим, що кожен учень-трубач має унікальні фізіологічні та психічні особливості, які безпосередньо впливають на темп і якість засвоєння технічних навичок. До таких особливостей належать обсяг легеневої вентиляції, стан дихальної системи, рівень розвитку м'язового апарату, координація рухів, концентрація уваги, емоційна стійкість, а також індивідуальні характеристики музичного слуху та ритмічного чуття.

Індивідуалізація передбачає не лише адаптацію навчального матеріалу, а й гнучке регулювання педагогічного впливу. Вона реалізується через добір вправ відповідно до рівня підготовки учня, визначення оптимального темпу роботи, варіативність тривалості занять та диференціацію складності технічних завдань. Особливого значення набуває робота над слабкими сторонами технічної підготовки при одночасному збереженні й розвитку сильних якостей виконавця.

Такий підхід дозволяє уникати як фізичного, так і психологічного перевантаження, що є особливо важливим у процесі навчання гри на духових інструментах. Крім того, індивідуалізація сприяє формуванню позитивної мотивації до навчання, оскільки учень відчуває реальний прогрес і відповідність завдань власним можливостям. У результаті

забезпечується більш глибоке засвоєння технічних навичок і поступове формування стійких виконавських умінь.

Важливу роль відіграє також мотиваційно-стимулююча підтримка, яка забезпечує формування внутрішньої потреби учня у постійному вдосконаленні виконавської техніки. Мотиваційний компонент реалізується через систему педагогічного заохочення, об'єктивне оцінювання результатів, створення ситуацій успіху, а також залучення до концертної та конкурсної діяльності.

Участь у публічних виступах, ансамблевому та оркестровому музикуванні значно підвищує рівень відповідальності учня та стимулює його до більш систематичної роботи над технікою. При цьому важливою є не лише зовнішня мотивація, а й формування внутрішньої – усвідомленої потреби у саморозвитку, що є ознакою професійного становлення музиканта.

Систематичний контроль і корекційне управління навчальним процесом є невід'ємною складовою ефективного формування технічної майстерності. Регулярний педагогічний контроль дозволяє виявляти помилки на ранніх етапах їх виникнення, запобігати закріпленню неправильних виконавських навичок та забезпечувати поступове вдосконалення техніки.

Контроль охоплює всі основні елементи виконавського апарату трубаача: дихання, амбушур, артикуляцію та пальцеву техніку. Важливим є не лише констатація помилок, а й їх аналітичне осмислення з подальшим корекційним впливом. Корекційна робота передбачає індивідуальні рекомендації, зміну методики виконання вправ, регулювання навантаження, а також поступове ускладнення завдань відповідно до динаміки розвитку учня.

Особливо значущим є формування у учня навичок самоконтролю, що дозволяє йому самостійно оцінювати якість виконання та коригувати власні дії під час гри. Це сприяє розвитку професійної автономії та підвищує ефективність самостійної роботи.

Комплексність і взаємозв'язок компонентів технічної підготовки передбачає розгляд виконавської техніки як єдиної системи, в якій усі елементи взаємопов'язані. Дихання, амбушур, артикуляція та пальцева техніка не існують ізольовано, а функціонують як взаємозалежні компоненти єдиного виконавського процесу.

Робота над диханням безпосередньо впливає на якість звуковидобування та інтонаційну стабільність, артикуляційні вправи формують чіткість і виразність музичної фрази, а пальцева техніка забезпечує точність і швидкість виконання. Їх інтеграція дозволяє формувати цілісне музично-технічне мислення, яке є основою професійної виконавської діяльності.

Поєднання індивідуальної та колективної роботи також є важливою педагогічною умовою. Індивідуальні заняття створюють можливість для детального опрацювання технічних аспектів, тоді як колективні форми навчання сприяють розвитку ансамблевого слуху, відчуття ритму, динамічної рівноваги та сценічної взаємодії.

У процесі ансамблевого та оркестрового музикування учень набуває навичок синхронізації з іншими виконавцями, вчиться контролювати баланс звучання та розвиває сценічну витривалість. Це забезпечує інтеграцію індивідуальних технічних умінь у колективну виконавську практику.

Таким чином, системність і поетапність навчання, індивідуалізація освітнього процесу, мотиваційно-стимулююча підтримка, систематичний контроль і корекційне управління, комплексність розвитку технічних компонентів, а також поєднання індивідуальної та колективної роботи утворюють цілісну педагогічну систему. Її реалізація забезпечує ефективний розвиток технічної майстерності учнів у класі труби та сприяє формуванню їхньої професійної виконавської компетентності.

Висновки та перспективи подальших досліджень. У результаті теоретичного аналізу проблеми розвитку технічної майстерності учнів у класі труби встановлено, що ефективність цього процесу визначається цілеспрямованою реалізацією комплексу педагогічних умов. Доведено, що системність і поетапність навчання забезпечують логічну послідовність засвоєння технічних навичок та сприяють поступовому ускладненню виконавських завдань без перевантаження учня. Індивідуалізація навчального процесу дозволяє враховувати

фізіологічні, психічні та музичні особливості кожного учня, що підвищує ефективність формування виконавських умінь і сприяє їх стійкому закріпленню.

Встановлено, що мотиваційно-стимулююча підтримка є важливим чинником активізації навчальної діяльності, формування внутрішньої потреби у самовдосконаленні та підвищенні зацікавленості у розвитку технічної майстерності. Систематичний контроль і корекційне управління навчальним процесом забезпечують своєчасне виявлення технічних недоліків, їх усунення та формування навичок самоконтролю. Комплексний розвиток основних компонентів виконавської техніки та поєднання індивідуальної й колективної роботи сприяють формуванню цілісної виконавської підготовки трубача, розвитку його музично-технічного мислення та сценічної стійкості.

Отже, реалізація визначених педагогічних умов забезпечує ефективний розвиток технічної майстерності учнів у класі труби та створює передумови для формування їхньої професійної виконавської компетентності.

Список використаної літератури

1. Гишка І. С. Теорія та методика постановки виконавського апарату трубача : навч.-метод. посіб. Львів : АСВ, 2013. 109 с.
2. Козеняшев Є. А. Оволодіння навичками гри на українських духових інструментах : метод. рекомендації. Харків : ХДАК, 2024. 96 с.
3. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні : монографія. Київ : КНУКіМ, 2006. 400 с.
4. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
5. Цимбал С. В. Методика викладання гри на спеціальному інструменті (духові) : навч.-метод. матеріали. Київ : КНУ імені Бориса Грінченка, 2019. 118 с.

ПРЕЗЕНТАЦІЯ

сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань духовиками України та зарубіжжя (2014–2026 роки)

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : зб. наук. праць / упорядник С. Д. Цюлюпа. Вип. 16. – Рівне : Волинські обереги, 2023. – 94 с.

ISSN 2522-1590 (Online)

ISSN 2522-1582 (Print)

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

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформ- мацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докто- рантів мистецьких закладів вищої освіти і широкого кола шануваль- ників жанру духової музики.



Жульєв А. П., Жульєв А. А.

Art-Jazz. Джазові п'єси для саксофона-альта та фортепіано / А. П. Жульєв, А. А. Жульєв. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. – 32 с. + 12 с. ISMN 979-0-707579-55-8

До збірки «Art-Jazz» (Мистецтво-Джаз) увійшли 4 нові п'єси для саксофона-альта з фортепіано, які створили Артем Жульєв («Сонячний настрій», «Рибальське селище») та Анатолій Жульєв («Експрес бугі», «Віражі»).

Анатолій та Артем Жульєви (батько й син) творчо підійшли до створення нового репертуару для саксофона. Ці п'єси написані оригінальною мовою, вони різні за стилістикою – це джаз та джаз-рок. П'єси призначені як для розширення педагогічного репертуару, так і для поповнення концертного, конкурсного репертуару саксо- фоністів – учнів старших класів ДМШ, музичних училищ, музично- педагогічних факультетів різних установ культури і мистецтв.

Збірка складається з клавіру та партії.

Жульєв А. П.

Тромбон / упор. Жульєв А. П. Клавір. Вип. I. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. – 68 с. + 20 с. ISBN 978-966-10-3835-5

Пропонований збірник призначений для студентів музичних училищ.

Яскравий музичний матеріал зробить навчання цікавим і високорезультативним.



Попурі на теми пісень в обробці М.Д. Лентовича

Педагогічний репертуар з дисципліни «Оркестровий клас» / Інструментовка: Палаженко О.П., Кобзарь А.Й. – Рівне : РДГУ, 2014. – 23 с.



Палаженко О. П.

Інструментознавство : навч. посіб. для студентів галузі знань 02 «Культура і мистецтво» / О. П. Палаженко. – Рівне, 2017. – 52 с.

«Інструментознавство» – це навчальний посібник з однойменної дисципліни для студентів кафедри духових та ударних інструментів спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. У них розглядаються основні проблемні питання курсу, історія становлення, розвитку та вдосконалення інструментів, які входять до складу великого мішаного духового оркестру, а також їх будова, різновиди та конструктивні особливості. Посібник розрахований на студентів та викладачів інститутів мистецтв, а також може бути використаний на виконавських відділеннях консерваторій, музичних училищ та коледжів культури і мистецтв.



Жульєв А. П.

Хрестоматія «Тромбон» для ДМШ : нотне видання.

Клавір. – Запоріжжя : видавець ФОП Шепель Г.В., 2021. – 72 с.

Хрестоматія «Тромбон» призначена учням початкових класів ДМШ, ДШМ. Вона створена, згідно програми Міністерства культури і мистецтв України «Мідні духові інструменти» для ДМШ (2006 р.).

Ця Хрестоматія тісно пов'язана з хрестоматією «Блокфлейта» для ДМШ А.П. Жульєва, виданою у Тернополі 2008 р. (перевидана 2010, 2012, 2014 р.). Хрестоматія «Тромбон» базується на методичних принципах хрестоматії «Блокфлейта» А. Жульєва, а також є її продовженням.

Вперше Хрестоматія «Тромбон» виходить із текстами до багатьох творів. Це поширює кругозір учнів, формує творчий смак, осмисленість виконання твору.

Хрестоматія складається з клавіру та окремої партії тромбона. В партії тромбона розміщено 20 вправ та 40 авторських етюдів, деякі з яких мають назви і художній характер. Дається скорочена щоденна система розігрівання тромбоніста, гами. Багато п'єс на українські поспівки та пісні, класичні твори. Хрестоматія «Тромбон» може бути використана для навчання і на інших інструментах.

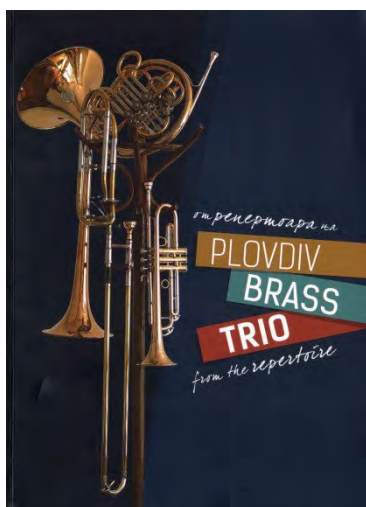
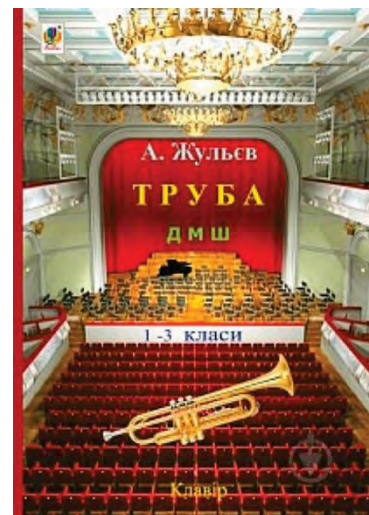


Жульєв А.

Труба / А. Жульєв. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2018. – 124 с.

ISBN 979-0-707534-17-5

Пропонований збірник призначений для учнів дитячої музичної школи, шкіл мистецтва, а також може бути використаний для навчання гри на інших духових інструментах.



Стоян Караиванов

От репертоара на Пловдивско брас трио. Проект посвещава се на юбилейната 75-та годишнина на националното училище за музикално и танцово изкуство «Добрин Петков».

ISMN 979-0-707681-54-1

Закопець Л. М.

Гобойні награвання : навч.-метод. посіб. /

Л. М. Закопець. – Рівне : Волин. обереги, 2019. – 36 с.

ISBN 978-966-416-684-0

До навчально-методичного посібника «Гобойні награвання» увійшли авторські етюди для засвоєння ритмічних та інтонаційних формул, автором якого є заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, викладач-методист класу гобоя та директор ЛССМШ імені С. Крушельницької Лев Миронович Закопець.

Посібник адресований викладачам і студентам вищих навчальних закладів музичних спеціальностей.



Закопець Л. М.

Етюди в характерах і настроях : навчально-методичний посібник / Л. М. Закопець. – Рівне : Волин. обереги, 2019. – 40 с.

ISBN 978-966-416-683-3

До репертуарного збірника увійшли «Етюди в характерах і настроях» для учнів музичної школи, що грають на різних видах духових інструментів.

Видання адресовано широкому колу викладачів музичних шкіл, відділів та кафедр духових і ударних інструментів, які навчають учнів, студентів, що грають на різних видах духових інструментів.



В. Ф. Щербанюк

Збірка п'єс для юного саксофоніста : навчально-методичний посібник для учнів духового відділу МШ та ШМ / Володимир Щербанюк. – Чернівці : «Місто», 2019. – 168 с.

ISBN 978-617-652-261-4

Навчально-методичний посібник «Збірника п'єс для юного саксофоніста» – дев'ята книга Володимира Щербанюка.

Пропоноване видання є одним з перших навчально-методичних видань в Україні, спрямованих на професійне зростання юних виконавців на саксофоні. Запорукою успішного розв'язання поставлених у збірці творчих та інструктивних проблем, стала цілеспрямована педагогічна діяльність та виконавська творчість самого автора видання.

Збірник містить різноманітний та різнохарактерний технічний арсенал, об'єктивно націлений на прогресивний розвиток технічно-виражальних завдань, що сприятимуть успішному формуванню міцних знань юних музикантів. До того ж автор творчо і переконливо зумів відчутти суттєві процеси, пов'язані виконавсько-виражальним потенціалом сучасного саксофона.

Запропонована збірка дасть змогу налагодити оперативний зв'язок між учителем і учнем, своєчасно виявити і ліквідувати прогалини в знаннях, активізувати пізнавальну діяльність, індивідуалізувати розвиток творчих можливостей учнів-саксофоністів.

Горбаль Я. М., Горбаль В. Я.

Методика проведення індивідуальних занять з гри на духових та ударних інструментах : навчально-методичний посібник / Я. М. Горбаль, В. Я. Горбаль. – Львів ; Дрогобич : Півсвіт, 2019. – 76 с.

ISBN 978-617-7835-36-2

У навчально-методичному посібнику подано рекомендації щодо планування, організації та контролю проведення індивідуальних занять з музикантами військового оркестру. Основною метою посібника є допомогти артистам вищих та перших категорій у проведенні занять з музикантами оркестру у вивченні основних питань індивідуальної роботи над вправами, етюдами та вирішенні тих проблем, які виникатимуть при роботі над музичним твором.

Навчально-методичний посібник призначений для військових диригентів, викладачів та курсантів кафедри музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, а також керівників духових оркестрів, музикантів, які у своїй практичній діяльності проводять репетиційний процес з освоєння гри на інструментах військового оркестру.





Вовк Р. А.

Мелодія. П'єси для кларнета та фортепіано в перекладенні та редагуванні Романа Вовка : нотна збірка для фахової передвищої мистецької освіти. – Київ : «Агат Прінт», 2019. – 76 с.

ISMN 979-0-707539-00-2

Цяпало І.

Збірка ансамблів для мідних духових інструментів та фортепіано / переклад та опрацювання І. Цяпало / 2-ге вид., змінене. Ноти. – Львів : Камула, 2019. – 44 с.

ISBN 978-966-433-174-3

Видання адресоване викладачам та учням дитячих музичних шкіл, шкіл мистецтв, середнім спеціалізованим музичним закладам, студентам коледжів, а також пропагандистам ансамблевої гри на мідних духових інструментах.



Громченко В. В.

Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. – Київ ; Дніпро : ЛІРА, 2020. – 304 с.

ISBN 978-966-981-349-7

Монографію присвячено дослідженню духового соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. У Роботі висвітлено основні тенденції розвитку сценічно-одноосібного виконавства на духових академічних інструментах від Античності до початку XXI століття включно, визначено специфіку та здійснено систематику сценічно-індивідуальної духової практики соло в академічній музиці XX – початку XXI століть.

Дослідження адресоване музикознавцям, культурологам, композиторам, виконавцям, викладачам, студентам, а також усім, хто цікавиться духовим академічним музично-виконавським мистецтвом.





Сіончук О. В.

Український диксиленд. Практичний курс : навчально-методичний посібник для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» спеціалізації «Оркестрові духові та ударні інструменти». — Рівне : НУВГП, 2020. — 166 с.

В навчально-методичному посібнику «Український диксиленд. Практичний курс» розглядаються мета, зміст та основні напрямки навчально-виховної та творчої роботи в студентському джазовому ансамблі диксиленд. До посібника ввійшов авторський навчально-педагогічний репертуар з методичними поясненнями та рекомендаціями щодо виконання поданих музичних творів для диксиленду.

Видання призначене для студентів вищих навчальних закладів I–IV рівнів акредитації спеціальності «Музичне мистецтво» спеціалізації «Оркестрові духові та ударні інструменти», а також для керівників ансамблів традиційного джазу.

Горбаль Я., Горбаль В.

Характерні особливості сучасного духового ансамблевого виконавства : навчально-методичний посібник / Я. М. Горбаль, В. Я. Горбаль. — Львів ; Дрогобич : Пóсвіт, 2020. — 268 с.

ISBN 978-617-7835-48-5

У навчально-методичному посібнику розроблені рекомендації щодо проведення ансамблевого виконання. Основною метою посібника є допомогти майбутнім військовим диригентам та музикантам у вивченні основних питань роботи з ансамблями та розв'язанні тих проблем, які виникатимуть при роботі над музичним твором.

Навчально-методичний посібник призначений для військових диригентів, викладачів та курсантів кафедри музичного мистецтва. Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, а також керівників духових оркестрів, музикантів, які у своїй практичній діяльності проводять репетиційний процес з ансамблевої підготовки.



Жульєв А. П.

Хрестоматія «Тромбон» : нотне видання. Клавір. Вип. 2. — Запоріжжя : Видавець ФОП Шепель Г.В., 2021. — 60 с.

Хрестоматія «Тромбон» вип. 2 призначена студентам музичних коледжів. Вона будується на високохудожньому репертуарі, який є основою для професійного навчання та формування студента-тромбоніста.

До неї увійшли твори, згідно з програмними вимогам по класу тромбона для навчальних закладів культури і мистецтв I–II рівнів акредитації. Хрестоматія побудована на нотному матеріалі, який має художню цінність і є «золотим репертуаром» для професійного навчання та формування студента-тромбоніста.



Збірник має клавір і окремо партію тромбона.

Хрестоматія «Тромбон» (випуск II) складається з двох розділів: у першому твори кантиленного характеру, у другому – віртуозні. У другий випуск Хрестоматії увійшли і вокальні твори. Вони дані з метою розвитку культури ведення звуку, хорошого професійного дихання, оволодіння різними штрихами, особливо legato, інтонацією, динамікою, різними стилями.

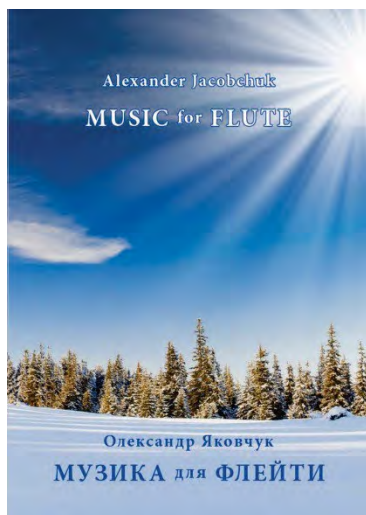
Деякі п'єси в перекладенні для тромбона і ф-но видаються вперше в Україні: «Пісенька і танець Спортінглайфа», «Пісня Поргі» з опери «Поргі і Бесс» Д. Гершвіна, Прелюдія № 10. Д. Шостаковича, Соната (I частина) Г. Телемана, Скерцандо Б. Марчелло, «Німецький танець» В. Моцарта.

Жульєв А. П.

Система розігрування тромбоніста : навчально-методичний посібник. – Запоріжжя : Видавець ФОП Фадін, 2021. – 56 с.

Навчально-методичний посібник «Система розігрування тромбоніста» включає методичні поради та нотні приклади (розминувки 1–4 та вправи № 1–60) для щоденного розігрування тромбоніста. Система сприяє розвитку слуху, еластичності губного апарата, техніки гри, розширенню діапазону тромбоніста. Особлива увага приділяється такому питанню, як «передслухання», тобто здатність чути внутрішнім слухом будь-які звуки, перед тим, як їх зіграти на інструменті. Щоденне заняття системою розвиває виконавський апарат і зміцнює професійну підготовку виконавця.

Навчально-методичний посібник «Система розігрування тромбоніста» призначений педагогам, учням ДМШ, ДШМ, студентам, викладачам музичних коледжів, вузів мистецтв, виконавцям різних рівнів.



Олександр Яковчук

Музыка для флейты. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У даному виданні оприлюднено музику відомого українського композитора сучасності Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, для унікального віртуозного духового інструмента – флейти.

У збірнику представлені твори композитора різних років. Особливу увагу звертають на себе такі композиції: «Французька сюїта», «Зоряна прелюдія» і «Гротеск» для флейти і фортепіано. Ці оригінальні твори в майбутньому можуть стати окрасою репертуару сучасних флейтистів. Крім того, свого часу О. Яковчук із педагогічною метою створив кілька ансамблів – дуетів, які органічно доповнюють репертуар як молодих, так і професійних виконавців.

Збірник рекомендовано для підготовлених студентів консерваторій та музичних училищ, а також спеціалізованих музичних шкіл.

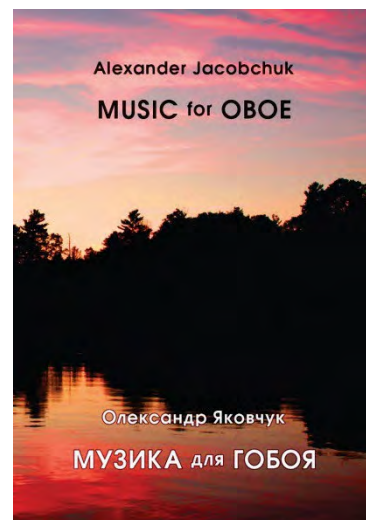
Олександр Яковчук

Музика для гобоя. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У даному збірнику представлена музика відомого українського композитора сучасності Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, для унікального за тембром духового інструмента – гобоя.

На особливу увагу заслуговують композиції «Елегія», «Португальська сюїта» і «Таурис». Ці оригінальні твори стали окрасою репертуару сучасних українських гобоїстів. Крім того, О. Яковчук з педагогічною метою створив кілька ансамблів різного ступеня складності для 2-х гобоїв, які органічно доповнять репертуар досвідчених виконавців.

Збірник рекомендовано для студентів і педагогів консерваторій та музичних училищ, а також спеціалізованих музичних шкіл.

**Олександр Яковчук****Музика для мідних духових інструментів.**

Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У збірнику представлені твори композитора різних років. Увагу виконавців привертають «Романс» для валторни і фортепіано, «Мелодія» для труби і фортепіано, «Елегія» для тромбона і фортепіано та «Гумореска» для труби і фортепіано. Ці самобутні твори увійшли до репертуару сучасних українських музикантів. Крім того, О. Яковчук створив оригінальну «Італійську сюїту» – тричастинний ансамбль для брас-квінтету, який органічно доповнить репертуар висококваліфікованих музикантів. Особливою популярністю користується «Соната – поема» для труби і фортепіано (редакція партії труби М. В. Бердієва, перший виконавець Ю. Кафельников).

Збірник рекомендовано для професійних виконавців, а також для підготовлених студентів консерваторій, музичних училищ та спеціалізованих музичних шкіл.

**Олександр Яковчук**

Музика для кларнета. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У даному виданні представлена музика відомого українського композитора сучасності Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, для віртуозного духового інструмента – кларнета.

У збірнику представлені твори композитора різних років. Тут є і його ранні твори для цього інструмента, і пізні, написані за останнє десятиліття. Особливої уваги заслуговують широковідомі композиції

«Буковинське капричіо», «Німецька сюїта» і концертна фантазія «Цар Аттіла». Ці віртуозні модерні твори стали окрасою репертуару сучасних українських кларнетистів.

Збірник рекомендовано для студентів і педагогів консерваторій та музичних училищ, а також спеціалізованих музичних шкіл





Ігор Гишка

Ергономіка виконавського апарату сучасного трубача : навч. посіб. / І. Гишка. – Львів : НАСВ, 2021. – 207 с.

У навчальному посібнику розглянуто створення нової науково-теоретичної концепції формування спеціальної постановки виконавського апарату сучасного трубача, пов'язаної зі змінами, насамперед, робочої теситури використання труби композиторами кінця XX – початку XXI ст.

Посібник призначено для курсантів спеціальності «Музичне мистецтво», спеціалізації «Диригування військовими оркестрами (ансамблями пісні і танцю), оркестрові духові та ударні інструменти» Національної академії сухопутних військ, учнів та студентів музичних навчальних закладів усіх рівнів акредитації.

В. Горбаль, Я. Горбаль

Репертуарний збірник концертних творів : нотне видання для курсантів та студентів музичних навчальних закладів / В. Горбаль, Я. Горбаль. – Львів : НАСВ, 2021. – 160 с.

Наданий матеріал призначений, у першу чергу, для навчальної роботи з курсантами, майбутніми військовими диригентами ВОС України. Зміст зумовлений програмними вимогами кафедри музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ. Матеріал може бути корисним для викладачів, концертмейстерів і студентів середніх та вищих спеціалізованих музичних навчальних закладів. Партитури можуть стати у пригоді керівникам оркестрів цивільних навчальних закладів, шкіл мистецтв, дитячих музичних шкіл і установ додаткової освіти.



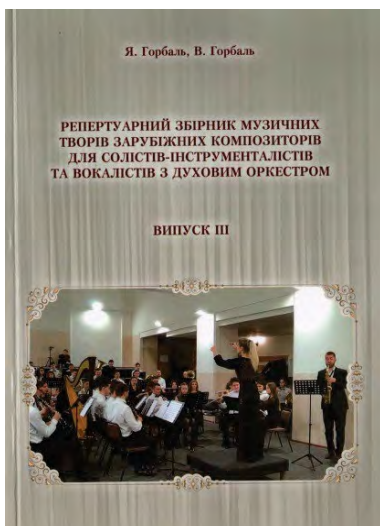
Горбаль В. Я., Горбаль Я. М.

Репертуарний збірник музичних творів зарубіжних композиторів для солістів-інструменталістів та вокалістів з духовим оркестром : навчально-методичний посібник / В. Я. Горбаль, Я. М. Горбаль. – Львів ; Дрогобич : Півсвіт, 2021. – 168 с.

Даний збірник партитур є черговим методичним посібником у серії оркестрових перекладень, запланованих авторами з метою розширення навчально-методичної бази кафедри військового диригування ІМПЗ Львівської національної академії сухопутних військ ім. гетьмана Петра Сагайдачного.

Посібник відповідає вимогам програми навчальної дисципліни «Диригування», «Оркестровий клас», «Інструментування», «Читання та аналіз оркестрових партитур» та призначений надати методичну та практичну допомогу як курсантам, так і військовим диригентам у образно-технічному опрацюванні високохудожніх музичних творів.

Твори, репрезентовані у збірнику, призначені для концертного виконання військовими духовими оркестрами та для роботи у класі з військовими диригентами.



Посібник призначено курсантам, студентам диригентських та виконавських відділень спеціальних закладів музичної освіти та культури, аматорам, які володіють певним вмінням читання партитур.

Гамбель М. Й.

Методичні поради гри на трубі в дитячих музичних школах та школах мистецтв. – Рівне : Волин. обереги, 2022. – 40 с.

ISBN 978-966-416-965-0

Мета цієї праці – допомогти кожному трубачу оволодіти навичками індивідуального щоденного відновлення і розвинути виконавський апарат, правильно вибрати необхідний нотний матеріал, точно визначити ступінь ігрового навантаження в залежності від конкретного стану виконавця, його індивідуальних особливостей і творчих завдань.

Ця методична робота адресована самодіяльним музикантам і учням дитячих музичних шкіл.



Сверлюк Я. В.

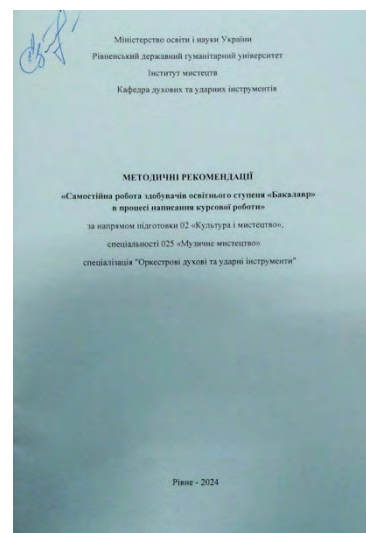
Педагогічні виміри диригентсько-оркестрового мистецтва : монографія. Рівне : Волин. обереги, 2022. 276 с. ISBN 978-966-416-938-4

У монографії розглядається професійна музична освіта як логічно організована, самодостатня система, обґрунтовуються сучасні методологічні підходи підготовки диригента оркестрового колективу, а також висвітлюються особливості формування професійних якостей у процесі освоєння основ і операцій музично-виконавської діяльності.

Для науковців, викладачів, аспірантів, студентів і вчителів закладів музичної освіти.

Цюлюпа С. Д., Терлецький М. М., Палаженко О. П.

Самостійна робота здобувачів освітнього ступеня «Бакалавр» в процесі написання курсової роботи : методичні рекомендації. – Рівне, видавничий центр РДГУ. 2024. – 24 с.





Цюлюпа С. Д., Палаженко О. П.

Методичні рекомендації «Методика опанування виконавською майстерністю в процесі навчання гри на духових інструментах», Методичні рекомендації для самостійної роботи студентів з дисциплін: Методика викладання гри на музичних інструментах», «Спецінструмент», «Оркестровий клас», «Клас ансамблю». – Рівне : РДГУ, 2025. – 36 с.

Цюлюпа С. Д., Терлецький М. М., Палаженко О. П. Самостійна робота здобувачів освітнього ступеня «Бакалавр» в процесі написання курсової роботи : методичні рекомендації. – Рівне, видавничий центр РДГУ, 2024. – 24 с.

Цюлюпа С. Д., Палаженко О. П. Методичні рекомендації «Методика опанування виконавською майстерністю в процесі навчання гри на духових інструментах», Методичні рекомендації для самостійної роботи студентів з дисциплін: Методика викладання гри на музичних інструментах», «Спецінструмент», «Оркестровий клас», «Клас ансамблю». – Рівне : РДГУ, 2025. – 36 с.

Цюлюпа С. Д., Палаженко О. П. Довідник XI Міжнародного (дистанційного) конкурсу виконавців (ансамблів) на дерев'яних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка. Навчально-методичне видання для самостійної роботи студентів з дисциплін «Методика підготовки та проведення музичних конкурсів і фестивалів», «Методика роботи над педагогічним репертуаром», «Історія інструментального виконавства», «Спецінструмент», «Клас ансамблю». – Рівне : РДГУ, 2025. – 104 с.



Пастушок Т. В., Цюлюпа С. Д. Історія інструментального виконавства на духових та ударних інструментах : навчально-методичний посібник для здобувачів галузі знань В «Культура, мистецтво та гуманітарні науки». – Рівне : НУВГП, 2026. – 135 с.

Наукове видання

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

Збірник наукових праць

До 85-річчя Рівненського державного гуманітарного університету

ВИПУСК 18

Упорядник: Цюлюпа Степан Данилович

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа;
Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення
№ 183 від 25.01.2024 року. Ідентифікатор медіа R30-02251.

Суб'єкти у сфері друкованих медіа:
Рівненський державний гуманітарний університет,
вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, 33014, Україна;
тел.: (0362) 62-03-56 e-mail: rectorat@rshu.edu.ua

Друкується в авторській редакції

*Технічний редактор
Верстка*

*Галина Сімчук
Ольга Парницька*

Підписано до друку 18.05.2026. Формат 60×84 ¹/₈.
Ум.-друк. арк. 18,2. Обл.-вид. арк. 20,3.
Тираж 100 прим. Зам. № 5687.

*Видавець і виготовлювач
Національний університет
водного господарства та природокористування,
вул. Соборна, 11, м. Рівне, 33028.*

*Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів
видавничої продукції РВ № 31 від 26.04.2005 р.*