

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

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

**Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State Humanitarian University**

**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. 17

**Rivne
2025**

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет**

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

Збірник наукових праць

Засновано у 2006 році

Випуск 17

**м. Рівне
2025**

УДК 780.8 : 780.64

I-90

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: зб. наук. пр. Вип. 17 / М-во освіти і науки України, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т; упоряд.: С.Д. Цюлюпа; ред. кол.: С.Д. Цюлюпа, Я.В. Сверлюк, О.П. Палаженко та ін. Рівне: РДГУ, 2025. 104 с.

https://rdgy.netlify.app/Files/%D0%97%D0%B1%D1%96%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA_2025%20%D0%B4%D0%BB%D1%8F%20%D0%A0%D0%94%D0%93%D0%A3.pdf

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, доцент кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету.

Члени редколегії:

Lato Piotr (Лято Пьотр), доктор габілітований, професор, проректор з наукової та творчої роботи, завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів та акордеону Академії музики у Кракові імені Кшиштофа Пендерецького (Республіка Польща);

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

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 імені П.І. Чайковського;

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 імені П.І. Чайковського;

Цюлюпа Н.Л., кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету;

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

Упорядники: проф. Цюлюпа С.Д., проф. Сверлюк Я.В., доц. Палаженко О.П., доц. Цюлюпа Н.Л..

Науково-бібліографічне редагування: наукова бібліотека РДГУ.

Друкується за рішенням Вченої ради РДГУ (протокол № 5 від 24 квітня 2025 р.).

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

З М І С Т

Історія та теорія музичного мистецтва

Вовк Р.А., Заболотний П.О. В'ячеслав Тихонов – життєвий та творчий портрет виконавця, педагога, корифея кларнета	7
Вар'янюк О.І. Творча постать Владислава Швеця – основоположника львівської школи гри на трубі.....	24
Цюлюпа С.Д., Остапчук Р.О. Формування виконавських традицій гри на трубі в контексті музичного життя Рівненщини.....	29
Слупський В.В. Камерні ансамблі мідних духових інструментів у творчості Жанны Юхимівни Колодуб на прикладі сюїти «Строкати картинки»	35
Сіончук О.В. Духові оркестри України в умовах війни: виклики, адаптація, перспективи	39
Трачук Л.Д. Творча діяльність випускників Тульчинського фахового коледжу культури на мистецькій ниві України	44
Пінчук Р.В. Загальна характеристика музичної та просвітницької діяльності магістрантів мистецьких закладів вищої освіти	49
Димченко С.С., Димченко К.С. Історія створення та розвитку конкурсу імені Людвіга Котлара в культурно-мистецькому просторі України	52

Педагогіка та методика духового виконавства

Закопець Л.М. Характерні особливості роботи над звуком в процесі початкового етапу навчання гри на гобої.....	61
Клевець К.О. Розвиток емоційного інтелекту здобувачів освіти з дисципліни «Спецінструмент»	66
Сиротюк Д.М. Методологія формування чистоти інтонації у музикантів-духовиків у процесі навчання гри на духових інструментах	70
Яровий Ю.В. Концерт № 2 для тромбона з оркестром Л. Колодуба: інтерпретаційний дискурс	73
Закопець М.Л., Палаженко О.П. Загальна характеристика формування фахової компетентності виконавців-духовиків у Європейських закладах вищої освіти	77
Вишневська І.П. Специфіка роботи концертмейстера в класі духових інструментів.....	83
Пастушок Т.В. Педагогічні умови формування комунікативної культури диригента дитячого оркестрового колективу.....	87
Відомості про авторів.....	92
Презентація сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань духовиками України та зарубіжжя (2014-2025 роки).....	94

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА



УДК [780.8:780.64]:78.03(477)(092)

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

ORCID <https://orcid.org/0009-0000-0466-8639>

Вовк Р.А.,

м. Київ

Заболотний П.О.,

м. Київ

**В'ЯЧЕСЛАВ ТИХОНОВ – ЖИТТЄВИЙ ТА ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ
ВИКОНАВЦЯ, ПЕДАГОГА, КОРИФЕЯ КЛАРНЕТА**

Анотація. У пропонованій статті висвітлюється життєвий та творчий шлях В'ячеслава Георгійовича Тихонова і його видатні виконавські та педагогічні звитяги.

Ключові слова. В'ячеслав Тихонов, освіта, творчість, кларнет, виконавець, педагог, Україна.

Abstract. The proposed article highlights the life and creative path of Vyacheslav Georgievich Tikhonov and his outstanding performing and pedagogical achievements.

Keywords: Vyacheslav Tikhonov, education, creativity, clarinet, performer, teacher, Ukraine.

Постановка питання. Науковці України приділяють значну увагу видатним постатям духового мистецтва. Одним із таких був кларнетист В'ячеслав Георгійович Тихонов, 90-річчя від дня народження якого у ці дні відзначаємо.

Метою даної статті є висвітлення життєвого і творчого (виконавського і педагогічного) шляху Майстра!

Виклад основного матеріалу. Педагоги-духовики Київської консерваторії відомі в Україні своїми високими здобутками. Одним із славних представників цієї славної когорти був і В. Г. Тихонов. Обставини творчого формування його особистості є унікальними, повчальними та надихаючими у багатьох аспектах, особливо для молодого покоління музикантів.

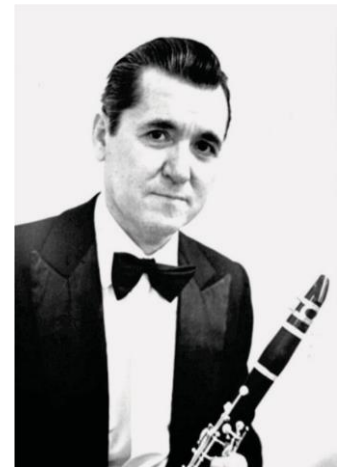
Третього квітня 2025 року виповнилось би 90 років від дня народження відомому діячу дерев'яно-духового мистецтва України В'ячеславу Георгійовичу Тихонову.

Шанований всіма за життя високий професіонал-музикант і Людина прожив цікаве життя, залишивши після себе добру людську пам'ять та славний виконавський і педагогічний доробок. Згадали ми дорогого мені і Петру Заболотному славного митця В'ячеслава Тихонова у приватній розмові і одночасно прийшли до висновку: «Треба написати спільну статтю-спогад про дорогу нам Людину!»

Народився В'ячеслав у Сталінграді в складні та буремні часи. Усвідомлення життя до нього прийшло від перших спогадів 1937 р., коли вночі до їхнього помешкання зайшли «чужі люди». В'ячеслав Георгійович згадував:

«Із довоєнного життя у мою пам'ять врізався один епізод. Було це у 1937 році. Стояла спека, ми спали на підлозі під роялем. Раптом посеред ночі спалахнуло яскраве світло, почувись якісь голоси, галас і я з-під роялю (мені було тоді всього два роки) побачив величезні чорні, начищені до блиску, чоботи. Якись люди заходили, виходили, про щось говорили – я нічого не розумів, але побачивши ті чоботи, інстинктивно відчув, що відбувається щось недобре, адже в нашій сім'ї ніхто таких чобіт не носив. Лише через деякий час мені розповіли, що тієї ночі заарештували мого батька, котрого я більше ніколи не побачив! Більше нічого з довоєнного часу я згадати не можу.

Початок війни все змінив. Люди стали більш заклопотаними, не впевненими у собі. Менше стало посмішок на обличчях. Не можу сказати, що була велика паніка, але занепокоєння майбутнім відчувалось.



*Соліст симфонічного
оркестру Національної
опери України.*

Із початку 1942 року Сталінград почали бомбардувати. Спочатку це були нічні нальоти, а далі німці набрались нахабства і одного ранку бомба впала на ринок, який знаходився за триста метрів від нашого будинку – жертви були великі. Вся наша родина, а це мама, бабуся, я і двоє моїх братів опинились наче на роздоріжжі, не знали, що робити. І ось, як завжди, допоміг величезний життєвий досвід моєї бабусі, яка, залишившись вдовою з двома малолітніми синами і змогла вижити у найважчих умовах першої світової, революції та громадянської воєн.

Якось вона здзвонилася зі своєю подругою, яка їй розповіла, що у центрі міста, досить спокійно, немає ніяких бомбардувань і запропонувала переїхати до неї. На той час вже всі евакуаційні ешелони пішли, маму нарешті відпустили з заводу і ми вирішили скористатися запрошенням переїхати. Це було 23 серпня 1942 року. Рано вранці ми вийшли з дому, навантажившись усім, що змогли винести. Для цього бабуся пошила із цупкої тканини наплічники схожі на солдатські і з підв'язками різних розмірів, відповідно зросту кожного (брату Кості було 14 років, мені – 7, а найменшому Льоні – 5). У цих мішках була запасна білизна, деякий одяг, сухарі і ще якісь їстівні припаси. Доїхати до центра міста можна було єдиним способом – приміським потягом. Це зараз ходять електрички, автобуси, таксі, а тоді був паротяг із 8-10 маленькими зеленими пасажирськими вагонами. Через годину ми вже були на місці. І тут налякані звуками тривоги, всі заметушилися, а подруга бабусі нас заспокоювала, що не треба хвилюватись, бо через хвилину все закінчиться і буде відбій тривоги. Але не так сталося. Бомбардування продовжувалось і ми спустились у бомбосховище. Коли ввечері ми піднялись нагору, то перед нашими очима постала жахлива картина: все місто горіло. Горіли нафтосховища, склади, горіла вся Волга, повітря наповнилося їдким запахом диму, дихати було важко. Де-не-де чувся стогін людей, собаки і коти вили. Це було суцільне жахіття. Цей день було названо «кривавою неділею». Тоді загинуло біля 50 тисяч чоловік! Це можливо співвідносити лише з трагедією Хіросіми 1945 року. Недаремно моя бабуся говорила, що ми потрапили «з вогню та в полум'я». Але то був тільки початок. Бомбардування продовжувались кожного дня. Влади у місті ніякої не було, панував хаос. Люди натовпами направлялись до переправи через Волгу, та мало кому вдавалося досягнути лівого берега. Ми згори мали можливість спостерігати, як німецькі літаки бомбардували переправу. Зазвичай, літали німці не по 2-3 літаки, а відразу по 9-ть. Шикувались «гусаком» один за одним і «розносили» переправу. Видовище було, звичайно, ефектним, але якщо уявити, що відбувалось внизу, то поволі ставало моторошно і «мурашки бігали по спині». А для більшої паніки і більшого залякування населення німці скидали з літаків залізні діжки з дірками. І коли летить з неба така свистячо-хриплячо-гримляча «махіна», то здається, що провалюються небеса і звучать «ієрихонські труби». Поступово ми почали зводити до цього жахіття і навіть по звуку двигунів могли визначити, коли летить «Юнкерс», «Фоккевульф» або «Месершмідт». Та незважаючи ні на що, життя продовжувалось.

Досить швидко закінчились наші продовольчі припаси. Були з'їдені останні сухарі і необхідно було думати, що робити далі, бо продовольчі магазини були частково зруйновані або пограбовані. В їжу йшло все, що можна було віднайти в тих умовах. Наприклад, пройшов поголос, що на станції горить склад із пшеницею. Ми пішли туди, набрали відро пшениці, довго-довго її варили і потім їли, хоча запах горілого відчувався і після довгого виварювання. На уцілілих після бомбардувань городах викопували картоплю, буряки і все інше, що тільки можна було там відшукати. Одного разу прибіг хтось із сусідів і повідомив, що розбомбили спиртогорілчаний завод. Моя бойова бабуся, навчена гірким життєвим досвідом швидко зорієнтувалась і з великими труднощами, умовивши мого старшого брата, направились туди. Як потім мені розказував брат, перед ними постала неліцеприємна картина. Уявіть собі величезну зацементовану ємність, наповнену спиртом і навколо неї натовп людей, які намагаються, прив'язаними до мотузок відрами, чайниками та іншим посудом зачерпнути з цієї ємності спирт. Дехто з людей тут же починав його пити... Звідтіля бабуся і брат принесли ціле відро спирту, який потім нам став у нагоді. На той час бомбосховище у нашому дворі було розбите і наша бабуся за пляшку спирту умовила одного чоловіка викопати для нас нору на схилі балки, яка починалась відразу за городом.

Балка, в якій тоді знаходилось наше сховище, здавалась дуже глибокою. Зараз я можу точно сказати, що глибина її сягала 90-100 м. А наша нора, схожа на гніздо пташки в стіні височенного берега, знаходилась приблизно на відстані 30 м від поверхні. Таких нір по балці було багато і це були чи не найбезпечніші сховища під час бомбардувань. І ось бомбардування стихло, настала якась незрозуміла дивна тиша – ми опинилися в окупації.

Пам'ятаю ще один епізод із тодішнього життя. Після приходу німців тотальні бомбардування припинились і ми змогли вночі спати у будинку. Спали ми покотом під обіднім столом, який тільки психологічно можна було вважати якимось прикриттям, захистом. І ось одного разу бомба таки вцілила у наш будинок. Це було вночі, коли всі спали. Раптом почувся страшенний гуркіт. Бомба

пробила дах, стелю, вщент рознесла меблі та пішла під підлогу...і не розірвалась! Якби це трапилось, то я звичайно не зміг би про це все тепер розповідати.

Незабаром німці почали суцільне руйнування всіх дерев'яних споруд. Один із окупантів сказав нашій бабусі: «Матка, вег-вег. Сталінград капут». Що означало: «Бабка, збирай свої речі і тікай звідси, якщо не хочеш загинути». Тут наша бабуся терміново згадала, що родом із Дону, а її батько був заможним донським козаком. У нього навіть був свій млин. Бабуся приймає рішення (вона в сім'ї була головнокомандувачем) – якось дістатися до хутора Калач (районний центр на Доні) з надією відшукати своїх далеких родичів або знайомих, щоби там пересидіти страшну «м'ясорубку», яка очікувалась у Сталінграді. Вона домовилась із німецькими водіями за останню пляшку спирту, щоб ті підвезли нас поближче до Калача. Ми зібрали свої невеличкі «скарби» і вирушили в дорогу.

Німці вивезли нас кілометрів за 60-70 від міста, висадили, показали в якій стороні знаходиться хутір Калач, а самі далі поїхали в іншу сторону. І ось ми зі всіма своїми мішками опинились посеред степу. Стояв листопад, було холодно, падав сніг, дув сильний вітер. Кілометра за два від нас виднівся хутір, біля дороги стояла будка вартового, в якій знаходився німецький солдат-регулювальник. Спочатку в розвідку пішла бабуся, а потім підійшли і ми. Солдат дозволив нам зайти до будки, з пічкою-буржуйкою. Хоча німець на той час прихворів, але нас зустрів привітно, запросив до столу, пригостив гарячим чаєм з моркви і маленькими канапками з хліба та джемом. Ми трошки відігрілись і побрели до найближчого хутора на зустріч із козаками, яка виявилась не такою вже і радісною, навіть зовсім навпаки. Коли ми постукали в двері одного із будинків, то почули: «Кого там чорти принесли?» Ми пояснили, що ми біженці із Сталінграда і нам немає де переночувати. Двері перед нами спочатку відкрились, але хазяїн, побачивши перед собою п'ятеро людей (2 жінки і троє дітей) миттєво зачинив двері. Та сама картина очікувала нас і біля наступного будинку. Лише з третього разу нам поталанило. Господиня виявилась гостиннішою, пожаліла нас і впустила. Виявилось, що її чоловік на фронті, і вона, співчуючи нам, не може холодної ночі залишити дітей на вулиці. Другого дня зранку місцевий староста у формі наказу запропонував не затримуватися і ми вирушили до сусіднього хутора, де нас очікувало те ж саме.

Я зовсім розхворівся і настільки заслаб, що не мав сил навіть ходити. Коли до мене підійшла мама, щоб допомогти мені збиратися знову в дорогу на інший хутір, я їй відповів, щоб вони йшли без мене куди хочуть, а мене залишили у спокої. Мабуть я почувався дуже погано, якщо так сказав мамі. Мама плакала і пояснювала мені, що все вони із бабусяю роблять тільки заради нас – дітей, бо самі б вони з місця не рушили і спокійно чекали своєї участі. До хутора було сім кілометрів, але подолати їх було надзвичайно важко – було багато снігу і, до того ж, дуже слизько. Мене на плечах ніс старший брат Костя, всі інші йшли за нами, кожний зі своїм вантажем. Ми йшли дуже повільно і подолали цю відстань лише за півдня. Зимовий виявився невеличким хутирцем – всього на 10-12 обійсть.

Тепер всі ми знову були в теплі, знову у нас був дах над головою. Живи і радій! Але чим тішитись – проблема харчів існує, староста так само заходить і не задоволено нагадує, щоб ми не затримувались. А я вже не можу навіть їсти – так мені погано». Але бабуся і мама мене все ж виходили.

Рівно через 80 років у 2022 р. аналогічна доля спіткала вже українських діточок із Бучі, Ірпеня, Маріуполя...

Далі В'ячеслав Георгійович згадував свої повоєнні роки у Сталінграді: «Навчався у школі я досить легко, на всі уроки витрачав не більше двох годин на день. Вчилися ми з великим захопленням. Після пережитих воєнних років, з'явився великий потяг до знань, пізнання нового. У мене ніколи не виникало питання чи потрібно вчитися, чи ні. Це було аксіомою. Я з великою вдячністю і повагою згадую всіх своїх учителів. Майже всі вони були професіоналами високого рівня і, незважаючи на всі труднощі, віддавали свої сили і знання нам – учням. Ми їх навіть по-своєму любили.

У 1947 році наша сім'я вже перебралась у двокімнатну квартиру. Вода, туалет і інші зручності були у дворі. Але у нас з'явилося радіо (кругла чорна тарілка), звідки можна було почути багато цікавого. Це були новини, освітні передачі і, нарешті, музика. Мені дуже подобалась вся музика, я уважно і з великим захопленням її слухав. Захотілося й собі музикувати.

Спочатку у нас вдома з'явилась маленька гармоніка з одним рядом кнопок для правої руки і шістьма кнопками для лівої. Складність гри на ній була у тому, що при натисканні однієї кнопки, при стиснутих міхах звучав один звук, а при їх розтягуванні – інший. Наприклад: *до* і *ре*. Тобто, щоб зіграти діатонічну гаму в одну октаву необхідно було 7 разів розтягнути і стиснути міхи. Про хроматизм і не йшлося – це взагалі не передбачалося.

Трохи промучившись, я зрозумів, що з цим музичним інструментом мало чого можна досягти. Незабаром «бать» (мій дядько) приніс із клубу, де він працював керівником духового оркестру,

справжній повний баян. Там можна було грати все: і діатонічні, і хроматичні гами. Зараз не пам'ятаю коли я засвоїв нотні знаки, хоча на баяні я грав, в основному, на слух. Через два тижні занять я вже підібрав мелодії до 2-3 відомих на той час пісень. Майже, вивчив вальс «Амурські хвили». Поступово цікавість до баяну зникла, бо переді мною постійно перебував приклад мого старшого брата Костянтина, який на той час був дуже гарним акордеоністом і часто приймав участь у відкритих концертах.

Я також почав освоювати акордеон, який на той час став надзвичайно популярним інструментом. А вже у 1948 році (мені було 13 років) я почав грати на трубі у духовому оркестрі. Одночасно з цим я записався у балетний гурток, який щойно запрацював у клубі. Для мене все це було надзвичайно цікавим.

Так ось, усі вечори (крім неділі) я знаходився у клубі: три дні репетиції у духовому оркестрі, три дні – у балетному гуртку. До того ж, ми всі – учасники самодіяльності мали чудову нагоду відвідувати безкоштовно останній кіносеанс. Життя поступово налагоджувалось. Хоча у 1947 р. почались голодні часи, з магазинів зникли продукти харчування, хлібина на базарі коштувала 100 рублів при зарплаті – 800, але діти відчували себе щасливими, життєрадісними, як і слід почуватися дітям нашого віку. Взимку – санчата і ковзани, коли «снігурки» прив'язували мотузками до валянок. Влітку ганяли футбольний м'яч, гроші на який збирали цілим подвір'ям.

Далі знову про музику. Наш оркестр був одним із найкращих у місті. Достатньо лише згадати репертуар оркестру. Ми грали не тільки обов'язкові для духового оркестру марші та вальси. У нашому репертуарі були такі музичні твори, як увертюра до оперети Р. Планкета «Корневільські дзвони», увертюра Ф. Зуппе «Поет і селянка», італійська полька С. Рахманінова та його ж переклад із фортепіано для духового оркестру «Прелюд» – *соль-мінор* і багато ін. Єдиним недоліком нашого оркестру була відсутність у ньому дерев'яних духових інструментів. Тому мені «батьа» і запропонував (після трьох років гри на трубі) взятися за кларнет. В інструментальній кімнаті віднайшовся кларнет німецької системи. Якої фірми він був я не пам'ятаю і взагалі не знаю чи був він фірмовим інструментом. Мій «батьа» грав на всіх мідних інструментах, включаючи тромбон. Хоча починав він грати на баритоні, будучи вихованцем духового оркестру школи червоних командирів відразу після революції. А ось на кларнеті він не грав. Тому мені прийшлося самостійно освоювати цей інструмент по аплікатурній таблиці, яку, на щастя, вдалося відшукати. Так я став кларнетистом. Хотілось би трішечки згадати мого «батьо». Музичної освіти у нього не було, але він мав абсолютний слух. Крім того слух мав особливий. Він чув не тільки висоту одного звуку, а чув цілісну мелодичну і гармонічну лінію музичного твору. Я до цього часу залишаюсь під враженням його здібностей, прослухавши кілька разів той чи інший твір, він сідав і відразу писав, як звичайний лист, оркестровку.

А як було чудово повертатися з ним додому чи після репетиції, чи то після перегляду кінофільму і усно вирішувати задачки з гармонії. Він мав підручник по класичній гармонії Римського-Корсакова, котрий я намагався осилити самостійно. Одного разу «батьа» запропонував мені самому оркеструвати невеличку народну пісню, пояснивши попередньо, в якому строї грає кожен інструмент. Спочатку мені було важко, але потім я вдало вирішив завдання, чим був дуже задоволений.

Згадую ще один випадок із моєї музичної діяльності. Коли я навчався вже у 10 класі, в школі мене почали звинувачувати, що я мало приділяю уваги суспільній діяльності і всі вечори пропадаю в клубі. Я був відмінником, але для радянської людини цього було замало, треба було бути ще й суспільно активним. І я пішов, можна сказати, на ризиковий крок, створивши з двох класів (нашого 9-го і 10-го) змішаний хор. До того ж я примусив співати тих людей, які ніколи не співали і були взагалі далекі від музики. Я написав «Марш залізничників» для триголосного хору на вірші мого однокласника. Мені приходилось приносити з собою в школу акордеон і вивчати по одній ноті з кожним виконавцем його партію. Мушу зазначити, що робота ця була просто каторжною, адже люди ті були абсолютно неосвіченими у музичному відношенні. Проте, ми, хоча і з великими труднощами, з цим впорались і хор зазвучав. Недаремно є прислів'я: «Терпіння і труд все перетруть». Незабаром ми поїхали на міський конкурс народних талантів, вдало виступили, отримали диплом. Завдяки цьому ставлення в школі до мене змінилось у кращу сторону.

У 1952 році я закінчив школу із срібною медаллю. Шлях для вступу до вишу був відкритий. Навіть без вступних іспитів. І тут трапилось те, що зараз я можу оцінювати, як необдуманий вчинок у своєму житті або просто, як дитячий вчинок. У мене був товариш Микола Левандовський (ми разом грали у духовому оркестрі, тільки він на трубі, а я вже на кларнеті). Не знаю яким чином, але йому вдалося умовити мене поступати разом із ним у Ленінградське Вище морехідне училище. Як я зміг на таке погодитись, дотепер не розумію. Адже я навіть плавати добре не вмів. Який з мене моряк?

Мабуть, значну роль у цьому відіграв той факт, що в училищі було повне матеріальне забезпечення. На їжу і одяг не треба було витрачати кошти. До того ж багатьом молодим людям на той час дуже подобалась морська форма. Микола поїхав здавати вступні іспити, а я вислав свої документи і став чекати з училища виклик. Пройшло досить багато часу, а виклику все не було. Лише потім я дізнався, що в документах не було довідки про смерть батька. І я, не дочекавшись виклику, прийняв рішення все ж таки їхати в Ленінград. Треба сказати, що це була моя перша самостійна подорож на таку далеку відстань від рідного дому, пов'язана до всього з деякими труднощами. Прямого потяга Сталінград-Ленінград не було (необхідно було робити пересадку в Москві) і час у дорозі займав три доби.

Ленінград зустрів мене не дуже гостинно. Лив дощ, було холодно, хоча за вікном стояв серпень місяць. Вечоріло. В училище їхати було пізно і я направився в гуртожиток (по морському – екіпаж). На прохідній мене зустрів похмурий черговий і, вказавши рукою на залізне ліжко без матраца, запропонував влаштуватися. А потім, коли після опівночі через турнікети почали перелізати п'яні моряки, у мене назавжди пропало бажання ставати моряком. Вранці я прийшов на прийом до начальника училища, поговорив з ним і через три доби вже був вдома. Переді мною постало питання – що робити далі? У Сталінграді на той час існувало чотири вузи: машинобудівельний, педагогічний, медичний і сільськогосподарський. Але жодна з цих професій мене не приваблювала. У мене на той час з'явилося велике бажання займатися музикою. Звичайно про консерваторію тоді я не міг навіть мріяти – у мене не було навіть початкової музичної освіти. Тоді я вирішив зайнятися самоосвітою. Мені було лише 17 років і час дозволяв мені займатися цим. Кожен день я приходив у клуб, брав у оркестровій кімнаті стопку нот і грав усе поспіль, щоби розвинути читку з аркуша. Це мені потім стало у нагоді. До всього цього я почав потроху заробляти, акомпануючи на роялі у балетному гуртку, в якому і сам колись займався три роки. А тепер хочу розповісти про подію, яка стала доленосною у моїй подальшій долі.

Восени, у жовтні місяці, до нас у гості з Одеси приїхав разом із дружиною товариш по службі нашого «батька». У духовому оркестрі, де він служив з «батьком» він грав на кларнеті, а в Одесі працював настроювачем фортепіано. Прослухавши мою гру на роялі, він запропонував мені приїхати до них в Одесу, де він зміг би допомогти мені отримати музичну освіту. У січні я вже був в Одесі. Наш знайомий, як я вже згадував, був настроювачем роялів, а одеська музична школа ім. П. Столярського була у сфері його діяльності, тому ми пішли саме туди. Прийняв нас директор школи Бучинський. До речі із його донькою Оленою я навчався у консерваторії, а вона, закінчивши аспірантуру в Києві, довгий час працювала солісткою-скрипалькою у Київській філармонії. Прослухавши мою гру на роялі, Бучинський із співчуттям констатував мою слабку підготовку і запитав, чи не граю я на якомусь іншому інструменті. Я згадав про кларнет і Бучинський відправив мене до викладача кларнета Ю. Карасика. Він на той час окрім викладання гри на кларнеті в музичній школі, працював солістом симфонічного оркестру Одеської філармонії. Ми всі разом направились до Карасика додому. Кларнета у мене з собою, звичайно, не було. Ю. Карасик, за що я йому безмежно вдячний, вислухавши мою невеселу історію, дістав власний кларнет і запропонував мені пограти. А на нотний пульти поклав ні мало, ні багато – концерт Моцарта. Я не те, щоб грати, я його ніколи не чув, бо я грав лише оркестрові партії і кларнетової літератури зовсім не знав. Ось тут стала в нагоді моя добра читка з аркуша. Я якось «продряпав» експозицію концерту, а Карасик сказав, що якщо я буду займатися по чотири години щодня, то програму мінімум для вступу у консерваторію ми зможемо підготувати. І з лютого місяця 1953 р. я почав навчатися в 11 класі Одеської школи-десятирічки ім. П. Столярського. На уроки я ходив тільки з музичних предметів, а це були: фах, фортепіано і гармонія.

Через 4 місяці я успішно склав іспити, отримавши п'ятірки з усіх предметів, враховуючи і фах (кларнет). Тепер при вступі у консерваторію, маючи у запасі срібну медаль загальноосвітньої школи, мені необхідно було здавати лише фах.

На вступних іспитах в Одеську консерваторію на одне місце претендувало 5 чоловік. Серед нас був достатньо дорослий кларнетист В. Клезмер, який на той час вже працював (разом із Карасиком) у симфонічному оркестрі Одеської філармонії і грав партію другого кларнета. Мені було важко змагатися з таким професіоналом. До того ж у мене була досить легка програма: «Адажіо» Вагнера, Концерт Римського-Корсакова та Етюд Вартаняна. Незважаючи на це, перевагу віддали мені. Вочевидь, вирішальну роль зіграла моя молодість, а може члени приймальної комісії розгледіли в мені ще щось. Фах я здав на п'ять, а інші предмети мені не було потреби здавати. Так я став студентом Одеської консерваторії і моя мрія, про яку я боявся навіть подумати, здійснилась.

І ось почались заняття. Мене не полишало відчуття радості, навіть захоплення від усвідомлення того, що я нарешті займаюсь улюбленою справою. Було враження, що у мене

починають виростати крила і хочеться літати далеко-далеко і високо-високо. Правда, іноді одесити, мамині синочки, не відчувши у своєму житті ніяких випробувань, пробували ставити нас, приїжджих «на своє місце». Вони зі знущальним снобізмом усіма зусиллями старались показати свою зверхність. Але ми на такий дріб'язок не звертали уваги і зі сталою впертістю продовжували свою справу.

Я потрапив у клас К. Мюльберга, з яким займатися було дуже цікаво. Мюльберг вимагав виконання всіх нюансів, які були прописані в нотах, розповідав про побудову музичної фрази, про те, як знайти кульмінацію твору. Мюльберг ще був молодим педагогом і йому інколи не вистачало слів, щоб пояснити зрозумілою мені мовою чого він хоче. Він же був естонцем і російською мовою володів недосконало. Тоді він брав кларнет, грав сам і все ставало зрозумілим. У нас складались з ним добрі, довірливі, творчі стосунки. А як оцінював мене сам Мюльберг, можна прочитати у його книзі «Записки кларнетиста», де він пише наступне: «В'ячеслав Тихонов володів відмінними музичними і виконавськими здібностями. Йому було легко грати на кларнеті. У його грі завжди переважала точність, раціональність, вираженість динаміки, злагодженість дрібних деталей виконаної музики. Він віднаходив індивідуальне рішення у фразуванні складних художніх творів». Навряд чи можна почути кращу характеристику учня від педагога.

Бувало так, що на уроці я говорив: «Не потрібно повторювати це місце, я його вивчу на наступний урок самостійно». І я вивчав, і продовжувалась творча праця.

Якщо я вступав у консерваторію досить слабким кларнетистом, то вже на третьому курсі я наздогнав, а потім і випередив усіх своїх однокурсників. Вчився на відмінно і на 5 курсі я отримав перший і останній раз серед духовиків Одеси Сталінську стипендію.

Запам'ятався мені ще один момент із консерваторського життя. В Одесу приїхав із Московського інституту ім. Гнесіних професор Олександр Семенов для проведення відкритого уроку (на той час такого слова, як майстер-клас у нас ще не було у вжитку). Я виступив у якості «піддослідного кролика». Працювали ми над Концертом № 2 К.-М. Вебера. О. Семенов виявився симпатичною, комунікабельною, надзвичайно ерудованою людиною. Всі свої зауваження він робив дуже тактовно, іноді супроводжуючи їх прикладами з життя. Я теж намагався не «осоромитись», старанно виконуючи всі вказівки професора якомога точніше. У процесі роботи у нас склалось повне взаєморозуміння і я від спілкування з ним отримав велике задоволення і користь. Семенов вже потім у розмові з Мюльбергом відзначив, що займатися зі мною було легко, бо я швидко реагував на його зауваження і відразу їх виконував.

Мушу підкреслити, що тодішні кларнетисти, не маючи можливостей, яку мають сьогоднішні – придбати у магазині готові якісні тростини, повинні були вирішувати питання тростин самотужки. Вже з 3-го курсу я почав самостійно виготовляти тростини для кларнета. У ті часи купити тростини в магазині не було можливості, їх там просто ніколи не було. В Одесі ж було кілька кларнетистів, які самі виготовляли тростини. Деякі ділились ними з іншими кларнетистами, а деякі виготовляли їх тільки для себе. Мюльберг теж сам робив тростини і нам, його студентам, дещо від нього перепало. Але проблема – дістати добру якісну тростину існувала.

Одного разу заходить до мене у гуртожиток мій однокурсник Володимир Попов (він був старшим за мене на вісім років), приносить паличку очерету і категорично заявляє: «Славко, ти будеш робити тростини!» Я завмер. Він мені детально розповів, як їх потрібно виготовляти, хоча за своє життя жодної тростини самотужки не виготовив. І ось я купив необхідні інструменти, і взявся за справу. Тут варто зазначити, що для того, щоб виготовити добру, хоча би на вигляд, тростину, необхідно бути трішечки «лівшою», який, як відомо, міг підкувати блоху. Я говорю це до того, що необхідно мати хоча би трішечки хисту для такої складної справи. Як не дивно, але на першій тростині, яку я виготовив, навіть можна було якось грати. Наступний десяток тростин виявився геть непридатним для гри і я їх викинув. Потім справа потроху налагодилась і у мене почали виходити досить пристойні тростини на яких грав вже не тільки я, а й мої друзі та колеги.

Одного разу на гастролях до Одеси приїхав театр музичної комедії з Бухареста і ми, кларнетисти, звичайно ж, кинулися до своїх колег з Румунії за тростинами. Яке ж було наше розчарування, коли



*В'ячеслав Тихонов.
Студентські роки в Одесі. 1953 р.*

ми дізнались, що вони грають на французьких кларнетах, а тростини, які вони нам запропонували, теж були французькими фірми «Vandoren» і до наших кларнетів вони не зовсім підходили. Але тим не менш я взяв у румуна дві найважчі тростини і вирішив уважно їх вивчити. Коли ми спробували у грі ті тростини, мені дуже сподобався звук, видобутий у тихому нюансі. Навіть на наших німецьких кларнетах, звуки у нюансі «піано» на цих тростинах видобувались значно легше, а звук був чистим, м'яким і дуже приємним за тембром. Я замислився, у чому ж справа? А виявилось – все досить просто. Хто займався виготовленням тростин знає, що у німецьких тростинах кінчик доволі товстий (так званий «качиний ніс»). А це ускладнює виконавцю займатися тонким нюансуванням при грі на кларнеті. Саме з того часу я вирішив робити тростини для німецького кларнета за французьким зразком. Для цього я трохи видовжив зріз язичка тростини і став робити більш тонким кінчик. З того часу (навіть граючи на німецькому кларнеті) проблема з «піано» для мене зникла. І коли у 1958 році я приїхав на прослуховування у Київ і заграв Рапсодію К. Дебюссі, багато слухачів були вражені моїм звучанням «піано» і витонченістю нюансування. Потім, вже граючи на кларнетах французької системи, я виготовлення тростин довів до такого рівня, що мою тростину, виготовлену ручним методом, не можна було відрізнити від заводської тростини «Vandoren». Тростини я виготовляв більше тридцяти років і перестав цим займатися лише тоді, коли у мене погіршився зір, а фірмові тростини вже можна було легко придбати.

У 1958 рік, коли я закінчив Одеську консерваторію з відзнакою. Та ще під час навчання у консерваторії я встиг попрацювати в Одеському театрі оперети (1956 р.), потім в естрадному оркестрі кінотеатру «Серп і молот» (1957 р.), де я грав на кларнеті і саксофоні. Саме в ті часи в нашій країні почався «бум» джазової та естрадної музики. Я теж, до якоїсь міри, захопився цим. І коли мій старший брат (він керував естрадним колективом, з яким об'їхав майже весь Радянський Союз) запропонував мені після закінчення консерваторії попрацювати з ним, то я погодився. Та тут відбулися події, які змінили всі мої плани.

У червні 1958 року у Києві відбулось прослуховування кращих випускників консерваторій України. Одеську кафедру духових інструментів представляли флейтист С. Закорський і я. Прослуховування відбувалось у Малій залі консерваторії. Ми розуміли, що у Києві нас будуть слухати музиканти з усієї України, тому дуже хвилювались. До того ж, навчаючись в Одеській консерваторії, ми не могли не чути про корифеїв української духової музики – Вільгельма Мар'яновича Яблонського та Андрія Федоровича Проценка.

Хочеться відзначити, що саме ці дві людини відіграли у моїй долі вирішальну роль. Після прослуховування і привітань В.М. Яблонський, як завідувач кафедри, запропонував мені вступати в аспірантуру до А.Ф. Проценка. Для мене це було цілковитою несподіванкою (як зазначав раніше, на той час я захоплювався естрадною музикою і готував себе саме для цього жанру). Було над чим подумати!

Андрія Федоровича ми знали як вимогливого педантичного викладача, який не прощав найменших помилок. Тому було трохи лячно. Але перспектива займатися у такого відомого професора, як Проценка, була багатообіцяючою і я погодився. Настав день, коли я не без хвилювання прийшов на свій перший урок. Андрій Федорович зустрів мене дуже привітно. Ми довго розмовляли, вірніше, говорив професор, а я все більше слухав. А йому було, що розповісти! Андрій Федорович володів енциклопедичними знаннями не лише у музиці. Величезний виконавський і педагогічний досвід був його безцінним багатством, яким він щедро ділився з учнями. Першим твором, який ми з ним розбирали, був Концерт Моцарта для кларнета. Навчаючись у Одеській консерваторії, я цей концерт не зміг зіграти через відсутність у мене *Ля*-кларнета. Відомо, що грати музику Моцарта досить складно і по тому як ти її граєш, виявляється справжній рівень виконавської майстерності будь-якого музиканта. Тому перші заняття для мене були у якійсь мірі відкриттям. Андрій Федорович звертав увагу на кожну дрібничку, кожен штрих, кожен нюанс, строго слідкував за дотриманням темпу, не дозволяв жодної «анархії». Ця вимогливість інколи доводила мене до відчаю. Але все ж, це була цікава творча робота, без якої про майстерність не могло йти навіть мови. І надалі, у своєму творчому житті мені не раз доводилось грати Концерт Моцарта. З часом змінюються естетичні смаки, музичні уявлення, підхід до виконання того чи іншого твору і, можливо, пізніше я грав би цей концерт інакше, але основи, закладені професором, залишились назавжди.

У 1961 році після закінчення аспірантури В.М. Яблонський запросив мене на викладацьку роботу у консерваторію, а також я почав працювати солістом симфонічного оркестру оперної студії консерваторії.

Що стосується викладацької роботи, то запрошення на роботу на прославлену кафедру було великою честю для мене, бо мені тоді було лише 26 років і я не мав педагогічної практики у консерваторії, хоча вже і працював на той момент викладачем кларнета у музичній школі-десятирічці ім. М.В. Лисенка. Тому важко переоцінити допомогу і підтримку зі сторони А.Ф. Проценка.



Кафедри духових та ударних інструментів Київської державної консерваторії.

Сидять зліва направо: О. Добросердов, В. Яблонський, А. Проценко, М. Бердієв;

Справа наліво стоять: В. Тихонов, М. Юрченко, С. Ригін, Є. Надопта, О. Безуглий, О. Кудряшов, В. Гарань.

Я часто заходив до нього у клас, радився з ним і це надавало мені сил. З часом я набув деякий досвід роботи зі студентами, виробив свою музично-педагогічну концепцію. Проте вплив і значення моїх занять в аспірантурі у Андрія Федоровича підтверджуються листом К.Е. Мюльберга до Проценка, опублікованого у книзі Мюльберга «Проценко. Життєпис. Спогади» (Видавництво «Музична Україна. 1990 р.).

Навесні 1961 року, ще навчаючись в аспірантурі, я дав сольний концерт в Одесі, після якого К.Е. Мюльберг і написав цього листа. Там було написано наступне: «Шановний Андрію Федоровичу! Вибачте, що відповідаю з деяким запізненням про концерт Слави Тихонова. Зі своєї сторони я намагався зробити все можливе, щоб цей концерт відбувся в той самий день, як було домовлено по телефону, щоб прийшло якнайбільше людей (афіші по місту, запрошення). У Слави була велика репетиція з концертмейстером у залі. Його чекали всі, хто пам'ятав його, знав і хотів послухати. Я хотів цього більше за все. Коли ж я почув Славу на репетиції, то маю Вам сказати, що я його не впізнав – настільки він виріс, став зрілим музикантом, самостійним у передачі найменшого нюансу, а також у трактуванні теми. Хочу підкреслити, я почув кларнетиста з яскравою манерою виконання, впевненого і переконливого у своїй справі, який продумав кожен фразу, деталь і зупинився на прийнятному для нього варіанті. За це дозволяйте подякувати Вам, саме у цьому я бачу результати Вашої праці. Якщо на початку занять з Вами у Слави були деякі сумніви (я маю на увазі, що Ви професор по флейті), то тепер від них нічого не залишилось. Я впевнений, що він поважає і вірить тільки Вам».

Натхнений позитивом, я вирішив взяти участь у Всесоюзному конкурсі, який проходив у 1963 році в Ленінграді. Я підготувався до цього конкурсу і виступив, як мені здавалося, непогано, пройшов навіть на другий тур. Але у фінал на III тур потрапити з України було надзвичайно важко. Хоча мене все ж визнали кращим виконавцем «Сонатини» О. Блока, твору написаного спеціально для II туру конкурсу.

Звісно, кожен солдат мріє стати генералом. Вже незабаром, у лютому 1964 року до оркестрової ями оперної студії підійшов імпозантний чоловік у шикарному макінтоші і, представившись Гольденбергом, інспектором Державного симфонічного оркестру УРСР, передав мені запрошення Головного диригента оркестру С.В. Турчака прийняти участь у конкурсі на посаду регулятора групи кларнетів. Я погодився, і пройшовши конкурс, зайняв це місце. Почалась нова, цікава для мене робота.

У кожного музиканта, хто бодай раз грав під орудою Маестро Турчака, назавжди, на мою думку, залишились спогади про ті творчі злети. Мені здається, що так «відривати» оркестр від землі

та піднімати слухачів «до небес», як йому, вдавалося мало кому із диригентів. Степан Васильович був видатним музикантом, у деякому сенсі, навіть феноменом. Енциклопедистом його назвати важко, але його феноменальна, вроджена інтуїція просто вражала. Часом він і сам не знав, що робив – емоції його накривали. Але завдяки цій інтуїції, він ніколи не переходив межі дозволеного. Ще однією позитивною його рисою було те, що він довіряв солістам оркестру, не тиснув на них. А в мене з ним, взагалі, існував якийсь невидимий зв'язок. Наші відчуття музики повністю співпадали. Я йому довіряв і, думаю, що він мені теж. За чотири роки роботи в оркестрі було зіграно багато різної музики, дуже цікавої музики. Це і 9 симфоній Бетховена, 5-а і 6-а симфонії Чайковського, «Фантастична симфонія» Берліоза, симфонії Брамса, Ревуцького, Лятошинського і багато-багато іншого. Але з усього цього різноманіття я б виокремив особливо два твори – це шоста симфонія Чайковського і його ж «Франческа да Ріміні». Захоплююся всією музикою, але якщо говорити про пристрасті і симпатії до різних стилів і жанрів у музиці, то для мене завжди був і буде композитором №1 В.А. Моцарт. Навряд чи хто-небудь із композиторів може зрівнятися з його феноменальною геніальністю. Музику він писав легко, невимушено. Він є творцем симфонії, як музичного жанру. При вдаваній простоті, його музика несе велике смислове навантаження. Думки його ясні і логічні, а іскристі, блискучі пасажі є взірцем, еталоном виконавської техніки, яка може бути під силу лише справжнім майстрам.



Мала зала Київської консерваторії. Септет Л. Бетховена, 1-ий справа – В. Тихонов. Київ, 1977 р.

А як можна не захоплюватися музикою французьких імпресіоністів із їх надзвичайно різноманітною гармонією, вишуканою мелодикою та філігранним орнаментуванням?

Але мені в силу мого характеру, все ж таки ближча музика композиторів-романтиків. Їх музика потрапляє у самі найпотаємніші куточки людської душі, торкається найтонших її струн. Ось чому з усієї музики, яку я грав, працюючи у симфонічному оркестрі, виокремив саме два твори Чайковського, в яких кларнету надається надзвичайно важлива роль. «Франческу» я грав лише кілька разів і кожен з них відчував незвичайне хвилювання. Це кларнетове соло називається «Розповідь Франчески». Кларнетисту у своєму виконанні необхідно було відтворити сум'яття почуттів, які відчувала Франческа, оповідаючи про свою гірку долю і любов до Паоло. Виконавець мав відшукати таке звучання кларнета, щоб воно не було грубим і жорстким. Кларнет повинен звучати м'яко, лагідно, з деяким відтінком любовного суму. І в мене це, здається, непогано виходило, за що я і отримав схвалення Турчака та інших музикантів.

Шосту симфонію Чайковського мені доводилось грати набагато більше, ніж «Франческу». Згадати б лише гастролі оркестру 1967 року. Тоді ми побували у Москві, Ленінграді, Таллінні, Ризі,

Вільнюсі, Мінську та Львові. І скрізь мені пощастило грати цю симфонію. На відміну від «Франчески» кларнетове соло в кінці побічної партії необхідно було, з моєї точки зору, грати дещо по-іншому. Звук, як і в попередньому творі, мав бути широким, м'яким, теплим, але сум у звуці мав бути більш світлим, мажорним. І ще одна деталь, про яку хотілось би сказати – по закінченні фрази, коли звукова лінія йде на спад, і в нотах з'являється динамічна вказівка «PPP», то потрібно постаратися не «перепіанити», дограти добрим якісним звуком, щоб наостанок чотири ноти у бас-кларнета змогли б якось прозвучати.

Гастролі наші відбулися вдало, але особливий успіх нас очікував у Львові – рідному для Турчака місті, де оркестру влаштували бурхливу овацію.

Згадується ще один, для мене «історичний» момент у моєму житті. У 1966 році симфонічний оркестр, у якому я на той час працював, отримав комплект кларнетів французької системи. Це було чотири пари кларнетів – строю «*Сі-бемоль*» і «*ЛЯ*», бас-кларнет, кларнет у строї «*До*» і кларнет у строї «*Ре*». Ми тоді грали на кларнетах німецької системи і переходити на французьку, не маючи вдома власних інструментів, не дуже хотілось. Саме цей аргумент я і привів Турчаку, коли він мені першому у Києві запропонував перейти на французьку систему. А в мене власного кларнета не було. Тоді у нього знайшовся свій контраргумент. Він сказав, що якщо я коли-небудь піду з цього оркестру в інший, то той не виявиться по якості гіршим, ніж теперішній і там, безперечно, будуть французькі кларнети. Мене це переконало і я погодився. На весь процес освоєння нових інструментів мені відвели один тиждень. Тому на першому ж концерті відбувався невеличкий збій. Грали ми першу симфонію Шостаковича і я у головній темі першої частини трішечки заплутався з нотами *фа* і *фа-дієз*. Але загалом все було добре і кларнет із часом я освоїв. Окрім творчих, у мене з Турчаком було добрі ще й чисто людські стосунки. Я його поважав не тільки як музиканта, але й просто як дуже порядну людину. Я йому буду вдячним все життя за те, що у 1966 році, завдяки його старанням, зміг отримати двокімнатну квартиру після вісімрічної кочівлі по страшним квартирним закуткам. І, нарешті, саме С.В. Турчак при зустрічі запросив мене у 1968 році на конкурс в оперний театр, де я пропрацював цілих 39 років.

Спочатку було дуже важко, бо робота у театрі відрізняється від роботи у симфонічному оркестрі. Якщо концерту у симфонічному оркестрі виділяється 3-4 репетиції, то в оперному відбувається все інакше. У театрі часто зранку відбувається репетиція одного спектаклю, а ввечері грається зовсім інший і успішність роботи залежить в основному від знання репертуару. У мене, правда, був невеличкий запас із 5-6 опер від попередньої роботи в оперній студії, але це, вочевидь, незрівнянно мало, порівняно з величезним тодішнім репертуаром оперного театру. Я з вдячністю згадую Олександра Семеновича Трескова – тодішнього соліста і концертмейстера групи кларнетів симфонічного оркестру театру, його добре, тактовне ставлення до мене і те, як він уміло і без напруження вводив мене у спектаклі. Але на третьому місяці моєї роботи у театрі трапилась біда. Тресков потрапив у лікарню, де йому зробили складну операцію і мені прийшлося грати все. Бувало, вдень репетиція однієї вистави, ввечері потрібно грати іншу, яку ніколи не грав. А на те, щоб розібрати і підготувати партію І-го кларнета не вистачало інколи ні часу, ні сил. Так і приходилось грати вистави майже «з аркуша». Тому бували, не можна сказати, що провали, але вистави, зіграні на неналежному художньому рівні. А якої нервової напруги то вартувало відомо лише мені!

Тоді прийшлося напружитись всім кларнетистам театру, проте, мабуть, найбільше мені, так, як за штатним розписом саме я повинен був закрити проблему хвороби соліста. Іноді наставляв такий відчай, що хотілось бігти – куди очі бачать. Але, як говориться, час – найкращий лікар. Поступово все ставало на свої місця, я засвоював цей величезний репертуар і з'являлись вистави, після яких, повертаючись додому відчував задоволення від добре виконаної роботи. Озираючись назад, можна сказати, що за 39 років роботи у театрі було зіграно більше сімдесяти оперних і тридцяти балетних вистав. За ці роки мені випало щастя поспілкуватися з багатьма видатними музикантами. Це диригенти: К.А. Симеонов, В.С. Тольба, С.В. Турчак, О.П. Рябов, Б.І. Чистяков; флейтист В.С. Антонов, гобоїст О.К. Козиненко; кларнетист О.С. Тресков; фаготист В.М. Апатський та багато ін.

Хотілось би зупинитись на деяких виставах, які надовго залишились у пам'яті. По-перше, це перша постановка опери «Катерина Ізмайлова», яку поставив, як диригент-постановник К.А. Симеонов. Я грав партію другого кларнета поруч із Тресковим, який був солістом. Цікаво було слідкувати, як працював Симеонов не лише з оркестром, але скоріше, що більш важливо для опери, із солістами. Головну партію тоді виконувала Є. Колесник. На мою думку, такого блискучого виступу у неї не було ні до того, ні після виконання цієї ролі. Не менш успішно впорався зі своєю роллю Бориса Тимофійовича і О. Загребельний. Взагалі, всі співаки, котрі до того не співали, у Симеонова заспівали дуже добре. З оркестром Симеонов працював «крупними мазками», якщо порівнювати із живописом.

Іноді він не приділяв великої уваги окремим деталям, вимагаючи створення масштабного музичного образу. Всі його вказівки були точними, образними, дотепними і завжди високо професіональними.

На прем'єрі «Катерини Ізмайлової» був присутній, вже хворий, Д. Шостакович, який після вистави сказав, що це найкраща постановка з тих, які він коли-небудь слухав. Через два місяці його не стало.

Потім, у 1979 році, у цій виставі я вже грав партію першого кларнета. Диригентом вистави був Турчак. На відміну від Симеонова він багато часу приділяв оркестру, занурюючись у найменші подробиці. Доходило до того, що на репетиціях він іноді примушував скрипалів із групи перших скрипок технічно складні місця грати по-одному. Але це того вартувало. Оркестр звучав, як чудово налагоджений механізм. Співаки були ті ж самі, що і при Симеонові за виключенням одного – головну партію стала співати Гізела Ципола. Ця вистава була однією з трьох (були ще «Хованщина» і «Пікова дама»), які театр підготував для гастролей 1979 року в Іспанію. Це були перші гастролі театру у капіталістичну країну і нам було дуже приємно, що вони пройшли з великим успіхом, про що повідомлялось в іспанській пресі.

Запам'яталась також робота над оперою «Тоска» Дж. Пуччіні, де диригентом також був С. Турчак. Партію Тоски виконувала Гізела Ципола – дружина Турчака. Ця обставина накладала додаткове моральне навантаження на музикантів оркестру. Турчак так само, як і в «Катерині Ізмайловій», вимагав від оркестру ідеального звучання, занурюючись у найменші подробиці, що називається «вилізував» окремі музичні деталі. Він хотів, щоб під час вистави, коли основна увага диригента направлена на сцену, оркестр грав майже самостійно. І потрібно відзначити, що це йому вдавалось. Кларнетове соло з III дії опери є одним із найважливіших моментів спектаклю. Кларнетист своєю грою має виражати емоційний стан людини, приреченої на смерть. З технічної сторони це соло не являє собою ніяких труднощів для музиканта. А ось з точки зору агогіки і виділення кульмінаційних моментів – це доволі складно. Мені, думаю, це вдавалось і моя гра не залишала слухачів байдужими. Іноді, після вистави до мене підходили люди і говорили, ніби з гумором, що після мого соло, співаку вже нічого було робити.

Велику насолоду я отримував від гри в операх великого італійського мелодиста Дж. Верді. Особливо хотілось би розповісти про «Травіату». Цю оперу я грав не менше, ніж 500 разів! Так вже сталося, що, за рідким виключенням, її грав тільки я. І кожен раз я відчував якесь хвилювання. Бо ж у восьми тактах кларнетового соло вкладено величезний драматичний сенс. Перед Віолеттою, як у прискорених кінозйомках пролітає все її життя. На початку вона із «солодким» сумом згадує Альберта. Далі, раптом, у ній прокидається пристрасть, жага життя і вона перевтілюється. Але потім сили її знову покидають і вона відчуває свою приреченість. Ось таку гаму почуттів кларнетист має передати своєю грою. Спочатку я грав це соло інтуїтивно, не вникаючи глибоко у зміст музики, але потім виробилась вже певна драматургічна концепція.

Перші чотири такти я грав повільно, сумно і дуже тихо. Друге проведення цієї теми звучало набагато гучніше і рухливіше, навіть з деяким надривом. А в останніх двох тактах починалось поступове згасання звучання і музична фраза закінчувалась дуже тихо і приречено.

Проїшли роки, як я залишив театр, але мені завжди було приємно, коли при зустрічі мої колеги з театру говорили, що вони ще пам'ятають, як я грав «Травіату».

Далі хотілось би трохи згадати балетні вистави. Якщо в опері звучання оркестру повністю підпорядковано сцені і залежить від звучання голосів, то в балеті оркестр абсолютно вільний у своєму звучанні і єдине, що необхідно узгодити з танцівниками, так це темпо-ритмічні взаємини.

Я з великим задоволенням грав такі балети, як «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик» Чайковського, «Жізель» Адана, «Дон Кіхот» Мінкуса. У цих виставах велика увага приділяється кларнету, багато відкритих сольних епізодів, а також гра в ансамблях з іншими, частіше за все, дерев'яними духовими інструментами. Тут кларнетист може сповна продемонструвати всю свою майстерність.

Звичайно, у фізичному відношенні буває важко, але коли звучить гарна музика, то про це зовсім забуваєш. Одним із таких «важких» балетів є балет С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта». Мені доводилось грати його багато разів. Диригентом у багатьох випадках був О. Рябов. Спочатку я грав партію II кларнета, суміщаючи її з партією кларнета «Es», потім грав і партію першого кларнета.

Музика цього балета надзвичайно цікава, своєрідна і технічно дуже складна. Але незважаючи на все це, від добре зіграної вистави отримуєш завжди велике моральне задоволення.

Хочу ще згадати один епізод, який стався на репетиції балета А. Хачатуряна «Спартак». Це було в ті часи, коли Хачатурян був ще живий і сам був присутнім на репетиціях і прем'єрі спектаклю. Диригував О. Рябов. Одного разу на репетиції після виконання «Адажіо» з III акту до оркестрової ями підходить Хачатурян і, звертаючись до мене, запитує чи був я коли-небудь у Парижі і чи не заходив я там у кафешантан? Спочатку я був трохи спантеличений, але потім відповів, що у Парижі

не був, і у кафешантан не заходив, але зміст питання зрозумів. А зрозумів я наступне. На сцені відбувається любовна сцена, в якій приймає участь жінка, яких у Древній Греції називали гетерами, в Японії – гейшами, у Франції – куртизанками. А отже і музика має відповідати цим обставинам. На наступній репетиції до свого звуку я додав трошки вібрації, став грати менш академічно і більш вільно, розкуто. Більше зауважень з боку автора до мене не було. Прем'єра пройшла з великим успіхом, а балет «Спартак» надовго залишився у репертуарі театру.

Тепер кілька слів про мою педагогічну діяльність, якою я почав займатись зовсім молодим. Мені було 25 років. До консерваторії я вже рік працював педагогом у Київській музичній школі-десятиріччі ім. М.В. Лисенка. Але викладацька робота в консерваторії вимагає великої глибини і широти знань. Спочатку мені було досить важко, хоча би тому, що деякі студенти були старші за мене по віку (тоді ще існувала заочна форма навчання). Тому я був дуже вдячний А.Ф. Проценку за допомогу і підтримку, яку він мені надавав.

Педагогіка є однією з найгуманніших і складних областей людської діяльності і нею успішно може займатись лише той, хто відчуває покликання до цієї нелегкої праці. Педагог має бути закоханим не тільки у музику, але й любити своїх учнів, з якими у своїх стосунках, має бути чесним і правдивим. Взаємовідносини педагога і учня являють собою одну з найпрекрасніших форм людського спілкування, яка є надзвичайно благотворною для обох сторін. Мені на все життя запам'яталось висловлювання видатного радянського педагога-піаніста – Г.Г. Нейгауза: «Якщо я дав дещо моїм учням, то і вони дали мені не менше, якщо не більше. Я їм безмежно вдячний за це тому, що наші взаємні устремління до пізнання мистецтва і оволодіння ним були запорукою нашої дружби, близькості і взаємної поваги».



На уроці у В.Тихонова. 70-ті роки XX ст.

такою творчою майстернею, де можуть вирішуватись найскладніші завдання по вихованню високопрофесійних музикантів. У цьому процесі велика роль належить також піаністам-концертмейстерам. Справжньому концертмейстеру недостатньо лише добре грати на фортепіано. Він також має бути, як і педагог, ерудованим, знаючим репертуар, музикантом і навіть вихователем.

За більш ніж п'ятдесятирічну педагогічну діяльність мені вдалося виховати понад сто кларнетистів, які працюють не лише в Україні, але й за кордоном. Серед них 6 заслужених артистів України (Ю. Василевич, П. Заболотний, М. Стадник, В. Шунько, Ю. Набитович і С. Гданський), 11 аспірантів і десятки лауреатів різноманітних конкурсів.

Дещо про композиторів. Як я вже говорив, моя симпатія до В.А. Моцарта безмежна, але ж моя повага до кларнетової творчості К.М. Вебера не менш шаноблива, а ще є французька, російська кларнетова музика та й українська не пасе задніх. Достатньо звернутись до творчості подружжя Левка та Жанни Колодубів, щоб можна було стверджувати про дуже потужну українську композиторську школу, практично для всіх духових інструментів.

А ще є безліч творів для дерев'яних духових інструментів українських композиторів, починаючи від "Фантазії на дві українські теми" для флейти і фортепіано, написаної класиком української музики Миколою Віталійовичем Лисенком. Це й твори В. Гомоляки, В. Губаренка, І. Карабиця, В. Кирейка, Г. Ляшенка, Ю. Іщенка, Є. Станковича, Г. Гаврилець, О. Яковчука, В. Рунчака, Б. Фроляк, І. Тараненка, О. Безбородька, Л. Спасокукоцького, Я. Верещагіна, О. Красотова, Г. Глазачова, Л. Шукайло, В. Носова, В. Цайтца та багатьох інших композиторів із всіх регіонів України, які теж написали чудові твори для дерев'яних духових інструментів.

Педагог, навчаючи студентів, навчається і сам. Мені, людині, яка прожила досить велике життя, ніколи не було соромно за те, що вчився і вдосконалювався сам. Свое основне завдання я бачив у тому, щоб навчити студентів правильно, грамотно грати (так навчають дітей у школі читанню і правопису), а також навчити їх самостійному музичному мисленню. Буває так, що людина від народження позбавлена доброго музичного смаку та інтуїції. Але і ця задача може бути вирішена. При наполегливій, копіткій творчій роботі у класі можна розвинути і музичний смак, вірніше привити його. А взагалі клас фаху являється



*Провідні духовики Києва вітають В. Тихонова з 50-річчям. 1985 р.
Зліва направо: В. Вдовиченко, К. Маргевка, В. Антонов, В. Тихонов, П. Заболотний, О. Козиненко,
І. Ладановський, Р. Вовк, Л. Андрєєв, В. Гарань, В. Лавриненко, О. Безуглий.*



Після концерту класу. 13.04.2006 р.

На завершення хочеться сказати, що мені гріх жалітись на свою долю. На протязі свого достатньо тривалого життя доля давала мені можливість спілкуватись з великими і не дуже, але у більшості випадків, з дуже хорошими і добрими людьми. Тому я можу вважати себе щасливою людиною».

Треба додати, що на думку всіх людей, хто знав В'ячеслава Георгійовича Тихонова, він сам був Людиною неймовірних чеснот!

Автори даної статті мали щастя спілкуватися і співпрацювати з Майстром протягом десятиріч. Так, Роман Вовк працював із В'ячеславом Георгійовичем майже 40 років у симфонічному

оркестрі Національної опери України та 30 років – на одній кафедрі Київської консерваторії, а Петро Заболотний ще й навчався в класі Тихонова в консерваторії, де був одним із улюблених учнів професора і в подальшому разом із Маестро викладав на кафедрі кларнет. Думається, що сучасним студентам буде цікаво і корисно познайомитись з деякими методичними рисами професора Тихонова, зафіксованими під час навчання Петра Заболотного в класі Майстра.

«В'ячеслава Георгійовича Тихонова я знаю з 1974 року, коли при вступі в консерваторію він консультував абітурієнтів – кларнетистів. В'ячеслав Георгійович дуже привітно мене зустрів та попросив пограти гаму фа-мажор у різних штрихах і темпах. По технічній частині у нього не було до мене питань, тож зразу перейшли до вступної програми. Моя програма складалась з таких творів для кларнета: «Концертино» К. М. Вебера, «Романсу» Ю. Щуровського, та «Етюда» К. Мостраса на тему Римського-Корсакова.

Протягом спілкування В'ячеслав Георгійович створював особливу атмосферу творчих відносин. Дуже делікатно, та з захопленням давав цінні та корисні поради. Я уважно все сприймав і намагався якомога точніше виконувати всі його побажання. Особливу увагу він звертав на інтонаційну складову, динаміку та трактування творів. Вимагав грати окремі епізоди в «Концертино» в нюансі *pp*, *ppp*, а кульмінаційні моменти яскраво озвучувати, та грати «крупним планом». Технічні місця пропонував грати виразно та контролювати ритмічність виконання. Ю. Щуровський «Романс» – лірика, де потрібно грати теплим, ніжним звуком, емоційно та натхненно, щоб створити художній образ. Що стосується «Етюда» К. Мостраса, то тут педагог пропонував у вступі контрастну динаміку. У подальшому нюанс повинен зростати, щоб у кульмінації досягти *ff*.

Завдячуючи консультаціям, я успішно склав вступний іспит. Перші 3 курси я навчався в класі відомого педагога доцента Степана Васильовича Ригіна. У нас з ним склались добрі творчі відносини, але через підступну хворобу Вчитель передчасно пішов із життя. У подальшому мене перевели в клас В'ячеслава Георгійовича Тихонова. Я навчався у нього два останні курси. Перший твір, запропонований Вчителем, був «Етюд-картина» С. В. Рахманінова. Це невеликий твір, але дуже яскравий. Я одразу звернув увагу на те, як В'ячеслав Георгійович дуже тонко та високо професійно підходить до інтерпретації твору. Особливо це стосується динамічної складової. Тобто, гра повинна бути яскравою у всіх нюансах зазначених автором. Також увага приділялась емоційному виконанню, щоб не було відчуття монотонності у грі. Важливим елементом розкриття музичного образу були агогічні прийоми виконання.



*Після ювілейного концерту композиторів Левка та Жанни Колодуб.
Зліва направо: Я. Верховинець, В. Тихонов, Р. Вовк,
Л. Колодуб, Ж. Колодуб, О. Кудряшов, В. Апатський,
В. Турбовський, Ю. Дондаков. 2011 р.*

його потенційні можливості. Адже не секрет, що виконавці розкриваються на якомусь певному етапі. Тому наставник дуже гнучко та відповідально формував програми студентів у класі кларнета. Часто студенти просили зіграти той чи інший твір, який їм був до вподоби, на що В'ячеслав Георгійович відгукувався схвально. Це ще більше надихало та додавало оптимізму за довіру викладача до студента. Вчитель дуже професійно відносився до трактування музичних творів. Особливе ставлення до трактування концерту В.А. Моцарта для кларнета не залишало байдужим нікого, кому прийшлося виконувати цей твір. В'ячеслав Тихонов дуже скрупульозно працював над експозицією, зокрема перші вісім тактів, акцентуючи увагу на них та вважав, що ці такти зможуть одразу визначити професійний рівень виконавця. Що стосується штрихів, то він пропонував стататні епізоди грати м'яким язиком.

Пасажі під лігою грати виразно і ритмічно та максимально розспівувати, грати легко, прозоро та філігранно».

Якщо говорити про уподобання Тихонова, то варто зазначити, що музика композиторів-класиків, зокрема концерт Моцарта для кларнета з оркестром, твори композиторів-романтиків, а також французька музика були в пріоритеті у його педагогічній діяльності.

Окремо відзначимо твори для кларнета українських композиторів Л. Колодуба, В. Гомоляки, Ю. Іщенка, І. Карабиця, Є. Станковича, В. Рунчака, які регулярно звучали в класі.

Для студентів класу він був дуже авторитетним вчителем.

Репертуарна політика формувалась з урахуванням можливостей конкретного студента, з метою максимально розкрити



*Кафедра дерев'яних духових інструментів НМАУ. ДЕК 2011 р.
Зліва направо: Р. Вовк (завідувач кафедри), Л. Колодуб (Голова ДЕКУ), В. Тихонов,
О. Кудряшов, В. Апатський, Ю. Василевич (професори кафедри).*

На прикладі спогадів П. Заболотного бачимо, як професура середини ХХ ст. формувала виконавську майстерність кларнетиста (аналогічна педагогічна методика панувала, практично, і в інших духових класах). Тобто, головну увагу викладачі звертали на музичну сторону виконавства: динаміку, агогіку, артикуляцію і зовсім небагато уваги приділялося технології, володіння якою є одним із головних факторів виконавської майстерності.

Важливе місце відводилось наявності у студента якісного звуку, добротної пальцевої рухливості, точному відтворенню тексту, вмінню гри напам'ять, володінню тембром і динамікою тощо. Та, як показали конкурси, зокрема в симфонічний оркестр Київської опери, які реально були всесоюзними, українські духовики часто програвали вихованцям ленинградської та московської консерваторій. Тоді виникли питання: «Чому так»? Відповідь була очевидною! Наші українські «школи» послуговувались застарілими методиками. Особливо це стосувалося гобоїстів і кларнетистів, адже викладачі тих фахів були фахівцями у грі на німецькій системі кларнетів і гобойів, а їх учні почали освоювати французьку, масовий перехід на яку почався в Україні в середовищі гобоїстів і кларнетистів із 60-років ХХ сторіччя. Тихонов перейшов на французьку систему одним із перших, проте, в силу нашої ізольованості в радянські часи від цивілізованого світу, жодних методичних порад і можливості звідкись їх почерпнути, не було, тому все відбувалось на інтуїтивному рівні.

Ми із Петром Заболотним, який, як і я, навчалися у доцента С.В. Ригіна, котрий досконало володів мистецтвом гри на кларнетах німецької системи, але реально не міг знати технологічних особливостей кларнетів системи Бюма. Безумовно, було складно і нам-студентам, та непросто було й викладачу. Адже французькі кларнети відрізнялись від німецьких не лише іншою пальцевою, особливо у верхньому регістрі, а й більшим об'ємом мундштука, та, що було найскладнішим – іншою заточкою тростин, яких не було де взяти! Тут виручив хист першоосвоювача нових кларнетів у Києві – В'ячеслава Тихонова, який не тільки виготовляв собі чудові тростини, а ще й залюбки ділився ними із нами – студентами класу іншого викладача, за що ми йому вічно вдячні.

Окрім нашого захоплення різновекторною творчістю В'ячеслава Георгійовича, аналогічні думки про нього – чудового високопрофесійного музиканта і педагога висловлювали сучасники. Маестро та висловлюють видатні митці, які знайомі з мистецтвом майстра протягом десятиріч.



Викладачі фаху кафедри дерев'яних духових інструментів. 2012 р.

I-й ряд зліва направо: О. Кудряшов, В. Апатський, Р. Вовк, В. Тихонов, В. Бойко;

II-й ряд зліва направо: С. Скуратовський, М. Деснов, Ю. Дондаков, В. Турбовський, М. Кононов, Ю. Василевич;

III-й ряд зліва направо: П. Заболотний, С. Андрусенко, Р. Мимрик, С. Неугодніков, А. Кушнір.

«Співробітництво з В'ячеславом Георгійовичем завжди приносило і приносить мені зараз величезне задоволення. Виконавський стиль Тихонова відрізняє тонка, акварельна гра, виразна співучість звуку, витончене фразування, яскравість тонких тембрових відтінків. На мій погляд, вершиною його оркестрової майстерності було блискуче виконання партії кларнета в опері «Іван Сусанін». Чудові solo його інструмента в цій опері до цього часу звучать у моїх вухах.

Педагогічна діяльність В'ячеслава Тихонова являє собою великий етап в історії кларнетового мистецтва нашої країни. Його учні прикрашають своєю грою кращі оркестри України, ближнього і дальнього зарубіжжя. Працюючи з учнями, Тихонов намагається не тільки «оснастити» їхню гру першокласною виконавською технікою, але й передати їм особливості власного музичного мислення. А смак В'ячеслава Георгійовича, як мені здається, наче «помазаний Богом» – благородний, піднесений, чистий...

Під стать смаку і людська гідність Тихонова. Шляхетність, доброзичливість, щирість і правдивість вирізняють цю чудову людину».

(Народний артист України, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент АМУ, професор В.М. Апатський).

«В'ячеслав Георгійович Тихонов – один із найвидатніших українських кларнетистів, який прикрашав наші провідні оркестри. Мені довелося працювати з ним і в Державному симфонічному оркестрі України, і багато років у Національній опері України. Всі його соло звучали витончено, яскраво, віртуозно, з бездоганним смаком. Він завжди блискуче виконував всі симфонічні програми, оперні та балетні вистави. У нього витончена манера гри, з широким спектром нюансів, виразних творчих рішень, ідеальне відчуття ансамблю з усіма виконавцями. Мабуть тому і його вихованці консерваторії завжди виглядають добре підготовленими, з очевидною професійною грою. Серед них чимало лауреатів численних конкурсів».

(Народний артист України, професор, диригент Національної опери України Аллін Власенко).

«Моє знайомство з В'ячеславом Георгійовичем розпочалося у 1970 році, коли був прийнятий на перший курс державної консерваторії України. У приймальній комісії працював і слухав абітурієнтів Степан Васильович Ригін. Помічником і другим викладачем був 35-ти річний В.Г. Тихонов (на той час наймолодший викладач). Деякі його студенти були значно старшими за віком. Якщо написати дуже короткі спогади про Вчителя, перш за все, потрібно згадати характер цієї Людини. Завжди спокійний, терплячий і толерантний до кожного студента! Свій музичний смак, побудову фрази, легку (французьку) манеру гри, елегантне звучання кларнета, тонкі нюанси і характер творів, старався вміло і наполегливо передати кожному, хто навчався в його класі! Декілька випускників В'ячеслава Георгійовича (П. Заболотний, Ю. Василевич, В. Шунько, С. Гданський, Ю. Набитович, М. Стадник) отримали почесні звання «Заслужений артист України».

Починаючи з 1974 року (на 4 курсі я витримав конкурс і був прийнятий до складу сценічного оркестру Національної опери України), мав можливість працювати і слухати вистави, в котрих В.Г. Тихонов виконував партії І-го кларнета. Це були незабутні «уроки»! Група кларнетів у ті роки: О. Тресков, В. Тихонов, Р. Вовк, К. Маргевка, В. Туманов. У сценічному оркестрі – Ю. Василевич, Д. Газман-Чернявський).

Чудову гру В'ячеслава Тихонова неодноразово відзначали такі видатні диригенти як: С. Турчак, О. Рябов, А. Власенко, В. Кожухар та інші.

Роботу по укладанню списку випускників В'ячеслава Георгійовича я розпочав разом з ним, потім самостійно шукав додаткову інформацію. На сьогоднішній день зареєстровано біля 100 випускників!»

Випускники В.Г. Тихонова:

- 1966 – Станіслав Слатвинський, Володимир Чотій, Дмитро Гусак, Володимир Пашинський, Володимир Давченко
- 1972 – Іван Панамаренко
- 1973 – Леонід Безушко
- 1975 – Юрій Василевич
- 1978 – Олександр Кравченко
- 1979 – Петро Заболотний, Володимир Путря
- 1980 – Володимир Шунько, Юрій Кровицький
- 1983 – Олександр Самойлов, Дмитро Соловйов
- 1984 – Ігор Крошка
- 1985 – Левко Милявський, Роман Кривов'яз, Нуреддін Махтжуба
- 1986 – Олексій Сапов, Андрій Милявський, Микола Стадник, Олег Маєвський, Сергій Іщенко, Ліамін Белаз
- 1987 – 1988 – Станіслав Бонцаль, (1984-1988) – Тарас Ільчук
- 1989 – Сергій Скуратовський
- 1990 – Олег Клейзун, Сергій Мартинюк, Федір Салахадінов, Геннадій Броварник, Валерій Євона (аспірантура), Сергій Морозов
- 1991 – Таделе Телахун, Іштван Козар
- 1992 – Олексій Чумак, Ярослав Руденко, Юрій Соха
- 1993 – Віталій Гаєнко, Тарас Пустовгар
- 1994 – Олег Мельник, Тарас Скрипников, Тарас Якимов
- 1995 – Віктор Горностаї, Денис Сидоренко, Вадим Васько
- 1996 – Олександр Бороденков, Віталій Слободянюк, Андрій Чуприна
- 1997 – Ярослав Головацький, Дмитро Дрига (асистентура)
- 1998 – Леонід Матьошко, Сергій Кухарев, Євген Оліференко
- 1999 – Богдан Драган (асистентура), Сергій Свінцицький, Юрій Кулаківський
- 2000 – Денис Тимошенко (аспірантура), Олег Саченко
- 2001 – Максим Чухрай, Юрій Соха
- 2002 – Сергій Мартинюк, Юрій Набитович (аспірантура), Сесар (аспірантура), Валентин Струков, Олександр Суховієнко
- 2003 – Юрій Гагалюк
- 2004 – Вадим Дяченко, Сергій Гданський (аспірантура)
- 2005 – Валерій Громченко (асистентура)
- 2006 – Дмитро Чеберко, Вадим Брюханов, Андрій Дьомін, ЦуйХуа
- 2007 – Іван Дзевін, Антон Дерев'янка, Олексій Бойко (аспірантура), Джан Цзіцян
- 2008 – Карина Маркарян, Олег Кашуба (асистентура)

2010 – Доу Геюй, Дун Цзян
2011 – Юрій Чимбру
2012 – Богдан Сидоренко (асистентура)
2014 – Антон Дем'янчук, ЧеньЧень, Устим Мельник
2015 – Дун Цян

*(Заслужений артист України, Лауреат премії ім. М. Лисенка,
соліст симфонічного оркестру Національної опери України,
професор НМАУ ім. П.І. Чайковського Юрій Володимирович Василевич)*

«Для мене В'ячеслав Георгійович Тихонов, це, перш за все людина з посмішкою! Наше спілкування в консерваторії, і далі в театрі завжди супроводжувала його посмішка. Особливо магічну силу посмішка мала на спеціальності, вона подвоювала його побажання і мої зусилля. Навіть коли я був не готовий до уроку, шеф докоряв з посмішкою і було соромно в рази.

В'ячеслав Георгійович вчив музичній логічності – вся музика, всі фрази мали відповідати задуму в цілому. Він дуже любив французьку музику. Згадую його трактування сонати Roulepc, Francis. Було щось неймовірне, ніби ми розповідали всім свою таємницю.

Але хочу згадати іншого французького композитора. У класі В'ячеслава Георгійовича були студенти із Алжиру, і одного разу, повертаючись після канікул, хтось привіз із Європи ноти JulesMazellier “Fantasie – ballet. Музика була нова, незнайома, викликала у всіх певне хвилювання і бажання пограти цей твір, але першому пощастило мені! І по сьогодні відчуваю, що ми не розбирали цю п'єсу, а робили постановку балета під керівництвом відомого балетмейстера, настільки цікаво і по балетному професійно, В'ячеслав Георгійович підводив мене до виконання.

І дотепер, вже багато років працюючи в Національній опері України, граючи балетні вистави, згадую його слова і бачу наскільки вони відображають те, що відбувається на сцені.

(О.М. Самойлов – артист оркестру Національної опери України)

«У В. Г. Тихонова я навчався з 1993 р. по 2002 р. За цей період я пізнав В'ячеслава Георгійовича, в першу чергу, як людину високої моралі і культури, а згодом – як чутливого педагога, тонкого музиканта.

Поєднуючи в собі виконавську діяльність з педагогічною, йому завжди було відомо про всі труднощі своїх учнів не на словах, а на ділі. Адже він, як педагог з фаху, на відміну від інших педагогів і завдяки індивідуальним заняттям, завжди знаходився ближче до учня.

До всіх своїх учнів В'ячеслав Георгійович ставився з повагою, за що його ще більше поважали і любили.

Стосовно безпосередньо самих занять з учнем, варто сказати, що В. Г. Тихонов звертав особливу увагу на якість звуку, його тембральне забарвлення, на володіння звуком, без якого неможливо показати всю красу художнього образу. «Звук» завжди був «життєвим кредо».

Працюючи над Рапсодією К. Дебюссі, Вчитель ділився своїми відчуттями цього твору, передаючи його витонченість та ліризм, зміну емоційних відтінків і настроїв, таким чином створював певну атмосферу, яка справляла особливе враження.



Займатись у В'ячеслава Георгійовича було дуже цікаво. Нерідко, під час уроку, розповідаючи про даний твір, про те як фразувати, де краще взяти дихання...

У такі моменти завжди відчувалися його музичне співпереживання та велика підтримка, яка допомагала нам професійно зростати та вдосконалюватись.

*(Соліст Національного симфонічного оркестру України,
заслужений артист України Ю. Р. Набитович).*

**Вічна Вам вдячна пам'ять,
незабутній В'ячеславе Георгійовичу!!!**

03.04.1935 – 06.11.2019

УДК 78.462

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

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ВЛАДИСЛАВА ШВЕЦЯ – ОСНОВОПОЛОЖНИКА ЛЬВІВСЬКОЇ ШКОЛИ ГРИ НА ТРУБИ

Анотація. Стаття присвячена огляду творчої та викладацької діяльності однієї з найбільш яскравих особистостей трубної педагогіки Західної України другої половини XX століття – Владислава Олександровича Швеця (1926-2007). Плідна праця професора Львівської музичної академії імені М.В. Лисенка тривала більше 45 років і стала синонімом професійності, вірності високим моральним та культурно-мистецьким ідеалам, відданості своєму фаху. Випускники Владислава Олександровича є солістами оркестрів України, Франції, Німеччини, США, Польщі, Словаччини, демонструючи свою виконавську майстерність; працюють викладачами шкіл, коледжів та академій, примножуючи традиції свого уславленого педагога. Фаховий рівень В.О. Швеця був високо оцінений також міжнародною спільнотою – його обрано почесним членом Європейської та Міжнародної гільдії трубачів (ITG). Він залишився у пам'яті багатьох поколінь як один із найбільш визнаних авторитетів трубної справи України.

Annotation. The article is devoted to an overview of the creative and teaching activities of one of the most prominent personalities of trumpet pedagogy in Western Ukraine in the second half of the twentieth century – Vladyslav Shvets (1926-2007). The fruitful work of the professor of the Mykola Lysenko Lviv Music Academy lasted for more than 45 years and became synonymous with professionalism, loyalty to high moral, cultural and artistic ideals, and dedication to his profession. Vladyslav Lysenko's graduates are soloists of orchestras in Ukraine, France, Germany, the USA, Poland, and Slovakia, demonstrating their performing skills; they work as teachers at schools, colleges, and academies, multiplying the traditions of their famous teacher. The professional level of V.O. Shvets was also highly appreciated by the international community – he was elected an honorary member of the International and European Trumpet Guild (ITG). He has remained in the memory of many generations as one of the most recognised authorities in the Ukrainian trumpet industry.

В наукових дослідженнях становлення та розвитку жанру духової музики практично відсутні публікації про Владислава Швеця. Тому основною метою нашої статті є висвітлення віх історії творчої та педагогічної діяльності видатного трубача та педагога, якого по праву величають основоположником львівської академічної школи гри на трубі.

Виклад основного матеріалу. Владислав Олександрович Швець народився 2 жовтня 1926 р. у місті Артемівськ (нині Бахмут) Донецької області в сім'ї службовців. У 1933 році сім'я переїжджає до Запоріжжя. За спогадами самого Владислава Олександровича, його родина пережила голодомор 1933 року лише завдяки пристрасті батька до риболовлі. На горищі їхнього будинку завжди зберігалась в'ялена риба, яка стала головним предметом обміну на продукти харчування та дозволила сім'ї вижити.

З 1936 року навчається у середній школі і у віці 11 років переживає велике горе – у молодому віці померла його мати. Щоб уникнути впливу вуличного виховання та зайняти дитину, батько наполягає на відвідуванні сином різних гуртків Запорізького будинку піонерів, де і відбулось перше знайомство з музикою та, зокрема, з трубою.

Формування світогляду підлітка відбувалось в час окупації 1941-1943 років і цей період двояко вплинув на нього: з однієї сторони – голод, смерть, з іншої – знайомство зі звучанням німецьких духових оркестрів, тому, поряд із наявним досвідом гри у аматорських духових оркестрах можливо, мало вплив на вибір майбутньої професії музиканта і стало рушійною силою його подальшої долі.

У 1943 році, у віці 16 років, втікає з дому і записується до червоної армії, де стає автоматником. Про війну Владислав Олександрович згадував неохоче, але завжди наголошував, що вона кристалізує всі домінуючі людські якості. На фронті він навіть намагається займатись на трубі; за його спогадами, більшість духових інструментів тоді були трофейними. У боях під Віднем Владислав Швець був поранений, отримав контузію, але у цьому місті відбулася знаменна подія у його житті – він випадково познайомився з австрійським композитором, творчість якого принесла віденській опереті європейського, а згодом і всесвітнього визнання – Францом Легаром. Молодий солдат Швець ішов з дорученням і насвистував популярну тоді мелодію з оперети «Весела вдова». Раптом почув у відповідь насвистування того ж шлягеру. На ламаній німецькій Швець поцікавився у незнайомця звідки він знає цю тему; старший пан, який «передражнив» солдата, виявився тим самим австрійським композитором, який написав оперету.

Після закінчення війни військову частину, в якій служив Владислав Олександрович, було переведено і розміщено у Львові. Так доля визначила місто, в якому розпочалась професійна діяльність майбутнього засновника Львівської школи гри на трубі.

У 1949 В.О. Швець вступає на заочний відділ Львівського технікуму культосвітніх працівників, а у 1951 – до Львівської державної консерваторії імені М.В. Лисенка.

Викладачем гри на трубі, в той час, був досить відомий у Львові музикант – Жубр Андрій Васильович (1907-19..?). За архівними записами творча біографія цього музиканта пов'язана з виконавською роботою в театрі опери та балету імені І. Франка та викладацькою – в консерваторії з 1948 до 1964 року. Збереглися багато позитивних відгуків про його педагогічні здобутки, зокрема, це подяки від викладацьких колективів та дирекцій Івано-Франківського, Чернівецького, Тернопільського музичних училищ за висококваліфіковану методичну допомогу та проведення відкритих уроків. У 1967 році Андрій Васильович виїжджає зі Львова.

Навчаючись у класі А.В. Жубра, Владислав Швець швидко опановує педагогічний репертуар для труби та досягає високого рівня професійної майстерності і вже з 1953 року працює поруч зі своїм викладачем у Львівському театрі опери та балету на посаді соліста. З найбільшим теплом Владислав Олександрович згадував творчу співпрацю з видатними диригентами того часу – І.Паїним, Н.Рахліним, С.Турчаком, Я.Вошаком, молодим тоді І.Лацаничем. Більшість тогочасного репертуару була підкреслено радянсько-ідеологічного спрямування, проте, відбувалися постановки опер Дж.Верді, Р.Вагнера, П.Чайковського та навіть українського композитора – К.Данькевича.

В цей час Владислав Олександрович робить перші спроби коригування форми мундштуків на токарному станку. Молоді музиканти мали гостру потребу в якісних професійних інструментах та мундштуках. За словами самого В. Швеця, Стефан Турчак вимагав яскравого повного звуку труби в «Аїді» Дж.Верді і він спеціально для виконання банди з цієї опери змодельював мундштук з великою чашкою. Згодом цей навик коригування мундштуків на токарному станку дуже допоміг у подальшій педагогічній кар'єрі, з часом професор навчився робити навіть копії фірмових мундштуків для своїх студентів. У 1956 році В.Швець закінчує консерваторію з кваліфікаціями: соліст оркестру, концертний виконавець та педагог.

З 1961 року Владислав Швець переходить на викладацьку роботу у спеціальну музичну школу-інтернат імені Соломії Крушельницької та займає посаду заступника директора з музичного навчання. Вже з кінця 1962 року В. Швеця запрошують спочатку на погодинне, а згодом, на повне навантаження у Львівську державну консерваторію. Наказом від 10 вересня 1966 року Швеця Владислава Олександровича зараховують на посаду старшого викладача кафедри струнних і духових інструментів та на посаду виконуючого обов'язки декана (у 1968 році за власним бажанням відмовився від даної посади) на оркестровому і музично-педагогічному факультетах на повну ставку. Цікавим є архівний документ від 17 листопада 1971 року, згідно з яким, старшого викладача Швеця В.О. рекомендують прикріпити як пошукача до кафедри духових інструментів Московської консерваторії з метою написання та захисту дисертації. В.Швець склав кандидатські іспити, проте, цій події не судилось здійснитись. З 1985 року обіймає посаду доцента кафедри духових та ударних інструментів, а з 2000 – професора.

У звіті про роботу (датована 2000 роком) В.О. Швець підсумовує свої педагогічні здобутки:

1) *За період викладацької діяльності з 1963 по 2000 рік в його класі навчалось більше 120 студентів*

2) *Випускники-лауреати:*

Варянка І.П. – 1967 р. Лауреат Всеукраїнського конкурсу прослуховування на фестиваль «Празька весна»; Копоть В.М. – лауреат Міжнародного конкурсу в складі інструментального ансамблю НДР. 1980 р;

Давиденко В.В. – лауреат III Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових інструментах. Донецьк, 1986 р.; Коваль І.С. – дипломант Міжнародного конкурсу виконавців на духових та ударних інструментах. Мінськ, 1998 р.;

Коваль І.С. – лауреат Всеукраїнського конкурсу-прослуховування учнів музичних училищ та середніх спеціальних музичних шкіл. Херсон, 1998 р.;

Вар'янюк О.І. – лауреат конкурсу на краще виконання творів для духових інструментів українських композиторів. Львів, 1999 р.;

Наконечний А.Р. – лауреат конкурсу на краще виконання творів для духових інструментів українських композиторів. Львів, 1999 р.

3) *Випускники зі званням Заслужений артист:*

Наконечний Р.М. 1997 р., Копоть В.І., 1997 р., Давиденко В.В. 1998 р., Шадюк М. 1998 р., Панько Б.О. 1998 р., Давидчак Л.Є. – Заслужений працівник культури 1996 р.

4) Друковані роботи:

1. Формування художнього репертуару для труби. Деякі аспекти роботи над концертами С.Василенка та О.Арутюняна. Львів 1980 р.

2. Керівництво самодіяльним оркестром. Програма і рекомендації. Львів 1982 р.

3. Система елементарних самостійних занять студента-трубача. Методичні рекомендації. Львів – 1985 р.

4. «Ковалі» – переклад литовської народної пісні для дуету труб. / «Труба» 5 клас. «Музична Україна», Київ. – 1983 р.

5. «Шляхи формування художнього світогляду у студентів відділу духових інструментів на уроках по спеціальності». / Тези доповіді на Республіканську науково-методичну конференцію викладачів і аспірантів вузів культури і мистецтв. ЛДК, – 1983.

5) Рукописи:

1. Систематичний каталог видань творів для труби українських, російських та зарубіжних композиторів.

2. Наукове дослідження «Труба, амбушур, мундштук, звукоутворення».

3. Формування художнього репертуару для труби українських композиторів.

4. Роль партії труби в симфонічних творах українських композиторів.

5. Виписки оркестрових партій труби симфонічних творів українських композиторів.

6. Нарис «Трубачі Львова».

6) Участь в журі:

1. Член журі республіканських конкурсів України з 1970 року

2. Член журі Всеукраїнського конкурсу-огляду випускників музичних училищ та середніх спеціальних музичних шкіл 1998 р.

3. Член журі I Міжнародного конкурсу трубачів-професіоналів. Київ 1999 р.

4. Член журі Міжнародного конкурсу молодих виконавців на мідних духових та ударних інструментах ім. С.Ганича. Львів 2004 р.

7) Стажування:

1. Москва, консерваторія 1975 р.

2. Вільнюс, консерваторія 1978 р.

3. Донецьк, інститут мистецтв 1980 р.

4. Москва, Державний музично-педагогічний інститут імені Гнесіних 1983 р.

8) Професійні та особисті контакти з провідними трубачами того часу:

1. Т. Докшицером, Ю. Усовим, Г. Орвідом, М. Бердієвим.

9) Культурно-мистецька діяльність:

1. Член правління, співзасновник Всеукраїнської гільдії трубачів-професіоналів 1994 р.

2. Член Міжнародної гільдії трубачів 1997 р.

3. Член Європейської гільдії трубачів 1998 р.

10) Випускники-науковці:

Гишка І.С. – кандидат мистецтвознавства 2005 р., Мочурад Б.І. – кандидат мистецтвознавства 2005 р., Вакалюк П.В. – кандидат мистецтвознавства 2009 р., Вар'янюк О.І. – кандидат мистецтвознавства 2009 рік.

Професор проводив активну педагогічну діяльність навіть у віці 80 років, здійснював концерти класу в стінах Академії та музичних училищ області (концерт класу у Дрогобицькому музичному училищі у 2006 році).

У 2007 році на початку березня у Владислава Олександровича стався інсульт. Його серце перестало битись 7 березня 2007 року.

Педагогічно-методичні принципи авторської школи**Владислава Олександровича Швеця**

За більш ніж 45-річну педагогічну практику Владислав Олександрович відшліфував свою власну авторську методику праці. Потрібно розуміти, що в час, коли В. Швець починав працювати, методичних посібників з навчання гри на трубі та й спеціалізованої літератури було обмаль. Всі здобутки педагога – це результат його виконавського досвіду та кропіткої праці з учнями та студентами. Основні методичні положення його педагогічного кредо викристалізовувались роками і були результатом практичних спроб, відсіювання застарілих методів, пошуку більш дієвих і прогресивних принципів гри. Важливо відзначити постійну потребу занять самого викладача –

В.О. Швець займався на трубі до останніх днів свого життя. Зараз важко знайти людину, яка б настільки фанатично була віддана своїй професії. 5 днів на тиждень – в його класі завжди булолюдно. Хочеться окремо сказати про його клас, де відбувалися всі спеціальності кількох поколінь трубачів. Владислав Олександрович займався більше 45 років в одному і тому ж 414 класі, на четвертому поверсі середньої спеціальної школи-інтернату імені С. Крушельницької. Зранку він завжди займався зі студентами консерваторії, а в другій половині дня – з учнями школи. Навіть у суботу він призначав додаткові уроки або працював над виготовленням мундштуків для студентів за токарним станком, який знаходився у підвальному приміщенні школи. Робота токаря – це була його улюблена справа, яка в певний час дуже допомагала педагогу. Перші фірмові мундштуки в Україні почали з'являтися в кінці 80-х років. Інструментарій тоді був надзвичайно скромним: грали на імпортованих трубах виробництва НДР. З мундштуками було ще гірше. Педагог вивчав досвід виробництва мундштуків, діставав спеціалізовану літературу, дізнавався властивості металів, з яких вони були виготовлені, постійно експериментував. Вершиною його майстерності були точні копії мундштуків фірми Bach, Schilke, які позичали його випускники, що побували за кордоном. Він навіть консультувався у стоматологів-техніків щодо виливання пресформ і техніки копіювання. Мав знайомих хіміків, які могли посріблити готові мундштуки. Звичайно, зараз це звучить досить екзотично, але в ті часи це була величезна допомога для учнів та студентів.

Крім колосальної працездатності треба виділити ще кілька рис педагога – людяність, моральність, демократичність та рівність у відношенні до всіх своїх учнів. Часто учні та студенти, які навчались в його класі, мали різні фінансові можливості, то бувало так, що він підгодовував їх. Траплялись ситуації, коли абітурієнти, які приїжджали здалеку, могли навіть переночувати у свого майбутнього викладача. В.О. Швець завжди цікавився життям своїх підопічних щодо успіхів у навчанні, справ у їх родинах, стану здоров'я. І це не було простим проявом вихованості, викладач завжди співпереживав своїм студентам та намагався допомогти. 2 жовтня, в день народження Владислава Олександровича, завжди відбувався збір кількох поколінь випускників у вже згаданому 414 класі. Це був неофіційний день трубача, причому ця традиція виникла спонтанно і тривала не одне десятиліття. Прийти привітати свого «шефа», як люблячи називали його студенти, намагались всі – як учні старших класів школи, так і студенти; все було щиро і невимушено. Таким чином відбувалося знайомство різних поколінь трубачів, можна було почути багато цікавих неофіційних фактів з життя їхнього педагога.

Професійні засади гри на трубі Владислав Олександрович прививав з перших занять у школі. Основним виконавським елементом завжди вважав грамотно поставлене дихання. Вправи на розвиток виконавського дихання завжди були в епіцентрі уваги педагога. Одне з перших пояснень, яке я отримав від педагога – це уявити, що я вдягнутий у металеву кольчугу і вона є настільки важкою, що я при вдиху просто не можу підняти плечі. Педагог пильнував, щоби повітря не тиснуло вниз у пах і заставляв умовно малювати лінію нижче якої живіт не має опускатись. Вправами на дихання займались приблизно 15 хвилин, часто відпочивали, щоби уникнути запаморочення голови. Під час пауз викладач пояснював принципи звуковидобування на трубі, розказував про історію, конструкцію інструмента та основні принципи догляду за ним.

Наступним етапом занять був базинг без мундштука – Владислав Олександрович пояснював основи формування губного апарату та роботи м'язів губ. Постановку мундштука здійснював за принципом природнього прикусу. По можливості казав рівномірно розподіляти площу мундштука на губах. Деколи пропонував такий варіант: мундштук поставити максимально на всю верхню губу і поступово опускати вниз. Коли з'являлося відчуття комфортності його «лежання» на губах – такий варіант і вважався оптимальним. Ще існував спосіб, коли мундштук вже був на губах, вчитель пропонував дещо збільшити щілину за рахунок незначного опускання нижньої губи вниз під мундштуком. На пізніших етапах навчання Владислав Олександрович пропонував деякі секрети: так при виконанні епізодів у низькому регістрі пропонував штучно «розпускати» губи і робити більшу щілину; ще одним корисним прийомом вважав володіння гнучкістю нижньої губи під мундштуком, яка дозволяла регулювати переходи між регістрами. Мундштуки педагог підбирав відштовхуючись від форми губ і будови щелеп учня. Перевагу завжди надавав великим мундштукам. У цьому були свої вагомі переваги: звук інструмента завжди був повним, тембрально багатим; великий мундштук заставляв багато займатись і бути у хорошій фізичній формі, а також дозволяв вільно працювати губам всередині мундштука.

До базових вправ відносив гру довгих звуків. Викладач акцентував увагу на усвідомленому виконанні цієї вправи. Він пропонував грати їх з ноти соль першої октави за принципом розхідної півтонової гами. Для контролю відтворення казав рахувати «про себе» кількість ударів або користуватись метрономом, намагаючись з певним відрізком часу збільшувати кількість ударів.

Педагог пропонував декілька варіантів виконання цієї вправи з різними динамічними нюансами, але звук завжди має бути якісним і рівномірно звучати в різних регістрах, з відчуттям свободи і незатиснутості в горлі.

Гра гам була наступним улюбленим технічним завданням В.Швеця. Він завжди повторював, що по тому, як виконує студент гами, можна діагностувати більшу частину його професійних проблем. Ще одним твердженням педагога було, що праця над однією гамою в штрихах може тривати в духовика до 20 хвилин. Своїх нових студентів він завжди питав чи вони знають, яка тривалість роботи над гамою у струнника і наголошував, що вона може досягати і 45 хвилин. Закінчуючи спеціальну музичну школу ім. С. Крушельницької я володів всіма гамами включно до 7 дієзів і бемолів в ключі. Мінорні гами заставляв грати у всіх типах: натуральному, гармонічному, мелодичному. Крім виконання гам в штрихах, обов'язковим елементом було виконання домінантсептакордів та зменшених септакордів в оберненнях, що було спочатку досить непростим завданням. Владислав Олександрович підкреслював, що заняття над гамами є своєрідною професійною гігієною для любого професіонала. Після базових варіантів виконання могло бути запропоновано відтворити якийсь з розділів роботи над гамами з Школи Ж.Б. Арбана. До цього французького педагога і трубача-віртуоза у Швеця було особливе ставлення. Він стверджував, що Школа Арбана є Біблією трубача і в ній можна знайти відповіді на всі професійні запити студента, тільки треба бути дуже уважним.

Арсенал етюдів у технічному репертуарі Владислава Олександровича був величезним. Більшість з них він знав напам'ять. До улюблених належали етюди В. Вурма, В. Брандта, І. Кобця, М. Бердієва, Е. Троньє. Особливу увагу в роботі над технічним матеріалом приділяв ритмічності, правильній артикуляції, пунктирним ритмам, точності у відтворенні динаміки. До артикуляції відношення було особливо прискіпливим, особливо надавав перевагу твердій атаці. Етюди вимагав виконувати цілісно – без помилок і зупинок, що на його думку, гартувало не лише фізичну, але й психологічну витримку. Критерієм відбору етюдів для студента були виконавські проблеми музиканта, адже виправляти їх потрібно було в технічному матеріалі, а не в художніх творах. Найбільш складні епізоди або й цілі етюди викладач рекомендував вчити напам'ять. На кожен урок поряд з гамами він задавав 2-3 етюди, які міг вибірково перевірити. Недбалого виконання ніколи не пропускав і строго слідкував за якісним їх відтворенням.

Щодо вибору репертуару – то це питання вимагає особливої уваги. Важко знайти викладача, який би так досконало знав свій репертуар. Всі новинки музичних видавництв завжди були в репертуарній бібліотеці В. Швеця. Його широкій обізнаності сприяли професійні контакти з провідними трубачами того часу – Ю. Усовим, Г. Орвідом, М. Бердієвим, Т. Докшицером. Позитивний вплив також мала участь в складі журі різноманітних конкурсів, постійні поїздки та обмін досвідом на конференціях з підвищення кваліфікації у Києві, Кишиневі, Одесі, Москві, Єревані. У своєму пізнанні художнього репертуару він ніколи не зупинявся на досягнутому, завжди старався запроваджувати у педагогічну практику композиторські новинки у репертуарі для духових. Найбільш талановиті студенти виконували твори А.Томазі, А.Жоліве, І.Пауера, А.Онеггера, Б.Троцюка. До обов'язкових належало виконання концертів Й.Гайдна, Й.Н. Гуммеля, Я.Неруди, О.Гедіке, О.Арутюняна, С.Василенка, В.Пескіна, О.Бьоме, надзвичайно любив сонати П.Хіндемита, Б.Асаф'єва. Окремо слід відмітити бароковий репертуар – концерти А.Вівальді, Т.Альбіноні, Ф.Верачіні, Дж.Тартіні, Г.Ф. Телемана, соната Г.Персела.

Серед великого різноманіття п'єс педагог вирізняв «Легенду» Дж. Енеску, «Сільські картинки» Е. Бозза, «Інтраду» А. Онеггера, «Циганські наспіви» П. Сарасате, «Анданте і скерцо» Ж. Бара, «Концертний вальс» А. Аренського, «Три фантастичні танці» Д. Шостаковича, «Хоро стакато» Г. Дініку, «Триптих» А. Томазі.

Майже про кожний художній твір Владислав Олександрович міг розказати історію його написання, образний зміст, стилістичні особливості та структурний аналіз. Від студентів завжди вимагав інтелектуального росту, вважав це запорукою професійності, не дозволяв механічно виконувати будь який твір, заставляв вкладати емоції, власне розуміння. Цікавим є підхід Маестро до вибору програми – на старших курсах консерваторії він враховував думку студента щодо вибору художніх творів, що свідчило про довіру між викладачем і студентом. В інтерпретації ніколи не нав'язував свого бачення, а сприяв росту власного художнього мислення студента, лише зрідка коригуючи певні нюанси. На молодших курсах ще втручався у стилістично вірне виконання, але завжди прагнув на вищому рівні до співпраці з творчою особистістю студента.

Висновки. Владислав Олександрович виховав плеяду яскравих особистостей як у сфері виконавства, так і педагогіки, його творче життя стало цілою епохою у вихованні кількох поколінь трубачів Заходу України та взірцем професіоналізму, людяності, відданості своєму фаху.

УДК 780.8:780.64:78(477.81)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1555-0836>ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-8663-3796>

Цюлюпа С.Д.,
м. Рівне
Останчук Р.О.
м. Рівне

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ ГРИ НА ТРУБІ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ РІВНЕНЩИНИ

Анотація. У статті досліджується процес формування виконавських традицій гри на трубі в музичному середовищі Рівненщини упродовж XX – початку XXI століття. Виокремлено основні чинники, що зумовили розвиток цього напрямку, зокрема діяльність духових оркестрів, музичних шкіл, культурно-освітніх установ, а також внесок видатних музикантів, які сприяли становленню регіональної виконавської школи. Проаналізовано вплив соціокультурних трансформацій, історичних подій і локальних музичних традицій на еволюцію виконавської практики. Акцентовано увагу на значущій ролі Рівненщини як важливого осередку духової культури в західноукраїнському регіоні.

Ключові слова: виконавська традиція, труба, музичне життя, музична освіта, регіональна школа.

Abstract. The article is devoted to the study of the formation process of the performance tradition of trumpet playing within the musical environment of Rivne region throughout the 20th and early 21st centuries. The key factors influencing the development of this field are identified, including the activities of brass bands, music schools, cultural and educational institutions, as well as prominent figures who made a significant contribution to the establishment of the regional performance school. The influence of socio-cultural transformations, historical events, and local musical traditions on the development of trumpet playing is analyzed. Particular attention is paid to the role of Rivne region as an active center of brass music culture in Western Ukraine.

Keywords: performance tradition, trumpet, musical life, brass bands, music education, regional school.

Постановка проблеми. Музичне життя Рівненщини являє собою багатогранний культурний феномен, у межах якого органічно поєднуються академічні, народні та естрадні форми музичного мистецтва. Важливе місце у цьому процесі посідає духовий інструмент – труба, яка протягом десятиліть відігравала значущу роль у формуванні регіонального музичного середовища. Незважаючи на вагомий внесок цього інструмента у професійну підготовку музикантів, функціонування духових оркестрів, ансамблів і сольну виконавську практику, проблема формування виконавських традицій гри на трубі в локальному контексті досі залишається малодослідженою.

У сучасному науковому дискурсі переважна увага зосереджується на загальноукраїнських аспектах становлення духової виконавської школи, натомість специфіка окремих регіонів – зокрема вплив місцевого культурного середовища, діяльність педагогічних шкіл, творчість видатних виконавців і викладачів, а також традиції оркестрового музикування на Рівненщині – потребує комплексного наукового осмислення.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю збереження й популяризації локальних виконавських традицій, а також формування цілісного уявлення про еволюційні процеси музичного життя регіону в контексті духової культури. У зв'язку з цим виникає потреба у всебічному аналізі становлення та розвитку виконавських традицій гри на трубі в Рівненській області, що дозволить не лише зберегти культурно-історичну спадщину, але й окреслити перспективні напрями подальшого розвитку духової музики в регіоні.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Проблематика розвитку української школи гри на трубі висвітлена у працях В. Апатського, В. Богданова, П. Круля, В., Посвалюка. Сучасне музикознавство приділяє дедалі більше уваги регіональним аспектам виконавства, що сприяє глибшому розумінню формування національного музичного простору.

Рівненщина, з її потужним мистецьким потенціалом, є перспективним об'єктом таких досліджень. У працях Т. Прокопович, Я. Сверлюка, Б. Столярчука, С. Цюлюпи висвітлено окремі питання музичної освіти та виконавської практики в регіоні. Однак, еволюція школи гри на трубі на Рівненщині досі розглядається фрагментарно. Відсутність цілісного наукового узагальнення та потреба у збереженні регіональної виконавської спадщини стали підставою для написання цієї статті.

Мета статті – проаналізувати процес формування виконавських традицій гри на трубі в контексті музичного життя Рівненщини, окреслити ключові фактори, що вплинули на розвиток регіональної трубної школи, та виявити роль місцевих музичних закладів, викладачів і виконавців у становленні та розвитку професійного виконавства на духових інструментах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Виконавська школа постає як складне культурно-мистецьке утворення, що інтегрує в собі історично сформовані виконавські практики, методичні підходи до навчання, а також індивідуальні стильові ознаки. Вона є результатом тривалого процесу спадкоємності виконавського досвіду, у межах якого національні традиції органічно поєднуються з вимогами часу та викликами сучасності. Попри прагнення до збереження ідентичності, виконавська школа не є статичним явищем – її розвиток зумовлений динамікою глобальних культурних процесів та актуальних тенденцій у сфері музичного мистецтва.

Належність виконавця до певної школи визначається низкою ознак, серед яких провідне значення мають освітні музичні заклади та педагогічні принципи їх працівників, особливості якості та характеру звуку, специфіка інтерпретації музичних творів і підходи до формування репертуару. Саме ці характеристики забезпечують унікальність кожної виконавської школи та сприяють формуванню індивідуального творчого почерку музиканта. Особливої уваги в цьому контексті набуває якість звуку, що постає не лише як технічний параметр, а й як естетична категорія, яка відображає рівень виконавської майстерності та глибину художнього бачення. Звучання інструмента нерідко виконує роль ключового ідентифікатора виконавської школи, втілюючи її естетичні і технічні орієнтири (Посвалюк, 2008).

Виконавська школа гри на трубі на Рівненщині сформувалася внаслідок багаторічного синтезу місцевих музичних традицій, загальнонаціональних тенденцій розвитку духової культури та впливів світової виконавської практики. Її становлення відбувалося в контексті діяльності мистецьких освітніх закладів регіону, які виступили ключовою платформою для професійної підготовки трубачів. Визначальну роль у цьому процесі відіграли висококваліфіковані педагоги, чия професійна й просвітницька діяльність забезпечила спадкоємність виконавських традицій і сприяла розкриттю творчого потенціалу молодого покоління музикантів.

У цьому контексті особливої актуальності набуває необхідність комплексного дослідження процесів формування трубної школи Рівненщини, зокрема виявлення її структурно-стильових особливостей, аналізу трансформацій у педагогічних підходах, а також оцінки внеску провідних викладачів у розвиток і збереження регіональної виконавської спадщини.

Історія музичної культури міста Рівного має глибоке історичне підґрунтя, значною мірою зумовлене впливом чеських мігрантів, які почали оселятися на території Волині з другої половини XIX століття. Чеські громади активно долучалися до культурного життя регіону, сприяючи не лише збагаченню місцевого музичного середовища, а й запровадженню нових форм музичного виконавства, що згодом стали невід’ємною частиною регіональної мистецької ідентичності.

Однією з ключових ініціатив чеських переселенців на території Волині, зокрема Рівненщини, стало створення аматорських оркестрів і вокально-хорових колективів, які відігравали значущу роль у музичному вихованні місцевого населення та сприяли формуванню середовища для підготовки майбутніх професійних виконавців. У цей період особливої популярності набули духові інструменти, серед яких провідне місце посіла труба. Її активне використання в ансамблевій і сольній практиці заклало ґрунтовні передумови для подальшого становлення духової виконавської школи регіону.

Формування духових ансамблів та оркестрів у межах чеського етнокультурного середовища відображало складні суспільно-культурні процеси, характерні для епохи динамічних трансформацій у Центрально-Східній Європі. Прагнення представників міщанських верств зберегти власну національну ідентичність, водночас інтегруючись у ширший європейський культурний простір, стимулювало пошук нових музичних форм і моделей організації виконавства. У цьому контексті особливого значення набули зразки австрійських військових капел, які слугували чеським музикантам еталоном високого рівня оркестрової підготовки та професійної виконавської майстерності.

Вагомий внесок у становлення духових колективів зробили колишні військові музиканти, які після завершення служби поверталися до цивільного життя. Їхній досвід, сформований у межах дисциплінованої оркестрової практики, сприяв підвищенню рівня професіоналізму місцевих духових ансамблів. У цей період активно впроваджувалися технічні інновації, зокрема вентильний механізм, що суттєво розширив технічні можливості духових інструментів і відкрив нові перспективи для репертуарного збагачення та вдосконалення виконавських технік.

З часом духова музика, яка на початковому етапі формувалася переважно за зразками військових оркестрів, поступово набула цивільного характеру. Оркестри, створені як чеськими переселенцями, так і представниками інших етнічних громад, стали невід’ємною складовою культурного простору Волині. Їхня активна участь у релігійних церемоніях, святкових подіях і суспільних ініціативах сприяла формуванню насиченого музичного життя регіону, водночас закріплюючи роль духових колективів як осередків мистецької взаємодії та культурної комунікації.

Вплив чеського населення на соціокультурний розвиток Волині не обмежувався лише сферою духової музики. Через активну участь у громадському житті, економічній діяльності, освітніх проєктах і культурно-просвітницьких ініціативах чеські переселенці зробили вагомий внесок в укріплення соціальної згуртованості, розвиток локальної інфраструктури та міжетнічного діалогу. Їхній культурний спадок, гармонійно інтегрований у багатонаціональний контекст регіону, став невід'ємною складовою історико-культурної ідентичності Волинського краю (Цюлюпа, 2019).

На початку XX століття Волинський регіон опинився в епіцентрі геополітичного суперництва між низкою європейських держав, зокрема Німеччиною, Польщею, Угорщиною та Румунією. Постійний зовнішній тиск ускладнював процеси культурної консолідації місцевого населення, а представники інтелігенції, позбавлені дієвих політичних інструментів, мали обмежені можливості впливу на суспільні трансформації. Водночас саме цей період відзначився посиленням міжкультурного обміну, який сприяв формуванню нових, синкретичних моделей культурної взаємодії. Взаємопроникнення різних етнічних традицій створювало підґрунтя для появи нових форм культурного вираження, у яких органічно поєднувалися місцеві та привнесені елементи (Цюлюпа, Сергійчук, 2021).

Період Першої світової війни супроводжувався значним зростанням чисельності військових формувань на теренах України, що зумовило підвищений попит на духові оркестри в армійських структурах. Ця тенденція зберігалася і в міжвоєнні десятиліття, коли на території західноукраїнських земель дислокувалися військові частини армій різних держав – зокрема польської, російської та української. Майже кожне з таких формувань мало у своєму складі духовий оркестр, який виконував не лише військово-церемоніальні, а й культурно-просвітницькі функції, активно залучаючись до громадських заходів, святкових подій і публічних концертів.

У цих умовах військова духовна музика поступово трансформувалася у важливий елемент культурного життя, справляючи суттєвий вплив на формування мистецького середовища регіону. Збільшення кількості оркестрів спричинило зростання попиту на кваліфікованих виконавців, що, у свою чергу, стимулювало створення спеціалізованих навчальних курсів і шкіл з підготовки музикантів-духовиків. Розширення сфери військово-музичної діяльності сприяло не лише розвитку музичної освіти, але й загальному піднесенню культурного рівня населення.

Концертна та освітня діяльність військових духових оркестрів відігравала важливу роль у популяризації духової музики та формуванні музичних смаків місцевої аудиторії. Завдяки регулярним виступам, участі в урочистостях і громадських заходах ці колективи виконували не лише утилітарну функцію забезпечення церемоніалу, а й виступали своєрідними каталізаторами культурного розвитку регіону. Їхня активність справила помітний вплив на музичну культуру епохи та залишила вагомий слід у регіональній музичній спадщині (Прокопович, 2013).

Початок XX століття став періодом формування основ музичної освіти на Рівненщині. На початковому етапі навчання мало здебільшого факультативний характер і здійснювалося у межах загальноосвітніх установ. Музичні класи дозволяли учням ознайомлюватися з елементарною теорією музики, основами вокалу та гри на різних інструментах, що створювало підґрунтя для подальшого системного навчання. Попри відсутність сталої організаційної структури, ці ініціативи стали важливими передумовами для становлення професійної музичної освіти в регіоні.

З часом, у відповідь на зростаючий попит на музичну освіту та загальне культурне піднесення регіону, музичні класи трансформувалися у більш організовані форми. Відкриття музичної школи в Рівному у 1939 році стало знаковим етапом у розвитку фахової музичної підготовки на території області. Заклад забезпечував систематичну музичну освіту за різними напрямками та сприяв формуванню професійних навичок у молодих музикантів. Розширення навчальних відділів і освітніх програм дозволило школі стати осередком підготовки кваліфікованих кадрів, що істотно вплинуло на культурне життя міста. У 1993 році школі було присвоєно ім'я видатного українського композитора Миколи Лисенка – це стало символічним визнанням внеску закладу в національну музичну культуру та підкреслило його вагомий роль у збереженні й розвитку традицій українського музичного мистецтва.

Рівненська музична школа №1 імені М. В. Лисенка з моменту свого заснування має відділ духових та ударних інструментів, де працювали видатні педагоги, зокрема трубачі Є. М. Назарець, М. О. Невірковець, М. М. Дзядук та Л. Л. Дубчак, що суттєво вплинули на музичне життя регіону. Наразі клас труби очолює викладач-методист М. Й. Гамбель, а паралельний клас веде Р. І. Ковальчук, які продовжують традиції висококваліфікованої підготовки трубачів у регіоні.

Рівненська дитяча музична школа №2, заснована в 1974 році, відіграла важливу роль у розвитку музичної освіти на Рівненщині. Протягом свого існування вона стала осередком підготовки молодих талантів, серед яких чимало випускників досягли значних успіхів у професійному музичному світі.

Важливу роль у формуванні місцевої школи гри на трубі відіграли висококваліфіковані педагоги, такі як Ю. Г. Шапіро, В. І. Хрін, Ю. В. Островський, В. В. Чорноморець та С. В. Климчик. Їхня праця сприяла розвитку виконавської майстерності учнів і підвищенню рівня музичної культури регіону.

У 1955 році в Рівному було засновано музичне училище, яке стало важливим центром підготовки музикантів середньої ланки. Заклад виховував виконавців, диригентів, педагогів та музикознавців, значно впливаючи на розвиток музичної культури регіону. Згодом училище стало одним із основних осередків музичної освіти в Західній Україні, сприяючи збереженню місцевих традицій та формуванню нових талантів.

Протягом часу клас труби в училищі очолювали видатні педагоги, зокрема Ю. Л. Бокій, В. М. Прибора, С. Б. Корнілов, А. М. Кібіта, Г. В. Козійчук та В. М. Борінов. Наразі на відділі духових та ударних інструментів Рівненського музичного фахового коледжу клас труби веде молодий педагог Д. Сиротюк.

У 1960-ті роки в Рівному також функціонували навчальні заклади, які стали важливими освітніми осередками для регіону. У 1969 році на базі Рівненського філіалу Київського технологічного інституту легкої промисловості був створений Рівненський культурно-освітній факультет Київського інституту культури ім. О.Є. Корнійчука. У 1971 році був організований відділ духових та ударних інструментів, де клас труби очолювали педагоги М. І. Литвак та О. Г. Садовий.



Олексій Садовий – старший викладач кафедри



*Степан Цюлюпа –
завідувач кафедри*

На даний час клас труби на кафедрі духових та ударних інструментів факультету музичного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету очолюють провідні фахівці у галузі музичної освіти. Це завідувач кафедрою, заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор С. Д. Цюлюпа, та заслужений артист України, доцент О. В. Сіончук.

Кафедра духових та ударних інструментів відіграє важливу роль у підготовці висококваліфікованих музикантів, зокрема трубачів, використовуючи передові методики навчання. Особливістю освітнього процесу є індивідуалізований підхід до студентів, що дозволяє враховувати їхні індивідуальні особливості та творчий потенціал. Викладачі кафедри активно інтегрують сучасні педагогічні технології в процес навчання, забезпечуючи студентам можливості для розвитку не тільки технічних навичок, а й артистичних здібностей. Студенти отримують можливість брати участь у майстер-класах, організованих за участю відомих музикантів, що сприяє їх професійному зростанню та розширенню культурного кругозору.

Крім того, викладачі кафедри займаються активною науково-дослідною роботою, організовують конференції, на яких обговорюються питання розвитку духової музики в Україні та світі, а також публікують результати своїх досліджень у наукових збірниках, таких як «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя». Ці публікації стають важливим ресурсом для науковців і педагогів не тільки з України, а й з інших країн, сприяючи розвитку музичної науки та обміну досвідом.

З 2005 року кафедра духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету ініціювала проведення Всеукраїнського, а згодом Міжнародного конкурсу виконавців та ансамблів на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка. Цей конкурс уже 20 років діє на теренах музичного мистецтва України і став важливим осередком для популяризації жанру духової музики,



стимулюючи підвищення якості набору студентів до музичних навчальних закладів Рівненщини. Він також відіграє значну роль у підвищенні кваліфікації педагогів, проводячи майстер-класи, презентації науково-методичних видань та нотних матеріалів, а також організовуючи науково-практичні конференції, що сприяють обміну досвідом між викладачами та фахівцями з різних країн.

Комплексний підхід до освітнього процесу кафедри забезпечує всебічний розвиток студентів, орієнтуючи їх на професіоналізм та креативність. Таке навчання сприяє формуванню музикантів, здатних не лише досягати успіхів на професійній сцені, але й передавати свій досвід у педагогічній діяльності, тим самим підтримуючи високі стандарти музичної освіти в Україні та за її межами.

Клас труби в Дубенському училищі культури завжди відігравав значну роль у формуванні музичної культури регіону. Протягом різних періодів в цьому закладі працювали відомі педагоги, чиї професійні досягнення та педагогічний підхід стали основою для розвитку талантів серед молодих трубачів. Серед викладачів класу труби варто відзначити Б. Л. Козлова, А. С. Михасика, В. В. Самчука, М. О. Федорука, П. І. Штихалюка та М. В. Бакульського. Ці педагоги, завдяки своїм знанням та майстерності, активно сприяли вихованню нових поколінь музикантів, що мали значний вплив на розвиток музичного виконавства на Рівненщині.

Серед провідних чинників, що впливають на розвиток виконавських традицій гри на духових та ударних інструментах у Рівненському регіоні, особливе місце займають професійні конкурси. Їхня системна організація сприяє не лише популяризації жанру, але й створенню умов для підвищення якості музичної освіти, удосконалення виконавської майстерності та активізації творчого потенціалу молоді.

Одним із важливих культурно-мистецьких проєктів є міжнародний конкурс духових оркестрів «Сурми», заснований знаним педагогом, трубачем і диригентом Анатолієм Кібітою. Його реалізація стала поштовхом до активного розвитку духової музики в регіоні, сприяла міжрегіональній та міжнародній творчій комунікації, а також зумовила зростання професійного інтересу до цього жанру серед молоді.

У 2005 році з ініціативи завідувача кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету Степана Цюлюпи було започатковано І-й Всеукраїнський конкурс молодих виконавців на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка. Цей захід набув статусу постійно діючого мистецького форуму, в межах якого проводяться майстер-класи, презентації нових методичних і нотних видань, а також міжнародна науково-практична конференція.

У 2025 році кафедра проводить XI-й Міжнародний конкурс виконавців та ансамблів на дерев'яних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка, в якому беруть участь у складі журі провідні виконавці та педагоги з США, Німеччини, Польщі, Іспанії, Чехії, Італії та України. Головою журі цього традиційного конкурсу є видатний кларнетист і педагог сучасності Роман Андрійович Вовк – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.

Цей конкурс дозволив об'єднати талановитих музикантів із різних країн та сприяти розвитку міжнародного культурного діалогу. Слід зазначити що кафедра активно співпрацює з благодійними організаціями, такими як «Ми Переможемо», «Фонд Сергія Притули» та «Повернись Живим», організовуючи ці мистецькі проекти для збору коштів на підтримку Збройних Сил України. Це сприяє не лише патріотичному вихованню учнів і студентів, а й формує у них активну громадянську позицію, спрямовану на підтримку національних інтересів. Конкурс став дієвим механізмом виявлення та підтримки обдарованих виконавців, а також ефективним інструментом обміну досвідом між педагогами й виконавцями з різних регіонів України та інших країн.

Серед важливих ініціатив кафедри варто виокремити конкурс виконавців на ударних інструментах імені Л. Котлара. Цей проєкт відіграє значну роль у збереженні та розвитку національної школи гри на ударних інструментах. Його проведення свідчить про актуальність спеціалізованої підготовки виконавців на ударних інструментах у сучасному мистецькому просторі, а також забезпечує якісну платформу для виявлення молодих талантів, розширення їхньої професійної компетентності та популяризації інструментального мистецтва.



Комплексний підхід до організації конкурсної діяльності в регіоні формує сприятливе освітньо-культурне середовище, яке поєднує академічну традицію з інноваційними методами підготовки виконавців. Рівненщина поступово утверджується як вагомий центр духової та ударної виконавської школи, що збагачує національний мистецький простір і сприяє формуванню культурної ідентичності України в контексті світових процесів.

Висновки. Аналіз процесу становлення виконавської школи гри на трубі на Рівненщині засвідчує, що розвиток цього напрямку є результатом тривалої взаємодії локальних музичних традицій із загальноукраїнськими й світовими тенденціями розвитку жанру духової музики. Формування виконавських підходів ґрунтувалося на діяльності регіональних музичних освітніх інституцій, серед яких ключове місце посідають Рівненські дитячі музичні школи, Рівненський фаховий музичний коледж, а також кафедра духових та ударних інструментів факультету музичного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету.

Визначальний вплив на становлення трубної школи справили постаті провідних науковців, педагогів – виконавців і методистів, які не лише здійснювали фахову підготовку молодих музикантів, а й забезпечували спадкоємність національних традицій гри на трубі, адаптуючи їх до сучасних художньо-освітніх реалій.

Значну роль у популяризації духової музики та активізації регіонального музичного середовища відіграє проведення мистецьких конкурсів і фестивалів різного рівня – зокрема, «Сурми», імені В. Старченка та Л. Котлара та ін. Ці заходи сприяють не лише фаховій самореалізації молодих виконавців, а й інтеграції регіональної трубної школи у загальноукраїнський і міжнародний культурний простір. Вони є ефективним чинником підвищення якості музичної освіти, збереження та оновлення духової інструментальної спадщини регіону.

Отже, виконавська школа гри на трубі на Рівненщині на сучасному етапі постає як динамічна, відкрито структурована система, що поєднує історичну тяглість із інноваційними тенденціями розвитку музичного мистецтва, забезпечуючи неперервність професійної традиції в умовах змінного соціокультурного середовища.

Перспективи подальших досліджень. Подальші наукові розвідки доцільно зосередити на вивченні індивідуальних виконавських стратегій провідних трубачів Рівненщини, аналізі репертуарної політики навчальних закладів, а також на дослідженні впливу міжкультурних контактів на формування сучасної регіональної виконавської школи. Перспективним є також порівняльний аналіз трубної освіти в різних областях України з метою виявлення спільних тенденцій і локальних особливостей.

Список використаної літератури

1. Посвалюк, В. Т. (2008). Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти: автореф. дис. ... док. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ. 38 с.
2. Прокопович, Т. Ю. (2013). Військові духові оркестри в культурі провінційного міста: Рівне музичне між двома світовими війнами (1920-1939 рр.). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Рівне: Волинські обереги. Вип. 5. С. 151-156.
3. Столярчук, Б. Й. (2009). Рівненській дитячій музичній школі №1 ім. М.В. Лисенка – 70 (1939 – 2009). Рівне: видавець Олег Зень. 196 с.
4. Цюлюпа, С. Д., Барабаш, В. (2019). Виконавство на трубі в культурно-мистецькому житті Рівненщини. *Нова педагогічна думка*. Рівне: РОППО. №1 (97). С. 171-174.
5. Цюлюпа, Н. Л., Сергійчук, Д. Р. (2021). Культурно-історичні передумови становлення і розвитку фортепіанного мистецтва на Рівненщині. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: НАКККім. Вип. 39. С. 145-148.



УДК 785:[780.8:780.64]:78.03(477)(092)
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7249-4538>

Слупський В.В.,
м. Київ

КАМЕРНІ АНСАМБЛІ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ТВОРЧОСТІ ЖАННИ ЮХИМІВНИ КОЛОДУБ: НА ПРИКЛАДІ СЮІТИ «СТРОКАТІ КАРТИНКИ»

Анотація. У статті розглянуто особливості тембрального єднання мідних духових інструментів в Сюїті для двох труб, тромбона та туби «Строкати картинки» української композиторки Жанни Колодуб, як основи формування виконавської стратегії. Досліджуються можливості розширення тембрового спектра через ансамблеві виконавські техніки, що сприяють оновленню звукових ландшафтів твору та відкриття нових аспектів тембрової організації у цій сюїті.

Ключові слова: камерний ансамбль, творчість, Жанна Колодуб, сюїта.

Abstract. The article explores the features of timbral unity among brass instruments in the Suite for Two Trumpets, Trombone, and Tuba titled Colorful Pictures by Ukrainian composer Zhanna Kolodub, as a foundation for developing a performance strategy. It examines the possibilities of expanding the timbral spectrum through ensemble performance techniques that contribute to the renewal of the work's soundscapes and reveal new aspects of timbral organization within the suite.

Keywords: chamber ensemble, creativity, Zhanna Kolodub, suite.

Актуальність теми дослідження. Питання тембральної єдності звучання усіх інструментів що входять до складу будь якої форми ансамблю є одним із ключових аспектів майстерності у виконавській сфері камерно-інструментального мистецтва, що значною мірою впливає на інтерпретаційні процеси. В сучасному мистецтвознавстві це питання активно досліджується в контексті розширення спектра можливостей тембрових взаємодій, створення та оновлення звукових ландшафтів та реалізації інтерпретаційного потенціалу того чи іншого камерного твору.

Матеріалом цієї статті було обрано Сюїту для двох труб, тромбона та туби під назвою «Строкати картинки» Жани Юхимівни Колодуб. Цей вибір зумовлено тим фактом, що Жанна Юхимівна створила цілу низку яскравих музичних творів для різноманітних камерних ансамблів, зокрема для мідних духових інструментів. Жана Юхимівна з легкістю обирала для реалізації особистих композиторських ідей, різноманітні склади камерних ансамблів, що засвідчує про її глибокі знання не лише з точки зору технічно-виражальних можливостей багатьох музичних інструментів, а і стверджувати про те, що Ж. Колодуб дуже глибоко відчуває великий інтерпретаційний потенціал саме в тембрових рішеннях, дослідження яких дозволить глибше розкрити авторський задум, як наслідок – досягнення вищого професійного рівня інтерпретації її Сюїти «Строкати картинки» для двох труб, тромбона та туби. На нашу думку, тембровий ансамбль у цьому творі виступає не лише, як засіб виразності, але і як основа для формування виконавської стратегії. Важливість цього аспекту у виконавській практиці зумовлює актуальність теми цієї статті.

Мета статті – дослідити особливості тембру ансамблю як ключового аспекту виконавської стратегії Сюїти для квартету мідних духових інструментів Ж. Колодуб.

Наукова новизна. Готуючись до написання даної публікації, застосовано комплексний підхід до аналізу тембрової драматургії загалом, та тембрового ансамблю зокрема на прикладі Сюїти «Строкати картинки» для двох труб, тромбона та туби Ж. Колодуб, що включає дослідження загальної драматургічної концепції цього твору, його тембровими характеристиками, а також їх проекції на виконавську стратегію інтерпретації, ансамблевий баланс, політембровість мідних духових інструментів в цьому творі. Дослідження поєднує методи тембрового аналізу з інтерпретаційними підходами, що дозволяє глибше розкрити авторський задум та виконавський потенціал Сюїти для квартету мідних духових інструментів Ж. Колодуб.

Виклад основного матеріалу. Нечисленна кількість камерних творів в репертуарі для мідних духових інструментів робить кожен зразок цього жанру цікавим для теоретичного та виконавсько-аналітичного осмислення. Не є виключенням й «Строкати картинки» Ж. Колодуб, які вирізняються можливістю досить широкого трактування жанрово-стильової палітри. Аналіз темброво-драматургічних аспектів цього твору дозволяє розкрити не лише індивідуальні риси композиторського стилю Ж. Колодуб, але й розширити інтерпретаційне сприйняття виконавців. Такий вектор дослідження тісно пов'язаний з наявними науковими джерелами, що мають у фокусі творчий доробок Ж. Колодуб. Роботи дослідників Р. Суліми [4], Г. Степанченко [3] та М. Черкашиної-Губаренко [6], які ґрунтовно досліджували сферу композиторської творчості Жанни Юхимівни, надають теоретичну основу для розуміння його авторського стилю та фактологію для аналітичних висновків щодо

заявленої тематики. Стаття Ю. Грибиненко [1], А. Луніної [2] дає наочний приклад сучасного методологічного підходу до аналізу тембрової драматургії. Використання цих джерел дозволяє не лише осмислити специфічні особливості обраного нами для дослідження твору, а й сформулювати власний комплекс дослідницьких підходів, що сприятимуть досягненню мети даної доповіді.

З публікації Римми Анатоліївни Суліми ми дізнаємось наступне: «У жанрі сюїти композитором (Ж. Колодуб) написана також велика кількість творів для камерно інструментальних ансамблів різних складів. Серед них – "Чотири імпровізації в різних стилях" (1992) для гобоя, гітари та фортепіано, "П'ять настроїв" (1999) для флейти, віолончелі та фортепіано, "Лірична сюїта" (2001) для скрипки, кларнета і фортепіано, "Катарсис" (2004) для струнного квартету, "Трохи про старовину" для скрипки, віолончелі (або альту) та органу (або фортепіано), "Українська сюїта" (1983) для квінтету дерев'яних духових інструментів, "Калейдоскоп" (1993) для флейти, гобоя та фаготу, дві Сюїти для квартету саксофонів "Music for Four" (1995, 2002), "Строкати картинки" (2002) для двох труб і тромбона та багато інших...», а також виокремлює в окрему категорію твори, що написані для інструментів, що досить рідко потрапляють в фокус уваги композиторів: «Велику увагу приділяє Ж. Колодуб створенню музики для виконавців тих спеціальностей, репертуар яких дуже рідко поповнюється. Досить часто на це надихають композиторку її колеги або учні. Наприклад, так з'явився альбом із 20 п'єс для дзвіночків та фортепіано (1983), який, за спогадами автора, був написаний на прохання колишнього студента-ударника, тепер викладача С. Хмельова» [4].

Отже, перейдемо до аналізу Сюїти «Строкати картинки» для двох труб, тромбона та туби Ж. Колодуб з позиції перетину композиційної структури, тембрової драматургії та внутрішньо ансамблевих комунікативних моделей в інтерпретації.

Загалом композиція цього твору відповідає канонам старовинної сюїти, яка складається з п'яти абсолютно самостійних, самодостатніх частин, що розташовані за принципом "помірно – швидко – повільно – помірно – швидко".

I частина – Allegretto: тема першої частини має маршовий характер та традиційну для перших частин форму АВА з контрастною кодою в динаміці субітто піано, яка розчиняється на морендо. Але й в цьому випадку Ж. Колодуб прагнула до нетривіальності композиторських рішень: успішно використовуючи технічно-виражальні можливості мідних духових інструментів, а саме виконання різних типів динамік в кожній частині сюїти: террасну та контрастну. Ми дуже добре можемо почути в шостій цифрі першої частини поступовий розвиток тематизму музичного матеріалу від двох піано до двох форте та контрастної динаміки, наприклад в одинадцятій цифрі, коли від виконавців вимагається різка зміна гучності від динаміки на два форте з підкресленими за допомогою акцентів звуків, до раптової зміни динаміки на два піано.

Жанна Юхимівна традиційно використала у першій частині музичні інструменти, для яких був написаний даний музичний твір. Лінію мелодії розпочинають дві труби в терцію, лінію супроводу виконують тромбон і туба. Перша редакція цього твору була написана трьох інструментів і лише в подальшому була прописана ще партія туби, що дозволило якісно збагатити тембральне звучання цього ансамблю.

Загалом, перша частина сюїти являє собою енергійне і ритмічно концентроване ядро, в якому криється увесь драматургічний потенціал даного музичного твору, налаштовуючи слухачів до непередбаченої подорожі у світ фантастичних образів вигаданих композиторкою.

II частина – Allegro: написана в трьох дольному розмірі, що відзначається складними, ламаними лініями метричних побудов в достатньо швидкому темпі. В другій частині, на відміну від першої, композиторка змінює ролі інструментів у проведенні теми. Труби розпочинають першими і задають відповідний характер даної частини, але тему проводять інструменти нижнього регістру туба та тромбон, розвиваючи широку мелодійну лінію на основі чітких звуків на стаккато у супроводі трубачів. В розробці другої частини партія акомпанементу трубачів ускладнюється в спільну лінію пасажів від одного інструменту до іншого, заповнюючи витривалі, гучні ноти тромбона і туби, ніби намагаючись заставити провокуючи інструменти нижнього регістру до рухливих дій з їхнього боку, що і відбувається на завершенні частини. Туба, тромбон і труби ближче до завершення другої частини разом переходять до штриха стаккато і разом виконують складні ритмічні будови і як відголосок протяжна тема мелодії туби, яка звучала на початку другої частини, звучить у виконанні першої труби але завершується саме звучанням таки туби, що вимагає від виконавців відповідного відчуття тембральної єдності у виконанні цього достатньо складного моменту музичної партитури Жанни Колодуб.

III частина – Andantino: Ця частина відтіняє попередні дві частини своїм мелосом народнопісенного характеру, а в деяких епізодах нагадує багатоголосий казковий хор, при чому

складається враження, що це різні групи хору, що “співають” різні пісні одночасно, з чого утворюється складна поліфонізована фактура.

Складність цієї часті полягає в дуже гострому тембральному єднанні між музикантами ансамблю у розкритті художнього змісту даної частини. Для того, щоб виконати усі поставленні автором завдання, виконавці повинні володіти відповідним рівнем майстерності спільної гри. Все розпочинає перший трубач, на піано на трубі з сурдиною він виконує нижній мотив восьмими. Майстерність другого трубача, повинна перевищити майстерність першого трубача, тому що він має, як відлуння ще на більш тихому звучанні відтворити музичний мотив першого голосу, при цьому слухачі не повинні а ні краплі помітити різниці в тембральному та інтонаційному звучанні між двома музикантами, що по справжньому стає величезним і складним завданням для виконавців у реалізації цього.

Від кожного музиканта ансамблю також вимагається володіння грою в дуже тихій динаміці: піано, два піано. При цьому збереження тембральної єдності звучання музичної партитури.

IV частина – *Moderato con moto*: Це інструментальний хор, не велика мініатюра, для якої характерно сміливе використання постійної зміни різних розмірів 6/4, 3/4, 5/4, 4/4, практично в кожному такті на протязі всієї частини, що вимагає від виконавців реалізації зміщення смислових акцентів підкреслюючи відповідно сильні долі тактів.

Композиторка сміливо розкриває глибоке тембральне звучання спільного гри усіх учасників ансамблю. Дуже важливо у цій частині віднайти і зберігати відповідний баланс звучання. Для кожного з нас відомо, що різновисотні звуки сприймаються людським вухом різною силою звучання, тому для ансамбістів важливо досягнути спільного балансу і утримувати його на протязі звучання усієї частини.

V частина – *Allegretto*: швидка фінальна частина з елементами легкого джазу.

Загалом, слід зазначити, що композиторський стиль Ж. Колодуб відзначається інноваційністю, складністю і багатством музичної виразності. Вона вносить у сюїту «Строкати картинки» для двох труб, тромбона та туби елементи жанрового синтезу, поєднуючи традиційні формати з інноваційними техніками та концепціями. Це дозволяє твору виходити за межі звичних жанрових канонів, створюючи нові можливості для камерної музики.

Такий самий “розрив шаблонів” являє собою й темброва драматургія цього твору, в якому композиторка не лише демонструє багатство тембрових рішень, але й інтегрує їх у загальну драматургічну концепцію, створюючи складний та багатогранний музичний текст.

Тембровий паритет та рольова розгалуженість і одночасно тембральне об’єднання в спільному звучанні між трубами, тромбоном та тубою в Сюїті є визначальним елементом побудови інтерпретаційної стратегії в плані тембрового ансамблю в Строкатих картинках Ж. Колодуб.

У першій частині сюїти, *Allegretto*, Ж. Колодуб використовує контрастні темброві комбінації для створення драматичного напруження: образне коло початкової теми – помпезна велич, втілена затактом восьмих, щільною фактурою акомпанементу туби та тромбону в октаву, прямолінійністю мелодичних ліній партії трубочів. Труби, своїм насиченим тембром, протиставляються оркестровому звучанню (можна навіть сказати звучанню духового оркестру) партії туби та тромбону. Цей контраст підсилюється різними динамічними рівнями та артикуляційними прийомами, що додають музичному матеріалу виразності та емоційної насиченості. При цьому зустрічаються й темброві імітації та інтенсифікації, коли учасники ансамблю ніби міняються ролями або різко змінюється щільність фактури. Для виконавців вкрай важливо ретельно розподілити тембровий баланс, задля збереження смислового навантаження музичного матеріалу.

Стосовно середньої теми теж можна сказати, що паритет тембро-образів побудовано навколо двох образних сфер: тихої динаміки на два піано та з однаковим рухом усіх виконавців восьмими на стаккато, що дозволяє регулювати емоційне навантаження. В плані тембрового ансамблю складністю є темброве наближення виконавських штрихів тромбона і туби та артикуляцій трубочів.

У третій частині, *Andantino*, темброві діалоги між трубачами набуває більш ліричного характеру. Трубочі взаємодіють у більш гармонійному тембровому унісоні, створюючи відчуття спокою та задумливості. Темброві переходи тут є плавними та органічними, що сприяє створенню цілісного звукового образу, притаманному інструментальній кантилені. Важливу роль тут відіграє темброва модуляція, яка дозволяє змінювати колорит звучання та підкреслювати певні музичні фрази, що проявляється як темброва поліфонія інструментального діалогу.

Фінал, *Allegretto*, демонструє складний та динамічний тембровий ансамбль, в якому композиторка активно використовує можливості усіх інструментів для створення яскравих і виразних тембрових ефектів. Труби, тромбон і туба постійно змінюють ролі, переходячи від основної мелодичної лінії до акомпанементу, що створює ефекти несподіванки та тембрового гротеску.

Тембровий контраст основних тематичних елементів будується на протиставленні моторного руху, що естафетою передається між учасниками ансамблю, та гротескна мелодія, що лежить в основі епізодів рондо-сонати. Особливу складність в плані тембрового ансамблю тут становить контрапункт тембро-ритмічних поєднань, що змінюються з блискавичною швидкістю, як картинки у калейдоскопі. Для збереження балансу тембрового ансамблю у такому швидкому темпі необхідна довготривала та ретельна робота над розподілом та виокремленням цих структурних одиниць.

Як бачимо з аналізу, тембровий ансамбль є важливим поняттям, яке стосується не тільки виконавської злагодженості, але й значно ширшого спектра аспектів музичної взаємодії. Традиційно, цей термін асоціюється зі зважено синхронізованою взаємодією інструментів, що досягається завдяки злагодженій роботі музикантів, однак у сучасному музикознавстві та виконавській практиці значення цього терміну розширюється.

У звичному розумінні тембровий ансамбль визначається як якість взаємодії між різними тембрами, що може об'єднувати інтонаційне зближення, динамічний баланс та артикуляційну єдність. Але твори зі складною тембровою драматургією та значним смисловим та семантичним навантаженням на темброві показники, що ми побачили, аналізуючи сюїту «Строкати картинки» Ж. Колодуб, відкривають значно ширшу панораму виконавських завдань. До яких можна віднести:

1. Темброва мобільність та гнучкість: коли “перемикання” тембрового функціоналу з ідентичності до полярно протилежного може відбуватися у дуже стислих часових проміжках.

2. Врахування драматургічного контексту та стилістичних особливостей: коли тембровий ансамбль має сприйматися як елемент інтертекстуальності музичного твору та враховувати естетичні та технічні підходи при побудові інтерпретаційної моделі.

3. Багатовимірність сприйняття тембрового ансамблю: коли фоніка музичної тканини сприймається як поліфонічна конструкція тембрових пластів, що можуть взаємодіяти між собою в різний спосіб, при цьому цілісність музичної ідеї має бути збережено та збалансовано в процесі інтерпретації.

Всі ці фактори тембрового ансамблю, що мають вкрай важливе значення у створенні виконавської стратегії в сюїті для двох труб, тромбону та туби Ж. Колодуб, спрямовані на досягнення конкретних прикладних задач. По-перше, тембровий ансамбль забезпечує багатшаровість музичної тканини, утворюючи складні звукові ландшафти. По-друге, він сприяє розкриттю драматургічної концепції твору, підкреслюючи ключові моменти та зміни настрою. Тож, ретельність попередньої спільної роботи виконавців над побудовою тембрового ансамблю матиме вирішальне значення для створення по-справжньому якісної інтерпретації цього твору.

Висновки. Аналіз сюїти «Строкати картинки» для двох труб, тромбона та туби Ж. Колодуб показує, що темброві рішення композиторки є ключовими для розкриття авторського задуму. Саме тому тембровий ансамбль в цьому творі є ключовим елементом загальної драматургічної концепції твору. Його аналіз дозволяє глибше зрозуміти музичний текст та знайти нові підходи до виконавської інтерпретації, що сприятиме повнішому розкриттю художнього задуму композиторки.

Темброва драматургія в сюїті Ж. Колодуб являє собою “розрив шаблонів”, де багатство тембрових рішень інтегровано в загальну драматургічну концепцію твору, що вимагає від виконавців ретельного розподілу тембрового балансу для збереження смислового навантаження музичного матеріалу.

Тембровий ансамбль в сюїті для двох труб, тромбона та туби Ж. Колодуб забезпечує не лише музичну злагодженість, але й підкреслює ключові моменти драматургічного розвитку, багатшаровість музичної тканини та темброву концептуальність твору.

Ключовими факторами виконавської стратегії в плані тембрового ансамблю є темброва мобільність та гнучкість, врахування драматургічного контексту та стилістичних особливостей, а також багатовимірність сприйняття тембрового ансамблю. Ці аспекти зможуть забезпечити багатшаровість музичної тканини, утворити складні звукові ландшафти та повною мірою розкрити драматургічну концепцію твору. А для цього критичного значення набуває ретельність підготовчої роботи виконавців над побудовою тембрового ансамблю у власній виконавській стратегії.

Список використаної літератури:

1. Луніна А. Камерна творчість Євгена Станковича. Сильові моделі та «сюжетні» концепції // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2012 / ІПСМ НАМ України. – К., 2012. – Вип. 4 (14–15). – С. 154–159.
2. Грибиненко Ю. Темброва лексика камерних творів Є. Станковича. Музичне мистецтво і культура. Одеса: Видавничий дім “Гельветика”, 2021. Вип. 32. С. 5–16.
3. Степанченко Г. Жанна Колодуб в інтер'єрі сучасності [Текст] : (штрихи до творчого портрета) : [рецензія] / Галина Степанченко // Музика. – 2018. – № 3. – С. 48.

4. Сулім Р.А. Композитор Жанна Колодуб : сторінки життя і творчості / Римма Сулім. – Суми : Еллада, 2017. – 620 с.
5. Сулім Р. А. «Музична академія – мій дім» (до ювілею Ж. Ю. Колодуб) / Сулім Р. А. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – 2009. – № 4 (5). – С. 190–202.
6. Черкашина-Губаренко М. Р. Творчі дебюти Жанны Колодуб : монографія / Марина Черкашина-Губаренко. – К., 1999. – 24 с.



УДК 78.07(342.78):785.12

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0003-1279-5787>

Сіончук О.В.,
м. Рівне

ДУХОВІ ОРКЕСТРИ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВІЙНИ: ВИКЛИКИ, АДАПТАЦІЯ, ПЕРСПЕКТИВИ

Анотація. В запропонованій статті автор розглядає основні виклики, з якими стикаються музичні колективи, зокрема, духові оркестри, аналізує вплив фінансових труднощів, кадрових втрат, обмеження щодо проведення концертної діяльності та репетицій, морально-психологічний стан оркестрантів. Особливу увагу приділено проблемам музичної освіти та її адаптації до умов воєнного стану. У статті наводяться конкретні приклади роботи оркестрів у кризовий період, окреслюються можливі шляхи подолання проблем, зокрема через державну підтримку, волонтерські ініціативи, популяризацію духової музики через ЗМІ, соціальні мережі та освітні проекти.

Ключові слова: духові оркестри, культура, війна, фінансування, благодійні концерти, музична освіта.

Annotation. In this article, the author examines the main challenges faced by musical groups, in particular, brass bands, analyses the impact of financial difficulties, staff losses, restrictions on concert activities and rehearsals, and the moral and psychological state of orchestra members. Special attention is paid to the problems of music education and its adaptation to martial law. The article provides specific examples of the work of orchestras during the crisis period, outlines possible ways to overcome the problems, in particular through government support, volunteer initiatives, and the promotion of brass music through the media, social networks, and educational projects. Analysing the challenges and prospects for the development of brass bands in times of war is important not only for musicians and the cultural sphere, but also for society as a whole, as it helps to preserve national identity, patriotic spirit and social unity.

Keywords: brass bands, culture, war, funding, charity concerts, music education.

Актуальність дослідження. Дослідження проблем функціонування духових оркестрів в Україні під час повномасштабної війни є надзвичайно актуальним з кількох причин. По-перше, духові оркестри відіграють важливу роль у збереженні національної культури, підтримці морального духу суспільства та військовослужбовців. У кризові часи мистецтво набуває особливого значення як засіб емоційної підтримки та консолідації населення.

По-друге, війна суттєво вплинула на діяльність музичних колективів: багато музикантів були мобілізовані або змушені евакуюватися, фінансування культури значно скоротилося, а концертна діяльність обмежена або переформатована. У зв'язку з цим постає необхідність пошуку нових моделей функціонування та адаптації духових оркестрів до сучасних реалій.

По-третє, дослідження може допомогти розробити ефективні стратегії збереження та розвитку духових оркестрів у період війни та після її завершення. Це включає як підтримку з боку держави та громадських організацій, так і використання сучасних цифрових технологій для популяризації музичного мистецтва.

Таким чином, аналіз викликів і перспектив розвитку духових оркестрів в умовах війни є важливим не лише для музикантів і культурної сфери, а й для суспільства загалом, оскільки сприяє збереженню національної ідентичності, патріотичного духу та соціальної єдності.

Метою статті є аналіз проблем, з якими стикаються духові оркестри в Україні в умовах повномасштабної війни, а також визначення можливих шляхів їх подолання. Дослідження спрямоване на виявлення ключових викликів у функціонуванні оркестрів, зокрема фінансових, кадрових та організаційних труднощів, а також на оцінку їхньої ролі у підтримці морального духу суспільства та військових.

Стаття також має на меті розглянути адаптаційні механізми, які дозволяють духовим оркестрам продовжувати свою діяльність у кризових умовах. Важливим аспектом дослідження є обґрунтування необхідності підтримки музичних колективів як важливого елементу культурного та національного відродження в Україні.

Виклад основного матеріалу. Культура та мистецтво є не лише об'єднуючим чинником, що формує та підтримує національну ідентичність наших громадян, але й засобами, за допомогою яких Україна звертається до світової спільноти, демонструє наші надбання та привертає увагу до трагічних проблем, викликаних повномасштабною війною росії проти нашої держави. «Культура – не тільки основа української ідентичності, культура – це сильний символ нашої незламності. Культура – це простір ниток, які зшивають українське суспільство зсередини країни із закордонними українцями та європейською спільнотою. Культура – це простір, у якому ми боремося за справедливий мир, імплементацію Формули миру, збройну та фінансову підтримку. Український дух виражений у культурі – це наша м'яка сила, що розповідає про нас та просуває наше бачення західних цінностей світовій громадськості... У час війни культура виступає як символ незламності народу, а після перемоги стане основою для відновлення та розвитку», – зазначав міністр культури та стратегічних комунікацій Микола Точицький у вітальному слові перед учасниками культурної платформи «Україна відкрита світу» 13 вересня 2024 року [4].

Важливу роль у збагаченні музичної спадщини та збереженні національних традицій відіграють духові оркестри. Саме оркестрова музика найреалістичніше передає емоції, почуття та настрої воїнів, підіймає їх бойовничий дух, спонукає до дії. Сьогодні у суспільстві музичні вподобання відіграють важливу роль у формуванні ціннісних орієнтацій сучасного цивільного українця та військово-службовця. Музика у військовому середовищі з початком війни 2014 року утворила «стержень», навколо якого формуються інтереси, спільні ідеї та мрії воїнів, які знаходилися та знаходяться на війні.

Проте, останніми роками цей жанр стикається з низкою проблем, які загрожують його подальшому розвитку, функціонуванню та популяризації.

1. Недостатнє фінансування та матеріальне забезпечення.

Багато духових оркестрів, особливо у малих містах та сільській місцевості, мають обмежений бюджет, що ускладнює придбання якісних інструментів, ремонт та оновлення обладнання. Крім того, не вистачає коштів на сценічний одяг, нотний матеріал та проведення гастролей. Основними причинами цієї ситуації є :

- Перерозподіл бюджету – через військові дії основний фінансовий ресурс спрямовується на оборону, гуманітарні потреби та підтримку критичної інфраструктури.
- Скорочення державних програм – у багатьох містах відбулися урізання витрат на культуру, включно з фінансуванням оркестрів.
- Зменшення спонсорської підтримки – бізнес, який раніше підтримував музичні колективи, тепер зосереджений на волонтерстві, допомозі військовим і відновленні економіки.
- Обмеження концертної діяльності – через війну багато заходів було скасовано або перенесено, що призвело до скорочення доходів від виступів.

2. Евакуація та міграція музикантів, їх участь в ЗСУ.

Багато професійних музикантів та викладачів змушені були виїхати за кордон або переїхати в безпечніші регіони, що призводить до втрати цілісності оркестрів і духових колективів. Відсутність стабільного складу оркестру ускладнює проведення репетицій і виступів.

Непоправною втратою для багатьох духових оркестрів стала загибель, або ж полон учасників колективів. Для музичної спільноти України одним з найважливіших завдань зараз стоїть визволення військових музикантів, які утримуються в російському полоні з весни 2022 року разом із оборонцями Маріуполя. Від початку повномасштабної війни у Маріуполі діяло три оркестри: 12-ї бригади Національної Гвардії України, 36-ї бригади Військово-морських сил та 56-ї бригади Збройних Сил України.

Під час руйнування і поступової окупації міста російською армією оркестранти разом із українськими захисниками перебували на форпостах оборони Маріуполя – на заводі Ілліча та Азовсталі, звідки і змушені були вийти в полон протягом квітня-травня 2022 року. До сьогодні їхнє місце перебування і статус залишаються невідомими, хоча згідно з міжнародним гуманітарним правом, музиканти військових оркестрів як військовослужбовці-некомбатанти повинні бути звільненими росією з полону без будь-яких умов. Однак, країна-агресор, вкотре порушуючи закони ведення війни і норми поводження з військовополоненими, незаконно утримує українських музикантів у тюрмах та піддає їх тортурам. За два роки з 27-ми музикантів з російських тюрем в Україну повернули трьох, одного з них – мертвим [5].

3. Труднощі з організацією виступів.

– Обмеження безпеки: Через загрозу ракетних ударів чи повітряних тривог багато концертів скасовуються або переносяться.

– Місця для виступів: Чимало концертних залів, будинків культури та інших майданчиків були пошкоджені або зруйновані.

В Україні пошкоджені або зруйновані через повномасштабне російське вторгнення 2109 закладів культури без урахування пам'яток культурної спадщини. Із них майже 18%, а це 368 – знищені. Найбільше втрат і збитків культурна інфраструктура зазнала у Донецькій, Харківській, Херсонській, Київській, Миколаївській, Запорізькій та Луганській областях.

Майже половина від загальної кількості пошкоджених установ – це клубні заклади – 1018; заклади мистецької освіти – 163; театри, кінотеатри та філармонії – 38.

Клубні заклади, бібліотеки, музеї, філармонії, театри поруйновані у 297 громадах Вінницької (3,2%), Дніпропетровської (20%), Донецької (87%), Житомирської (17%), Закарпатської (2%), Запорізької (40,3%), Кіровоградської (2%), Київської (27,1%), Луганської (46,2%), Львівської (5,5%), Миколаївської (44,2%), Одеської (9,9%), Полтавської (4%), Сумської (62,7%), Харківської (58,9%), Херсонської (43%), Хмельницької (17%), Черкаської (6,1%), Чернігівської (49%) областей та у Києві.

Точну кількість зруйнованих чи пошкоджених закладів культури у Луганській, Запорізькій, Донецькій та Херсонській областях визначити неможливо через тимчасову окупацію частини території регіонів та бойові дії [6].

4. Проблеми з рекрутуванням до оркестрів.

Чимало музикантів призвано до лав ЗСУ чи тероборони, через що в оркестрах бракує виконавців. Заміна досвідчених музикантів на менш підготовлених учасників створює дисбаланс у звучанні.

5. Психологічні та емоційні виклики.

Для музикантів важливо не лише фізично, а й психологічно бути в змозі грати. Війна викликає стрес, емоційне вигорання та втрату мотивації. Тематика творів може здаватися недоречною в умовах війни, що спонукає музикантів до пошуку нових, більш актуальних репертуарів.

Тому оркестрантам необхідно пам'ятати, що музика – це не лише переключення та відпочинок, це також і терапія мистецтвом, для збереження нашого психічного здоров'я вкрай важливо, аби ми без самокритики та засудження дозволяли собі як горювати, так і радіти. Для того, щоби люди могли не лише виживати, але й жити, їм потрібно свідомо «докачувати» свої внутрішні емоційні контейнери усім, що приносить радість і задоволення, і при тому не несе шкоди та не суперечить закону. Суттєво також те, що максимально ефективно на людей впливає саме жива музика.

6. Виклики в освіті для студентів-духовиків.

Викладання гри на духових інструментах в Україні під час війни стикається з рядом серйозних викликів, які впливають як на викладачів, так і на учнів. Ось основні труднощі:

– Фізичний доступ до навчальних закладів: через обстріли та руйнування багато музичних шкіл, коледжів, університетів та консерваторій пошкоджені або змушені працювати дистанційно; вимушене переміщення учнів, студентів та викладачів (як в межах країни, так і за кордон) ускладнює навчальний процес.

– Нemoжливiсть повноцiнного дистанцiйного навчання: для духовикiв важливi якiсть звуку, дихальна технiка та робота з резонансом, що неможливо повноцiнно оцiнити через вiдеозв'язок; вiдсутнiсть якiсного обладнання в учнiв та студентiв: не всi мають гарнi мiкрофони та стабiльний iнтернет.

В одному з інтерв'ю ректор Київської муніципальної академії музики Олександр Злотник розповів, що хоча в будівлях академії є укриття, в які студенти і викладачі спускаються під час повітряної тривоги, все ж навчання відбувається в змішаному форматі – офлайн та онлайн. Через те, що в онлайн режимі дуже важко навчати творчості, тому музичні уроки студенти намагаються відвідувати очно. «Студенти, які хочуть, вони приходять, і я читаю лекції. Одна частина сидить тут за столом, а інші – в комп'ютері. Це дуже незручно. Розумієте, коли я бачу очі дітей, очі студентів, я розумію – розуміють вони мене чи ні. Я можу поставити запитання, вони можуть мені відповісти, я відчуваю їхню енергетику. В комп'ютері це неможливо. Крім того, музика – це ж не чиста арифметика, математика. Треба багато займатися. Інструмент повинен бути та повинен грати мінімум чотири-п'ять годин щоденно, якщо ти хочеш мати якийсь результат. В жодній професії немає, щоб якомусь окремому предмету кожного дня віддавали стільки часу. А у нас так», – зазначив ректор. Та, попри всі виклики, в закладі діє духовий оркестр, а нещодавно на базі академії відкрили ще й джаз-клуб «43» [2].

– Проблеми з інструментами та витратними матеріалами: духові інструменти вимагають догляду, якісних мундштуків, тростин, мастил, що стало складніше через проблеми з постачанням; деякі студенти втратили інструменти під час евакуації або не мають змоги їх ремонтувати.

– Фінансові труднощі: родини учнів часто не мають коштів на приватні уроки, покупку або оренду інструментів; державне фінансування музичних шкіл та оркестрів скоротилося.

– Безпекові обмеження: уроки можуть перериватися через повітряні тривоги; неможливість репетицій у великих ансамблях, адже це потребує спеціальних акустичних приміщень; відсутність регулярних занять і виступів призводить до зниження професійного рівня виконавців.

– Психологічний стан учнів і викладачів: постійний стрес, страх та вимушена адаптація до нових умов знижують мотивацію до навчання; деякі талановиті учні були змушені кинути заняття через виїзд або зміну життєвих пріоритетів.

– Відтік кадрів: викладачі виїжджають за кордон або переходять на іншу діяльність через економічні труднощі. Ще однією серйозною проблемою є брак молодих фахівців. Випускники музичних училищ та консерваторій не завжди зацікавлені у роботі в духових оркестрах через низькі заробітні плати та відсутність перспектив кар'єрного зростання. Відповідно, спостерігається старіння колективів та зменшення кількості професійних оркестрів.

Підтвердженням цього є слова директора Луцької музичної школи №2 Павлика І.М. «Проблема в нестачі молодих спеціалістів, а не приходять вони, тому що низькі зарплати, звичайно, їх можна зрозуміти, в кожного є сім'я. А коли ти приходиш у школу, класу в тебе немає, тобто учнів за один рік не набереш багато, категорії теж немає, і вислуги немає, відповідно, зарплата буде низька. Ми можемо утримати їх лише таким чином – пообіцяти, що через кілька років у них все це буде. А наші випускники, які вже закінчили коледж, знаходять роботу у великих містах, одиниці повертаються працювати в школу. Проблема ще й у тому, що фактично у нас немає чоловічого викладацького складу, які вчили дітей грати в основному на духових інструментах. Частина забрали в армію, частина роз'їхалася, і у нас на сьогодні залишилося троє чоловіків, яких ми будемо пробувати бронювати», – розмірковує Павлик І.М. [3].

Незважаючи на виклики і труднощі, з якими стикнулися педагоги – музиканти та здобувачі освіти, все ще існують можливості для навчання та розвитку. Неурядові організації, гуманітарні установи, міжнародні агенції та місцеві громади часто об'єднуються для надання освітньої підтримки тим, хто постраждав від війни, хоча це є складним завданням, що вимагає багатогранного підходу, пріоритетної уваги та інвестування у відновлення і зміцнення системи освіти [1; 25].

7. Зміна функції духової музики.

Духова музика все частіше виконує роль підтримки морального духу як військових, так і цивільних. Наприклад, виступи на благодійних концертах чи заходах для підняття настрою та єдності громади, а також для збору коштів на допомогу армії, – на жаль, це змінює їхню традиційну концертну діяльність.

Замість звичних концертів духові оркестри все частіше беруть участь у заходах, присвячених вшануванню загиблих, благодійних акціях чи військових парадах. Це звучує їхню функціональну різноманітність.

Виконавцям доводиться змінювати репертуар, адже традиційні теми часто не відповідають духу часу. У фокусі – патріотичний репертуар, який має сильний вплив, але водночас звучує стилістичну різноманітність. Виникає потреба у створенні нових творів, які б рефлексували на тему війни, героїзму та надії. Духова музика все частіше стає засобом вираження протесту та відображення сучасних подій, нерідко акцент ставиться на мобільних, вуличних виступах, що вимагає адаптації композиційного підходу та репертуару.

8. Розрив культурних зв'язків

Війна спричинила ізоляцію деяких музичних колективів, особливо в регіонах, що зазнали окупації або постійних обстрілів. Це ускладнює спілкування та обмін досвідом із колегами в Україні й за кордоном. Скасування міжнародних гастролей та участі в фестивалях обмежує можливості для популяризації української духової музики за кордоном.

9. Зниження престижу професії.

Війна впливає на сприйняття творчих професій. Молодь частіше обирає практичні спеціальності, вважаючи мистецтво менш пріоритетним у таких умовах. Внаслідок цього кількість учнів у музичних школах та духових класах зменшується, що ставить під загрозу спадковість традицій.

Відсутність державних програм розвитку та підтримки призводить до зниження мотивації музикантів та диригентів.

10. Брак нотних матеріалів і літератури.

Знищення бібліотек, архівів та видавництв у постраждалих регіонах призвело до втрати нотної літератури, зокрема унікальних творів для духових інструментів.

Видавництва, які працювали над створенням репертуару для оркестрів, також стикаються з труднощами у випуску нових партитур.

11. Деградація акустичного середовища.

Бойові дії впливають на акустику простору, руйнуються концертні зали, які забезпечували необхідний рівень звуку для оркестрів:

- деякі студії звукозапису та продакшн-центри постраждали від обстрілів.
- евакуація обладнання потребує значних ресурсів.
- виконання творів у тимчасових або невідповідних умовах (наприклад, у бомбосховищах чи на вулиці) позбавляє музику повноцінного звучання.

Висновки. Отже, для покращення ситуації та вирішення проблем функціонування духових оркестрів в Україні в сучасних умовах, вважаємо за необхідне:

- збільшення державного фінансування на підтримку духових оркестрів та забезпечення їх необхідним обладнанням;
- розробка програм популяризації духової музики через ЗМІ, соціальні мережі та освітні проєкти;
- залучення молоді до духових оркестрів через створення конкурсів, фестивалів та грантових програм;
- підтримка музичних навчальних закладів, що готують фахівців для духових оркестрів;
- покращення умов праці для музикантів та диригентів, що допоможе зберегти професійний рівень оркестрів.

Попри всі ці проблеми, духові оркестри в Україні залишаються важливою складовою культурного спротиву та національної ідентичності. Зараз вони не лише зберігають традиції, а й адаптуються до нових умов, стаючи символом єдності та стійкості. Духова музика залишається важливим елементом патріотичного духу та культурної спадщини країни.

Список використаної літератури

1. Азізов Т. Н Орлова О. М. Вплив війни на навчальні заклади та можливості навчання // Освітній процес в умовах війни та у повоєнний період: виклики, правила, перспективи : матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації, 4 березня – 14 квітня 2024 року. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2024. С.25
2. Деякі студенти та викладачі пішли на фронт: [про навчання у Київській муніципальній академії музики під час війни розповів ректор Олександр Злотник]. URL: <https://kanal.dim.tv/deyaki-studenty-ta-vykladachi-pishly-na-f/> (дата звернення 12.02.2025).
3. Крот Х. Музика, що виховує: директор Луцької музичної школи №2 про навчання, про натхнення та виклики війни // Волинські новини. 2025. 14 лютого.
4. Культура під час війни є символом незламності українського народу : [виступ М.Точицького на культурній платформі «Україна відкрита світу»]. URL:<https://www.google.com/search> (дата звернення 22.02.2025).
5. Новіцька Т. Повернули лише 3-ох, одного – мертвим. Два роки в полоні військові оркестри: що з ними відбувається? URL: <https://theclaquers.com/posts/12729>, (дата звернення 22.02.2025).
6. Понад 2100 закладів культури в Україні пошкоджені через повномасштабну війну. URL: <https://recovery.win/novyny/ponad-2100-obyektiv-zakladiv-kultury-v-ukrayini-poshkodzheni-cherez-povnomasshtabnu-vijnu> (дата звернення 10.03.2025).



УДК 7:377.063(477)

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-0525-8436>*Трачук Л.Д.,
м. Тульчин*

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИПУСКНИКІВ ТУЛЬЧИНСЬКОГО ФАХОВОГО
КОЛЕДЖУ КУЛЬТУРИ НА МИСТЕЦЬКІЙ НИВІ УКРАЇНИ
(присвячується 95-річчю Тульчинському фаховому коледжу культури)**

Анотація. *Стаття присвячена питанням педагогічної і творчої діяльності Тульчинського фахового коледжу культури, якому в цьому році виповнюється 95 років. Значну увагу приділено творчим досягненням відомих випускників коледжу, організації освітньої діяльності, роботі творчих колективів закладу освіти в умовах реалізації культурно-мистецьких потреб об'єднаних територіальних громад регіону та в контексті інтеграції в європейський простір.*

Ключові слова: *Тульчинський фаховий коледж культури, випускники коледжу, циклові комісії, творчі колективи.*

Annotation. *The article deals with the issues of pedagogical and creative activity of Tulchyn Vocational College of Culture. Considerable attention is paid to the formation and development of cycle commissions, organization of college educational activities, and the work of creative teams of the educational institution in the implementation of cultural and artistic needs of the regional united territorial communities and in the context of integration into the European space.*

Key words: *Tulchyn Vocational College of Culture, cycle commissions, creative team.*

Виклад основного матеріалу. Тульчинський фаховий коледж культури – один з найстаріших закладів освіти системи Міністерства культури та стратегічних комунікацій України. Історично склалося так, що старовинний Тульчин здавна був своєрідним центром культурного життя на колишній Брацлавщині, а тепер – на Вінниччині і Поділлі. Ще в давні часи тут діяли самодіяльні хори та вертепно-драматичні колективи.

Заклад освіти почав своє існування з 1930-го року як технікум масової комуністичної освіти, який мав 2 відділення: організаційно-масове (готувало клубних працівників) і бібліотечне.

У 1937 році згідно з наказом Раднаркому заклад було перейменовано в бібліотечну школу, поряд з якою було створено і політосвітню школу, яка готувала директорів, інструкторів районних будинків культури, завідувачів клубів, масовиків.

У роки Великої Вітчизняної війни навчальний заклад не діяв.

У травні 1944 року роботу закладу відновлено. Він став називатися “Тульчинський технікум підготовки політосвітніх працівників”.

У 1961 році технікум перейменовано в культурно-освітнє училище, а 1980 року в училище культури. Заклад став базою для проведення семінарів, нарад серед споріднених закладів освіти України.

У липні 1997 року постановою Кабінету Міністрів України Тульчинське училище культури було реорганізовано у філію Вінницького державного училища культури і мистецтв імені Миколи Дмитровича Леонтовича, що значно ускладнило процес подальшого розвитку училища.

Рішенням Вінницької обласної ради № 50 від 26 липня 2002 року створено на базі Тульчинської філії Вінницького училища культури і мистецтв імені Миколи Дмитровича Леонтовича комунальний вищий навчальний заклад “Тульчинське училище культури”, шляхом відокремлення від Вінницького училища культури і мистецтв.

Рішенням 33 сесії 7 скликання Вінницької обласної ради № 678 від 15 червня 2018 року комунальний вищий навчальний заклад «Тульчинське училище культури» був перейменований у Тульчинський коледж культури.

Рішенням 44 сесії 7 скликання Вінницької обласної ради № 954 від 23 липня 2020 року Тульчинський коледж культури був перейменований у Тульчинський фаховий коледж культури.

Сьогодні Тульчинський фаховий коледж культури – комунальний заклад освіти Вінницької обласної ради, управління культури і креативних індустрій Вінницької обласної державної адміністрації та входить до складу навчально-наукового комплексу Рівненського ДГУ, співпрацює з Київським НУКіМ, КЗВО КОР «Академія мистецтв ім. Павла Чубинського Вінницьким ДПУ ім. Коцюбинського, Уманським ДПУ ім. П. Тичини з подальшим продовженням здобуття освіти нашими випускниками. Заклад освіти удостоєний звання «Флагман освіти і науки», нагороджений Кришталевою совою та Грамотою Верховної Ради України.

Коледж готує фахівців за освітньо-професійним ступенем «фаховий молодший бакалавр» за денною та заочною формами здобуття освіти для художньої, творчої, педагогічної діяльності в сфері культури, мистецтва, освіти та туризму за освітньо-професійними програмами: Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво; Декоративне мистецтво; Народне музичне мистецтво (духові, естрадні, народні інструменти, спів); Народна хореографія; Видовищно-театралізовані заходи; Інформаційна, бібліотечна та архівна справа; Організація соціокультурної діяльності; Туристичне обслуговування.

Для проведення занять є необхідна матеріальна база: два двоповерхових корпуси, один з яких палац Потоцьких (пам'ятка архітектури XVIII ст.), майже 40 кабінетів, 2 майстерні, фотолабораторія, бібліотека, дві актові зали, 2 зали для хореографічних занять, аудиторії для групових та індивідуальних занять.

За майже 95 років закладу освіти склався потужний педагогічний колектив, обличчя якого визначає дух творчості, ініціативи, впровадження в освітній процес нових форм та змісту роботи, які б забезпечували надання якісних освітніх послуг в підготовці майбутніх фахівців для галузі культури. Серед складу педагогічного колективу викладачів: 49 викладачів вищої категорії; 27 – викладачів-методистів; 3 – доктори філософії; 3 – викладачі мають звання «Заслужений працівник культури України», 1 – «Заслужений художник України», 3 – «Відмінники освіти України». Закінчили магістратури – 10 викладачів. Третина викладачів – це молодь до 35 років.

Студенти та викладачі коледжу культури беруть участь у роботі 18 творчих колективів, які сприяють становленню та розвитку творчої особистості студентів. Колективи, студенти та викладачі систематично беруть участь в проведенні культурно-мистецьких проєктів, конкурсах і фестивалях різного рівня: від міських, районних до міжнародних. Лише за 2023 рік вони здобули 4 Гран-прі, 9 перших місць, 6 – других та 5 – третіх. У 2024 – 2 Гран-прі, 3 – перших місця, 12 – других та 4 – третіх.

На базі закладу освіти проводяться обласні методичні об'єднання, майстер-класи, семінари-практикуми, дні відкритих дверей, різноманітні конкурси для творчої учнівської та працюючої без фахової освіти молоді: регіональний відкритий конкурс української пісні «Свою Україну любіть», обласний конкурс творчих дітей та молоді «ARTMISTOK – 2023», обласний конкурс молодих виконавців інструментальної музики, Всеукраїнський молодіжний етнофестиваль «Калинові мости», обласний онлайн фотоконкурс «СвітоGRAPH», обласний конкурс читців «Кобзар і Україна», обласний фестиваль народного українського танцю «DANCEПОДІЛЛЯ».

У коледжі працює 18 творчих колективів, робота яких сприяє встановленню та розвитку творчої особистості студентів; відродженню і збереженню українських національних традицій, звичаїв та обрядів, української народної пісні; розвитку інструментального, сценічного, візуального та хореографічного мистецтва.

На території палацу Потоцьких, де розміщується навчальний корпус коледжу культури, встановлені два рекорди України: 26 червня 2021 року з наймасовішого виконання незабутнього твору М.Леонтовича «Щедрика» – понад 3500 чол. одночасно, а другий в листопаді 2024 році під час організації персональної виставки народного художника України Володимира Козюк: понад 400 митців з 34 країн об'єдналися в єдину течію «Art through the Awareness» – «Мистецтво через усвідомлення», аби підтримати Україну у її важкій боротьбі. В межах цієї ініціативи презентується інсталяція



Народний аматорський фольклорно-інструментальний ансамбль «Кобзар»



Народний аматорський естрадний оркестр



Оркестр української народної музики



Народний аматорський духовий оркестр



Ансамбль українського танцю «Забавка»

«Молитва за Україну: Квіти пам'яті у глибинах Чорного квадрата». 43 твори сучасного живопису, створені митцями з різних куточків України показали багату історію та культуру України через образ української Мадонни, це не лише образ Богоматері, а й возвеличення жінки, матері, дружини, сестри, доньки – самої України, яку захищають її мужні сини і дочки, здійснюючи неймовірні подвиги заради свободи та незалежності.



*Рекорд під час виконання "Щедрика"
М. Леонтовича*

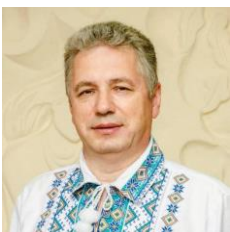


*Національний рекорд під час відкриття проєкту
"Молитва за Україну"*

Гордістю Тульчинського фахового коледжу культури є наші випускники, які тримають на своїх крилах наше мистецтво, дбають про свою історію, традиції, пісню і слово. Їх понад 15 тисяч – це величезна кількість творчих людей, які несуть любов до професії у своїх серцях. Це люди, хто не уявляє свого життя без музики, співу, живопису, театру, книги, народної творчості, хто веде величезну просвітницьку та патріотичну роботу, працюють в Будинках культури і клубних закладах, музеях, бібліотеках, навчають мистецтву інших, є військовими диригентами та музикантами. Вони дарують людям незабутні зустрічі з прекрасним. Вони працюють у багатьох сферах життєдіяльності українського суспільства, але найбільше в закладах культури Вінницької області та України. Серед них:



ТРАЧУК Леонід Данилович – випускник 1977 року, заслужений працівник культури України, директор коледжу 24 роки, викладач вищої категорії, викладач-методист;



РОМАНЧИШИН Василь Григорович – заслужений діяч мистецтв України, доктор філософії, професор та ректор Академії мистецтв ім. П. Чубинського. Він є яскравим представником сучасної педагогіки та української творчої інтелігенції. Це – успішний менеджер культури, який пройшов всі сходи адміністративно-творчої діяльності: директор Будинку культури, начальник районного відділу культури, начальник управління культури області, перший заступник Міністра культури і мистецтв України. Автор понад 30 наукових праць;



ГОРОДИНСЬКИЙ Станіслав Станіславович – народний артист України, директор Вінницького фахового коледжу мистецтв ім. М.Леонтовича. Пройшов шлях від художнього керівника творчих колективів Тульчинщини до начальника управління культури і мистецтв Вінницької ОДА. Співак, композитор, автор понад 200 естрадних пісень, музичних творів різної тематики. Неодноразовий лауреат та володар Гран-прі декількох міжнародних та всеукраїнських конкурсів та фестивалів естрадної пісні. Заступник голови ГО «Тульчинське земляцтво»;



ЮНИК Дмитро Григорович – д. п. н., професор кафедри загальної психології Національного педагогічного університету ім. М.П.Драгоманова, володар срібної медалі Міжнародного конкурсу професійних виконавців (м.Клінгенталь, ФРН);

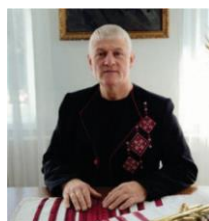


ЯНЧЕНКО Микола – народний артист України;

Випускники – *Голючек Микола, Ричко Олексій, Максимчук Петро* – удостоєні звання «заслужений артист України».



Голючек Микола



Ричко Олексій



БИКОВСЬКИЙ Ігор Петрович – полковник, начальник, художній керівник Заслуженого академічного, зразково-показового оркестру Збройних Сил України. Творча діяльність оркестру під керівництвом нашого випускника – зразок високої професійної та художньої майстерності, це музичний символ ЗСУ та взірць стройового вишколу і військової дисципліни. Колектив виступає на захист миру та свободи і успішно бореться на культурному фронті;



КОВАЛЬ Інна Миколаївна – випускниця 1999 року, викладач коледжу, нині – директор Уманського коледжу мистецтв ім. П.Демущького.



ПАЛАЖЕНКО Олег Петрович – випускник коледжу, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету, артист оркестру Рівненського академічного обласного музично-драматичного театру, член Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної Всеукраїнської музичної спілки, м. Рівне.



ТРАЧУК (Нелюбова) Юлія Миколаївна – солістка Національного заслуженого академічного українського народного хору імені Г. Верьовки.

Ще в недалекому минулому більшість начальників відділів культури та туризму районів Вінницької області очолювали випускники коледжу.

Більшість циклових комісій коледжу культури очолюють випускники:

ПЕРЕСУНЬКО Валерій Михайлович – голова ц/к народно-інструментального мистецтва (духові, естрадні інструменти);

ТИХОЛІЗ Віталій Володимирович – голова ц/к народного інструментального мистецтва (народні інструменти);

ДОРОШЕНКО Оксана Антонівна – голова ц/к видовищно-театралізованих заходів;

ТРАЧУК Олена Борисівна – голова ц/к народної хореографії;

ПОРАДА Мирослав Олександрович – голова ц/к аудіовізуального мистецтва та виробництва;

ТОМЧИК Валентина Олексіївна – голова ц/к інформаційної, бібліотечної та архівної справи.

І ще багато інших випускників працюють у сферах культури, освіти області та України.

У цей нелегкий для України та кожного українця час, випускники роблять все для того, щоб культура розвивалася і, в сьогоднішніх непростих умовах, була живою та сучасною. На превеликий жаль, вісім випускників денної та заочної форм здобуття освіти загинули за Україну.



Вічна і світла пам'ять Героям!

Звичайно, кожен із випускників коледжу культури, заслуговує на похвалу, вдячність і найкращі слова, але немає такої можливості за всіх написати.

Важко переоцінити роль працівників культури в громадах, адже саме вони – окрім своєї основної функції – надання культурних послуг населенню – зустрічаються з новими викликами, новими формами й методами роботи. Благодійні культурно-мистецькі акції на підтримку ЗСУ стали уже звичним явищем. В коледжі теж активно працює волонтерська група, яку очолює заступник директора з навчально-виховної роботи, – ОМЕЛЬЧЕНКО С.В., викладач КОВАЛЬ Л.І., які організують щомісячний збір коштів одногоденного (або половину) заробітків викладачів та співробітників для придбання приладів нічного бачення, дронів, турнікетів та ін., благодійні концерти, ярмарки-продажі, закупівлі медикаментів, засобів гігієни, продуктів харчування та організують поїздки до воїнів – земляків на Схід.

Висновки. Працівники культури – це ті, хто зберігає та відроджує нашу культуру, яка є національною гордістю. Сьогодні, коли Україна проходить через найважчі випробування в своїй історії, внаслідок повномасштабного вторгнення РФ в Україну, голос української культури звучить сильніше, ніж будь-коли. Роль культури у час війни, особливо цієї, стає надважливою і не лише тому, що серед військових на передовій – представники культури: письменники, кінорежисери, художники, співаки, директори ЦКД і інші. Всі ці люди, навіть перебуваючи на фронті, продовжують створювати культуру та мистецтво: писати тексти, музику, видавати книжки, піднімати дух у захисників і захисниць України пісню, палким словом, вселяти віру і наближати довгоочікувану Перемогу. Культура стала нашою опорою, джерелом єдності та незламності.

УДК 378.011:78

<https://orcid.org/0009-0003-0566-4818>*Пінчук Р.В.,
м. Рівне*

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗИЧНОЇ ТА ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАГІСТРАНТІВ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Анотація. У цій публікації розглядається концепція виконавсько-просвітницької підготовки студентів-магістрантів мистецьких закладів вищої освіти. Такий процес передбачає не лише розвиток професійних виконавських навичок та умінь, а й інтеграцію елементів просвітницької діяльності. Таким чином, сучасна підготовка магістрантів орієнтована на органічне поєднання виконання музичних творів із вербальною взаємодією зі слухачами. Магістрант повинен оволодіти лекторським мистецтвом та спілкуванням «живим словом». До цього варто додати здатність підготувати для різноманітної аудиторії емоційно насичену, захопливу бесіду, а також дібрати відповідний музичний матеріал, який зацікавить слухачів.

У рамках вищої музичної освіти важливо виділити кілька ключових функцій, притаманних сучасному магістранту-просвітнику: пізнавально-евристичну, творчо-відтворювальну, організаційську та комунікативно-емоційну. Аналіз просвітницької діяльності дозволяє сформулювати зміст поняття «виконавсько-просвітницькі уміння» студентів-магістрантів мистецьких закладів як сукупність дидактично обґрунтованих способів, дій. Вони передбачають самостійне засвоєння музичного контенту як на виконавському, так і на вербальному рівнях, із подальшою його адаптацією в музично-просвітницькій діяльності.

Ключові слова: музично-просвітницька діяльність, студенти-магістранти, заклад вищої освіти.

Abstract. This publication examines the concept of the performance and preparation educational of master's students with the mystical foundations of greater illumination. This process involves not only the development of professional skills, but also the integration of elements of educational activity. Thus, the current preparation of master's students is oriented towards the organic understanding of the music of musical works through verbal interaction with listeners. The master's student is responsible for being captivated by the lecturer's mystique and the use of the «living word». To what extent should it be possible to prepare for a diverse audience an emotionally charged, passionate conversation, as well as to select appropriate musical material that will appeal to the ears.

Within the framework of any musical education, it is important to see a number of key functions assigned to a current master's degree student: cognitive-heuristic, creative-creative, organizational and communicative-emotional. The analysis of enlightenment activity allows us to formulate the concept of performance and preparation educational of master's students of mystical foundations as a set of didactically organized methods diy. They convey independent mastery of musical content both in Vikonian and on the verbal level, with further adaptation in musical and educational activities.

Key words: musical and educational activity, master's students, the foundation of greater illumination.

Постановка проблеми. Аналіз наукової літератури свідчить, що феномен просвітництва займає значне місце у сучасних гуманітарних дослідженнях, де він тлумачиться в різноманітних аспектах. Найчастіше термін використовується у двох основних значеннях: як прогресивний рух епохи переходу від феодального до капіталістичного суспільства та як діяльність, спрямована на поширення освіти.

Окремо слід зазначити, що деякі дослідники розглядають поняття «просвітництво» у контексті інформування та передачі знань, орієнтованих на широку аудиторію. Основна мета такої діяльності полягає в популяризації інформації щодо досягнень у сфері культури.

Зокрема у монографії Ю. С. Зубова «Бібліографія і художній розвиток особистості» запропонована загальна класифікація інформаційної діяльності, яка включає три групи. Перша група охоплює інформаційно-потребові види діяльності, що об'єднують перцептивну, пізнавальну та ціннісно-орієнтовану складові. Друга – інформаційно-репродуктивні види діяльності, до яких належать мистецько-виконавська, науково-просвітницька та пропагандистська функції. Третя група представлена інформаційно-відтворювальними видами діяльності – художньо-творчою, науково-дослідницькою та критико-публіцистичною. Таким чином, автор розглядає просвітництво як одну із форм інформаційної діяльності, підкреслюючи його багатовимірний характер у сучасному культурному дискурсі [1].

Метою цієї публікації є уточнення поняття виконавсько-просвітницької підготовки студентів-магістрантів мистецьких закладів вищої освіти. Така підготовка передбачає не лише формування професійних навичок виконання та майстерності, а й включає складові просвітницької діяльності.

Отож у сучасній підготовці магістрантів закладів вищої освіти особливої значущості набуває інтеграція виконавства музичних творів із вербальною комунікацією зі слухачською аудиторією. Майбутньому фахівцю необхідно оволодіти мистецтвом лектора та майстерним використанням

живого слова. До цього додається здатність адаптувати для різноманітних аудиторій емоційно насичений і захопливий формат бесіди, а також добирати відповідний музичний матеріал, котрий може викликати інтерес у слухачів.

У контексті вищої музичної освіти виділяють кілька ключових функцій, які є актуальними для сучасного магістранта-просвітника. Це пізнавально-евристична, творчо-відтворювальна, організаторська та комунікативно-емоційна функції [9].

Розглядаючи значення **пізнавально-евристичної** функції, варто звернути увагу на думку Ю. Борева, який наголошує, що мистецтво виконує роль важливого освітньо-просвітницького засобу, спрямованого як на передачу фактологічної інформації, так і на формування навичок мислення, обґрунтування узагальнень та вироблення цілісної світоглядної системи. Мистецтво є своєрідним життєвим підручником, доступним навіть тим, хто зазвичай уникає навчальної літератури. Інформаційний потенціал мистецтва є величезним, і його вплив на формування знань про світ важко переоцінити [2].

Поєднуючи власний життєвий досвід з досвідом інших людей, мистецтво слугує засобом пізнання світу і самопізнання особистості [1]. Такої ж думки дотримується й В. Холопова. При цьому вона зауважує, що музичні твори можна пізнавати у різних ракурсах: історико-фактологічному, філософсько-світоглядному, етико-емоційному [4]. У даному контексті музично-просвітницька діяльність стає фактором самоудосконалення педагога-музиканта, збагаченням його музичної культури.

Творчо-відтворююча функція спрямована на розвиток творчого потенціалу виконавця, що базується на отриманих професійних знаннях. Вона також формує систему переконань, які визначають соціальну позицію педагога. У даному контексті процес виконання розглядається як творчий акт відтворення музичного твору різноманітними виконавськими засобами.

З психологічної точки зору, це складний вид діяльності, що передбачає читку твору, роботу над технічними аспектами (знаходження і вдосконалення оптимальних ігрових прийомів) та подальше викладення його в концертному виступі. Тривалість і складність цього процесу обумовлена різноманітністю завдань виконавця і, відповідно, багатогранністю психічних реакцій. Яскраве висвітлення психологічної сутності інтерпретації надав відомий музикознавець Олександр Серов, зазначивши, що велика таємниця майстерних виконавців полягає в їхньому вмінні через силу таланту проникати вглиб твору, висвітлювати його з середини та наповнювати цілим світом почуттів із власної душі. [7].

Організаційна функція в інструментальному навчанні орієнтована на розробку нових музично-просвітницьких проєктів, формування здатності прогнозувати їхню ефективність і, за потреби, здійснювати корекцію власної діяльності. Ефективність організації просвітницької активності значною мірою залежить від рівня усвідомлення педагогом і студентом мети, завдань та цілей цієї діяльності, а також від того, наскільки успішно реалізуються обрані форми й методи її втілення [5].

Мета виступає визначальним чинником просвітницької діяльності, оскільки саме вона забезпечує спрямування спільних зусиль викладача й студента на досягнення узгодженого результату [2].

Конкретизація мети знаходить вираження у стратегічному, тактичному й оперативному плануванні, що охоплює освітні, виховні та розвивальні аспекти. Завдання, у свою чергу, визначають наступні структурні елементи педагогічного процесу – зміст, форми й методи діяльності студентів у межах просвітницьких ініціатив.

На думку О. Щолокової, ключовим компонентом у реалізації просвітницької діяльності є процес планування. Він передбачає поетапну аналітичну діяльність, яка дозволяє формувати цілісний образ бажаного майбутнього результату. Планування забезпечує комплексність у розв'язанні поставлених завдань і системність педагогічних дій, що сприяє досягненню високої якості навчально-виховного процесу. [8].

Комунікативно-емоційна функція зосереджена на встановленні довірчих взаємин із аудиторією, здатності реагувати на непередбачувані ситуації та створенні атмосфери зацікавленості. Аналізуючи це питання, музикознавець Є. Назайкінський у своїх дослідженнях підкреслює, що розуміння музичного твору неможливе без залучення до процесу художньої комунікації. Саме в межах цієї комунікації, за словами науковця, відбувається не лише виконання, але й сприйняття музичних творів. [4].

Результати обговорення.

Творче самовираження майбутніх педагогів у процесі інструментальної підготовки потребує впровадження діалогічно орієнтованого підходу до навчання, у якому інтерактивна співпраця між викладачем та студентом виступає основою ефективного освітнього процесу.

При цьому розвиток культури діалогу стає однією з ключових складових професійної підготовки майбутніх музикантів. Така креативна взаємодія, зосереджена на виконавському самовираженні, має потенціал значно посилити взаємозв'язок із аудиторією (зокрема студентами) у межах їхньої майбутньої просвітницької діяльності.

Не можна не відзначити, що впродовж свого розвитку музичне просвітництво як соціальне явище суттєво збагатилося розмаїттям форм і варіантів. Ця багатогранність дозволяє класифікувати його за кількома критеріями. Зокрема: за формою (наприклад, бесіда, концерт-бесіда, концерт-диспут, концерт із коментарями); за жанрами (монографічний концерт, концерт із використанням мішаних жанрів, музично-просвітницький салон, музично-літературна вітальня, музичний фестиваль); за виконавським складом (від сольних виступів – інструментальних, вокальних чи камерних ансамблів – до симфонічних або хорових концертів чи фрагментів опер у концертному виконанні); за обсягом (міні-концерт, традиційний концерт, циклічний концерт); за тематичним спрямуванням (монотематичні чи політематичні програми); а також за цільовою аудиторією (диференційованою за віком, професійною приналежністю чи соціальним статусом: діти, молодь, люди середнього або похилого віку, професійні музиканти чи аматори). Опанування цих форм та методів роботи вимагає значного часу та системного підходу.

Складність виконавсько-просвітницької діяльності полягає в неоднорідному рівні музичної культури аудиторії. Важливо розуміти, що для ефективної популяризації музичних знань недостатньо лише системного підходу – необхідно чітко уявляти, на кого спрямовано ці знання.

Одним із ключових завдань у цьому процесі є залучення широкого кола слухачів до мистецтва, формування постійної аудиторії, зважаючи на її естетичні вподобання та смаки. У цьому контексті студентам-магістрантам слід урахувувати, що форми й підходи до виконавсько-просвітницької роботи можуть відрізнятися залежно від обсягу музичної та вербальної інформації, а також співвідношення між ними. Таке грамотне врахування дозволяє побудувати ефективний контакт зі слухачем. Щодо виконавської концепції, це не просто стратегія поведінки артиста на сцені, а цілісний спосіб його мислення. Вона охоплює взаємозв'язок із твором, осмислений підхід до структурних елементів композиції та прагнення представити музичний матеріал так, щоб він сприймався аудиторією як єдина історія. Через це виконавець може повніше розкрити авторський задум і передати його слухачам [8].

Виконавська концепція перетворюється на свого роду квінтесенцію – глибокий вираз змісту музичного твору. Вона виконує смислоутворювальну роль, стаючи сполучною ланкою між музичним мисленням і творчим досвідом виконавця. Саме вона здатна впливати на свідомість аудиторії та вдосконалювати результати інтерпретаційної майстерності. Таким чином, через гармонійне поєднання особистісного ставлення до музики та її професійного виконання можна досягти високого рівня художньої взаємодії між виконавцем та публікою.

Висновки. Для студентів-магістрантів мистецьких закладів вищої освіти надзвичайно важливо розвивати артистично-вольові якості, які сприяють впевненому публічному виконанню музичних творів перед слухачами.

Специфіка інструментально-виконавської підготовки полягає в тому, що вже на етапі роботи над музичним твором студенти повинні уявляти свою майбутню аудиторію, з якою будуть ділитися цим матеріалом.

Таким чином, виконавсько-просвітницькі навички формуються через регулярну практику й багаторазове повторення, що дозволяє досягти високого рівня їх засвоєння. Ці навички є необхідними для ефективного здійснення музичного просвітництва.

Аналіз просвітницької діяльності дозволяє уточнити зміст поняття виконавсько-просвітницьких умінь студентів-магістрантів мистецьких ЗВО. Їх можна визначити як дидактично обґрунтовані способи дії, які включають самостійне опанування музичного матеріалу на виконавському й вербальному рівнях із можливістю його застосування в музично-просвітницькій практиці.

Література

1. Білоус В. П. Мотиви музичної діяльності і їх значення у формуванні майстерності музиканта. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ, 2003. Вип. XI. Частина друга. С. 210 – 219.
2. Палаженко О. П. Методика формування виконавських умінь підлітків у процесі навчання гри на духових інструментах : автореф... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ : Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, 2015. 20 с.
3. Пляченко Т. М. З історії оркестрово-ансамблевої підготовки майбутніх учителів музики. *Педагогічна освіта : теорія і практика*. Вип. 12. 2012. С. 386 – 391.
4. Холопова В.М. Музика як вид мистецтва. Вид.. «Планета музики», 2014, 320 с.

5. Хоружа О.В. Діагностування рівнів сформованості етнопедагогічного мислення майбутнього вчителя музики в процесі фахової підготовки. Педагогічні науки. Херсон: ХДУ, 2009. Вип. LIV. С. 384–389.
6. Цюлюпа Н.Л. Педагогічні умови формування методичної компетентності майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної підготовки: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2009. 236 с.
7. Черкасов В.Ф. Розвиток музично-педагогічної освіти в Україні (друга половина XX – початок XXI століття): автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01. Київ, 2009. 36 с.
8. Щолокова О.П. Основи професійної художньо-естетичної підготовки майбутнього вчителя / О.П. Щолокова – К.: ІЗМН, 1996. – 170 с.
9. Янкевич С.М. Мотиваційні чинники готовності фахівців освітньої сфери до професійної діяльності. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Психологія. Педагогіка. Соціальна робота. 2012. № 4. С. 64-67.



УДК 13: 783. 8 (477)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4692-6197>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1237-4436>

*Димченко С.С.,
м. Рівне*

*Димченко К.С.,
м. Рівне*

ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ТА РОЗВИТКУ КОНКУРСУ ІМЕНІ ЛЮДВІГА КОТЛАРА В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

Анотація. В статті висвітлюються шляхи становлення та діяльності одного із перспективних мистецьких форумів в Україні – конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на ударних інструментах імені Людвіга Котлара. Розглядаються питання організації та проведення трьох конкурсів в період 2017 – 2024 років, подаються дані про організаторів конкурсу, членів журі, володарів Гран-прі та лауреатів, а також інформація про проведені наукові конференції, виступи творчих колективів, презентації сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань провідних вчених, педагогів, виконавців України та зарубіжжя в період проведення конкурсу.

Ключові слова: викладач, конкурс, Людвіг Котлар, виконавці, ударні інструменти, педагоги, журі, лауреати, кафедра.

Abstract. The article highlights the ways of formation and activity of one of the most promising artistic forums in Ukraine – the Ludwig Kotlar Competition for Young Percussionists (Ensembles). The issues of organizing and conducting three competitions in the period 2017-2024 are considered, data on the organizers of the competition, jury members, Grand Prix winners and laureates are presented, as well as information on scientific conferences, performances of creative groups, presentations of modern scientific, educational and methodological and musical publications by leading scientists, teachers, performers of Ukraine and abroad during the competition.

Keywords: teacher, competition, Ludwig Kotlar, performers, percussion instruments, teachers, jury, laureates, department.

Постановка проблеми. Музичний форум імені Людвіга Котлара – єдиний в Україні академічний конкурс виключно для виконавців на ударних інструментах. Він відіграє важливу роль у розвитку мистецтва гри на ударних інструментах в нашій країні. Зі слів багатьох членів журі та науковців, які досліджують питання становлення та розвитку мистецтва гри на ударних інструментах, конкурс став своєрідним творчим і навчально-методичним центром, в програмі якого були реалізовані творчі, наукові та навчально-методичні заходи, що безперечно мали позитивний вплив на покращення виконавської майстерності самих учасників конкурсу та обміну прогресивними підходами до викладання спеціальних дисциплін в освітньому процесі як початкових, так і вищих закладів мистецької освіти в Україні.

На сторінках наукових видань приділено значну увагу видатним подіям у сфері культури і мистецтва України та зарубіжжя. Проте недостатньо уваги приділено вивченню історичного шляху створення та розвитку профільних музичних конкурсів всеукраїнського рівня.

Метою статті є розкриття історії створення та розвитку конкурсу імені Людвіга Котлара та його значення і вплив на розвиток інструментально-ансамблевого мистецтва гри на ударних інструментах в Україні.

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. Кізонт, 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 та інших.

Виклад основного матеріалу. Практично у кожній області України проводяться фестивалі та конкурси в яких виконавці на духових та ударних інструментах і ансамблі мають чудову нагоду реалізувати свій творчий потенціал, утвердитись як особистість і отримати запрошення на навчання у престижні мистецькі навчальні заклади України, а також рекомендацію для працевлаштування за фахом у професійні колективи. Зростання чисельності виконавських конкурсів різних рівнів у найрізноманітніших регіонах України, в роки незалежності, свідчить про розвиток і зміцнення мережі закладів музичної фахової освіти, виявляє потреби і можливості демонстрації досягнень, обміну педагогічним та методичним досвідом. Кожен з конкурсів має першочерговим завданням розкриття нових імен, формування виконавського досвіду, створення нових перспектив для найобдарованіших молодих музикантів [4, с.8]. Серед цього творчого розмаїття мистецьких форумів особливе місце посідає єдиний в Україні (виключно для ударних інструментів) Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на ударних інструментах імені Людвіга Котлара. Рівненський державний гуманітарний університет, за особистої підтримки попереднього ректора Постолювського Руслана Михайловича та нинішнього ректора Павелківа Романа Володимировича, а також Міністерства освіти і науки України, управління культури, освіти, молоді та спорту Рівненської обласної державної адміністрації проводить цей конкурс, який започаткований у 2017 році з ініціативи завідувача кафедри духових та ударних інструментів РДГУ професора Степана Даниловича Цюлюпи та старшого викладача кафедри духових та ударних інструментів РДГУ Сергія Станіславовича Димченко [3, с.98]. **Основна мета конкурсу** – виявити та підтримати обдаровану молодь, популяризувати кращі зразки української та зарубіжної класики, а також твори сучасних композиторів, обмін науково-методичним досвідом навчання майстерності гри на ударних інструментах, розвиток престижу національної класичної виконавської школи гри на ударних інструментах, а також вшанування пам'яті **Людвіга Михайловича Котлара** – видатного диригента, музиканта, педагога, засновника рівненської школи гри на ударних інструментах [1, с.53].

Передумовою проведення конкурсу була складна ситуація з організацією освітнього процесу викладання гри на ударних інструментах в Україні та, безпосередньо, в Рівненській області. На Рівненщині функціонує 36 музичних шкіл. На превеликий жаль, у 20 з них, були відсутні класи ударних інструментів, що мало вкрай негативний вплив на розвиток рівненської виконавської школи гри на ударних інструментах. А також для привернення уваги громадськості до проблем інструментального та ансамблевого музичного мистецтва гри на ударних інструментах в Україні.

Перший конкурс імені Людвіга Котлара, присвячений 80-чю від дня народження видатного викладача, мав статус регіонального відкритого конкурсу виконавців (ансамблів) на ударних інструментах, відбувся **10-11 травня 2017 року** на базі кафедри духових та ударних інструментів РДГУ, за підтримки Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки та Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки [2, с.38]. В програмі конкурсу було проведено ряд заходів, а саме: концерт-відкриття творчих колективів кафедри – дикселенд-бенду «Джoker», керівник – доцент, заслужений артист України Олександр Сіончук, та джазового оркестру, керівник – доцент Олександр Гайдабура. Організовано та проведено IX-у Всеукраїнську науково-практичну конференцію "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя" з випуском збірника наукових праць, укладач С. Цюлюпа, у видавництві «Волинські обереги» м. Рівне.



Афіша 1-го конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на ударних інструментах ім. Л. Котлара

Склад журі 1-го обласного (відкритого) конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на ударних інструментах імені Людвіга Котлара:

Голова журі, доктор педагогічних наук, професор, заступник директора Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету – **Ярослав Васильович Сверлюк**.

Член журі, голова асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **засновник та автор проекту конкурсу** – **Степан Данилович Цюлюпа**.

Член журі, директор комунального закладу «Рівненський обласний центр народної творчості» Рівненської обласної ради, член асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки – **Володимир Васильович Самчук**.

Член журі, викладач класу ударних інструментів відділу духових та ударних інструментів Рівненського музичного училища РДГУ, спеціаліст вищої категорії – **Олександр Миколайович Дем'янюк**.

Директор конкурсу, член журі, старший викладач класу ударних інструментів кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, член асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, **співзасновник та співавтор проекту конкурсу** – **Сергій Станіславович Димченко**.

В 1-му обласному (відкритому) конкурсі молодих виконавців (ансамблів) на ударних інструментах імені Людвіга Котлара серед учнів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів взяли участь 14 солістів та 3 ансамблі з 3-х областей: Рівненської, Житомирської та Тернопільської. З 5-ти міст: Рівного, Здолбунова, Теребовлі, Кременця та Житомира.

Конкурс солістів проходив в двох вікових категоріях: молодша (до 11 років), старша (з 12 років), ансамблів – без обмеження вікової категорії.

РЕЗУЛЬТАТИ КОНКУРСУ

СОЛІСТИ

Лауреати 1-ої премії:

Молодша вікова категорія до 11 років

1. Можаровський Максим – учень IV класу Житомирської музичної школи №1 ім. Б. Лятошинського

Викладач – Луговський Валерій Вікторович

Концертмейстер – Микал Ольга Юріївна

Молодша вікова категорія від 12 років

1. Берчук Микола – учень V класу Житомирської музичної школи №1 ім. Б. Лятошинського

Викладач – Луговський Валерій Вікторович

Концертмейстер – Микал Ольга Юріївна

Ансамблі ударних інструментів

1. Ансамбль ударних інструментів Рівненської ДМШ №2

Керівник – Ковальчук Віталій Володимирович

Концертмейстер – Мостова Марина Андріївна

ГРАН-ПРІ

1. Семенчук Олександр – учень VI класу Кременецької школи мистецтв ім. М. Вериківського

Викладач – Войтко В'ячеслав Володимирович

Концертмейстер – Ковальчук Ірина Павлівна

*Учасники 1-го конкурсу
молодих виконавців (ансамблів)
на ударних інструментах
ім. Л. Котлара*



Було розроблено оригінальне положення та логотип конкурсу. Створено веб-сторінку в соціальній мережі Фейсбук <https://www.facebook.com/groups/1827907617461420/>, де висвітлюється й до цього часу інформація щодо проведення конкурсу та архівні матеріали і фото Л.М. Котлара. Була замовлена профорієнтаційна реклама конкурсу на радіо «Рівне ФМ» та «Радіо трек», а також сюжет у новинах на каналі «РТБ».

Через два роки, в 2019 році, зусиллями організаторів, конкурс масштабувався і виріс до рівня «всеукраїнського». Наказом ректора РДГУ № 89-01-01 від 25 травня 2018 р. було затверджено порядок проведення конкурсу. Вперше була введена обов'язкова програма для конкурсантив. Був розширений діапазон учасників, в положення конкурсу була додана старша група: студенти закладів вищої освіти I – II рівнів акредитації (музичні та педагогічні училища, училища культури і мистецтва, коледжі культури і мистецтва, музично-педагогічні коледжі та училища). Був розроблений новий дизайн логотипу, афіш та дипломів конкурсу. Сформований та надрукований кольоровий буклет конкурсу з фотографіями учасників та біографічним нарисом про Л.М. Котлара у видавництві «Волинські обереги» м. Рівне.

В рамках конкурсу була проведена низка заходів: відкриття конкурсу за участю духового оркестру та диксиленд-бенду «Джокер» кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, керівник – доцент, заслужений артист України Олександр Сіончук, урочисте закриття конкурсу – за участю джаз-оркестру кафедри духових та ударних інструментів РДГУ, диригент – доцент Олександр Гайдабура. Нагородження переможців, гала – концерт володаря Гран-прі та лауреатів конкурсу. Усі заходи відбувалися в концертному залі Інституту мистецтв РДГУ, місто Рівне, вулиця М. Хвильового, 7 та концертному залі Рівненського музичного училища РДГУ, вул. С. Бандери, 6.

В рамках конкурсу проведено XI Міжнародну науково-практичну конференцію та видано збірник наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя", випуск № 11, укладач С. Цюлюпа, в якому презентовано сучасні підручники, навчально-методичні посібники, монографії та нотні видання духовиків та ударників України та зарубіжжя.

Склад журі II-го Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на ударних інструментах імені Л. Котлара, який проводився 5-7 квітня 2019 року: **журі конкурсу очолив** заслужений артист України, професор кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка – **Борис Михайлович Олійник**.

Рудзінський Михайло Степанович – співголова журі, заслужений діяч мистецтв України, кавалер ордена «За заслуги» III ступеня, викладач-методист відділу духових та ударних інструментів Тернопільського музичного коледжу імені С. Крушельницької.

Сверлюк Ярослав Васильович – директор Інституту мистецтв РДГУ, доктор педагогічних наук, професор кафедри духових та ударних інструментів, член Асоціації діячів духової музики Рівненського відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

Цюлюпа Степан Данилович – директор конкурсу, заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, голова Асоціації діячів духової музики Рівненського відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, засновник та автор проекту.

Бортник Анатолій Сергійович – директор Рівненського музичного училища РДГУ, заслужений артист України, член Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

Крет Зіновій Миколайович – народний артист України, головний диригент Рівненського академічного музично-драматичного театру, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, член Асоціації діячів духової музики Рівненського відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

Трачук Леонід Данилович – заслужений працівник культури України, викладач вищої категорії, викладач-методист спеціалізації «Інструментальне мистецтво, духові та естрадні інструменти», директор Тульчинського коледжу культури, м. Тульчин, Вінницька обл.



Афіша 2-го Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на ударних інструментах ім. Л. Котлара

Димченко Сергій Станіславович – артистичний директор конкурсу, старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, артист естрадно-симфонічного оркестру Рівненського академічного українського музично-драматичного театру, член Асоціації діячів духової музики Рівненського відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, **співзасновник та співавтор проекту.**

Дем'янюк Олександр Миколайович – викладач вищої категорії відділу духових та ударних інструментів Рівненського музичного училища РДГУ, член Асоціації діячів духової музики Рівненського відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

Кімстач Костянтин Юрійович – завідувач відділу духових та ударних інструментів Рівненського музичного училища РДГУ, викладач вищої категорії, викладач-методист відділу духових та ударних інструментів Рівненського музичного училища РДГУ, член Асоціації діячів духової музики Рівненського відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

Ковальчук Віталій Володимирович – викладач-методист відділу духових та ударних інструментів Рівненської ДМШ №2.



II-й Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на ударних інструментах імені Л. Котлара об'єднав в собі барабанщиків з 18-ти музичних навчальних закладів, з 10-ти міст України, таких як: Луцьк, Красилів, Хмельницький, Кам'янець-Подільський, Тербовля, Кременець, Тульчин, Тернопіль, Львів та Рівне, які в свою чергу представляли 6-ть областей нашої країни: Волинську, Хмельницьку, Тернопільську, Львівську, Вінницьку та Рівненську. Загальна кількість конкурсантів – 28 солістів та 6 ансамблів.

*Журі 2-го конкурсу (старша група),
зліва направо: Цюлюпа С. Д., Рудзінський М. С.,
Олійник Б. М. (голова журі), Димченко С. С..*

РЕЗУЛЬТАТИ КОНКУРСУ

СОЛІСТИ

Лауреати 1-ої премії:

Молодша вікова категорія

1. Скобало Захарій – учень 4-го класу Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені С.Крушельницької, м. Львів.

Викладач – професор Олійник Борис Михайлович

Концертмейстер – Андрієвська Олександра Вікторівна

2. Хай Тихон – учень 2-го класу Луцької музичної школи № 3, м. Луцьк,

Викладач – Даценко Анатолій Володимирович

Концертмейстер – Возняк Ольга Миколаївна

Середня вікова категорія:

1. Громадський Вадим – учень 6-го класу Тербовлянської мистецької школи, м. Тербовля, Тернопільська область.

Викладач – Сорожкевич Анатолій Володимирович

Концертмейстер – Марчук Єлизавета Костянтинівна

Старша вікова категорія:

1. Яков'як Андрій – студент 4-го курсу Тернопільського музичного коледжу імені Соломії Крушельницької, м. Тернопіль.

Викладач – Рудзінський Михайло Степанович

Концертмейстер – Даньків Юлія Петрівна

Ансамблі ударних інструментівЛауреати 1-ої премії:Молодша вікова категорія:

1. Ансамбль ударних інструментів Рівненської дитячої музичної школи № 1 імені М.В. Лисенка, м. Рівне. У складі – П'яний Ілля (ксилофон), Брант Богдан, Омельчук Мартін, Бондаренко Павло.

Керівник – Бондаренко Павло Миколайович

Концертмейстери – Шавардак Олександр (фортепіано), Кравчук Михайло (бас-гітара)

Середня вікова категорія:

1. Ансамбль ударних інструментів Тербовлянської мистецької школи, м. Тербовля, Тернопільська область. У складі – Трусь Віталій, Громадський Вадим, Рудик Максим

Керівник – Сорожкевич Анатолій Володимирович

Концертмейстер – Марчук Єлизавета Костянтинівна

Старша вікова категорія:

Ансамбль ударних інструментів Рівненського музичного училища РДГУ, м. Рівне. У складі – Пасько Назар, Сисун Альона, Вакулюк Сергій, Семенчук Олександр, Дєєв Нікіта, Дем'янюк Олександр, Рісінський Олександр (контрабас), Жовнір Марта (вокал).

Керівник – Дем'янюк Олександр Миколайович

Концертмейстер – Свірська Людмила Леонідівна

ГРАН-ПРІ

Ансамбль ударних інструментів Тернопільського музичного коледжу імені Соломії Крушельницької, м. Тернопіль. У складі Яков'як Андрій, Настюк Ярослав, Облещук Андрій, Судомир Олесь.

Керівник – Рудзінський Михайло Степанович

Концертмейстер – Даньків Юлія Петрівна



*Голова журі Олійник Б. М.
та учасники 2-го
Всеукраїнського конкурсу
молодих виконавців (ансамблів)
на ударних інструментах імені
Л. Котлара*

22-25 квітня 2022 року у Рівному мав відбутись III-й Всеукраїнський конкурс виконавців (ансамблів) на ударних інструментах імені Л. Котлара, але підступний напад росії на Україну зробив це абсолютно неможливим. Організаційним комітетом конкурсу було прийнято рішення перенести конкурс.

У 2023 році організатори повернулися до питання проведення конкурсу. У зв'язку з війною з росією та воєнним станом в Україні, які практично унеможлилювали проведення очного барабанного музичного форуму всеукраїнського рівня, враховуючи ці та інші обставини, організаторами конкурсу було прийнято рішення про проведення III-го Всеукраїнського конкурсу імені Л. Котлара в дистанційному форматі. Для підтримки Збройних Сил України проведення конкурсу здійснювалося на засадах благодійних внесків індивідуальних виконавців та ансамблів на рахунок Благодійного фонду Сергія Притули. Таким чином від учасників конкурсу було надано допомогу ЗСУ в обсязі 15200 гривень.

Ще більше був розширений діапазон учасників, в положення конкурсу були додані дві нових номінації: «Старша група» (національні музичні академії, національні університети культури і мистецтв, академії музики) та «Старша група» (інститути мистецтв, інститути культури, факультети музичного мистецтва, музично-педагогічні факультети).

Партнером конкурсу став музичний бутік «Симфонія» та його директор Олександр Шупіра. В рамках конкурсу проведено XVI Міжнародну науково-практичну конференцію та видано збірник наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя", випуск № 16, укладач С. Цюлюпа, в якому традиційно були презентовані сучасні підручники, навчально-методичні посібники, монографії та нотні видання духовиків та ударників України та зарубіжжя.



Афіша 3-го Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на ударних інструментах ім. Л. Котлара

Наказом ректора РДГУ № 159-01-01 від 8 грудня 2023 р. було затверджено журі конкурсу у складі:

Олійник Борис Михайлович – голова журі, заслужений артист України, професор кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів;

Томасин Микола Михайлович – співголова журі, викладач вищої категорії Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра, Київського державного музичного ліцею імені М.В. Лисенка, засновник та керівник приватної музичної школи «ДрамАрт» та ансамблю маршових барабанщиків «ДрамАрт», м. Київ.

Рудзінський Михайло Степанович – заслужений діяч мистецтв України, кавалер ордена «За заслуги» III ступеня, викладач-методист відділу духових та ударних інструментів Тернопільського мистецького фахового коледжу імені Соломії Крушельницької, м. Тернопіль;

Димченко Сергій Станіславович – директор конкурсу, старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, артист естрадно-симфонічного оркестру Рівненського академічного українського музично-драматичного театру, член Асоціації діячів духової музики Рівненського відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, м. Рівне.

III-й Всеукраїнський дистанційний конкурс молодих виконавців (ансамблів) на ударних інструментах імені Людвіга Котлара був проведений **19 квітня – 21 квітня 2024 р.** та об'єднав в собі барабанщиків з 26-ти музичних навчальних закладів, з 16-ти міст України, таких як: Калуш, Житомир, Дніпро, Володимир, Одеса, Сарни, Полтава, Ковель, Славутич, Луцьк, Хмельницький, Кам'янець-Подільський, Тернопіль, Київ, Львів та Рівне, які в свою чергу представляють **11-ть областей** нашої країни: Київську, Волинську, Хмельницьку, Тернопільську, Львівську, Івано-Франківську, Житомирську, Дніпропетровську, Одеську, Полтавську та Рівненську. Загалом було подано 47 заявок. З них: індивідуальні виконавці – 40 заявок, ансамблі – 7.

РЕЗУЛЬТАТИ КОНКУРСУ

СОЛІСТИ

Лауреати 1-ої премії:

Молодша вікова категорія (10-12 років)

1. Дяченко Борис – учень 4 класу Київської дитячої музичної школи №7 ім. І. Шамо
Викладач – Холоденко Анастасія Дмитрівна
Концертмейстер – Слобченко Юлія Олександрівна
2. Архіпов Іван – учень 5 класу Дитячої школи мистецтв, м. Славутич
Викладач – Архіпов Михайло Миколайович
Концертмейстер – Король Марія Геннадівна

Молодша вікова категорія (13-15 років):

1. Фізер Дмитро – учень 5 класу Львівської школи мистецтв №5

Викладач – Кухмістер Степан Михайлович

Концертмейстер – Сапуга Вероніка Володимирівна

2. Кавас Руслан – учень 6 класу КЗ «Ковельської школи мистецтв»

Викладач – Пірожик Микола Іванович

Концертмейстер – Артеменко Олена Віталіївна

Середня вікова категорія:

1. Шахова Надія – учениця 11 класу Київського державного музичного ліцею ім. М. В. Лисенка.

Викладач – Томасишин Микола Миколайович

Концертмейстер – Єрошенко Єва Олександрівна

Старша вікова категорія:

Інститути мистецтв

1. Ромашок В'ячеслав – студент 1 курсу Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Викладач – Димченко Сергій Станіславович

Концертмейстер – Печерська Інна Олегівна

Старша вікова категорія:

Музичні академії

1. Олійник Юрій – студент 4 курсу Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, м. Львів.

Викладач – проф. Олійник Борис Михайлович

Концертмейстер – Застріжна Лідія Василівна

Ансамблі ударних інструментів:Лауреати 1-ої премії:Молодша вікова категорія (10-12 років):

1. Ансамбль ударних інструментів КЗ «Рівненської дитячої музичної школи №2» у складі: Боліщук Михайло, Нікітіч Кирило, Дмитрук Максим, Дмитрук Тарас, Поліщук Софія, Радковський Єгор. Керівник – Ковальчук Віталій Володимирович Концертмейстер – Кульчинський Сергій Ярославович

Молодша вікова категорія (13-15 років)

1. Ансамбль ударних інструментів «Street Drums» Львівської школи мистецтв №5. Керівник – Кухмістер Степан Михайлович

2. Ансамбль ударних інструментів «Живі барабани» Дитячої музичної школи №1 ім. Платона Майбороди м. Полтава

Керівник – Дудник Євген Ілліч Концертмейстер – Баганець Ірина Олександрівна

Середня вікова категорія:

1. Ансамбль ударних інструментів «InRhythm» Житомирського музичного фахового коледжу ім. В.С. Косенка, у складі: Ніна Березівська, Олександр Смірнов, Єлисей Мазурець, Максим Козловський, Нікіта Кондренко, Юрій Гладкий.

Керівник – Гладкий Юрій Андрійович

Висновки. Порівняльний аналіз розвитку конкурсу, від регіонального до двох Всеукраїнських конкурсів молодих виконавців (ансамблів) на ударних інструментах імені Людвіга Котлара, свідчить про збільшення учасників та інформаційного резонансу і уваги до розвитку мистецтва гри на ударних інструментах. Для порівняння з попередніми конкурсами: I-й конкурс імені Котлара (10-11 травня 2017 р.) – 14 солістів та 3 ансамблі – 17 учасників, II-й конкурс імені Котлара (5-7 квітня 2019 р.) – 28 солістів та 6 ансамблів – 34 учасника, III-й конкурс імені Котлара (19-21 квітня 2024 р.) – 40 солістів та 7 ансамблів – 47 учасників.

Відповідно, чим більша аудиторія конкурсу, тим більший ефект профільної орієнтації майбутніх абітурієнтів. Одним із досягнень конкурсу є сім його учасників, які стали студентами та випускниками кафедри духових та ударних інструментів: Григорій Кирилишен – викладач по класу ударних інструментів циклової комісії народно-інструментального мистецтва (духові та естрадні інструменти) Тульчинського фахового коледжу культури, Ю. Яцулак – викладач по класу ударних інструментів Шпанівської школи мистецтв, Олександр Семенчук – барабанщик гурту «Ot Vinta» та симфонічного рок-оркестру «Бревіс», викладач по класу ударних інструментів Зорянської школи мистецтв, випускниця кафедри Дарина Стасюк, Генадій Купріюк – экс-викладач по класу ударних інструментів Гошанської школи мистецтв, В'ячеслав Ромашок – викладач по класу ударних інструментів Сарненської мистецької школи та Назар Сержанюк – экс-викладач по класу ударних інструментів Шпанівської школи мистецтв, який героїчно загинув на російсько-українській війні в 2024 році.

Були відкриті класи ударних інструментів в Сарненській мистецькій школі, Шпанівській та Зорянській школах мистецтв.

Крім того, через офіційну веб-сторінку конкурсу в соціальній мережі Фейсбук – (<https://www.facebook.com/groups/1827907617461420>), де висвітлюється уся інформація щодо проведення та результатів конкурсу, проводиться популяризація кафедри духових та ударних інструментів РДГУ в інтернеті. Наприклад, два основних поширення – положення та заявка і афіша III-го конкурсу імені Л. Котлара, були поширені в Фейсбуці 135 разів і набрали разом більше 20-ти тисяч переглядів. Також паралельно вся інформація по конкурсу була поширена на сторінці кафедри у Фейсбук (<https://www.facebook.com/groups/1388927211133805>) та на сайті кафедри (<https://rdgy.netlify.app/index.html>).

В складних, часом трагічних, умовах становлення, розвитку та відстоювання України як суверенної та незалежної держави, актуального значення набувають питання розбудови вітчизняної освіти, спрямованої на виховання духовно-творчого потенціалу суспільства. Саме тому, ґрунтовне дослідження та вивчення історії та сьогодення музичної культури в цілому, та регіональних виконавських шкіл зокрема, розгляд усіх реальних передумов, тенденцій, факторів розвитку стає об'єктом пильної уваги педагогів та мистецтвознавців.

Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на ударних інструментах імені Людвіга Котлара в період 2017-2024 років відіграв важливу роль в історії розвитку барабанного інструментально-ансамблевого виконавства в Україні. Став своєрідним творчим і науково-методичним центром, в рамках якого проводилися науково-практичні конференції та презентації сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань, які стали основою забезпечення освітньо-професійних та робочих програм з фахових дисциплін в навчальному процесі закладів музичної освіти України. Маємо надію що третій конкурс в 2024 році, незважаючи на складні умови воєнного стану в нашій державі, матиме продовження в майбутньому, ще більше зміцніє незламний дух нашої творчої молоді і перемога на мистецькому фронті теж буде за нами, в контексті національної культури України та зарубіжжя [4, с.16].

Література:

1. Димченко С.С. Секрети педагогічної майстерності Людвіга Котлара (до 75-річчя від дня народження), Збірник наукових праць «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя». Випуск № 4 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2012. – 156 с.
2. Цюлюпа С.Д. Асоціація діячів духової музики в мистецькому житті Рівненщини, Збірник наукових праць «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя». Випуск №9 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2017. – 214 с.
3. Цюлюпа С.Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне. Навчальний посібник. – Рівне : видавець О. Зень, 2012. – 240 с.
4. Цюлюпа С.Д. Ретроспектива конкурсу імені В'ячеслава Старченка в культурно-мистецькому просторі України, Збірник наукових праць «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя». Випуск №15 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2023. – 176 с.



ПЕДАГОГІКА ТА МЕТОДИКА ДУХОВОГО ВИКОНАВСТВА



УДК 78.46:271

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6191-1084>*Законець Л.М.,
м. Львів*ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ЗВУКОМ В ПРОЦЕСІ
ПОЧАТКОВОГО ЕТАПУ НАВЧАННЯ ГРИ НА ГОБОЇ

Анотація У статті детально аналізуються проблеми, що виникають під час роботи над вдосконаленням звуку, який по праву можна вважати одним із найважливіших компонентів музичної виразності у процесі виконання на духових інструментах. Автор приділяє особливу увагу основним характеристикам, які формують звучання високого професійного рівня, а саме: бездоганній чистоті інтонації, широкій динамічній палітрі та багатству тембрового забарвлення. Цей аспект виконавського мистецтва розглядається не ізольовано, оскільки звук як засіб музичної виразності тісно пов'язаний з іншими елементами художнього виконання. Таким чином, процес покращення якості звуку повинен охоплювати роботу у комплексі з рештою виражальних засобів, що формують цілісну інтерпретацію твору.

У даній статті автор ставить перед собою завдання поглиблено дослідити найбільш поширені та важливі проблеми, які постають перед музикантами в процесі роботи над звуком, адже саме ця складова є ключовим фактором для досягнення справжньої глибини і виразності у виконанні на духових інструментах.

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

Оволодіння механізмом виконавського дихання має найактуальніше значення при грі на гобої, оскільки цей інструмент наділений відмінною від інших духових інструментів специфічною особливістю: делікатністю і чутливістю двопелюсткової тростини вимагає великого тренування і вправності органів виконавського апарату, насамперед – дихання. Його найважливішою фазою є видих, адже саме він відіграє провідну роль в утворенні та веденні звуку засобами різних видів гобойної техніки. Володіння технікою видиху визначає кількісний та якісний арсенал технічних прийомів гобоїста, збагачуючи виразові засоби, звільняючи психо-емоційну свободу виконавця, дисциплінуючи ритміку, впливає на точність інтонування.

Ключові слова: виконавство, звук, дихання, атака, вібрато.

Abstract. The article analyzes in detail the problems that arise during the work on improving the sound, which can rightfully be considered one of the most important components of musical expressiveness in the process of performing on wind instruments. The author pays special attention to the main characteristics that form the sound of a high professional level, namely: impeccable purity of intonation, a wide dynamic palette and a wealth of timbre coloring. This aspect of performing art is not considered in isolation, since sound as a means of musical expressiveness is closely related to other elements of artistic performance. Thus, the process of improving the quality of sound should encompass work in conjunction with the rest of the expressive means that form a holistic interpretation of the work.

In this article, the author sets himself the task of investigating in depth the most common and important problems that musicians face in the process of working on sound, because it is this component that is the key factor in achieving true depth and expressiveness in the performance on wind instruments.

The achievements of master performers mainly concern the art of sound and its manifestations in technique. All the qualities of highly professional sounding of wind instruments are a consequence of the correct operation of the components of the performing apparatus of the wind musician, especially the work of the embouchure and its relationship with performing breathing. Mastering the mechanism of performing breathing is of the utmost importance when playing the oboe, since this instrument is endowed with a specific feature that is different from other wind instruments: the delicacy and sensitivity of the two-lobed reed requires great training and skill of the organs of the performing apparatus, primarily breathing. Its most important phase is exhalation, because it plays a leading role in the formation and conduction of sound by means of various types of oboe technique. Mastering the exhalation technique determines the quantitative and qualitative arsenal of the oboist's technical techniques, enriching the means of expression, freeing the psycho-emotional freedom of the performer, disciplining rhythm, and affecting the accuracy of intonation.

Key words: performance, sound, breath, attack, vibrato.

У сучасному музичному просторі виконавства на духових інструментах особливої актуальності набувають методологічні питання, що безпосередньо впливають на стиль і якість виконання. Вони

визначають підхід до інтерпретації музичних творів, сприяючи як збереженню традицій, так і впровадженню інноваційних методів, пов'язаних із найновішими досягненнями та творчими здобутками.

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

Мета публікації, проаналізувати проблеми, пов'язані з роботою над звуком, який є одним із ключових аспектів музичної виразності під час гри на духових інструментах та гобої зокрема.

Досягнення видатних виконавців значною мірою стосуються мистецтва формування звуку та його відображення у виконавській техніці. Якість високопрофесійного звучання духових інструментів залежить від правильного функціонування компонентів виконавського апарату музиканта, зокрема від роботи амбушура та його гармонійної взаємодії з виконавським диханням.

Опанування техніки виконавського дихання є надзвичайно важливим під час гри на гобої, оскільки цей інструмент має унікальну особливість, що відрізняє його від інших духових інструментів. Делікатна й чутлива двопелюсткова тростина вимагає значної майстерності та тренування виконавського апарату, передусім правильного контролю дихання. Найголовнішою фазою цього процесу є видих, адже саме він визначає формування й продовження звуку за допомогою різних технічних прийомів гри на гобої. Володіння технікою видиху не лише розширює кількісні та якісні можливості гобоїста, а й збагачує його виразний арсенал, сприяє свободі психо-емоційного самовираження, дисциплінує ритмічність і підвищує точність інтонації.

Проте подача повітря в інструмент (а власне видих і є звуком для гобоїста, як і для вокаліста) можлива лише у випадку правильного видиху, що полягає у понятті **видиху на «опорі»**. Він максимально зближає вокальну та гобойну практику і суттєво відрізняється від попередніх прийомів звуковидобування (грудна клітина утримується в положенні вдиху).

Розвиток правильного дихання є основоположним завданням у процесі педагогічної практики, адже саме від цього залежить подальший успіх учня-музиканта, його технічні можливості та художнє виконання. Однією з найпоширеніших і водночас найбільш продуктивних методик вважається використання змішаного типу дихання. Цей підхід забезпечує гнучке управління глибиною як вдиху, так і видиху, що є важливим для досягнення природності у виконанні музичних творів. Варто також зазначити, що вікові особливості учнів обумовлюють індивідуальний підхід до формування та вдосконалення дихальних навичок. Відповідно, методи роботи і тренувань повинні враховувати фізіологічні та психологічні особливості різних етапів розвитку учасників навчального процесу.

Вдих – вихідна позиція якості виконавського видиху. Вправи з тренування вдиху, різних його фаз (Л.Гуссенс, Є.Ротуелл) необхідно координувати з фізіологічними особливостями жіночого та чоловічого організмів, оскільки статеві особливості будови грудної клітини дещо відмінні [3, с. 54].

Видих – друга фаза природного людського дихання. Під час розвитку техніки правильного дихання особливу увагу потрібно приділяти одночасному тренуванню вдиху та видиху, виконуємо цього методом «на опорі».

Для гобоїста це має особливе значення, адже в умінні чітко координувати роботу дихальної системи криється один із ключових аспектів успішної гри. Насамперед важливо зосередити увагу на двох основних точках: верхній частині черевної порожнини, яка відповідає за контроль і силу видиху, та відчуттях амбушура, що забезпечують правильний звук і стабільність звукового потоку. Цей процес досить складний і вимагає серйозної практики, адже потребує синхронної роботи кількох фізіологічних механізмів.

Викладач має проявляти максимум винахідливості і терпіння, щоб доступно пояснити учневі принцип дихання «на опорі» й допомогти зрозуміти його важливість. Учні ж необхідно навчитися одночасно слідувати як за положенням губ, так і за напругою в зоні «сонячного сплетіння», концентруючись на правильності кожного руху. Ці навички повинні бути досягнуті до автоматизму, завдяки чому вони стануть міцною основою для всього технічного арсеналу гобоїста. Лише досконале володіння цими елементами дозволяє досягти стабільності звука, легкості виконання й упевненості під час гри.

Сучасна європейська школа (Є.Ротуелл) пропонує тренувати дихання на свіжому повітрі в темпі власного пульсу, американська (Л.Гуссенс) – видування губами різних ритмічних рисунків. Ми пропонуємо різні типи комбінованих вправ, які найбільш ефективно зарекомендували себе в

педагогічній практиці (включаючи не лише дихання „на рахунок”, але і в різних положеннях тіла – сидючи, стоячи, лежачи, при певних положеннях рук та ніг) [4, с. 125].

Початкова фаза в освоєнні гри на гобой відіграє надзвичайно важливу роль у процесі навчання, оскільки саме на цьому етапі закладаються основи правильного звуковидобування. Особливу увагу слід приділити першим вправам, які рекомендується виконувати спершу виключно на тростині, поступово переходячи до повноцінного звучання на самому інструменті. Такий підхід дозволяє зосередитися на ретельному контролі роботи язика та його м'язів, що відіграють ключову роль у формуванні якісного звуку.

Разом з тим, необхідно враховувати комплексний характер виконавського апарату, який включає не лише язик і дихання, але й голову, руки, ноги, тулуб та амбушюр. Увага учня повинна бути спрямована на узгоджену роботу всіх цих компонентів. Через це процес навчання має бути структурований послідовно та поетапно, що особливо стосується перших занять. Детальне планування є критично важливим, оскільки воно забезпечує системність у засвоєнні навичок і сприяє формуванню технічної майстерності з поступовим переходом від простих завдань до більш складних. Лише за умови чіткої організації навчальних етапів стане можливим досягнення ефективного прогресу у розвитку виконавських здібностей.

Важливими етапами в педагогічній практиці стають:

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

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

На початковому етапі навчання пропонується засвоєння таких штрихів, як *staccato*, *legato*, *detache*, які є ґрунтом для гобойної артикуляції, оскільки підсумовують техніку елементарного звукоформування на даному інструменті.

Найбільшою і найскладнішою проблемою в практиці музиканта-педагога є робота над **розвитком звуку**. Високопрофесійний звук завжди наділений чистотою інтонації, динамічною різноманітністю, тембровим забарвленням. Звук, як один із ключових засобів виразовості, перебуває у нерозривному зв'язку з іншими елементами виконавського мистецтва. Тому робота над його покращенням не може здійснюватися ізольовано, а завжди відбувається у комплексі з розвитком інших засобів художнього вираження. Зокрема, звук на гобой має бути прозорим, чітким і легко контрольованим, позбавленим сторонніх призвуків чи шипіння, що може виникати від надмірного повітряного струменя. Водночас поняття окремо взятого ідеального або так званого «красивого» звуку не існує. Краса звучання проявляється лише у контексті взаємодії та гармонії сукупності звуків, які здатні втілити певні музичні образи й емоційні стани. Майстерність виконавця полягає в умінні максимально повно розкрити тембральні можливості інструменту, вільно керувати звуковими характеристиками та використовувати ці властивості для глибокого і точного передавання змісту музичного твору. У здатності опанувати всі тонкощі цього процесу відображається справжній професіоналізм музиканта-виконавця.

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

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

2. Повільне та зосереджене програвання окремих нот, особливо з акцентом на вдумливе вслухання у кожен довгий звук, а також застосування повільних темпів під час опрацювання швидких творів, є безперечним шляхом до значного покращення якості звучання. Більшу частину домашніх занять учня можна спрямувати на роботу з довгими звуками та плавними, розспівними музичними конструкціями. До цього варто включити і виконавський аналіз таких елементів, як протяжні народні пісні, які не лише вдосконалюють звукову чіткість та виразність, а й виступають ефективним засобом для зміцнення правильних навичок постановки виконавського апарату.

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

4. Контроль з боку педагога за якістю та відповідністю тростин для учнів-гобоїстів є важливим аспектом навчального процесу, адже саме тростина, поряд із якістю самого музичного інструменту, значно впливає на темброві характеристики звуку, чистоту інтонування, динамічний діапазон, а також на легкість та комфортність процесу звуковидобування. Тростина виступає ключовою ланкою у формуванні звукових параметрів, тому її належний вибір та налаштування безпосередньо відображаються на загальному рівні гри учня.

5. Вироблення еталонів звучання гобоя великою мірою залежить від прослуховування гри видатних виконавців.

Потрібно ще раз наголосити, що під час роботи над звуком, особливо на початкових етапах, завжди слід орієнтуватися на зміст музики, адже саме вона визначає, яким має бути звучання.

Майстерність гобоїста полягає у його володінні звуком як барвою; важливо, щоби його виконання було осмисленим, бо лише тоді краса звуку досягне мети [5].

У процесі звуковидобування існує величезна кількість проблем і традиційних помилок, які значною мірою впливають на загальну культуру звуку. До них належать такі аспекти, як неадекватне посилення звуку, що перевершує його природне згасання, надмірна тенденція до крещендування та затухання практично кожного звуку, відсутність узгодженого і гармонійного поєднання звуків між собою. Замість того щоб забезпечувати плавне й органічне ведення мелодії, нерідко спостерігається «виштовхування» кожного звуку окремо, що руйнує цілісність звучання. Також поширеною проблемою є монотонність у грі на інструменті, яка робить виконання одноманітним і позбавляє його емоційної глибини. Усі ці недоліки потребують постійного контролю з боку педагога, адже закріплені в учня звичні патерни можуть в подальшому стати серйозною перешкодою для досягнення високої якості звучання, а їх виправлення з часом стає дедалі складнішим завданням. Окремої уваги заслуговує робота над динамікою звуку, яка відіграє важливу роль у формуванні виразності й багатогранності виконання. Цей аспект потребує особливої зосередженості й терпіння, адже робота з динамікою є надзвичайно кропітким процесом, результати якого рідко стають помітними одразу. Проте саме ця праця є надзвичайно важливою і повинна розпочинатися вже з перших уроків. Педагог має невпинно звертати увагу учня на динамічний бік виконавства, формуючи усвідомлення та навички, необхідні для створення якісного й емоційного звукового образу.

Часто динамічні відтінки в нотному тексті сприймаються учнями формально, що загрожує в'ялим, безбарвним, невиразним виконанням. Біда в тому, що учні не осмислюють суті динамічних вказівок композитора. Ось тут педагог повинен не лише вказати на необхідність того чи іншого динамічного відтінку, але постаратися розкрити перед учнем зміст і логіку даної динамічної вказівки, виходячи зі змісту фрази чи речення. Тому в творі необхідно виявляти образну сферу, зміст твору, його сюжет, визначати концепцію, знаходити кульмінаційні зони. Особлива роль належатиме тут аналізу музичних творів, а загальна музична культура, начитаність та обізнаність педагога свідчитиме прямо пропорційно якості гри учнів [2].

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

виконавські проблеми, що мають архиважливе значення в методичній практиці виховання музиканта-професіонала [8].

Звичайно, що загальна музична культура та відчуття учня допоможуть йому у вирішенні художніх завдань, хоч найголовнішим для гобоїста є **спів**. Проспівування виконуваних п'єс голосом – одна з найважливіших засад виконавця-гобоїста, адже більш гнучкий та податливий голос підкаже найменші півтони, відтінки, злетити й завмирання. Досягнення динамічно різноманітної гри, вміння використовувати все багатство динамічних відтінків – від ледь чутного *pp* до м'якого і красивого *ff* є одним з найскладніших завдань для гобоїста. Робота над відтінками вимагає особливої уваги, адже при *forte* часто виникають „кікси”, зміна тембру, порушення чистоти інтонування, а *piano* вимагає ясної чутності, виразності, тембрального багатства. При виконанні будь-яких динамічних відтінків необхідно зберігати почуття міри і не виходити за межі можливостей інструменту [7].

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

Важливим елементом для досягнення виразності звуку є **вібрато**, наявність якого наближає звучання інструменту до людського голосу, надає йому теплоти, природності. Починати роботу над вібрато варто на більш зрілому етапі навчання, коли виконавський апарат достатньо сформувався, а також уже досягли відповідного рівня художній смак та естетичні уяви учня. Провідним типом вібрато в гобоїстів є діафрагмальне, а не губне, оскільки останнє тягне за собою спотворення чистоти інтонування. Проблемою стає і тремоловання, яке не примножує, а, навпаки, погіршує красу звуку. Досягнення діафрагмального вібрато відбувається за допомогою контролю за рухами діафрагми та нерухомістю язика, тобто, звук і вібруючі поштовхи виходять виключно з черевної порожнини. Починаючи з рівномірних коливань інтервалів середнього діапазону, треба поступово збільшувати кількість коливань при зростаючій частоті часових відрізків, доходячи до єдиної вібруючої лінії. Слід практикувати вібрато в мелодіях наспівного характеру, а також на окремих звуках, уникаючи, звісно, постійного вібрато на кожній ноті, що свідчить про несмак, пересолодженість і некоректність. Найчастіше вібрато практикується на довгих заключних нотах твору [8].

Важливо зазначити, що під час роботи над вібрато потрібно поєднувати контроль над м'язами зі здатністю уважно слухати й орієнтуватися на вимоги музичної виразності. Вібрато, як невід'ємний елемент виконання гобойних творів співучого характеру, а також музики з кантиленною виразністю, використовується у різних штрихових варіаціях, додаючи виконанню відтінків високої технічної майстерності та художньої досконалості. Водночас слід суворо дотримуватися почуття міри у застосуванні цього прийому. У ансамблевій чи оркестровій грі необхідно прагнути узгодження типу вібрато з іншими інструментами, щоб досягти гармонійного злиття тембрів. Використання вібрато є недопустимим під час виконання акордів і зайвим у випадку рухливих пасажів. Це, передусім, художній засіб, який спрямований на прикрашення якісного звуку. Проте, якщо основа звучання слабка, жодне вібрато не зможе приховати недоліків.

При навчанні гри на кожному інструменті у всіх випадках слід іти від звуку, як від основи, без якої немає музики. «Оволодіння звуком є першим і найважливішим завданням... адже звук є самою матерією музики; облагороджуючи і удосконалюючи його, ми піднімаємо музику на більшу висоту. Техніка повинна звучати, а звук – бути технічним, адже всяка робота над звуком є роботою над технікою, а всяка робота над технікою є роботою над звуком» (Г. Нейгауз) [5, с. 93].

Таким чином у виконавському мистецтві техніка виступає як не що інше, як фундаментальний інструмент, спрямований на розкриття й втілення художнього образу через багатогранне відтворення різноманітних форм організації звуку. До цих форм належать висотні, ритмічні, динамічні, інтонаційні та темброві аспекти, кожен із яких робить свій унікальний внесок у створення цілісного музичного висловлювання.

Якість звуку можна вважати бездоганною лише за умови, що він набуває високого ступеня гнучкості, дозволяючи створювати найбільшу кількість варіацій і конфігурацій у межах своєї структури. Тому всі технічні елементи, методичні настанови та рекомендації – найважливіші з яких висвітлюються в межах даної статті – необхідно розглядати не як самоціль, а як засіб для досягнення досконалого володіння звучанням гри на гобої, здатного захоплювати своєю красою й довершеністю.

Список використаних джерел

1. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України: Від найдавніших часів до початку ХХ ст. / В.О. Богданов. – Харків : Основа, 2000. – 344 с.
2. Носирев Є. Методика навчання гри на гобої / Є. Носирев. – К. : Музична Україна, 1971. – 83 с.
3. Закопець Л., Методика навчання гри на гобої / В. Клоков, Л. Закопець. – Львів, 2002. – 266 с.

4. Наймушина Ю. Основи теорії і методики навчання гри на флейті : навч. посіб. / О. Наймушина, С. Плaxотнюк. – Луганськ : ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. – 148 с.
5. Нейгауз Г. Про мистецтво фортепіанної гри / Г. Г. Нейгауз. – Записки педагога. 1988. – 240 с.
6. Hosek M. Schola pro najmlodshi hoboisty. – 1-2 t. Olomouc.
7. Rothwell E. Oboe Technique. – Oxford University Press. – 1962.
8. Goossens L. Oboe / L. Goossens, E. Roxburgh. – New-York : Schirmer Books, 1977. – 238 p.



УДК 37.015.31:78.01:159.922.8

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

*Клевець К.О.,
м. Рівне*

РОЗВИТОК ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ З ДИСЦИПЛІНИ «СПЕЦІНСТРУМЕНТ»

Анотація. У статті розглядається важливість розвитку емоційного інтелекту здобувачів освіти під час навчання з дисципліни «спецінструмент» через аналіз музичних творів. Акцентується увага на методах усвідомлення й аналізу емоцій під час виконання. Бесіди та музичний аналіз допомагають розуміти емоційні складові творів і пов'язувати їх із власними відчуттями. Доведено, що це сприяє емоційній свідомості, саморегуляції та професійній підготовці.

Ключові слова: емоційний інтелект, музичний аналіз, спецінструмент.

Annotation. The article discusses the importance of developing the emotional intelligence of students in the course of studying the specialty instrument through the analysis of musical works. Attention is focused on the methods of realizing and analyzing emotions during performance. Conversations and musical analysis help to understand the emotional components of the works and relate them to their own feelings. It has been proven that this contributes to emotional awareness, self-regulation, and professional training.

Keywords: emotional intelligence, music analysis, special instrument.

Актуальність дослідження. Поняття інтелекту має давню історію досліджень, що бере початок ще з античності, коли філософи, такі як Платон і Аристотель, розглядали інтелект як основу людського пізнання і мислення. У подальшому розвиток цієї теми отримав систематичне висвітлення у працях Рене Декарта, Іммануїла Канта та інших мислителів, а у XX столітті – у дослідженнях психологів, зокрема в межах когнітивної психології. Інтелект тривалий час асоціювався виключно з когнітивними здібностями: логічним мисленням, здатністю до навчання, вирішенням завдань та адаптацією до нових умов.

Водночас концепція емоційного інтелекту з'явилася лише наприкінці XX століття завдяки працям Пітера Селовея і Джона Маєра, які вперше сформулювали це поняття у 1990 році. Згодом воно отримало широку популяризацію завдяки роботам Денієла Гоулмана. Емоційний інтелект визначається як здатність розпізнавати, розуміти, управляти власними емоціями та емоціями інших людей, що робить його значущим фактором успішної комунікації, соціальної взаємодії та особистісного розвитку.

Попри те, що когнітивний інтелект досліджується протягом століть, вивчення емоційного інтелекту є відносно новим напрямом, який ще перебуває на етапі формування теоретичних і практичних основ. Актуальність дослідження емоційного інтелекту обумовлена сучасними викликами, що ставлять перед людиною завдання ефективного управління емоціями у динамічному та складному соціальному середовищі. У зв'язку з цим подальше дослідження емоційного інтелекту, зокрема у контексті освітнього процесу, є важливим і перспективним напрямом наукового пошуку.

Варто зазначити, що заняття з дисципліни «спецінструмент» вимагають постійної роботи над собою, подолання невдач і самокритики. Розвиток емоційного інтелекту допомагає здобувачам освіти ефективно справлятися зі стресом, приймати конструктивну критику і перетворювати емоційне напруження на натхнення.

Також, зрозумілий і добре розвинений емоційний інтелект допомагає учасникам освітнього процесу бути впевненішими на сцені, точніше доносити художній задум твору до слухачів і

отримувати емоційний відгук від аудиторії. Це створює умови для ефективної професійної підготовки та майбутніх успіхів у виконавській діяльності.

Аналіз досліджень. Дослідження емоційного інтелекту в контексті музичної освіти набувають все більшої актуальності. Зокрема, у статті «Роль емоційного інтелекту в фаховій діяльності вчителя музичного мистецтва» [1] автори розглядають емоційний інтелект як конструкт, що включає когнітивні, емоційні, соціальні та особистісні здібності, підкреслюючи його значення для професійного розвитку педагогів у галузі музичної освіти. У статті «Концепція формування емоційного інтелекту вчителя музичного мистецтва в процесі фахової підготовки» [5] обґрунтовуються концептуальні засади формування емоційного інтелекту вчителів музичного мистецтва, розглядаючи його як інтегральну, індивідуально-особистісну та професійно значущу якість, що є системоутворюючим чинником професійної діяльності. Також, у статті «Розвиток емоційного інтелекту як основа професійної підготовки майбутніх учителів музики» [4] розкрито поняття емоційного інтелекту та доведено значення розвитку вмінь застосовувати емоційний інтелект майбутніми вчителями музики як основу їхньої професійної підготовки. У своїй книзі «Емоційний інтелект: Чому він може бути важливішим за IQ» Гоулман підкреслює, що люди з високим рівнем інтелекту, але з недостатньо розвиненим емоційним інтелектом часто стають ізольованими, критичними та неохочими виражати свої емоції, що призводить до емоційної закритості. У той же час, ті, хто активно розвивають емоційний інтелект, характеризуються гармонійною поведінкою, здатністю до взаємодії з оточенням, емпатією та саморегуляцією, що забезпечує їм комфортне перебування в суспільстві та гармонійні відносини з іншими людьми. У своїй статті «Емоційний інтелект» [2] Пітер Саловей і Джон Маєр трактують емоційний інтелект як здатність спостерігати за власними та чужими емоціями, аналізувати їх і використовувати отриману інформацію для регулювання мислення й поведінки. Купер зазначає, що емоційний інтелект – це вміння усвідомлювати, розуміти й цілеспрямовано застосовувати енергію емоцій як джерело натхнення, знань і впливу [3, с. 110].

Метою статті є обґрунтування значення розвитку емоційного інтелекту здобувачів освіти на заняттях з дисципліни «спецінструмент» для підвищення ефективності навчання та творчої взаємодії.

Виклад основного матеріалу. Більшість сучасних досліджень зосереджуються на розвитку емоційного інтелекту педагога, адже його роль у педагогічному процесі є беззаперечною. Однак питання про те, як саме педагогу розвивати емоційний інтелект у здобувачів освіти, залишається майже поза увагою. Ця проблема є надзвичайно актуальною, оскільки лише емоційно компетентний педагог здатен ефективно сприяти формуванню цього виду інтелекту у своїх учнів, що має значення для їхнього особистісного та професійного становлення.

Розвиток емоційного інтелекту на заняттях дисципліни «спецінструмент» передбачає здатність здобувача освіти (в подальшому здобувач) усвідомлювати та розуміти свої емоції, що виникають у процесі виконання музичних творів, а також використовувати ці емоції як джерело творчої енергії та інтерпретації музичного матеріалу. Педагог, у свою чергу, має сприяти розвитку емоційної свідомості здобувача, допомагаючи йому аналізувати та розуміти свої емоції в процесі навчання. Це не тільки сприяє глибшому осмисленню музичних творів, але й дозволяє здобувачеві набувати необхідних навичок для ефективного вираження емоцій через музику, що є важливою складовою його професійної компетентності в майбутньому. Враховуючи, що емоційний інтелект є невід'ємною частиною особистісного розвитку, педагогічна підтримка в цьому процесі є необхідною умовою для забезпечення гармонійного розвитку здобувача в умовах музичного навчання.

Для розвитку емоційного інтелекту здобувача на заняттях з цієї дисципліни, педагогу не варто прикладати якихось надзусиль, все набагато простіше. Запитання педагога про емоційний стан здобувача під час заняття мають суттєвий вплив на розвиток свідомості та обізнаності його про власні емоції. Коли педагог ініціює діалог, запитуючи про емоційні переживання здобувача освіти в процесі виконання музичних творів чи вивчення нових елементів гри на інструменті, це допомагає йому усвідомити та проаналізувати свої емоції. Така практика сприяє розвитку емоційної рефлексії, що є важливим аспектом емоційного інтелекту. Завдяки регулярним запитам здобувач поступово навчається не лише ідентифікувати свої почуття, а й розуміти їхні причини та вплив на його поведінку та виконання завдань.

Це, в свою чергу, сприяє кращому контролю емоцій, що є особливо важливим у навчальному процесі, де емоційний стан може значно впливати на ефективність засвоєння матеріалу. Тому діалог між педагогом та здобувачем, що зосереджений на обговоренні емоцій, допомагає не лише в розвитку технічних навичок, але й у формуванні здатності здобувача до емоційного самоконтролю, що є основою для гармонійного розвитку особистості та професійної діяльності.

Тренінг педагога вищої категорії Наталії Карпенко «Емоційний інтелект як основа професійної успішності вчителя» також підтверджує цей підхід. У ньому акцентується увага на важливості розвитку у вчителів здатності розуміти власні емоції та емоції інших – учнів, батьків і колег. Також наголошується на вмінні використовувати емоційні ресурси для прийняття обґрунтованих рішень і ефективної професійної взаємодії [9].

Участь здобувачів у виступах на сцені та академічних концертах є значним стресовим фактором, який може серйозно впливати на їхній емоційний стан. Стрес, пов'язаний з виступами перед аудиторією, може спровокувати відчуття тривоги, страху та невпевненості, що прямо впливає на розвиток його емоційного інтелекту. Здатність розуміти свої емоції та керувати ними в таких ситуаціях є важливим аспектом, який педагог має допомогти йому розвинути. У такому контексті роль педагога полягає не тільки в підготовці здобувача до виступу, але й у підтримці його емоційного стану. Питання, які стосуються емоцій здобувача, наприклад, «Як ти почуваєшся перед виступом?» чи «Що саме тебе турбує?», можуть сприяти формуванню в нього самосвідомості та саморегуляції емоцій. Це дозволяє здобувачу краще розуміти, що він відчуває, і допомагає виявити причини стресу.

Процес розвитку емоційного інтелекту здобувачів освіти має відбуватися не лише перед чи під час виступів, а й на заняттях з дисципліни «спецінструмент». Саме на цих заняттях педагог має можливість створити безпечне середовище для дослідження емоційних реакцій здобувачів, а також звернути увагу на стрес, який може виникати через публічне виконання. Педагог, ставлячи здобувачам запитання про їхні емоції, може допомогти їм усвідомити, що вони відчувають, а також віднайти способи зниження тривожності.

Заняття в класі відіграють ключову роль в розвитку у здобувачів здатності до художнього розуміння вираження емоцій через музику. Навчання не лише технічним аспектам гри, але й емоційному сприйняттю музичних творів допомагає здобувачам поглиблено взаємодіяти з музикою. У процесі інтерпретації музичних творів здобувач починає вчитися розпізнавати емоційні нюанси, закладені в музичних фразах, ритмах і гармоніях, що дозволяє йому краще розуміти, як музика може передавати відчуття та переживання. Емоційна інтерпретація творів допомагає здобувачу більш глибоко усвідомити зв'язок між музикою та емоціями, що відкриває нові можливості для виразності та самовираження під час виконання. Окрім цього, музика часто несе в собі сюжет, який теж можна інтерпретувати, розкриваючи емоційні перипетії, динаміку розвитку та відносини персонажів. Таким чином, здобувач не лише розуміє технічні аспекти твору, але й вміння читати і передавати сюжет через музику, сприймаючи емоції, які в ньому закладені. Це дозволяє створити не лише музичну інтерпретацію, а й емоційно насичений образ, що активно взаємодіє з аудиторією. Завдяки педагогічному супроводу здобувач не лише оволодіває технічними навичками, але й має можливість усвідомити, які емоції відчував автор під час створення твору. Педагог, ставлячи запитання та проводячи аналіз музичного тексту, допомагає йому розкрити емоційну складову композиції, таким чином формуючи в нього розуміння того, як музика може бути інструментом емоційної комунікації. Педагог надає можливість здобувачеві зануритись в емоційний контекст твору, розглядаючи його не лише з технічної, а й з художньої точки зору. Це дозволяє йому не тільки розвивати емоційну чутливість, а й вчитися виражати власні почуття через музику, що є важливим етапом у формуванні емоційного інтелекту.

Ольга Просіна, кандидат педагогічних наук, докторант і доцент кафедри філософії та освіти дорослих Центрального інституту післядипломної педагогічної освіти Університету менеджменту освіти Національної академії педагогічних наук України, у своєму дослідженні акцентує увагу на важливості формування емоційного інтелекту майбутніх учителів музичного мистецтва як ключового елемента їхньої професійної компетентності. Вчена підкреслює, що здатність усвідомлювати емоційну складову музичних творів відіграє значну роль у підготовці педагогів, оскільки це сприяє ефективнішій передачі емоційного змісту музики учням [4, с.120]

Процес формування емоційного інтелекту в здобувачів освіти через музику повинен бути постійним і відбуватися протягом усіх років навчання, оскільки здатність розуміти та виражати емоції через музику є важливим аспектом для музикантів незалежно від їхнього віку. Це не є специфічним лише для однієї вікової групи, оскільки з віком і досвідом здобувачів цей процес має еволюціонувати: на кожному етапі навчання вони повинні поглиблювати своє розуміння емоційної складової музичних творів, а також відчуття емоцій, які можуть бути виражені через музику.

Педагог має забезпечувати підтримку та супровід здобувачів на всіх етапах їхнього навчання, поступово вводячи нові методи та стратегії для розвитку емоційного інтелекту. Відповідно, цей процес не є статичним, а має динамічно адаптуватися до потреб учнів на різних етапах їхнього розвитку. Тому важливо, щоб педагогічний підхід до розвитку емоційного інтелекту був

інтегрований у навчальний процес на всіх етапах, а не зосереджувався лише на одному віковому періоді.

Аналіз музичних творів є важливим методом у навчанні здобувачів освіти, особливо на початкових етапах, оскільки він сприяє розвитку здатності розпізнавати та інтерпретувати емоційний зміст музики. Початкове розуміння того, як музичні елементи передають емоції, допомагає їм глибше зануритися в музичний твір та розвивати емоційну чутливість.

Згідно з навчальним посібником «Аналіз музичних творів» [6], процес звукового втілення музичного образу включає вивчення основних засобів виразності, таких як мелодія, гармонія, ритм та темп, які разом формують емоційний зміст твору. Особливу увагу приділено філософському та естетичному осмисленню музичної творчості, що дозволяє учням глибше розуміти емоційний контекст музичних творів [6, с. 32]

Методичні рекомендації «Аналіз музичних творів. Теоретичний матеріал для практичної та самостійної роботи» [7] також підкреслюють важливість розвитку музичного сприймання у школярів через порівняння контрастних творів одного жанру або характеру. Цей метод дозволяє здобувачам помітити відмінності та схожості в емоційному вираженні музичних творів, що сприяє глибшому розумінню емоційного змісту музики.

Отже, процес аналізу музичних творів на заняттях з дисципліни дозволяє здобувачам освіти не лише інтерпретувати музику, а й усвідомлено відчувати емоції, які передаються через певні музичні прийоми. Педагог може продемонструвати їм, як, наприклад, фраза з висхідним рухом нот може викликати відчуття радості чи піднесення, а фраза з низхідним рухом – суму чи тугу. Це може стати основою для глибшого розуміння того, як музика відображає емоційний стан композитора.

Важливою складовою музичного аналізу є також розгляд темпу. Повільний темп, що часто використовується у романтичних чи ліричних творах, може викликати емоційний відгук слухача, що виявляється в спогляданні або переживанні глибоких емоцій. Швидкий темп, навпаки, передає енергію, радість або піднесення, а інколи навіть сприяє танцювальному характеру. Під час занять педагог має допомогти здобувачам зрозуміти, як зміна темпу, ритму та динаміки створює емоційну атмосферу у творі, а також навчити їх взаємодіяти з цими змінами під час виконання.

Таким чином, систематичний аналіз музичних творів на початкових етапах навчання є основою для розвитку емоційного інтелекту здобувачів, оскільки він допомагає їм усвідомлювати та інтерпретувати емоції, закладені в музиці, та розвивати здатність виражати ці емоції через власне виконання.

Висновки. Отже, методи бесіди та обговорення емоцій та почуттів здобувача під час занять з дисципліни «спецінструмент» є важливими складовими що сприяють розвитку емоційного інтелекту безпосередньо в самих здобувачів. Задаючи їм запитання про те, як вони себе почувають під час виконання твору або у відповідь на його музику, педагог стимулює їхню здатність усвідомлювати та аналізувати власні емоції. Це створює простір для рефлексії, допомагаючи здобувачам розуміти, чому певні музичні елементи викликають у них ті чи інші почуття, і дозволяє їм краще усвідомити свої емоційні реакції. Педагогічний підхід, що включає таку бесіду, сприяє розвитку в здобувачів освіти більш високого рівня емоційної обізнаності та здатності адекватно реагувати на музичні ситуації.

Також, метод аналізу емоційних складових музичних творів є потужним інструментом у навчальному процесі. Під час детального розгляду музичних фраз, темпу, динаміки, інтонації та інших елементів твору здобувач вчиться розпізнавати, як ці характеристики відображають емоційний зміст. Це дозволяє йому не лише відтворювати емоції, закладені композитором, але й розвивати навички інтерпретації, що сприяє загальному емоційному розвитку. Аналіз музичних творів як частина навчального процесу дає здобувачам можливість не лише сприймати музику на слух, але й глибше відчувати її емоційну силу.

У результаті застосування таких методів здобувач поступово розвиває емоційний інтелект, який є ключовим для його творчого та особистісного зростання. Цей процес вимагає систематичної роботи, де важливою є роль педагога, який не лише викладає технічні аспекти гри на інструменті, але й сприяє розвитку емоційної свідомості здобувача освіти. Завдяки постійному аналізу емоційних реакцій, здобувачі отримують інструменти для кращого розуміння своїх почуттів і вчать виражати їх через музику, що є основою для розвитку їхнього музичного та емоційного потенціалу.

Список використаних джерел

1. ГАО Юань. Роль емоційного інтелекту в фаховій діяльності вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки ЦДПУ ім. В. Винниченка. Серія: Педагогічні науки.* №170. 2020. С. 234-238.
2. Гоулман Д. Емоційний інтелект. Нью-Йорк: Bantam Books. 1995. 384 с.
3. Купер Р.К. Емоційний інтелект: Сила емоцій у лідерстві та житті. Нью-Йорк: Perigee Books. 1997. 368 с.

4. Просіна О. Розвиток емоційного інтелекту як основа формування професійної компетентності майбутніх учителів музики. *Гірська школа українських Карпат*. № 18. 2018. С. 119-122.
5. Ракітянська Л. Концепція формування емоційного інтелекту вчителя музичного мистецтва в процесі фахової підготовки. *Педагогічний процес: теорія і практика. Серія: Педагогіка*. № 3-4 (66-67). 2019. С. 16-23.
6. Степурко В. І. Аналіз музичних творів : навчальний посібник. Київ : НАККіМ, 2020. 140 с.
7. Шурдак М.І. Аналіз музичних творів. Теоретичний матеріал для практичної та самостійної роботи. Частина 1 : методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Луцьк : ВНУ імені Лесі Українки, 2022. 23 с.
8. Salovey P., Mayer J.D. Emotional Intelligence. *Imagination, Cognition, and Personality*. V 9. №3. 1990. P. 185-211
9. Карпенко Н. Емоційний інтелект як основа професійної успішності вчителя. [Тренінг]. URL: <https://naurok.com.ua/emocyniy-intelekt-yak-osnova-profesiyno-uspishnosti-vchitelya-376124.html>



УДК 780.32:78

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0002-1746-5691>

*Сиротюк Д.М.,
м. Рівне*

МЕТОДОЛОГІЯ ФОРМУВАННЯ ЧИСТОТИ ІНТОНАЦІЇ У МУЗИКАНТІВ-ДУХОВИКІВ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Анотація. Сучасні умови праці музикантів, ансамблів, а також викладацька діяльність у закладах культури та освіти висувають високі вимоги до майбутніх фахівців. Вони потребують всебічної підготовки, що включає глибокі методичні знання та навички. У статті розглядається питання формування чистоти інтонації музикантів-духовиків у процесі опанування гри на духових інструментах.

Формування чистоти інтонації у музиканта-духовика є фундаментальним аспектом його виконавської майстерності, що набуває особливого значення в процесі навчання гри на духових інструментах. Цей процес обумовлений низкою закономірностей, серед яких ключову роль відіграють розвиток слухових навичок, правильна постановка дихання та амбушура, а також систематична робота над технічними й художніми елементами виконання. Удосконалення інтонаційної точності вимагає цілеспрямованої та поетапної роботи, яка охоплює як практичні аспекти навчального процесу, так і формування музичного мислення виконавця.

Відчуття зручності вдиху і видиху завжди благотворно діє на нервову систему виконавця. Ці обставини необхідно враховувати насамперед виконавцям, у яких нестійка нервова система і які при виконанні відповідальних партій нерідко приводять до погіршення якості виконання. Практика показує, що виразний і інтонаційно чистий звук досягається тоді, коли видих проходить повільно, невимушено і разом з тим компактно. Вірно, що щільність видиху потребує і набагато більше затрат повітря, що зобов'язує виконавця частіше брати дихання під час гри.

Ключові слова: інтонація, артикуляція, музиканти-духовики, навчання, штрихи.

Annotation. Modern working conditions of musicians, ensembles, as well as teaching activities in cultural and educational institutions place high demands on future specialists. They require comprehensive training, which includes deep methodological knowledge and skills. The article considers the issue of forming the purity of intonation of wind musicians in the process of mastering the game of wind instruments.

The formation of the purity of intonation in a wind musician is a fundamental aspect of his performing skills, which acquires particular importance in the process of learning to play wind instruments. This process is determined by a number of laws, among which the development of auditory skills, the correct setting of breathing and embouchure, as well as systematic work on technical and artistic elements of performance play a key role. Improving intonation accuracy requires purposeful and phased work, which covers both practical aspects of the educational process and the formation of the performer's musical thinking.

The feeling of ease of inhalation and exhalation always has a beneficial effect on the performer's nervous system. These circumstances must be taken into account primarily by performers who have an unstable nervous system and who, when performing responsible parts, often lead to a deterioration in the quality of performance. Practice shows that an expressive and intonationally pure sound is achieved when the exhalation is slow, relaxed and at the same time compact. It is true that the density of the exhalation also requires much more air consumption, which obliges the performer to take a breath more often during the game.

Keywords: intonation, articulation, brass musicians, training, strokes.

Майбутнє нашої нації значною мірою визначається розвитком інтелектуального, культурного та творчого потенціалу молоді, яка формується під впливом соціокультурного середовища, що її оточує. Ключова роль у становленні творчої особистості належить педагогам, а також тим методам і підходам до навчання, які вони впроваджують у процесі викладання. Тому особливого значення набуває вирішення проблем вдосконалення фахової підготовки учнів та студентів у музичних закладах як складової художньо-творчого розвитку підростаючого покоління. Сучасні умови роботи музикантів, ансамблів, а також педагогічна діяльність у сфері культури й освіти ставлять перед майбутніми фахівцями вимогу опановувати різносторонні та ґрунтовні методичні знання й навички в процесі їхньої професійної підготовки. Мета викладання методики гри на духових інструментах полягає в підготовці підлітків до виступів як у сольному, так і в оркестровому форматі. Протягом навчального процесу музиканти набувають практичних навичок гри на спеціалізованому інструменті та в оркестрі, розвивають гармонічний і поліфонічний слух, відчуття ритму, відшліфовують навички точної настройки інструменту і оркестру, удосконалюють навички читки нот із листа, розвивають навички ансамблевої гри в складі оркестру. Враховуючи всі чинники підготовки майбутнього музиканта, **актуальною** є проблема вироблення методичних засад роботи над чистотою інтонації під час навчання гри на духових інструментах.

Ціль роботи. Проаналізувати роботу над виробленням чистоти інтонації музикантів-духовиків у процесі навчання.

Проблемам, пов'язаним з функціонуванням дихальної системи музиканта духовика в процесі гри на духових інструментах в педагогіці традиційно приділяється значна увага. У основі педагогічних досліджень функціонування дихальної системи музиканта духовика лежать роботи відомих педагогів: В. М. Апатського, Р. Вовка, М. Волкова, Я. Сверлюка, О. Палаженка, С. Цюлюпи, М. Терлецького, П. Круля, В. Богданова та багатьох інших провідних науковців сучасності.

Велика кількість повітря в легенях в процесі гри перешкоджає повільному його видиху і здійснює підвищений тиск на губи виконавця, тим самим виникає зайва напруженість губних м'язів, стає дуже важко втримати звук від зриву і погіршеностей в інтонуванні.

Для досягнення всього цього виконавець повинен навчитися вільно керувати своїми дихальними м'язами, що зводиться до вміння виконавця надати "опору" диханню. При диханні на "опорі" м'язи, які беруть участь у вдиху, не розслаблюються, а при видиху ніби протидіють роботі м'язів, які беруть участь у видиху, в результаті чого видих проходить плавно і стає більш протяжливий. В процесі гри виконавець дуже часто змушений робити вдих, не дочекавшись того, коли в цьому буде необхідність. В таких випадках бажано перед наступним вдихом робити попередній видих, щоб звільнити легені від відпрацьованого повітря [1].

Відчуття комфорту під час вдиху і видиху завжди позитивно впливає на нервову систему виконавця. Цей аспект особливо важливо враховувати музикантам із нестійкою нервовою системою, адже у відповідальні моменти виконання це може відобразитися на якості гри. Практика демонструє, що виразний та інтонаційно чистий звук досягається тоді, коли видих здійснюється повільно, невимусно, але водночас компактно. Однак слід пам'ятати, що оптимальна щільність видиху вимагає більших затрат повітря, тому виконавцю необхідно частіше брати дихання під час виконання.

В процесі виконавської практики гри на духових інструментах склались наступні правила постановки:

Положення голови. Голову слід утримувати у рівному положенні, уникаючи її нахилів до плеча, вперед чи назад. Будь-який нахил – вниз, вгору або в сторони – може негативно вплинути на взаємодію губ виконавця з тростиною, що у свою чергу може порушити правильну функцію язика та змінити напрямок повітряного потоку, що проходить через інструмент. Це особливо важливо для забезпечення точної техніки виконання та створення якісного звучання [1].

Положення корпусу (тулуба). Під час гри на музичному інструменті дуже важливо дотримуватися правильної позиції корпусу. Тіло слід тримати рівно, невимусно і природно, незалежно від того, чи виконуєте ви гру сидячи чи стоячи. Така позиція не лише забезпечує зручність, але й сприяє оптимальному використанню м'язів і дихальної системи [4].

Плечі мають бути трохи розгорнуті назад і максимально розслаблені, при цьому лопатки повинні прилягати до спини. Грудну клітку слід злегка випрямити, однак уникайте перенапруження, щоб не створювати зайвого дискомфорту. Це положення значно полегшує роботу легенів і діафрагми, що є ключовим елементом у правильному диханні під час гри.

Якщо музикант грає сидячи, важливо дотримуватися кількох додаткових рекомендацій. Ноги слід тримати паралельно до підлоги: класти одну ногу на іншу не бажано, адже це може порушити рівновагу корпусу. Сидіти слід не глибоко – тільки на передній частині сидіння, причому спиратися на спинку стільця також не рекомендується.

Дотримання цих правил сприяє вільній роботі діафрагми та м'язів черевного пресу, тоді як нехтування ними може перешкодити належному виконанню твору та негативно вплинути на загальну фізичну техніку виконавця.

Положення рук і пальців. Руки не варто занадто притискати до тулуба, оскільки це створює перешкоди для природного і вільного дихання, що може негативно позначитися на загальному комфорті та техніці виконання. Однак також не слід надмірно піднімати лікті, оскільки таке положення призводить до підняття ключиць, перенапруження кісткових і суглобових з'єднань, а також обмежує легкість і свободу рухів рук і пальців. Пальці на інструменті повинні розташовуватися вільно і невимушено, при цьому бути злегка зігнутими. Важливо уникати під час виконання зайвого піднімання пальців високо над інструментом або їх відведення вбік, оскільки такі рухи можуть не лише порушити техніку, а й спричинити втрату контролю над звучанням [1].

Положення інструменту. Інструмент під час гри слід тримати так, щоб забезпечити комфорт і не обмежувати свободу виконання.

Особливий акцент варто зробити на врахуванні індивідуальних особливостей виконавця.

У ході занять початківцям важливо зосереджуватися не лише на вивченні правильних методів постановки, але й на усвідомленні важливості їх практичного застосування.

Функції губ і язика виконавця. У залежності від способу звуковидобування духові інструменти поділяються на язичкові, свистячі (лабіальні) і амбушурні. Функції губ виконавця суттєво відрізняються у залежності від того, до якої групи належить духовий інструмент. При гри на флейті виконавець регулює губами струмінь вдутого повітря, направляє його в отвір головки флейти і надає їй таку форму, при якій повітряний струмінь набуває найбільшу ефективність при звуковидобуванні. При гри на гобої, кларнеті, саксофоні виконавець регулює коливальний процес трості діяльністю нижньої губи, на мідних інструментах роль видобування звуку виконують губи, які безпосередньо впливають на інтонаційні, темброві і динамічні особливості звучання [7]. Особливо корисними вправами для розвитку техніки губ виконавця є систематичне виконання витриманих звуків. У практиці навчання гри на духових інструментах не завжди цим вправам приділяється належна увага, хоча вони є майже єдиним засобом, який дає можливість добитися чистоти інтонації при значній зміні сили звуку. Дуже корисні вправи у виконанні інтервалів, тяжких в інтонаційному відношенні, в тому числі інтервалів більше октави [3].

Для виконавців на валторні, корнеті, трубі, тромбоні рекомендуються вправи на губні трелі, які являють собою найбільш чистий вид техніки губ. На думку В.М. Блажевича, володіння виконанням губною треллю характеризує “вищу ступінь в розвитку амбушуру в цілому” [5]. Вправи для губних трелей полягають у видобуванні звуків, які складають трель з поступовим скороченням їх тривалості (прискоренням).

Висновки. По впливу на інтонацію, склади можна розділити на дві групи. До однієї відносяться склади, вплив яких визначено в усіх випадках однаково; до другої – склади, які визивають протилежні зміни інтонації.

До першої групи відносяться склади – то, ту, та (понижаючі інтонацію); тя, ку (середні); ко, ки, ди, ти (підвищуючі). Решта складів відносяться до другої групи, вони дають протилежні результати.

Це ж спостереження стосується і змін інтонації. Аналіз підтверджує, що пом'якшення артикуляційного складу значно частіше спричиняє підвищення звукового тону у середньому регістрі, ніж у верхньому. При цьому інтонаційні зміни звуку безпосередньо залежать від того, яка саме голосна слідує за приголосною у складі. Вплив голосної на характер звуку можна описати наступним чином. Ті голосні звуки, які потребують певного розтягування губ, наприклад, и, і, е, є, мають властивість викликати підвищення тону звучання, що позначається на загальній інтонаційній структурі.

Отже, наведені в статті рекомендації стануть доволі корисними для всіх музикантів-духовиків у процесі відпрацювання чистоти інтонації під час навчання гри на духових інструментах.

Література

1. Апатський В. М. Основи теорії і методики музично-виконавського мистецтва: Навч. посібник / В. М. Апатський. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. – 432 с.
2. Білоус В. П. Мотиви музичної діяльності і їх значення у формуванні майстерності музиканта / В. П. Білоус // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [зб. наук. пр.] – К., 2003. – Вип. XI. Частина друга. – С. 210–219.
3. Михайличенко О. В. Основи загальної та музичної педагогіки : навч. посіб. / О. В. Михайличенко. – Суми : Наука, 2004. – 210 с.
4. Палаженко О. П. Виконавська майстерність як єдність технічної і художньої сторін в процесі виконання творів музикантами-духовиками / О. П. Палаженко // Матеріали IV Міжнародної науково-практичної

- конференції студентів та молодих науковців «Наука, освіта, суспільство очима молодих». – Частина 1. Психолого-педагогічний напрям. – Рівне : РВВРДГУ. – 2012. – 191 с. – С. 112–114.
5. Терлецький М.М. Методика навчання гри на духових інструментах. – М.М. Терлецький / Рівне, 1994.
6. Юцевич Ю. Є. Музика : словник-довідник / Ю. Є.Юцевич. – Тернопіль : Богдан, 2003. – 352 с.
7. Burgess G. The Oboe / G. Burgess, B. Haynes. – New Haven and London : Yale University Press, 2004. – 418 p.



УДК 78.071.2:785.7+78.03](477)

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-5303-9915>

**Яровий Ю.В.,
м. Київ**

КОНЦЕРТ №2 ДЛЯ ТРОМБОНА З ОРКЕСТРОМ Л. КОЛОДУБА: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ДИСКУРС

Анотація. Стаття присвячена дослідженню інтерпретаційного дискурсу Концерту № 2 для тромбона з оркестром Л. Колодуба. Розглядається синтез фольклорних інтонацій та сучасних музично-виражальних засобів, що формують жанрово-стильову єдність концерту. Досліджуються різні інтерпретаційні підходи до твору, що відображають індивідуальність виконавців та культурний контекст його створення. Також акцентується увага на важливості популяризації української музики.

Ключові слова: творчість Л. Колодуба, концерт для тромбона з оркестром, інтерпретаційний дискурс, українська музика, фольклор, виконавець.

Abstract. This article is devoted to the study of the interpretative discourse of Trombone Concerto No. 2 with Orchestra by L. Kolodub. The synthesis of folk intonations and modern musical expressive means, which forms the genre-stylistic unity of the concerto, is considered. Various interpretative approaches to the work, reflecting the individuality of performers and the cultural context of its creation, are explored. Attention is also focused on the importance of popularizing Ukrainian music.

The keywords: L. Kolodub's creativity, Trombone Concerto with Orchestra, interpretive discourse, Ukrainian music, folklore, performer.

Постановка проблеми. В умовах сучасного культурного дискурсу актуалізується проблема недостатньої репрезентації новітньої української музичної культури, що, попри її беззаперечну історичну та мистецьку цінність, залишається поза увагою широкої аудиторії. Після прем'єрного виконання нерідко твори зникають з поля зору музичної спільноти. Одним з таких прикладів є Концерт № 2 для тромбона з оркестром Л. Колодуба, написаний у 2003 році. Недоступність нотних матеріалів, відсутність якісних записів у вільному доступі та обмежена кількість концертних виконань створюють відчутні перешкоди для ознайомлення з цим твором. Саме тому важливо привертати увагу виконавців до цікавих та маловідомих творів, підкреслювати їх значущість і важливість для української музичної культури.

В умовах сучасних викликів, коли питання національної ідентичності набуває особливої гостроти, звернення до музичної спадщини українських композиторів є не лише актом культурної пам'яті, але й засобом стимулювання національної самосвідомості.

Мета статті – дослідити інтерпретаційний дискурс Концерту № 2 для тромбона з оркестром Л. Колодуба, виявити виконавські підходи та культурні контексти, що впливають на виконання цього твору.

Завдання статті охоплюють структурно-стильовий аналіз Концерту № 2 Л. Колодуба, його жанрово-стильові особливості, виконавський аналіз сольної партії з метою окреслення спектру можливих інтерпретаційних підходів до виконання концерту.

Аналіз досліджень та публікацій виявляє, що інструментальні твори Л. Колодуба досліджуються науковцями у різних аспектах. Зокрема, Л. Макаренко (2025 р.) зосереджується на зв'язку творчості композитора з українським фольклором, а Ф. Крижанівський (2006 р.) аналізує синтез фольклорних інтонацій та сучасних музичних засобів у творах для тромбона. Також активно досліджуються дотичні до нашої теми питання сучасного побутування жанру інструментального концерту (К. Біла, 2011), виконавської інтерпретації та ролі тромбона як сольного інструмента

(Д. Янжула, 2024; Л. Гонтова та М. Стебаков, 2021), а також комунікації між композитором і слухачем (О. Катрич, 2023).

Виклад основного матеріалу. Творчий доробок Л. Колодуба є важливим елементом української музичної культури, проте інтерпретаційні аспекти його концертів для духових інструментів потребують більш глибокого виконавського осмислення. Розглядаючи Концерт № 2 для тромбона з оркестром Л. Колодуба, ми спираємося на загальні тенденції та наукові позиції сучасних дослідників, що висвітлюють особливості розвитку репертуару для тромбона, та застосовуємо їх до аналізу конкретного твору. На нашу думку, можна виділити три основні сфери наукових пошуків: по-перше, це аналіз стильового профілю творів та їх зв'язок з українською національною ідентичністю; по-друге, висвітлення ролі тромбона як сольного інструменту з акцентом на його технічні та виразні можливості; по-третє, дослідження питань виконавської інтерпретації та комунікації, що відображають посередницьку функцію виконавця між композитором та слухачем. Тож розглянемо ці сфери більш детально у проєкції на твір, що ми обрали для дослідження.

1. *Аналіз стильового профілю творів та його зв'язку з українською національною ідентичністю.*

Дослідники прагнуть виявити способи використання сучасними композиторами традиційних українських музичних елементів у творах для тромбона, а також вплив цих елементів на формування національного музичного ландшафту. Наведемо декілька прикладів стосовно нашої теми. Так, Л. Макаренко у своїй монографії, присвяченій Л. Колодубу, пише, що «...в оркестрових творах Л. Колодуба фольклор осмислюється не просто як система виразових засобів, але й також як абсолютна етична цінність, джерело світоглядних засад нації» [5, с. 39]. Тож наше твердження про те, що популяризація музики Л. Колодуба має безпосередній вплив на стимулювання національної свідомості, є цілком справедливим.

Разом з тим дослідниця доповнює свою думку про стильові риси творчості Л. Колодуба: «У зверненні до народної музики композитор віднаходить умови для розкриття своєї творчої індивідуальності та неповторності. Активно засвоюючи та переінтонууючи його, митець зберігає національний мелос для прийдешніх поколінь» [5, с. 39]. Тобто, говорячи про стильовий профіль Концерту № 2 для тромбона з оркестром Л. Колодуба, спираючись на думку Л. Макаренко та досвід інтерпретації цього твору, можна підкреслити вплив неофольклоризму як одну з провідних рис композиторського стилю автора.

Своєю чергою Ф. Крижанівський, який детально вивчав творчість Л. Колодуба на межі ХХ та ХХІ століть, характеризує цей твір як такий, що у своїх інтонаційних джерелах синтезує фольклорну сферу з сучасними музично-виразальними засобами, утворюючи жанрово-стильову єдність [4, с. 11]. Отже, враховуючи це, можна сказати, що квінтесенція, описана Ф. Крижанівським, актуалізує цей твір для концертної практики, а також сприяє формуванню національного музичного ландшафту.

2. *Роль тромбона як сольного інструменту.*

Враховуючи тривалий період, коли тромбон сприймався переважно як оркестровий інструмент, сучасні композитори та виконавці прагнуть розкрити його сольні можливості, демонструючи його віртуозність, темброву палітру та гнучкість виразності. Як зазначає Ф. Крижанівський, «створення Концерту для тромбона – вагомий підсумок творчого пошуку Л. Колодуба в галузі концертного доробку для тромбона» [4, с. 11]. Цей твір є не лише вірцевим зразком українського репертуару для тромбона, а й важливим етапом у творчому шляху композитора, що треба неодмінно враховувати при аналізі стильових та семантичних маркерів концерту.

Тандем дослідників Л. Гонтової та М. Стебакова поглиблює осмислення сучасних впливів на репертуар для тромбона: «Великий вибір композиційних технік новітньої музики є одним із важливих чинників оновлення тромбонового репертуару у ХХ – на початку ХХІ ст., у якому тромбон отримує нові якості й відповідну загадковість для слухача» [2, с. 308]. У цій «загадковості», на нашу думку, і криється амплітуда інтерпретаційних рішень виконавців.

Розвиваючи цю думку, науковці пишуть: «Композитори активно використовують у тромбових творах багатоманітні композиційні техніки, унаслідок чого інструменту доручається незвичний для нього тематичний матеріал, досягаються нові якості звучання й складність технічних вимог» [2, с. 308]. Ми вважаємо це твердження цілком відповідним твору, що досліджується. І саме на це варто звертати увагу при його аналізі та формуванні власної інтерпретаційної версії.

Цитата Д. Янжули спрямовує нашу увагу на ще один важливий аспект: «Багатоманітні «метаморфози» в галузі використання інструментів у нових тембрових семантиках уже стали нормою, яка зумовлена слухачьким попитом» [6, с. 81]. Можна зробити припущення, що сучасні виконавці, ймовірно, прагнутимуть і надалі ще більше розширити темброві можливості тромбона (у

тому числі й при інтерпретації Концерту № 2 для тромбона з оркестром Л. Колодуба), шукаючи нові звукові ефекти та виразні засоби, що відповідають слухацьким очікуванням.

3. *Виконавська інтерпретація та комунікація (посередницька функція виконавця між композитором та слухачем).*

Науковці передусім аналізують, як виконавці інтерпретують музичні твори, які стилістичні рішення вони приймають та як ці рішення впливають на сприйняття музики слухачами.

За спостереженнями К. Білої, опора на фольклорні традиції українських композиторів є позитивною особливістю: «...саме цей зв'язок з автохтонним музикуванням зберігає природний комунікативний контакт «музичний твір – слухач», часто втрачений у західноєвропейській практиці» [1, с. 13]. На це варто звертати увагу виконавцям, які можуть випустити з уваги такі глибокі ідеї у власній практиці.

Розглядаючи питання виконавської інтерпретації, не можна не згадати про роль виконавця у цьому процесі. Як зазначає О. Катрич, «від виконавської інтенції, таланту виконавця та його професіоналізму залежить, чи буде слухач пасивним реципієнтом, залишиться terra incognita колективного сприйняття, на яку падають звуко-інтонаційні зерна сіяча, сухою і безплідною, чи дасть плоди духовної розбудови» [3, с. 8–9]. Виконавець, відповідно до позиції О. Катрич, є своєрідним «сіячем», який «сіє» звуко-інтонаційні зерна у свідомість слухача. І лише від його майстерності залежить, чи проростуть ці зерна, чи дадуть «плоди духовної розбудови».

Далі вона підкреслює, що «...індивідуалізований (навіть у випадку виконавського колективу) концептуальною інтенцією виконавський сегмент музично-комунікативного ланцюга композитор – виконавець – слухач є визначальним у формуванні якості колективного слухацького резонансу» [3, с. 9].

У контексті даної статті ця цитата набуває особливого значення. Ми вважаємо, що виконавець Концерту № 2 для тромбона з оркестром Л. Колодуба, використовуючи вокально-мелодійні елементи сольної партії тромбона, насичені народним мелосом, має створити атмосферу діалогу зі слухачем, викликаючи в нього емоційний відгук.

Отже, спираючись на позиції сучасних українських дослідників, можемо припустити, що інтерпретаційний дискурс Концерту № 2 для тромбона з оркестром Л. Колодуба розкривається виконавцем через перехрещення протилежних концептуальних «ліній», де виконавець виступає ключовою фігурою. Синтез фольклору та сучасних технік, технічна доступність при глибокому змісті, діалог композиторського задуму та слухацького попиту – ці контрасти формують динамічний простір для виконавських інтерпретацій. Саме виконавець визначає, в якій «точці» перетинаються ці протилежності у його інтерпретації. Він є своєрідним «посередником», що з'єднує минуле та сучасне, просте та складне, традиційне та новаторське.

Розглянемо Концерт № 2 для тромбона з оркестром Л. Колодуба у контексті широти спектру варіативності інтерпретаційних підходів.

І частина – *Allegro* – не лише висуває високі вимоги до технічної вправності соліста, але й є прикладом оновленої темброво-фактурної взаємодії з оркестром. Умежах жанру концерту, який має свої усталені риси, Л. Колодуб пропонує переосмислене трактування ролей солюючого інструмента та оркестрового супроводу, що є характерним для його тяжіння до жанрово-стильового синтезу.

Роздуми К. Білої про те, що «композиторське мислення здійснюється завдяки найбільш узагальнюючим базовим категоріям музичного мистецтва – жанру та стилю, а постійне оновлення соціально-історичних реалій зумовлює відповідні зміни в межах цих категорій, а поліваріантність їх тлумачень пояснює наявність різних класифікацій» [1, с. 6–7], допомагають усвідомити місце Концерту № 2 Л. Колодуба в історичному та стильовому контексті. Композитор, спираючись на традиційну жанрову форму концерту, водночас наповнює її новим змістом, використовуючи сучасні музичні засоби та оригінальні темброво-фактурні рішення. Це створює для виконавця простір для творчого пошуку, адже інтерпретація твору не може бути статичною, а має враховувати еволюцію музичного мислення та сприйняття.

З виконавської точки зору, інтерпретаційний дискурс першої частини розкривається через індивідуальне прочитання акцентуації та агогіки, що підкреслює структурні та емоційні вершини музичної думки. Використання високого регістру вимагає від тромбоніста не лише технічної впевненості, але й точності інтонації та насиченості звучання. Важливу роль відіграє фразування, яке має бути гнучким та виразним, відображаючи динамічний характер *Allegro*. Контроль дихання є ключовим для виконання розлогих мелодичних ліній та енергійних пасажів. Особливої уваги потребує штрихова техніка, зокрема майстерне виконання *portamento* побічної партії, яке вимагає плавності та виразності переходу між нотами, підкреслюючи ліричний контраст із основним тематичним матеріалом.

У II частині – *Andante* – на перший план виходять ліризм та емоційна глибина; вона також є майданчиком для розкриття інтерпретаційних можливостей тембру та фактури. Композитор активно використовує різноманітні прийоми інструментування – як традиційні, так і авторські – для створення змістовно-драматургічної єдності між звучанням соліста та оркестру. Ця частина концерту демонструє, як через тембральні нюанси та фактурні рішення може бути досягнута особлива проникливість музичного образу.

Виконавський аспект інтерпретації *Andante* зосереджується на точному інтонуванні хроматизмів, що є запорукою виразності та емоційної насиченості музичної тканини. Виконання штрихів у повільному темпі вимагає особливої уваги до артикуляції та звуковедення, забезпечуючи співучість та плинність мелодії. Важливим елементом інтерпретаційного дискурсу є надання виконавцю повної свободи у трактуванні каденції перед оркестровою кодою. Цей момент стає кульмінацією виконавського самовираження, де тромбоніст може продемонструвати свою індивідуальну інтерпретацію, виконавський стиль та емоційну палітру власного бачення нотного тексту концерту.

III частина – *Allegro* – зберігаючи віртуозний характер та відчуття святковості, водночас продовжує розширення темброво-акустичних можливостей тромбона. У цій частині концерту знову проявляється авторська інноваційна модель взаємодії соліста та оркестру, де змішаний модус інструментування сприяє створенню цілісних темброво-фактурних комплексів.

З точки зору виконавця, третя частина вимагає потужної енергетики, що відображається у яскравій динаміці та акцентуації у високому регістрі. Відтворення танцювальних елементів тематичного матеріалу потребує ритмічної чіткості та легкості, передаючи жвавий характер фіналу. Інтерпретація фольклорних стилізацій передбачає розуміння національного колориту та вміння інтегрувати ці елементи у загальну музичну канву.

Так, твердження Л. Макаренка про те, що Л. Колодуб часто користується характерними для М. Лисенка методами обробки фольклору [5, с. 30], підкреслює глибокий зв'язок композитора з національними музичними традиціями. Ця спадкоємність знаходить своє відображення в мелодиці, ритміці та ладовій організації досліджуваного нами концерту. Для виконавця це означає необхідність не лише технічно досконало володіти інструментом, але й мати глибоке розуміння українського музичного фольклору, його інтонаційних та артикуляційних особливостей, щоб автентично передати національний колорит твору.

Контрастом до енергійних розділів виступає ніжна кантилена у середньому розділі, позначена авторською ремаркою *Pochissimo meno mosso*. Виконання цього епізоду вимагає особливої чуттєвості та м'якості звуку, створюючи ліричну паузу перед стрімким завершенням концерту.

Висновки. Дослідження Концерту № 2 для тромбона з оркестром Л. Колодуба підкреслює його важливість як репрезентативного твору української музичної культури, що поєднує національні традиції з сучасними музичними тенденціями. Його інтерпретаційний дискурс розкривається через синтез фольклорних елементів, сучасних технік та індивідуального бачення виконавця, який виступає ключовою фігурою у комунікації між композитором і слухачем.

Виконавець цього твору має не просто відтворювати нотний текст, але й створювати власний інтерпретаційний наратив, що відображає його індивідуальність та культурний контекст. Твір демонструє новаторський підхід до темброво-акустичної взаємодії соліста та оркестру, вимагаючи від тромбоніста не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння національного музичного контексту та вміння розкрити емоційну насиченість кожної з трьох частин.

Досить очевидний вплив неофольклоризму на стильові особливості концерту, де синтез народних інтонацій та новітніх виражальних засобів формує його унікальну жанрово-стильову модель. Твір розкриває широкі сольні можливості тромбона, демонструючи його віртуозність та темброву палітру, що є важливим внеском у розширення репертуару для цього інструмента.

Ключову роль в інтерпретаційному дискурсі відіграє виконавець, чия майстерність, індивідуальне бачення та глибоке розуміння авторського задуму є визначальними для встановлення емоційного зв'язку зі слухачем та актуалізації значущості твору в сучасному музичному просторі.

Перспективи подальших розвідок проблематики вбачаються у поглибленому дослідженні виконавських традицій Концерту № 2 Л. Колодуба, аналізі його рецепції сучасною аудиторією та вивченні впливу національного контексту на інтерпретаційні рішення.

Література

1. Біла К. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : дис. ... канд. мистецтвознав. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 204 с.
2. Гонтова Л., Стебаков М. Вплив нових композиційних технік на оновлення тромбонового репертуару в ХХ–ХХІ ст. *Музичне виконавство і педагогіка*. 2021. С. 300–312.

3. Катрич О. Музичне виконавство в контексті реалій сучасних комунікативних процесів. *Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих, 1 березня 2023 року: матеріали засідань*. Львів, 2023. С. 7–10.
4. Крижанівський Ф. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : автореф. дис канд. мистецтвознавства. Одеса : 2006. 19 с.
5. Макаренко Л. Лев Колодуб: український фольклорний мелос і оркестр : монографія. Київ : КНУТД, 2025. 184 с.
6. Янжула Д. Тромбон як сольний інструмент у світлі органології та історіографії. *Культура України*. 2024. № 85. С. 79–86.



УДК 378.14.61:78

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8368-6495>

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

*Закопець М.Л.,
м. Львів
Палаженко О.П.,
м. Рівне*

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ФОРМУВАННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВИКОНАВЦІВ-ДУХОВИКІВ У ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Анотація. У статті розглядаються особливості формування фахової компетентності виконавців-духовиків у закладах вищої освіти у країнах Західної та Східної Європи. Підкреслюється, що євроінтеграційні процеси сприяли посиленню уваги до дисциплін мистецького напрямку, активному залученню молоді до європейських культурних традицій, що, безумовно, вплинуло на усвідомлене розуміння європейськості з опорою на національну свідомість.

Зважаючи на вагомі наукові дослідження у галузі вивчення проблем інтеграційних процесів у вищій школі країн Європи, було проаналізовано специфіку підготовки виконавців-духовиків, майбутніх педагогів у таких країнах, як Польща, Велика Британія, Франція, Чеська Республіка, Німеччина, Австрія, Угорщина, а також деяких скандинавських державах – Швеція, Фінляндія, Норвегія.

На основі компаративістського аналізу системи підготовки фахівців музичної сфери різних європейських закладів вищої освіти нам вдалося окреслити головні закономірності формування професійної компетентності та виокремити подібні риси, знайти відмінності у структурі підготовки спеціалістів в Україні та за кордоном.

У статті підкреслено важливість вивчення досвіду передових європейських країн, що може слугувати ціннісним надбанням для вищої школи України, а також допоможе визначити можливі шляхи удосконалення й вітчизняної мистецької галузі освіти. Зважаючи на глобальне переосмислення чинних освітніх програм під впливом інтеграційних процесів та суспільно-історичних реалій, спостерігається активізація формування фахових компетенцій виконавця-духовика відповідно до визначених європейських стандартів та вимог.

Ключові слова: європейська інтеграція, фахова компетентність, виконавець-духовик, заклади вищої освіти, досвід.

Abstract. The article considers the peculiarities of the formation of professional competence of wind performers in higher education institutions in Western and Eastern Europe. European integration processes contributed to the strengthening of attention to the disciplines of the artistic direction, the active involvement of young people in European cultural traditions, which, of course, influenced the conscious understanding of Europeanness based on national consciousness.

It has been analyzed specifics of training performers, future teachers in countries such as Poland, Great Britain, France, the Czech Republic, Germany, Austria, Hungary, Sweden, Finland, Norway based on thorough research in the field of integration processes in higher education in Europe.

Based on a comparative analysis of the system of training music professionals in various European higher education institutions, we were able to see the basic patterns of professional competence and identify similar features, find differences in the structure of training in Ukraine and abroad.

The article emphasizes the importance of studying the experience of advanced European countries, which can serve as a valuable asset for higher education in Ukraine, as well as help identify possible ways to improve the native art education. Due to the global rethinking of existing educational programs under the influence of integration processes and socio-historical realities, there is an intensification of the formation of professional competencies of the wind instrument performer in accordance with certain European standards and requirements.

Key words: European integration, professional competence, the wind instrument performer, institutions of higher education, experience.

Постановка проблеми. Досвід багатьох європейських країн демонструє, що мистецька освіта показує позитивну динаміку, коли студент стає центральною цінністю педагогічного процесу.

Підвищена увага до дисциплін мистецького спрямування сприяє активнішому залученню молоді до європейських культурних традицій і формує свідоме розуміння європейської ідентичності, заснованої на національних підвалинах. Дослідження особливостей європейської вищої освіти в музичній сфері відкриває широкі перспективи для вдосконалення національної освітньої системи. Це дозволяє не лише перейняти досвід провідних держав, а й адаптувати його до унікальних соціокультурних і економічних реалій України. Тому питання аналізу системи підготовки професіоналів у сфері мистецтва, зокрема виконавців-духовиків у європейських вишах, набуває особливої актуальності в сучасному контексті. Варто також зазначити, що духова музична культура сьогодні займає значне місце в глобальному масштабі, посилюючи важливість цього напрямку дослідження. Вивчення засад освіти в країнах Європи може допомогти розкрити нові шляхи розвитку мистецької освіти в Україні, підтримуючи духову культуру як значущий елемент культурної спадщини нашої та світової спільнот.

Мета статті полягає у дослідженні та розкритті особливостей формування фахової компетентності виконавців-духовиків у закладах вищої освіти на основі досвіду європейських країн.

Аналіз наукових досліджень та публікацій. До вивчення проблем інтеграційних процесів у вищій школі неодноразово зверталися дослідники Я. Болюбаш, Л. Гребнев, І. Мороз, В. Денисенко, В. Журавський, І. Бабин.

Проблемі підготовки майбутнього виконавця, музиканта і педагога приділялося багато уваги у вітчизняній науково-дослідній сфері. Зокрема такі вчені, як А. Козир, А. Волинець, Л. Масол,

О. Олексюк, М. Михаськова, Т. Пляченко, Г. Падалка, О. Палаженко, О. Ростовський, О. Рудницька,

О. Щолокова, А. Растригіна, В. Прокопчук та інші розглядали процеси формування й розвитку виконавських умінь та становлення фахової компетентності майбутніх спеціалістів мистецької галузі.

У науково-творчому доробку Г. Когана, М. Мороз, Г. Ніколаї, І. Сташевської, В. Прокопчук, С. Бобракова, А. Мукашевої, З. Буровської, Е. Липської, В. Янковського, В. Рошера, Д. Кубіновського та інших висвітлено актуальні питання вищої педагогічної освіти країн Західної та Східної Європи, у багатьох дослідженнях здійснено порівняльний аналіз системи підготовки фахівців європейської та української вищих шкіл, розглянуто інтеркультурний вплив засобів мистецької освіти на молоде покоління.

Виклад основного матеріалу. Зважаючи на те, що система вищої освіти багатьох європейських країн поділяється на унітарну та бінарну, розглянемо особливості фахової підготовки майбутніх виконавців-духовиків у закладах вищої освіти, які представляють обидві групи.

Унітарна система вищої освіти спостерігається в Австрії, Італії, Фінляндії, Іспанії, Швеції. У цих країнах саме університети забезпечують вищу освіту, готуючи спеціалістів природничого, соціально-гуманітарного, технічного, економічного напрямів за принципом ступеневості. Таким закладам освіти притаманні зосередженість на теоретичному аспекті навчання, максимальне дотримання традицій у системі підготовки фахівців та виховання.

Бінарна система вищої освіти розвинена у таких країнах, як Німеччина, Англія, Греція, Ірландія, Бельгія, Данія, Нідерланди, Норвегія, Франція, Швейцарія. Специфікою такої системи вважається подвійність, а саме: існування традиційної системи поряд із окремим неуніверситетським сектором вищої освіти, що має чітко окреслену структуру і спрямований загалом на ґрунтовну практичну підготовку студентів. Недоліком можна назвати той факт, що у таких закладах вищої освіти не можна здобути науковий ступінь доктора філософії чи доктора наук, а лише у класичних університетах (Пак, 2019, с. 49).

Так, становлення системи освіти Польщі відбувалося впродовж тривалого часу. Ґрунтовні педагогічні дослідження специфіки вищої музичної освіти в Польщі здійснили такі вчені: М. Карчмаржик (M. Karczmarzyk), Е. Липська (E. Lipska), А. Питляк (A. Pytliak), З. Буровська (Z. Burowska), В. Янковський (W. Jankowski), І. Войнар (I. Woinar), М. Пшіходжинська (M. Przychodzińska), А. Бялковський (A. Bialkowski), Є. Жатан (E. Szatan) та ін. Музично-педагогічний та мистецький напрями підготовки фахівців відбуваються в таких навчальних закладах, як університети (мають право виключати та додавати факультети чи спеціальності), вищі педагогічні школи (педінститути), вищі академії мистецтв (музичні, художні, театральні), вчительські колегії (Мороз, 2018, с. 148).

До прикладу, наведемо деякі дані: Жешувський університет (Uniwersytet Rzeszowski), заснований у 2001 році шляхом об'єднання трьох самостійних закладах вищої освіти (Жешувської Вищої педагогічної школи, Жешувського заміського економічного факультету Краківської сільськогосподарської академії ім. Г. Коллонтая, філії Університету Марії Кюрі-Скłodовської в м. Жешуві), готує фахівців за 55 напрямками на 12 факультетах, серед яких виокремлений і

педагогічний факультет (за напрямом «Педагогіка»), факультет мистецтва (за напрямом «Графіка», «Візуальні мистецтва») та окремо музичний факультет, що сформувався на базі Інституту музики («Художня освіта в галузі музичного мистецтва», «Джаз і розважальна музика», «Інструменталістика») (Прокопчук, 2020).

Інститут музичного мистецтва (Instytut Muzyki) Зеленогурського університету (Uniwersytet Zielonogórski) здійснює підготовку спеціалістів за декількома напрямом класичної й популярної музики: методичний (викладання музики), виконавський (гра на інструментах, спів, диригування), творчий (композиція, аранжування) та популяризація мистецтва (анімація музичної культури) (Прокопчук, 2020).

Майбутні фахівці, котрі здобули кваліфікацію вчителя (викладача), інструменталіста, диригента, лектора, вокаліста, організатора чи аніматора у сфері культури та мистецтва, композитора тощо за спеціальністю «Художня освіта в галузі музичного мистецтва», можуть займатися педагогічною викладацькою діяльністю в школах, керувати чи бути безпосередніми учасниками ансамблів (інструментальних чи вокальних). Випускникам інших мистецьких спеціальностей теж можна викладати в школах, проте для цього їм слід додатково прослухати курси із психолого-педагогічних, дидактичних дисциплін, пройти навчальну й педагогічну практики.

Слід зазначити, що в Польщі важлива увага приділяється музично-естетичному та культурному вихованню молоді. Сучасна науковиця Г. Ніколаї (2008) присвятила чимало досліджень питанням, що пов'язані з музично-педагогічною освітою Польщі, а також ввела в науковий обіг термін музично-педагогічна компаративістика, згідно з яким можна вивчати особливості та проблематику підготовки майбутніх учителів, музикантів-виконавців, ґрунтуючись на порівняльній педагогіці. Крім того, Г. Ніколаї дослідила та висвітлила специфіку багатовікового становлення музично-педагогічної освіти в Польщі від часів діяльності окремих педагогів-музикантів у закладах освіти до етапу відокремлення в самостійну гілку педагогіки в контексті мистецької освіти (2008, с. 11).

Головною засадою педагогічної діяльності вчителя музичного мистецтва, як і виконавця-духовика, в Польщі є орієнтація на розвиток художньо-естетичних цінностей школярів, їх творчого самовираження й оціночного сприйняття дійсності, тому цілком закономірно, що майбутні фахівці повинні володіти спектром спеціальних музичних знань, виконавських умінь, художньо-інтерпретаційних можливостей, щоб у майбутньому ефективно здійснювати навчальну й виховну роботу з учнями. Процес удосконалення професійної підготовки вчителів музики та музикантів-виконавців спрямований на формування педагогічної майстерності, адже необхідність виховання професійних конкурентоспроможних кадрів залишається актуальним для Польщі і для нашої держави.

Учитель музичного мистецтва як і в Польщі, так і в Україні є спеціалістом у галузі освіти, котрий володіє системою педагогічних знань та практичних виконавських умінь, здатний послуговуватися різними методиками викладання, має високий рівень мистецької ерудиції, знайомий із технологіями виховання школярів різного віку. Фахова компетентність майбутніх виконавців-духовиків, учителів музики в Україні визначається певними музично-педагогічними вимогами, а сам зміст професійної підготовки майбутніх фахівців спрямований на необхідність формування такої особистості виконавця і педагога, котрий ефективно вирішуватиме професійні завдання, зможе вміло поєднувати роботу організатора і вчителя.

Дослідниця М. Мороз, здійснивши компаративістський аналіз особливостей фахової підготовки майбутніх спеціалістів мистецької сфери в закладах вищої освіти України та Польщі, дійшла висновку, що формування професійної компетентності майбутніх музикантів-виконавців та педагогів, відбувається за схожими вимогами та параметрами (2018, с. 152). Проте вивчення тенденцій розвитку вищої освіти Польщі, як, зрештою, й інших країн, дозволяє розширити межі для подальшого результативного вдосконалення фахової підготовки, сприяє конкурентній реалізації українських випускників на європейському ринку праці.

У Чеській Республіці фактично до ХХІ ст. не існувало спеціальних вимог до освіти педагога-музиканта. Лише наприкінці ХХ ст. у результаті реформування середньої та вищої освіти змінилися акценти щодо її змісту та якості, проте глобальним фактором кардинальних переосмислень у сфері вищої школи слід вважати Болонський процес, наслідком якого стало створення загальноєвропейського освітнього простору та двоступеневої системи вищої педагогічної освіти (Прокопчук, 2020).

Отож музичну освіту в Чеській Республіці можна здобути в таких закладах вищої школи, як: Академія образотворчих мистецтв (AVU), Академія виконавських мистецтв у Празі (на музичному факультеті студенти отримують спеціалізацію виконавців на музичних інструментах (AMU)),

Академія мистецтва, архітектури та дизайну (VŠUP), Празька консерваторія, Яначкова Академія музичних мистецтв у м. Брно (Мукашева, 2014).

Особливе місце в німецьких закладах вищої освіти у підготовці майбутніх спеціалістів музичної галузі належить саме набуттю досвіду студентами. Специфіка музичної освіти полягає в тому, щоб якомога ширше й різносторонньо долучити здобувачів до музичного мистецтва, яке не існує ізольовано, а перебуває в тісній інтеграції з іншими видами мистецтва. Тому у вищій школі багато годин присвячено знайомству з історією та теорією музики, а також практичним навичкам та спробам апробувати набуті знання на практиці з учнями.

Загалом у Німеччині існує двоступенева – бакалавр, магістр – підготовка вчителів музики у вищих педагогічних і музичних школах, університетах, вищих школах мистецтв (Прокопчук, 2020). Характерною ознакою здобуття вищої освіти є не лише спеціалізація студента, а й звернення уваги на заклад освіти та визначення регіону майбутнього працевлаштування, що досить впливає на вибір навчальної програми. Як уже зазначалося вище, в Німеччині спостерігається тісне поєднання теорії і практики під час навчання у вищій школі, тому існує два етапи підготовки майбутніх фахівців: теоретичний та практичний (іншими словами – стажерська практика в школі).

Під час навчання у закладах вищої освіти в Німеччині майбутні фахівці, педагоги й виконавці-інструменталісти вивчають низку дисциплін музичного циклу: теорія музики, аналіз музичних форм, музична педагогіка, музикознавство, розвиток слуху, хор і джазовий хор, спів (вокал), класичний камерний ансамбль, читання партитур тощо. Слід зауважити, що студентів активно долучають до роботи у різних проєктах та дослідницьких роботах, окрім традиційних форм занять. Важливим є той факт, що у закладах загальної середньої освіти обов'язковою є діяльність музичних факультативів, мистецьких гуртків, тому випускники повинні бути готовими до такого виду діяльності.

Специфікою музично-педагогічної фахової підготовки виконавців-духовиків та майбутніх учителів музики в університетах Німеччини, зокрема в Університеті музики й театру ім. Фелікса Мендельсона Бартольді в Лейпцизі, вважається структурування освітньої системи на блоки: музично-теоретичний, педагогічний та мистецько-практичний. Тут готують студентів за педагогічним, музичним, співацьким напрямками, що включають такі спеціалізації, як мистецько-практична, музично-теоретична та музично-педагогічна (рання музика, фортепіано (диригент), духові ударні інструменти, драматургія, драматичний інститут «Ганс Отто», класичний спів, струнні інструменти (арфа), музикознавство, музична композиція, інститут церковної освіти й музична освіта, популярна музика (джаз) (Бобраков, 2012).

Вища освіта мистецького напрямку у Франції сконцентрована на кваліфікованій підготовці майбутнього вчителя мистецтва, котрий у майбутньому застосовуватиме набуті знання як педагог-музикант, викладаючи інструментальний клас (факультатив) у школі, або виконуватиме роль керівника-координатора, співпрацюючи із мистецькими закладами (філармоніями, театрами, концертними залами, музеями тощо), які, крім того, є освітньо-мистецькою базою для навчального процесу шкіл. Як бачимо, існує тісний зв'язок між культурно-мистецькою галуззю та навчальними закладами, що дозволяє максимально використовувати мистецький простір для навчання школярів, з одного боку, та для проходження практики студентами, майбутніми вчителями – з іншого.

Дослідниця питань євроінтеграції мистецької галузі В. Прокопчук, проаналізувавши діяльність Паризької вищої національної консерваторії музики й танцю, а також Ліонської національної консерваторії музики й танцю, дійшла висновку, що тісна й плідна співпраця між французькими закладами освіти та відомими діячами культури й мистецтва сприяє інтегруванню в початковий процес місцевих та національних традицій, підвищує інтерес до культури інших країн (Прокопчук, 2020).

Музична освіта Великобританії базується на підготовці майбутнього вчителя, котрий водночас є і керівником, і організатором, і методистом. У процесі навчання у вищій школі студент отримує знання з дисциплін, які об'єднані в блоки: загальноосвітні, спеціальні, фахово-педагогічні. Проте, щоб мати змогу працювати в школі педагогом, претендент повинен скласти спеціальний іспит, після якого він отримує статус вчителя з певної кваліфікації (QTS). Слід зазначити, що системі вищої музично-педагогічної освіти Великобританії притаманні тьюторська будова, високий рівень демократизму, чітка окресленість і визначеність змісту дисциплін, максимальна практична орієнтація навчального процесу (більше годин на педагогічну практику, ніж на лекційні курси), важлива увага приділяється самостійно-творчій роботі студентів, використання дистанційного навчання, взаємодія університетських викладачів і шкільних учителів, емоційна підтримка студентів, прагнення до професійного зростання шляхом самовдосконалення, взаємопідтримки викладачів один одного, самооцінювання та оцінювання діяльності колег через письмові відгуки тощо (Прокопчук, 2020).

В угорській музичній освіті, наприклад, у Музичній академії Ф. Ліста, досить яскраво простежується спрямування на вивчення національного музичного фольклору (слухання творів, співу тощо), який є потужним й ефективним засобом формування музично-слухових навичок, способом долучення до національної культурної й мистецької спадщини (Михаськова, 2020).

В австрійських закладах вищої освіти – Віденському університеті музики та виконавського мистецтва, Віденській консерваторії – фахова підготовка музиканта й педагога ґрунтується на інтегративній основі, головне призначення якої полягає в поєднанні музичного мистецтва зі словами, танцями і театральним мистецтвом, тому є багато предметів виконавського, танцювального чи ритмопластичного циклів (Михаськова, 2020).

Музично-педагогічна освіта Австрії сконцентрована на реалізації практичних завдань в інструментальному виконавстві чи танцювальному мистецтві. До прикладу, у Віденському університеті музики значна увага приділяється виконавському мистецтву, театру та кіно й виокремлюється 24 факультети, які ще називають інститутами (Прокопчук, 2020).

Вважаємо доречним розглянути специфіку підготовки виконавців у Скандинавських країнах у порівняльному вимірі, адже досвід усіх передових й ефективних навчальних програм і систем є важливим для вдосконалення української вищої школи. Так, у шведській системі музичної освіти навчання музикантів відбувається за типами А і В залежно від характеристики практичної діяльності (А – Стокгольмський університет, Академія музики Malmö, Університет Umeå), (В – Musikhögskolan i Malmö Retrieved, Umeå Universitet, Stockholms universitet).

Педагогічна освіта цієї скандинавської країни характеризується тим, що з 1977 року вона стала самостійною ланкою в загальній системі вищої школи з виокремленими напрямками: практико-орієнтована підготовка майбутніх учителів, пріоритет на освіту протягом життя, компетентнісна підготовка, полікультурність освіти, спрямованість на розвиток наукових досліджень і широке використання інформаційних технологій у професійній діяльності, дистанційна освіта вчителів тощо (Коган, 2010).

Майбутні спеціалісти музичної галузі підвищують свій професійний компетентнісний рівень шляхом теоретичної та практичної підготовки, основними компонентами якої є самостійно проведені уроки, вивчення психо-фізіологічних особистостей дітей різних вікових категорій, спроби співпраці з батьками учнів та самими вихованцями поза уроками, вміння організувати позакласну та соціальну діяльність, здатність до самоаналізу та рефлексії тощо (Попович, Буркало, с. 18).

Загальна мистецька освіта у Швеції є важливим кроком долучення до процесів гуманізації, демократизації та соціалізації суспільства, а також яскравим виявом креативного розвитку й самоствердження кожної особистості. У зв'язку з цим фаховій підготовці майбутнього виконавця й учителя музики приділяється значна увага, яка спрямована на розвиток професійних компетентностей, а саме: музичної, естетичної, креативної та комунікативної. Серед навчальних предметів студентам мистецьких спеціальностей пропонують такі: історія музики, музичні стилі, слухання музики, виконавство (гра на інструменті, вокал, танці), композиція, сучасна музика тощо. Крім того, у Швеції ефективно працює програма «Мистецтво поза школою», зміст якої передбачає активну співпрацю учнів закладів загальної середньої освіти з різними позашкільними проєктами, а майбутні педагоги допомагають організовувати таку діяльність.

Уже в початковій школі у Швеції роль учителя мистецтв простежується досить чітко, адже педагог навчає дітей танцям, різним ремеслам, викладає візуальні мистецтва або літературно-драматичне мистецтво відповідно до свого профілю (Коган, 2010).

Аналіз діяльності і особливостей фахової підготовки музикантів-педагогів у Швеції свідчить, що необхідно збільшити кількість годин на виконавські музичні дисципліни, оскільки перевага надається педагогічним предметам. Окрім того, зазначимо, що досить поширеним є явище підготовки як і музиканта-виконавця, музиканта-вчителя, так і педагога, котрий отримує поліспеціальність і може викладати інші дисципліни мистецького напрямку.

У Норвегії система навчання музики ґрунтується на сенсорно-рефлексивних методах з опорою на рухові прийоми, безпосередню участь у навчальних діях, звернення до відчуттів і навіювань тощо. Основою музично-педагогічної освіти цієї країни є педагогічні ідеї школи Стайнера (Steiner skole) та методи Ш. Сузукі (Suzuki). У Норвегії існує більше 1,5 тисячі музичних та приватних шкіл, деякі фінансуються комуною, консерваторій налічується шість, а обдаровані діти отримують можливість навчатися в інституті Барратт Дуге (Михаськова, 2020).

У Фінляндії державна політика спрямована на створення «суспільства добробуту», основою якого є свідоме розуміння всіма здобувачами освіти – і учнями, і студентами – необхідності своєї освіченості, формування відповідних компетентностей, здатних реалізовувати поставлені цілі й завдання, індивідуальне сприйняття світу тощо. Одним із найважливіших факторів освітньої

системи Фінляндії є висока престижність професії вчителя, тому кожен майбутній спеціаліст, котрий здобув ступінь магістра й планує працювати в школі, повинен бути конкурентоспроможним на ринку праці, адже, як свідчить фінська статистика, із 30% кращих випускників педагогічних факультетів лише 10% вдається влаштуватися за спеціальністю в заклади загальної середньої освіти після конкурсного відбору.

Особливістю освітньої системи як вищої школи, так і середньої є орієнтація на принципи гнучкої стандартизації, об'єднання предметів у блоки, рівність усіх навчальних дисциплін, поєднання традиційного навчання із педагогічними інноваціями, виховання молоді, що спрямоване на вивчення й престиж фінської національної культури, долучення до різних видів мистецтва, збереження сприятливого й позитивного психологічного мікроклімату в колективі, виховання ціннісних ставлень до особистості, повага до себе й справедливе й толерантне ставлення до інших людей, розуміння прав і свобод тощо.

У школах та закладах вищої освіти значна увага приділяється музиці та іншим предметам художньо-естетичного циклу, а також національній музичній культурі. У Фінляндії на державному рівні розуміють важливість таких навчальних предметів, адже саме вони сприяють розвитку обох півкуль головного мозку людини, тому ці дисципліни є обов'язковими у всіх навчальних закладах і їхня роль та значення в жодному разі не применшується (Котун, 2012).

Зважаючи на зазначене вище, на уроках музики школярі набувають передусім практичних навичок гри на музичних інструментах. Оскільки навчальні заклади матеріально забезпечені різними видами музичних інструментів, то дитина може обирати, який саме інструмент вона хоче опанувати під час усіх років навчання в школі.

Відома освітня реформа у Фінляндії в 2014 році ґрунтувалася на заміні стандартних уроків на міждисциплінарні, введення проєктної діяльності у навчання, колективних видах роботи, об'єднанні навчальних дисциплін у предметні блоки, створенні електронних щоденників, усному оцінюванні роботи учня на уроці до сьомого класу, свободі педагога у виборі програми тощо.

Висновки. Отже, здійснивши порівняльний аналіз системи підготовки фахівців мистецької галузі у закладах вищої освіти багатьох європейських країн, ми можемо виокремити спільні характеристики: навчання здійснюється за трьома ступенями (бакалавр, магістр, доктор філософії); майбутні спеціалісти музичного мистецтва загалом вивчають подібні предмети музично-теоретичного спрямування (аналіз музичних форм, гармонія, сольфеджіо тощо), виконавського (музичні інструменти, інструментальний ансамбль, диригування тощо), фактично у всіх європейських закладах вищої освіти керуються певною системою цінностей, звертаючись до національних освітніх традицій та базуючись на соціально-культурному середовищі, що впливає на зміст навчання.

Таким чином, у сучасних умовах інтеграційний процес у сфері освіти тісно переплітається з національними традиціями, історико-культурними особливостями, соціально-економічними факторами. Тому модернізація та переосмислення чинних освітянських програм навчання та й усієї системи освіти країн Європи відбуваються під впливом суспільно-історичних тенденцій та відповідно до визначених європейських стандартів, які висувають вимоги до формування фахових компетенцій майбутнього вчителя, зокрема музики й музичного мистецтва, а також компетентного виконавця-інструменталіста.

Перспективи подальших досліджень убачаємо в системному і ґрунтовному вивченні європейського досвіду формування фахової компетентності виконавців-духовиків в аксіологічно-творчому напрямі.

Список використаної літератури

1. Бобраков, С. (2012). Становлення та розвиток системи професійної підготовки вчителів у Німеччині. *Вісник Житомирського державного університету. Серія «Педагогічні науки»*. Вип. 65. С. 123–126.
2. Коган, Г. (2010). Професійна підготовка вчителів як складова педагогічної освіти Швеції. *Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського. Серія «Педагогічні науки»*. Вип. 1.31. С. 112–119.
3. Котун, К. (2012). Особливості професійної підготовки майбутніх вчителів початкової школи у Фінляндії. *ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет ім. Г. Сковороди»*. Т. I (1): Тематичний випуск «Міжнародні Челпанівські психолого-педагогічні читання». Київ: Гнозис. С. 309–315.
4. Михаськова, М. (2020). Зарубіжний досвід професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Неперервна професійна освіта: теорія і практика. Серія «Педагогічні науки»*. № 1. С. 74–79.
5. Мороз, М. О. (2018). Особливості здійснення фахової підготовки майбутніх учителів музики в закладах вищої мистецької освіти України та Польщі: порівняльний аналіз. *Українська полоністика*. Вип. 15. С. 146–156.
6. Мукашева, А. (2014). Организация высшего музыкального образования в Чехии, Болгарии и Австрии: сравнительный аспект. *Вестник КазНУ. Серия «Педагогические науки»*. № 1 (41). С. 119–126.

7. Ніколаї, Г. Ю. (2008). Розвиток музично-педагогічної освіти в Польщі (XX століття): автореферат дис. ... доктора педагогічних наук). Київ.
8. Пак, Н. Т. (2019). Вища освіта Франції: зарубіжний досвід. *Оновлення системи і змісту університетської освіти: нові підходи, нова якість*. Львів: ФУФБ. С. 48–53.
9. Попович, Н., Буркало, С. (2016). Досвід реалізації компетентнісного підходу у неперервній професійній підготовці вчителя музики прогресивних європейських країн. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. № 1. Київ. С. 14–19.
10. Прокопчук, В. (2020). Методологічна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва в європейському освітньому просторі. *Інноватика у вихованні*. Вип. 11. Рівне: РДГУ. С. 122–134.



УДК 780.8:780.64

ORCID <https://orcid.org/0009-0006-9927-0394>

*Вишневська І.П.,
м. Рівне*

СПЕЦИФІКА РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Анотація. У статті досліджується специфіка професійної діяльності концертмейстера в класі духових інструментів у закладах фахової мистецької освіти. Аналізуються характерні особливості ансамблевої взаємодії між концертмейстером і студентами-духовиками, зокрема питання інтонаційно-динамічного балансу, тембрового узгодження, фразування та стилістичної єдності інтерпретації. Обґрунтовано роль концертмейстера як активного учасника навчального і виконавського процесів, який виконує не лише акомпаніаторську, а й методичну та педагогічну функції. Розкрито принципи ефективної комунікації у процесі підготовки концертних номерів, акцентовано на необхідності глибокого розуміння специфіки духових інструментів з боку концертмейстера.

Ключові слова: концертмейстер, духові інструменти, ансамблеве музикування, акомпанемент, інтерпретація, виконавська взаємодія.

Abstract. The article explores the specifics of the professional activity of the accompanist in the wind instruments class within institutions of specialized arts education. It analyzes the characteristic features of ensemble interaction between the accompanist and wind instrument students, particularly issues of intonational and dynamic balance, timbral coordination, phrasing, and stylistic unity of interpretation. The accompanist's role is substantiated as an active participant in both the educational and performance processes, fulfilling not only the function of an accompanist but also methodical and pedagogical roles. The article reveals the principles of effective communication in the process of preparing concert pieces and selecting repertoire, with emphasis on the necessity for the accompanist to possess a deep understanding of the specific characteristics of wind instruments.

Keywords: accompanist, wind instruments, ensemble performance, accompaniment, interpretation, performance interaction.

Постановка проблеми. У сучасній системі фахової мистецької освіти одним із ключових компонентів професійної підготовки майбутніх виконавців на духових інструментах є розвиток навичок ансамблевого музикування. Цей процес невід'ємно пов'язаний із залученням концертмейстера як повноправного учасника освітнього та виконавського процесів. Концертмейстерська діяльність у класі духових інструментів має низку специфічних рис, обумовлених акустичними особливостями духових інструментів, їхньою виконавською технікою, а також потребою у специфічній формі взаємодії між солістом та концертмейстером. Попри провідну роль концертмейстера у формуванні цілісного художнього образу та досягненні інтерпретаційної єдності у процесі підготовки до концертних виступів, дана проблема залишається недостатньо дослідженою в науково-методичній літературі. Відсутність системного аналізу ролі концертмейстера як рівноправного партнера у виконавському ансамблі зумовлює актуальність цього дослідження та визначає потребу в упорядкуванні методичних підходів до його діяльності в класі духових інструментів.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Вагомий внесок у дослідження процесу формування концертмейстерської майстерності зробили такі науковці, як К. Виноградова, О. Канкарович, М. Смирнов, М. Моїсєєва, О. Люблінський, Д. Науказ, Г. Сибірякова, В. Пустовіт. Питання професійної підготовки майбутніх педагогів-піаністів висвітлено у працях А. Верхолаза, О. Готліба, Р. Давидяна, Т. Карнаухової, Н. Козіної, Г. Падалки, О. Щолокової й інших дослідників.

У наш час активно вивчаються аспекти формування концертмейстерської компетентності та розвитку емпатійних якостей, про що свідчать наукові розвідки Е. Алієвої, Т. Карпенко, М. Печенюк, С. Сергієнко, О. Штефан та інших. Усвідомлення наукової та практичної значущості порушеної теми стало підґрунтям для написання даної публікації.

Метою статті є дослідження специфіки професійної діяльності концертмейстера в класі духових інструментів, виявлення особливостей його виконавської та педагогічної взаємодії з духовиками, а також обґрунтування методичних підходів до ефективної співпраці у процесі навчально-виконавської підготовки студентів у закладах фахової мистецької освіти.

Виклад основного матеріалу. Концертмейстер посідає одну з ключових позицій у системі музичної освіти та виконавської практики, оскільки його професійна діяльність охоплює не лише функцію акомпанементу, а й реалізацію складної інтеграційної ролі в контексті ансамблевого музикування. Ця роль є багатогранною і передбачає глибоке розуміння технічних, емоційних, тембрових та інтерпретаційних складників музичного твору. Співпраця концертмейстера з виконавцем на духовому інструменті є складним і відповідальним завданням, що потребує високого рівня професійної майстерності, художньої чутливості та творчої адаптивності. Специфіка цієї взаємодії заслуговує на окреме дослідження, оскільки вона безпосередньо впливає на якість виконавської інтерпретації та формування ансамблевих навичок у студентів.

Концертмейстер виконує роль посередника між музичним текстом і виконавцем, а також між звучанням інструмента соліста та сприйняттям аудиторії. Його завдання полягає не лише у технічно бездоганному виконанні фортепіанної партії, а й у формуванні художньої цілісності виконавського процесу, забезпеченні балансу й ефективної взаємодії між учасниками ансамблю. У співпраці з виконавцями на духових інструментах, для яких характерні специфічні особливості звуко-видобування, тембрового забарвлення, динаміки та артикуляції, концертмейстерська роль набуває особливої значущості. Концертмейстер не лише супроводжує соліста, а й сприяє досягненню ним бажаного звукового результату, підтримуючи високий рівень виразності та технічної довершеності виконання (Склярів, 2002).

Взаємодія концертмейстера з виконавцем на духовому інструменті ускладнюється специфічними акустичними та тембровими характеристиками цього виду інструментів. Це зумовлює необхідність володіння концертмейстером глибокими знаннями у сфері інструментознавства, а також високим рівнем виконавської гнучкості для досягнення темброво-звукової гармонії між фортепіано та духовим інструментом. Зокрема, до його обов'язків належить точне регулювання динамічних співвідношень, урахування артикуляційних особливостей кожного інструмента та здатність адаптуватися до змін у стилістичному й інтерпретаційному планах.

У процесі роботи з духовими інструментами концертмейстер стикається з низкою технічних і музичних викликів, зумовлених індивідуальними акустичними параметрами, технічними обмеженнями та виразними можливостями кожного конкретного інструмента. Наприклад, флейта, яка відзначається легкістю та прозорістю звучання, вимагає особливо делікатного підходу в акомпанементі. Концертмейстер повинен забезпечити таку динамічну й текстурну організацію фортепіанної партії, яка не лише не пригнічує звучання флейти, але й підкреслює її ефемерність і темброву чистоту. Кларнет, у свою чергу, вирізняється широкими динамічними можливостями та гнучкістю звучання, що висуває перед концертмейстером специфічні виконавські завдання. Основним з них є забезпечення тембрової рівноваги між кларнетом і фортепіано шляхом постійного динамічного коригування акомпанементу відповідно до змін звукової палітри інструмента. Технічна майстерність концертмейстера виявляється у здатності точно узгоджувати динамічні та темброві контрасти, акцентуючи виразність соло при збереженні його тембрової чистоти та звукової прозорості.

Труба, навпаки, завдяки своїй потужності та яскравому тембру, потребує ще більш виваженого підходу до динамічного балансування. З огляду на її інтенсивне звучання, концертмейстер повинен здійснювати ретельний контроль над супроводом, аби фортепіанна партія не домінувала над солістом, а сприяла формуванню збалансованого звучання ансамблю, створюючи відповідний акустичний простір для інструменту.

Кожен із духових інструментів – будь то флейта, кларнет, гобой, чи то труба, тромбон або тромбон – вимагає від концертмейстера виняткової чутливості до їхніх акустичних властивостей, тембрової специфіки та динамічних характеристик. Така робота передбачає не лише високу технічну компетентність у виконанні партії супроводу, а й глибоке емоційне сприйняття музичного матеріалу, що безпосередньо впливає на якість ансамблевого виконання (Молчанова, 2013).

Концертмейстер повинен уважно враховувати фізіологічні особливості виконання на духових інструментах, зокрема необхідність пауз для дихання. Ці паузи безпосередньо впливають на фразування та загальну організацію виконання, тому концертмейстер має інтуїтивно відчувати їх і

інтегрувати у загальний музичний контекст. Така здатність чутливо сприймати структуру твору є необхідною для створення цілісного музичного образу.

Важливою складовою діяльності концертмейстера є його здатність адаптуватися до змін, що виникають під час виконання, зокрема в інтерпретації соліста. Кожен виконавець має індивідуальний стиль і підхід до музичного твору, що визначає його трактування темпу, динаміки, акцентів та інших виразових аспектів. Тому здатність концертмейстера гнучко реагувати на ці зміни є важливим елементом його професійної діяльності.

Ключовим фактором у цьому процесі є взаєморозуміння між концертмейстером і солістом, що дозволяє створити спільний музичний простір. Це сприяє реалізації творчих ідей кожного виконавця, забезпечуючи цілісність виконання та гармонійну взаємодію між інструментами.

Особливо важливим є здатність концертмейстера миттєво реагувати на зміни темпу, оскільки кожен музикант по-своєму інтерпретує ритмічну структуру, яка може змінюватися залежно від емоційного забарвлення твору чи конкретної ситуації під час виконання. Крім того, зміни в динамічному русі, такі як поступове збільшення чи зменшення звучання, а також точні акценти, що підкреслюють важливі моменти в творі, вимагають від концертмейстера високої чутливості та здатності до оперативної адаптації. Іноді ці зміни можуть бути неочікуваними і потребують від концертмейстера швидкої реакції для забезпечення гармонії та цілісності музичного виконання (Повзун, 2009).

Ключовим аспектом, що сприяє успішній взаємодії між концертмейстером і солістом, є взаєморозуміння між ними. Це взаєморозуміння має не лише технічний, а й емоційний характер: важливо, щоб обидва музиканти мали спільне уявлення про інтерпретаційні нюанси твору і могли в процесі спільної роботи створити єдиний музичний простір, у якому кожен учасник ансамблю вільно реалізує свої творчі ідеї, зберігаючи при цьому цілісність і єдність виконання. У такому контексті концертмейстер виступає не лише як супроводжувач, а й як активний учасник спільного музичного процесу, вносячи свій вклад у загальну інтерпретацію твору. Взаємодоповнення між концертмейстером і солістом дозволяє не лише підтримувати технічний баланс, але й забезпечує емоційну єдність у виконанні, що є важливим фактором для досягнення високого рівня виразності та художньої достовірності. Отже, здатність адаптуватися до інтерпретаційних змін є не тільки необхідною складовою професіоналізму концертмейстера, але й основою для створення динамічного і живого ансамблевого виконання.

У процесі роботи концертмейстера з солістами важливим аспектом є активна участь у творчому процесі, що передбачає не лише технічну підтримку, а й здатність до глибокої емоційної взаємодії з виконавцем. Взаєморозуміння та відкритість до нових ідей дозволяють створити не лише технічно бездоганне, а й емоційно багатогранне виконання, яке вражає слухачів та забезпечує художню цілісність виконаного матеріалу. Завдяки цій співпраці формується унікальний художній результат, який не лише демонструє високий рівень професіоналізму виконавців, а й наповнює твір глибоким емоційним змістом.

Особливу значущість у цьому процесі мають вступи в фортепіанній партії, що виконують ключову роль у формуванні настрою та визначенні емоційного тону музичного твору. Вони не тільки налаштовують виконавців на подальше виконання, а й готують слухачів до сприйняття музичного змісту, підкреслюючи основні ідеї твору і створюючи атмосферу, яка поступово розкривається в подальших частинах. Концертмейстер, виконуючи вступ, має не лише точно відтворювати нотний текст, але й інтерпретувати його таким чином, щоб він органічно вписувався в загальну концепцію твору, підтримуючи єдність музичного розвитку. Успішно виконаний вступ стає містком між частинами твору, забезпечуючи їх гармонійне поєднання та створюючи єдину музичну лінію, що дозволяє солісту плавно і впевнено продовжити виконання.

Також важливим елементом ансамблевого виконання є фортепіанні програші, що надають солісту можливість для відпочинку, концентрації та підготовки до наступної частини твору. У процесі таких пауз концертмейстер може розвивати музичні ідеї, підтримуючи загальний музичний контекст і зберігаючи цілісність твору. Ці моменти не тільки дозволяють відновити фізичні сили соліста, але й сприяють налаштуванню слухачів на подальший розвиток музичної думки, зберігаючи динамічну і емоційну рівновагу виконання. Програші виконують функцію не лише технічного відпочинку, але й забезпечують гармонійний перехід між частинами твору, зберігаючи його внутрішню цілісність.

Іноді концертмейстеру необхідно вносити купюри у партію фортепіано, особливо під час навчальних концертів або виступів, що мають обмежений час. Це зазвичай стосується великих музичних форм, коли виконуються лише окремі частини концерту чи сонати. Важливо, щоб ці купюри не порушували логіку розвитку твору та емоційну цілісність композиції. Концертмейстер, у

таких випадках, має ретельно аналізувати структуру твору, забезпечуючи плавний перехід між частинами та зберігаючи основні тематичні й емоційні акценти. Внесені зміни повинні бути непомітними для слухачів, а звучання залишатися органічним і виразним.

Роль концертмейстера у визначенні темпу та ритму є надзвичайно важливою, оскільки він повинен активно взаємодіяти з солістом, щоб досягти необхідної технічної та емоційної гармонії у виконанні. У випадках, коли соліст може відхилитися від заданого темпу через технічні труднощі або стрес, концертмейстер має бути готовим до швидкої адаптації, підтримуючи стабільність виконання. Це включає здатність плавно коригувати темп без нав'язування власної інтерпретації та допомагати солісту повернутися до правильного ритму без порушення загального звучання ансамблю. Завдання концертмейстера полягає в створенні атмосфери, в якій соліст відчуває підтримку та комфорт, а виступ зберігає свою цілісність. Така чутливість та адаптивність вимагають від концертмейстера високої майстерності та досвіду, оскільки кожна ситуація на сцені є унікальною.

Під час виступів можуть виникати непередбачувані ситуації, коли соліст помилково пропускає частину твору чи зупиняється. У таких випадках концертмейстер відіграє ключову роль у швидкому реагуванні та мінімізації негативного впливу на загальне враження від виконання. Досвідчений концертмейстер здатний оперативно адаптуватися до змін, надаючи необхідну музичну підтримку та знаходячи відповідні рішення для збереження цілісності виконання, не дозволяючи слухачам помітити помилки. Наприкінці виступу важливо, щоб концертмейстер і соліст спільно завершили твір, надаючи йому професійну завершеність, що підкреслює високий рівень майстерності та взаєморозуміння.

Розвиток навичок читання з листа є одним із центральних аспектів підготовки концертмейстера, оскільки він дозволяє працювати з різноманітним репертуаром та адаптуватися до різних умов ансамблевого виконання. Важливим етапом цього процесу є формування внутрішнього слуху – здатності сприймати музику не лише через нотний запис, але й через її уявне звучання. Це дає змогу швидко орієнтуватися в новому матеріалі та передбачати розвиток музичної ідеї. Водночас автоматизація технічних аспектів виконання знижує когнітивне навантаження, що сприяє високій швидкості та точності виконання складних творів.

Окрім технічних навичок, концертмейстер повинен володіти розвиненими музичними чутливістю та виразністю, що дозволяє йому передавати всі нюанси твору, підтримуючи художню ідею і інтерпретацію. Це потребує гнучкості у реакціях на інтерпретаційні зміни соліста, здатності коригувати динаміку, темп та акценти в реальному часі. Тільки завдяки високому рівню розвитку технічних і музичних навичок, концертмейстер може створювати справжній ансамблевий ефект, де кожен виконавець, зокрема соліст, має змогу вільно розкривати свою творчість, одночасно підтримуючи загальну єдність і виразність виконання.

Роль концертмейстера в умовах змішаного навчання, особливо під час пандемії та війни, також значно зросла. У ці складні часи концертмейстери змушені були адаптувати свої методи роботи, використовуючи цифрові платформи та інші інноваційні підходи. Це дозволило не лише зберегти якість навчального процесу, але й забезпечити мотиваційну та психологічну підтримку студентів, допомагаючи їм справлятися з труднощами в умовах стресу.

Висновки. Робота концертмейстера є важливою складовою ансамблевого виконання, оскільки вона включає не лише технічне супроводження, а й активну взаємодію з солістом на емоційному та інтерпретаційному рівнях. Вміння адаптуватися до змін в інтерпретації, таких як зміни темпу, динаміки або акцентів, дає змогу концертмейстеру підтримувати єдність виконання та забезпечувати високий рівень музичної виразності. Концертмейстер відіграє ключову роль у гармонізації звучання між фортепіано та духовими інструментами, враховуючи їх акустичні особливості.

Зокрема, під час роботи з духовими інструментами, кожен з яких має свої унікальні технічні та акустичні характеристики, концертмейстер повинен бути готовим до швидкої адаптації та реагування на індивідуальні особливості звучання кожного інструмента. Його завдання полягає не лише в забезпеченні балансу між інструментами, а й у підтримці соліста, допомагаючи йому досягти бажаного звучання, не пригнічуючи його тембрових особливостей.

Крім технічних навичок, важливою складовою є здатність концертмейстера працювати в умовах змін, наприклад, під час пандемії або кризових ситуацій, коли інноваційні методи роботи, такі як використання цифрових технологій, є необхідними для підтримки навчального процесу. У таких умовах концертмейстери активно застосовували онлайн-платформи та інші методи для забезпечення якісного ансамблевого звучання.

Отже, успіх концертмейстера залежить від його здатності поєднувати високий рівень технічної майстерності, музичної чутливості та адаптивності до змінних умов. Така багатогранна діяльність сприяє не лише високому рівню виконання, а й розвитку ансамблевих навичок у студентів, формуючи цілісне музичне сприйняття та гармонійне виконання.

Перспективи подальших досліджень концертмейстерської діяльності зосереджуються на кількох ключових напрямках. По-перше, необхідно поглибити дослідження взаємодії концертмейстера та соліста, зокрема в контексті адаптації до змін інтерпретаційних нюансів та технічних особливостей духових інструментів. По-друге, важливим є вивчення ефективності використання цифрових технологій у процесі навчання та репетицій, зокрема в умовах змішаного навчання та кризових ситуацій. По-третє, слід звернути увагу на психологічні аспекти роботи концертмейстера, зокрема на підтримку солістів у стресових ситуаціях і технічних труднощах. Таким чином, майбутні дослідження сприятимуть вдосконаленню технічних, інтерпретаційних та психологічних аспектів концертмейстерської практики.

Список використаної літератури

1. Журавльова Н. І., Каленик І. В. Психологічні аспекти діяльності концертмейстера у сфері музичного мистецтва. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених ДДПУ імені Івана Франка, 2021. Вип.36, Т.1. С.74-79.
2. Моїсєєва М. А. Інтеграція музикознавчих і психолого-педагогічних знань як чинник творчої інтуїції музиканта. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2005. Вип. 21. С. 51–54.
3. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки РДГУ, 2013. Вип. 19(1). С. 212–217.
4. Повзун Л. І. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера : Навчальний посібник. Одеса: Фото-синтетика, 2009. 104 с.
5. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. Наукові збірники Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. 2010. Вип. 24. С. 4–14.
6. Ревенчук В.В. Теорія та методика формування концертмейстерських умінь : Навчальний посібник. Ніжин: Видавництво НДУ імені М. Гоголя, 2009. 111 с.
7. Склярів О. Д. Методика викладання курсу фортепіано. Формування і розвиток виконавських навичок студентів : Навчальний посібник. Харків: ХДАК, 2002. 79 с.



УДК 781:374.13

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7119-3554>

**Пастушок Т.В.,
м. Рівне**

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ ДИРИГЕНТА ДИТЯЧОГО ОРКЕСТРОВОГО КОЛЕКТИВУ

Анотація. У даній статті висвітлено педагогічні умови формування комунікативної культури диригента дитячого оркестрового колективу, а саме: діалогічність спілкування між диригентом та дітьми, творчий підхід, активність у процесі самоаналізу та самовдосконалення, розвиток творчих здібностей в учнів із застосуванням новітніх методів навчання. Також показано педагогічні навички диригента для роботи з дітьми, уміння пояснювати музичний матеріал, мотивуючи їх до самовдосконалення та розвитку.

Актуальність даного дослідження визначається тим, що в освітній практиці та науці з особливою увагою приділяється питанням педагогічних умов формування комунікативної культури диригента дитячого оркестрового колективу в закладах мистецької освіти.

Ключові слова: диригент дитячого оркестрового колективу, комунікативна культура, педагогічні умови, взаємодія, саморозвиток.

Abstract. This article highlights the pedagogical conditions for the formation of the communicative culture of a conductor of a children's orchestra, namely: dialogic communication between the conductor and children, a creative approach, activity in the process of self-analysis and self-improvement, the development of creative abilities in students using the latest teaching methods.

In addition, the conductor must have professional pedagogical skills and abilities to work with children, be able to explain musical material in an accessible way, motivating them to self-improvement and development. The conductor directs his work to the development of technical and expressive musical abilities in students, and he also develops a program that takes into account their level of training.

The relevance of this study is determined by the fact that in educational practice and science, special attention is paid to the issue of pedagogical conditions for the formation of the communicative culture of the conductor of a children's orchestra in art schools and extracurricular educational institutions of artistic direction.

The article also analyzes the pedagogical conditions for forming the communicative culture of a conductor of a children's orchestra. These conditions play an important role in creating effective interaction with children and achieving high results in creative activities. Therefore, the conductor of the children's orchestra group must also ensure a friendly atmosphere, organize effective rehearsals, where each student has the opportunity to develop his creative skills and interact with other musicians, as well as choose a repertoire that corresponds to the age and psychological capabilities of children, and prepare them for performances in front of an audience.

Pedagogical conditions for the formation of the communicative culture of a conductor of a children's orchestra also include cooperation with young people, the development of their talents, as well as instilling in them a love for music and work in an orchestra.

Key words: conductor of a children's orchestra, communicative culture, pedagogical conditions, interaction, self-development.

Постановка проблеми. В умовах сьогодення, формування комунікативної культури диригента дитячого оркестрового колективу відбувається завдяки накопиченню та удосконаленню психолого-педагогічних та музично-теоретичних знань, попередньо здобутих в закладах середньої та вищої освіти, а також в практичній діяльності. Для ефективної підготовки диригента дитячого оркестрового колективу мають бути створені належні умови, завдяки яким будуть виконуватися практичні заняття з дітьми та поставлені цілі, щодо їх майбутньої концертної діяльності. Зачасту, для вирішення поставлених цілей, диригент, практикуючи з дитячим оркестровим колективом опирається на власний попередній досвід, або подібні ситуації, де він мав змогу спостерігати за практичними заняттями інших диригентів. Проте, такі набуті знання лише частково можуть сприяти формуванню рівня комунікативної культури диригента дитячого оркестрового колективу.

Для того, щоб вирішити ці педагогічні завдання потрібно створити відповідні умови, які б в подальшому забезпечили формування комунікативної культури диригента дитячого оркестрового колективу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема педагогічних умов у різних аспектах широко досліджувалася у роботах А.Алексюка, Г.Балла, І.Беха, В.Галузинського, Б.Гершунського, С.Гончаренка, П.Груздєва, М.Євтуха, В.Загвязинського, І.Зязюна, В.Краєвського, І.Лернера, С.Смирнова, О.Рудницької. Основу для обґрунтування теоретичних засад професійної підготовки диригента оркестрового колективу становлять основні положення музичної педагогіки та теорії мистецької освіти (М.Букач, Л.Коваль, О.Олексюк, Г.Падалка, О.Рудницька, Т.Смирнова, О.Щолокова, та ін.).

Мета статті – визначити педагогічні умови формування комунікативної культури диригента дитячого оркестрового колективу, які б сприяли розвитку його комунікативної взаємодії з дітьми.

Виклад основного матеріалу. Розвиток комунікативної культури диригента дитячого оркестрового колективу є однією із багатьох складників у структурі педагогічного процесу. Головною особливістю цього складного процесу є зміна самосвідомості особистості, яка зумовлена відповідальністю перед майбутніми поколіннями в результаті власної праці та взаємовідносин з учасниками дитячого оркестрового колективу. Формування комунікативної культури диригента дитячого оркестрового колективу є специфічним процесом, в основі якого покладено створення відповідних педагогічних умов.

Поняття «умова» у філософському словнику [7, с. 356] витлумачено як відповідне середовище (обстановку), що відображає відношення предмета до навколишніх явищ. У пропонованому контексті умови постають частиною педагогічного процесу, тому відображають сукупність можливостей змісту навчання та методів, які забезпечують якісне виконання завдань освітнього процесу.

У педагогічній спільноті педагогічні умови трактують як систему засобів, обставин і заходів педагогічного процесу, що сприяють ефективній підготовці майбутніх спеціалістів і підлягають до класифікації на дидактичні, психологічні, методичні, організаційні та комунікативні [2].

Формування комунікативної культури диригента дитячого оркестрового колективу залежить від педагогічних умов – поєднання зовнішніх і внутрішніх чинників, які забезпечують процес якісного навчання майбутніх диригентів оркестрових колективів. С. Сисоєва вважає, що розвиток будь-якої особистості формують зовнішні та внутрішні умови діяльності [5], тоді як В. Галузинський стверджує про те, що особиста реалізація залежить від внутрішніх настанов та індивідуальних професійних якостей [1]. У своїй праці О. Олексюк [4, с.89] виокремлює такі педагогічні умови, як: набуття здобувачами практичного досвіду роботи над художніми творами, діалог у спілкуванні, зв'язок професійної фортепіанної підготовки із вокальною та диригентською практикою здобувачів вищої освіти. І. Цюряк вважає однією з основних педагогічних умов саморозвиток здобувачів [9, с. 19].

Аналізуючи праці вище сказаних авторів, для формування комунікативної культури диригента дитячого оркестрового колективу нами було визначено наступні педагогічні умови:

- розвиток мотивації до навчання з використання комп'ютерних технологій та засобів мультимедіа,
- діалогічність спілкування між диригентом та дітьми,
- творчий підхід
- активність у процесі самоаналізу та самовдосконалення,
- розвиток творчих здібностей в учнів із застосуванням новітніх методів навчання.

Розвиток мотивації до навчання з використання комп'ютерних технологій та засобів мультимедіа. Практичні заняття роботи з дитячим оркестровим колективом є тією рушійною силою, яка викликає творчий інтерес учнів до усього творчого процесу. Окрім цього, зацікавленість диригента на практичних заняттях з учнями та бажання вдосконалювати практичні навички є основним стимулом для розвитку умінь аранжувати та оркеструвати нові твори, використовувати та задіювати на практиці комп'ютерні програми для набору нот оркестрових партитур. Результат таких практичних занять передбачає розвиток самостійного творчого вдосконалення диригента дитячого оркестрового колективу.

Окрім цього, існує проблема суперечностей між знаннями диригента, здобутих попереднім досвідом навчання в освітніх мистецьких закладах та вмінням застосовувати їх у практичній діяльності [3]. Дана проблема в більшій мірі пов'язана з диригентсько-оркестровою підготовкою, яка потребує постійного удосконалення. Тому велике значення у формуванні комунікативної культури диригента дитячого оркестрового колективу має самоосвіта та активний пошук зв'язку методичного матеріалу і наукових праць видатних диригентів. Вирішення цієї проблеми полягає в стимулюванні науково-пошукової діяльності диригента, а також у самоорганізації.

Одним із важливих методів для мотивації диригента дитячого оркестрового колективу є ознайомлення з автопортретами відомих диригентів та діячів оркестрового мистецтва. Вивчаючи їх життєвий та творчий шлях, диригент має можливість аналізувати моменти успіху і невдач, життєві випробування та найкращі моменти творчого розквіту в житті (пік популярності та слави).

За допомогою засобів мультимедіа та мережі інтернет, диригент дитячого оркестрового колективу має можливість перегляду концертів за участю найвідоміших диригентів, аналізу їх професійних якостей, а також змогу самоудосконалюватись за допомогою відео-уроків. Окрім цього, в процесі роботи з комп'ютерними програмами для аранжування та друку нотного матеріалу, диригент має можливість прослухати власні аранжування, при цьому постійно удосконалювати свої творчі навички та здібності.

Стимулювання самостійної диригентсько-оркестрової діяльності та мотивації диригента дитячого оркестрового колективу підкреслює значимість даної педагогічної умови. Тому під час підготовки до оркестрової діяльності, йому слід чітко ставити перед собою мету, проаналізувати її виконання, а також прагнути до вдосконалення та ефективного досягнення власно-поставленої задачі.

Діалогічність спілкування між диригентом та дітьми. Однією із важливих педагогічних умов формування комунікативної культури майбутнього диригента є його творча взаємодія із учнями у процесі роботи з оркестровим колективом.

Головним чинником творчої взаємодії диригента та учасників дитячого оркестрового колективу є спілкування. На думку О. Олексюк, будь-який діалог можна розглядати як «духовну цінність» [3]. Вона зазначає, що діалогічність спілкування є нічим іншим, як «обмін моральними цінностями». Тому можна дійти висновку, що творча діяльність диригента та дітей безпосередньо спрямована на досягнення поставлених цілей та осмислення загально-людських цінностей.

Комунікативна культура диригента дитячого оркестрового колективу повинна бути передбачена його мобільністю, гнучкістю, яка в свою чергу спрямована на діяльність у постійно-змінному творчому середовищі та повинна мати тісний зв'язок із учасниками оркестрового колективу. Саме здатність до максимально-оптимального спілкування диригента з учнями є одною і найважливішою педагогічною умовою його комунікативної культури. Відповідно, від таких умінь буде залежати психологічна атмосфера в дитячому оркестровому колективі та загальний результат його диригентсько-оркестрової діяльності.

В нашому випадку діалог, це вияв довіри та поваги між диригентом та учнями, можливість знайти згоду, коли розмова проходить на партнерських засадах. Серед головних психологічних труднощів, які можуть проявлятися в процесі діалогічного спілкування є такі, як:

- труднощі в передачі особистого емоційного ставлення до художнього матеріалу,
- нерозуміння індивідуальних психологічних якостей диригента оркестру,
- невміння налагодити психологічний контакт із дітьми,
- складності у спілкуванні, які виникають під час практичних занять,
- невміння будувати індивідуальні стосунки з учнями у процесі вирішення творчих завдань.

Формування комунікативної культури диригента дитячого оркестрового колективу також передбачає доброзичливі психологічні відносини диригента та учнів, в яких процес вирішення поставленої задачі полягає в спільному осмисленні та співпраці для досягнення максимального результату. Педагогічна взаємодія спирається на атмосферу психологічного взаємокомфорту у спілкуванні, коли створені наявні умови для самовираження та емоційного розкриття учасників оркестрового колективу.

Найціннішою формою творчості є така взаємна діяльність диригента та учасників дитячого оркестрового колективу, яка відкриває нові шляхи розвитку у мистецтві і науці. Формування комунікативної культури диригента дитячого оркестру відбувається разом з особистісним зростанням всіх учасників оркестрового колективу. Відповідно, професійна комунікативна взаємодія диригента дитячого оркестрового колективу із його учасниками сприяє розвитку та вирішенню різноманітних завдань, залученню дітей до активної творчої діяльності, яка безпосередньо має позитивний вплив на формування його комунікативної культури.

Творчий підхід. Творчість – це певна діяльність людини, яка спрямована на створення нових матеріальних чи духовних цінностей (художні твори, твори мистецтва, наукові праці, інновації, тощо). В одній із наукових праць В. Галузинського було зазначено, що *творчий підхід* – це фактор успіху, чи умова, яка народжена в спільній діяльності викладача та його наставників (студентів), де в перше виділяється студентська творчість, як однозначний компонент творчого навчання відносно педагога. В нашому випадку, творчий підхід розглядається, як частинка діяльнісного підходу [1, с. 91.]. Тому можна стверджувати, що творчий підхід позитивно сприяє удосконаленню комунікативної культури диригента дитячого оркестрового колективу, за умови запровадження в творчу та практичну діяльність навчальних компонентів, які сприяють розвитку творчих умінь, навиків та елементів навчання та самоудосконаленню його професійного рівня.

Можна зазначити, що формування комунікативних умінь та навиків диригента дитячого оркестрового колективу відбувається завдяки стимулюванню його художньо-творчої реалізації у процесі диригентсько-оркестрової діяльності. Дане стимулювання позитивно впливає на формування його творчих навиків, які в процесі постійного удосконалення формують його творчий підхід в цілому.

Активність у процесі самоаналізу та самовдосконалення. В своїй науковій праці, займаючись проблемами самостійної роботи студентів, А. Цюприк [8, с. 100-108.] зауважує, що в першокурсників першочерговою самостійною проблемою є пошук необхідної інформації. У процесі навчання, набуваючи професійного досвіду студенти поступово змінюють свій навчальний орієнтир на результативність самостійної роботи та усвідомлення вивченого матеріалу. В своїх методичних рекомендаціях Л. Теряєва [6] пропонує у самостійному опрацюванні використовувати комп'ютерні програми, інформаційні технології, мережу інтернет (пошук електронних бібліотек, електронна пошта, соціальні мережі, проведення обговорень, пошук репертуару, запис нот за допомогою нотних редакторів, виконання творчих завдань). Використання даної інформації дає можливість слухати, аранжувати, корегувати, оркеструвати та використовувати її в практичній діяльності, додатково покращуючи свої знання з музично-теоретичних дисциплін.

Набуваючи практичний досвід роботи з оркестровим колективом, диригент дитячого оркестру здобуває професійні навички, які в подальшому розвитку постійно удосконалюються. В сучасному світі оркестрового виконавства саме обізнаність диригента щодо сучасного репертуару, знання та використання засобів мультимедіа, обізнаність використання сучасних інструментів в оркестрових колективах в майбутньому дає більше можливостей для його працевлаштування. Саме такий багаж знань вмінь та навичок і є основним елементом мотивації, що сприяє активності диригента дитячого оркестрового колективу.

Одним з ефективних методів самовдосконалення диригента дитячого оркестрового колективу також являється професійна рефлексія – метод самоаналізу знань і вчинків, їх значень та меж. В нашому випадку професійна рефлексія охоплює:

- аналіз та переосмислення диригентом думок та дій, пізнання свого внутрішнього світу та творчими переживаннями, пов'язаними із управлінням дитячим оркестровим колективом,
- аналіз вже виконаної художньо-творчої роботи з дитячим оркестровим колективом,
- здатність диригента дитячого оркестрового колективу оцінити власний творчий акт з позиції глядача,
- інтерпретації виконуваних художніх творів шляхом зіставлення індивідуального бачення, епохою та художнього змісту, який був задуманий композитором.

Застосування новітніх методів навчання. Одним із сучасних методів, який використовують диригенти сучасних оркестрових колективів вважають інтерактивне навчання. *Інтерактивне*

навчання – це той вид навчальної співпраці, який відбувається за допомогою активної постійної взаємодії усіх її учасників. Така методика навчання розвиває індивідуальні творчі здібності диригента дитячого оркестрового колективу, а також сприяє закріпленню його музично-теоретичних знань. Розвиток таких творчих здібностей в майбутньому позитивно впливає на психологічні відносини диригента з учнями, індивідуальному креативному контакту та їх загальній творчій співпраці.

В сучасних оркестрових колективах також можна побачити застосування синтезатора, клавішних інструментів, комп'ютера та різного виду електронних музичних пристроїв. Використання таких технологій у репетиційній роботі сприяє виконанню різних творчих завдань:

- аранжуванню оркестрових творів будь-якої складності,
- вмінню записувати оркестрові ноти та набору партитур в музичних редакторах,
- створення індивідуальної інтерпретації на оркестровий твір будь-якого виду складності.

Розвиток комунікативної культури із застосуванням новітніх методів навчання диригента дитячого оркестрового колективу залежить також від залучення їх до власної композиторської творчості. Велике значення для такого розвитку має написання оркестрових творів для дитячих оркестрових колективів із застосуванням вище сказаних мультимедіа технологій та індивідуальна інтерпретація. Такі здобутки повинні використовуватися диригентом на репетиційних заняттях з дитячим оркестровим колективом.

Висновки. Як підсумок вище викладеного можна стверджувати, що педагогічні умови – це сукупність чинників, які уможливають використання ефективних педагогічних засобів комунікативної культури диригента дитячого оркестрового колективу. Це дає підстави трактувати процес оркестрової підготовки як взаємодію диригента та дітей в умовах оптимізації загального психологічного клімату, де диригент створює умови для самореалізації та самоствердження з огляду на творчий потенціал кожного оркестранта. Очевидно, що саме в межах творчої взаємодії учасники дитячого оркестрового колективу краще виявляють себе, удосконалюючи власний творчий потенціал.

Педагогічні умови є джерелом мотивації диригента та учнів, запорукою розвитку сприйняття, творчого пошуку та підвищення їх виконавської майстерності, а також набуття професійних особливостей і комунікативної культури диригентом оркестрового колективу. Відтак формування комунікативної культури майбутнього диригента дитячого оркестру вимагає створення педагогічних умов, які сприятимуть підвищенню його професійного рівня.

Перспективою подальших розвідок педагогічних умов формування комунікативної культури диригента дитячого оркестрового колективу можна вважати оптимізацію всього процесу формування комунікативної культури диригента дитячого оркестрового колективу. Для цього потрібно посилити його методичну підготовку та звернути увагу на музично-теоретичну базу знань, включаючи новітні методи та сучасні засоби навчання.

Список використаних джерел

1. Галузинський В.М. Педагогіка: теорія та історія. В.Галузинський, М.Євтух. – К.: Вища школа, 1995. – 237 с.
2. Коваленко І.Г. Педагогічні умови формування професійно-особистісних рис майбутніх учителів музики у процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін. *Вісник Львівського університету*. Серія педагогічна. Львів: ЛНУ, 2005. Вип. 19. ст. 323-329.
3. Олексюк О. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва : навч. посіб. О. М. Олексюк, М. М. Ткач. – К. Знання України, 2004. – 264 с.
4. Олексюк О.М. Музична педагогіка: навч. посіб. Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2013. 248 с.
5. Сисоєва С. О. Підготовка вчителя до формування творчої особистості учня. Київ: Поліграфкнига, 1996. 406 с.
6. Теряєва Л.А. Методичні рекомендації до формування методичної компетентності майбутніх учителів музики на заняттях з хорового диригування. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2017. 32 с.
7. Філософський енциклопедичний словник. НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди; [редкол.: В. І. Шинкарук (голова) та ін.]. – Київ: Абрис, 2002. – VI, 742 с., ст. 655.
8. Цюприк А.Я. Основні підходи до проблеми організації самостійної роботи студентів. *Педагогіка і психологія професійної освіти*. 2003, № 6. С. 100-108.
9. Цюряк І.О. Методика застосування особистісно-орієнтованих технологій навчання в процесі диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. Київ, 2009. 19 с.



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ:

Вар'янюк Олег Іванович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка.

Вишневська Ірина Петрівна – голова циклової комісії «Фортепіано», викладач-методист вищої категорії Рівненського музичного фахового коледжу РДГУ, м. Рівне.

Вовк Роман Андрійович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ ім. П.І. Чайковського, м. Київ.

Заболотний Петро Олександрович – заслужений артист України, старший викладач кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ ім. П.І. Чайковського, м. Київ.

Закопець Лев Миронович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, директор Львівського державного музичного ліцею імені Соломії Крушельницької, м. Львів.

Закопець Михайло Львович – доктор філософії, директор Музею народної архітектури і побуту у Львові імені Климентія Шептицького, викладач-сумісник кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету.

Димченко Сергій Станіславович – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Димченко Катерина Сергіївна – спеціаліст вищої категорії, старший викладач, завідувачка відділом духових та ударних інструментів РДМШ № 2, м. Рівне.

Клевець Катерина Олександрівна – керівник гуртка Рівненського міського палацу дітей і молоді, м. Рівне.

Остапчук Роман Олександрович – магістрант кафедри духових та ударних інструментів факультету музичного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету.

Палаженко Олег Петрович – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Пастушок Тарас Васильович – доктор філософії, доцент кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Пінчук Роман Володимирович – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Сиротюк Дмитро Миколайович – викладач відділу духових та ударних інструментів ВСП Рівненський музичний фаховий коледж РДГУ, м. Рівне.

Сіончук Олександр Володимирович – заслужений артист України, доцент кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Слупський Віктор Володимирович – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.

Трачук Леонід Данилович – заслужений працівник культури України, директор Тульчинського фахового коледжу культури, м. Тульчин.

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.

Яровий Юрій Валерійович – аспірант творчої аспірантури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, м. Київ.

ПРЕЗЕНТАЦІЯ

сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань духовиками України та зарубіжжя (2014–2025 роки)

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 16 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – 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 інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких закладів вищої освіти і широкого кола шанувальників 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 саксофоністів – учнів старших класів ДМШ, музичних училищ, музично-педагогічних факультетів різних установ культури і мистецтв.

Збірка складається з клавіру та партії.

Жульєв А.П.

Тромбон. Випуск I / упор. Жульєв А.П. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. – 68 с. + 20 с.

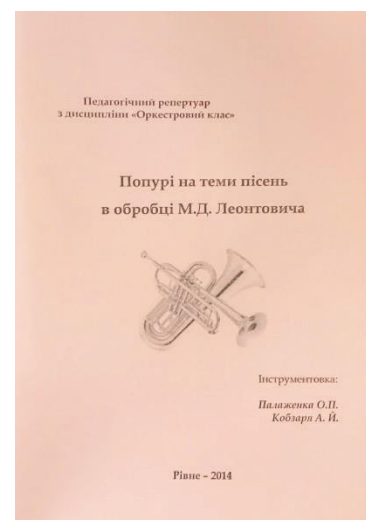
ISBN 978-966-10-3835-5

Пропонований збірник призначений для студентів музичних училищ. Яскравий музичний матеріал зробить навчання цікавим і високорезультативним.



Попури на теми пісень в обробці М.Д. Лентовича.

Педагогічний репертуар з дисципліни "Оркестровий клас" / Інструментовка: Палаженко О.П., Кобзарь А.Й. – Рівне: РДГУ, 2014. – 23 с.



Палаженко О.П.

Інструментознавство : навчальний посібник для студентів галузі знань 02 "Культура і мистецтво" / О.П. Палаженко. – Рівне, 2017. – 52 с.

"Інструментознавство" – це навчальний посібник з однойменної дисципліни для студентів кафедри духових та ударних інструментів спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. У них розглядаються основні проблемні питання курсу, історія становлення, розвитку та вдосконалення інструментів, які входять до складу великого мішаного духового оркестру, а також їх будова, різновиди та конструктивні особливості. Посібник розрахований на студентів та викладачів інститутів мистецтв, а також може бути використаний на виконавських відділеннях консерваторій, музичних училищ та коледжів культури і мистецтв.



Жульєв А.П.

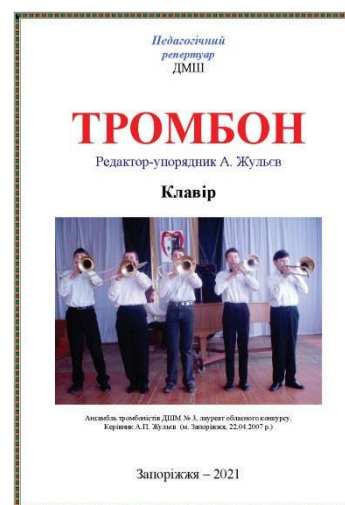
Хрестоматія «Тромбон» для ДМШ : Нотне видання – Запоріжжя: видавець ФОП Шепель Г.В., клавір – 72 с., партія – 48 с. – 2018 р.

Хрестоматія «Тромбон» призначена учням початкових класів ДМШ, ДШМ. Вона створена, згідно програми Міністерства культури і мистецтв України «Мідні духові інструменти» для ДМШ (2006 р.).

Ця Хрестоматія тісно пов'язана з хрестоматією «Блокфлейта» для ДМШ А.П. Жульєва, виданою у Тернополі 2008 р. (перевидана 2010, 2012, 2014 р.). Хрестоматія «Тромбон» базується на методичних принципах хрестоматії «Блокфлейта» А. Жульєва, а також є її продовженням.

Вперше Хрестоматія «Тромбон» виходить із текстами до багатьох творів. Це поширює кругозір учнів, формує творчий смак, осмисленість виконання твору. Хрестоматія складається з клавіру та окремої партії тромбона. В партії тромбона розміщено 20 вправ та 40 авторських етюдів, деякі з яких мають назви і художній характер. Дається скорочена щоденна система розігрування тромбоніста, гами. Багато п'єс на українські поспівки та пісні, класичні твори.

Хрестоматія «Тромбон» може бути використана для навчання і на інших інструментах.

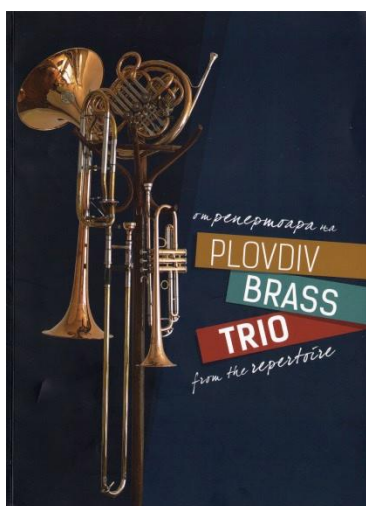
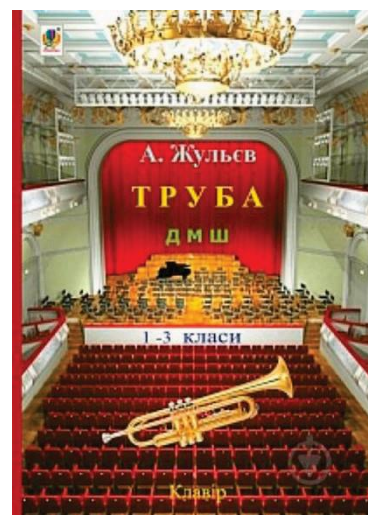


Жульєв А.

Труба / А. Жульєв. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2018. – 124 с.

ISMN 979-0-707534-17-5

Пропонований збірник призначений для учнів дитячої музичної школи, шкіл мистецтва, а також може бути використаний для навчання гри на інших духових інструментах.



Стоян Караиванов.

От репертоара на Пловдивско брас трио. Проект посвещава се на юбилейната 75-та годишнина на националното училище за музикално и танцово изкуство "Добрин Петков".

ISMN 979-0-707681-54-1

Закопець Л.М.

Гобойні награвання: Навчально-методичний посібник / Л.М. Закопець. – Рівне: Волин. обереги, 2019. – 36 с.

ISBN 978-966-416-684-0

До навчально-методичного посібника «Гобойні награвання» увійшли авторські етюди для засвоєння ритмічних та інтонаційних формул, автором якого є заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, викладач-методист класу гобоя та директор ЛССМШ імені С. Крушельницької Лев Миронович Закопець.

Посібник адресований викладачам і студентам вищих навчальних закладів музичних спеціальностей.



Закопець Л. М.

Етюди в характерах і настроях: Навчально-методичний посібник / Л. М. Закопець. – Рівне : Волин. обереги, 2019. – 40 с.

ISBN 978-966-416-683-3

До репертуарного збірника увійшли «Етюди в характерах і настроях» для учнів музичної школи, що грають на різних видах духових інструментів.

Видання адресовано широкому колу викладачів музичних шкіл, відділів та кафедр духових і ударних інструментів, які навчають учнів, студентів, що грають на різних видах духових інструментів.



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'ять книг 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: П'єсвіт, 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 / Видання друге, змінене. – Львів : Камула, 2019. – 44 с., ноти.

ISBN 978-966-433-174-3

Видання адресоване викладачам та учням дитячих музичних шкіл, шкіл мистецтв, середнім спеціалізованим музичним закладам, студентам коледжів, а також пропагандистам ансамблевої гри на мідних духових інструментах.



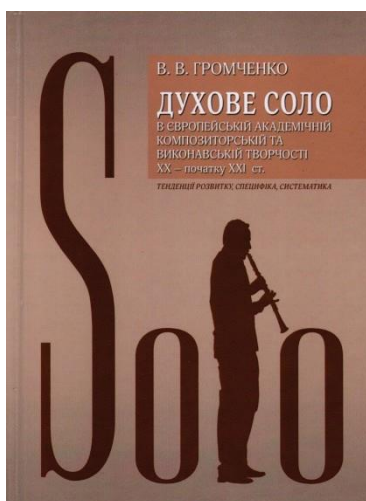
Громченко В. В.

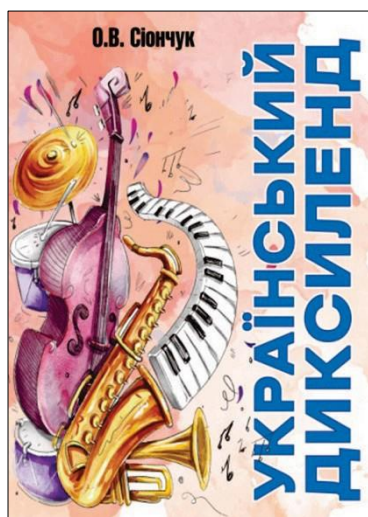
Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.

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: РДГУ, 2020. 166 с.

В навчально-методичному посібнику «Український диксиленд. Практичний курс» розглядаються мета, зміст та основні напрямки навчально-виховної та творчої роботи в студентському джазовому ансамблі диксиленд. До посібника ввійшов авторський навчально-педагогічний репертуар з методичними поясненнями та рекомендаціями щодо виконання поданих музичних творів для диксиленду.

Видання призначене для студентів вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації спеціальності «Музичне мистецтво» спеціалізації «Оркестрові духові та ударні інструменти», а також для керівників ансамблів традиційного джазу.

Горбаль Я., Горбаль В.

Характерні особливості сучасного духового ансамблевого виконавства: Навчально-методичний посібник / Я. М. Горбаль, В. Я. Горбаль. – Львів – Дрогобич: Півсвіт, 2020. – 268 с.

ISBN 978-617-7835-48-5

У навчально-методичному посібнику розроблені рекомендації щодо проведення ансамблевого виконання. Основною метою посібника є допомогти майбутнім військовим диригентам та музикантам у вивченні основних питань роботи з ансамблями та розв'язанні тих проблем, які виникатимуть при роботі над музичним твором.

Навчально-методичний посібник призначений для військових диригентів, викладачів та курсантів кафедри музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, а також керівників духових оркестрів, музикантів, які у своїй практичній діяльності проводять репетиційний процес з ансамблевої підготовки.



Жульєв А.П.

Хрестоматія «Тромбон» Вип. 2

Нотне видання – Запоріжжя: Видавець ФОП Шепель Г.В., – клавир – 60 с., партія – 20 с. – 2021 р.

Хрестоматія «Тромбон» вип. 2 призначена студентам музичних коледжів. Вона будується на високохудожньому репертуарі, який є основою для професійного навчання та формування студента-тромбоніста.

До неї увійшли твори, згідно з програмними вимогам по класу тромбона для навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації. Хрестоматія побудована на нотному матеріалі, який має художню цінність і є «золотим репертуаром» для професійного навчання та формування студента-тромбоніста.

Збірник має клавир і окремо партію тромбона.

Хрестоматія «Тромбон» (випуск II) складається з двох розділів: у першому твори кантиленного характеру, у другому – віртуозні. У другий випуск Хрестоматії увійшли і вокальні твори. Вони дані з метою розвитку культури ведення звуку, хорошого професійного дихання, оволодіння різними штрихами, особливо legato, інтонацією, динамікою, різними стилями.

Деякі п'єси в перекладенні для тромбона і ф-но видаються вперше в Україні: «Пісенька і танець Спортінглайфа», «Пісня Поргі» з опери «Поргі і Бесс» Д. Гершвіна, Прелюдія №10. Д. Шостаковича, Соната (I частина) Г. Телемана, Скерцандо Б. Марчелло, «Німецький танець» В. Моцарта.



Жульєв А.П.

Система розігрування тромбоніста. Навчально-методичний посібник. – Запоріжжя: Видавець ФОП Фадін, 2021. – 56 с.

Навчально-методичний посібник «Система розігрування тромбоніста» включає методичні поради та нотні приклади (розминки 1-4 та вправи № 1-60) для щоденного розігрування тромбоніста. Система сприяє розвитку слуху, еластичності губного апарата, техніки гри, розширенню діапазону тромбоніста. Особлива увага приділяється такому питанню, як «передслухання», тобто здатність чути внутрішнім слухом будь-які звуки, перед тим, як їх зіграти на інструменті. Щоденне заняття системою розвиває виконавський апарат і зміцнює професійну підготовку виконавця.

Навчально-методичний посібник «Система розігрування тромбоніста» призначений педагогам, учням ДМШ, ДШМ, студентам, викладачам музичних коледжів, вузів мистецтв, виконавцям різних рівнів.



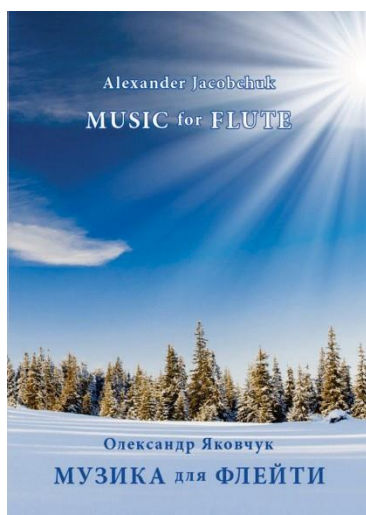
Олександр Яковчук.

Музика для флейти. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У даному виданні оприлюднено музику відомого українського композитора сучасності Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, для унікального віртуозного духового інструмента – флейти.

У збірнику представлені твори композитора різних років. Особливу увагу звертають на себе такі композиції: «Французька сюїта», «Зоряна прелюдія» і «Гротеск» для флейти і фортепіано. Ці оригінальні твори в майбутньому можуть стати окрасою репертуару сучасних флейтистів. Крім того, свого часу О. Яковчук із педагогічною метою створив кілька ансамблів – дуетів, які органічно доповняють репертуар як молодих, так і професійних виконавців.

Збірник рекомендовано для підготовлених студентів консерваторій та музичних училищ, а також спеціалізованих музичних шкіл.



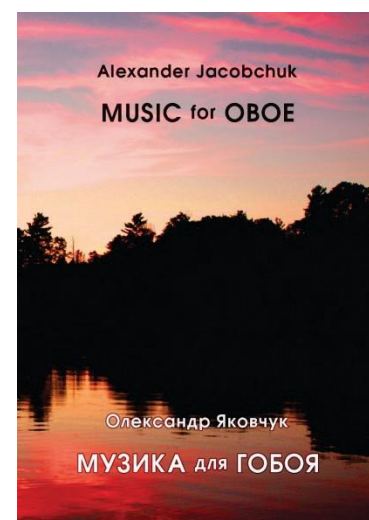
Олександр Яковчук.

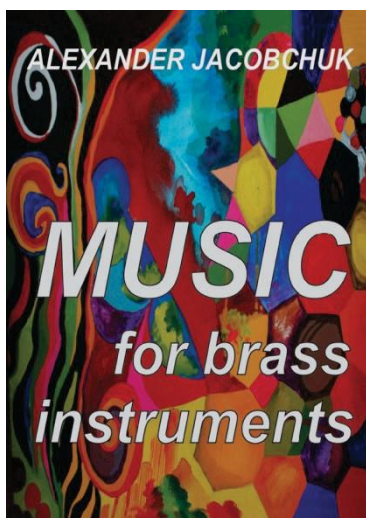
Музика для гобоя. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У даному збірнику представлена музика відомого українського композитора сучасності Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, для унікального за тембром духового інструмента – гобоя.

На особливу увагу заслуговують композиції «Елегія», «Португальська сюїта» і «Таурис». Ці оригінальні твори стали окрасою репертуару сучасних українських гобоїстів. Крім того, О. Яковчук з педагогічною метою створив кілька ансамблів різного ступеня складності для 2-х гобоїв, які органічно доповняють репертуар досвідчених виконавців.

Збірник рекомендовано для студентів і педагогів консерваторій та музичних училищ, а також спеціалізованих музичних шкіл.





Олександр Яковчук.

Музика для мідних духових інструментів. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У збірнику представлені твори композитора різних років. Увагу виконавців привертають «Романс» для валторни і фортепіано, «Мелодія» для труби і фортепіано, «Елегія» для тромбона і фортепіано та «Гумореска» для туби і фортепіано. Ці самобутні твори увійшли до репертуару сучасних українських музикантів. Крім того, О. Яковчук створив оригінальну «Італійську сюїту» – тричастинний ансамбль для брас-квінтету, який органічно доповнить репертуар висококваліфікованих музикантів. Особливою популярністю користується «Соната – поема» для труби і фортепіано (редакція партії труби М. В. Бердієва, перший виконавець Ю. Кафельников).

Збірник рекомендовано для професійних виконавців, а також для підготовлених студентів консерваторій, музичних училищ та спеціалізованих музичних шкіл.

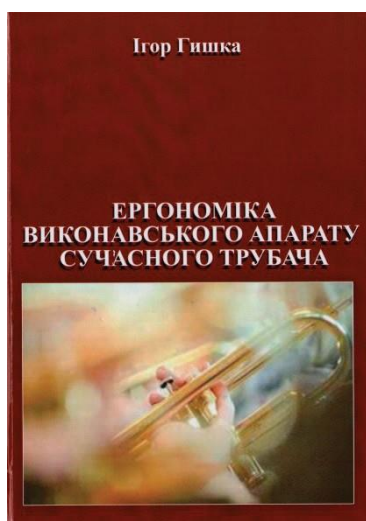
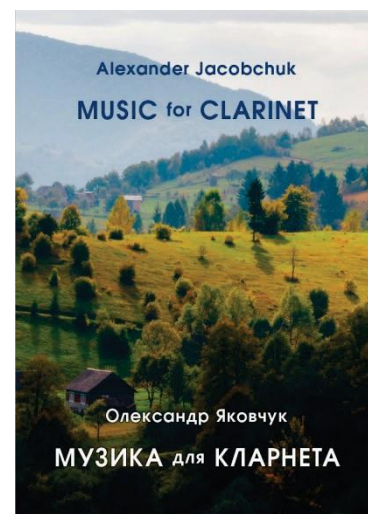
Олександр Яковчук.

Музика для кларнета. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У даному виданні представлена музика відомого українського композитора сучасності Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, для віртуозного духового інструмента – кларнета.

У збірнику представлені твори композитора різних років. Тут є і його ранні твори для цього інструмента, і пізні, написані за останнє десятиліття. Особливої уваги заслуговують широковідомі композиції «Буковинське капричіо», «Німецька сюїта» і концертна фантазія «Цар Аттіла». Ці віртуозні модерні твори стали окрасою репертуару сучасних українських кларнетистів. Крім того,

Збірник рекомендовано для студентів і педагогів консерваторій та музичних училищ, а також спеціалізованих музичних шкіл.



Ігор Гишка.

Ергономіка виконавського апарату сучасного трубача: Навчальний посібник / І. Гишка. – Львів: НАСВ, 2021. – 207 с.

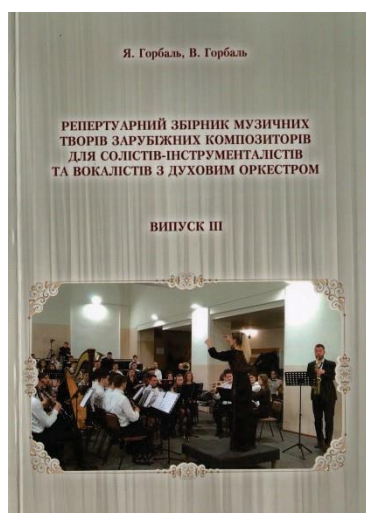
У навчальному посібнику розглянуто створення нової науково-теоретичної концепції формування спеціальної постановки виконавського апарату сучасного трубача, пов'язаної зі змінами, насамперед, робочої теситури використання труби композиторами кінця XX – початку XXI ст.

Посібник призначено для курсантів спеціальності "Музичне мистецтво", спеціалізації "Диригування військовими оркестрами (ансамблями пісні і танцю), оркестрові духові та ударні інструменти" Національної академії сухопутних військ, учнів та студентів музичних навчальних закладів усіх рівнів акредитації.

В. Горбаль, Я. Горбаль.

Репертуарний збірник концертних творів: Нотне видання для курсантів та студентів музичних навчальних закладів / В. Горбаль, Я. Горбаль. – Львів: НАСВ, 2021. – 160 с.

Наданий матеріал призначений, у першу чергу, для навчальної роботи з курсантами, майбутніми військовими диригентами ВОС України. Зміст зумовлений програмними вимогами кафедри музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ. Матеріал може бути корисним для викладачів, концертмейстерів і студентів середніх та вищих спеціалізованих музичних навчальних закладів. Партитури можуть стати у пригоді керівникам оркестрів цивільних навчальних закладів, шкіл мистецтв, дитячих музичних шкіл і установ додаткової освіти.



Горбаль В.Я., Горбаль Я.М.

Репертуарний збірник музичних творів зарубіжних композиторів для солістів-інструменталістів та вокалістів з духовим оркестром: Навчально-методичний посібник / В.Я. Горбаль, Я.М. Горбаль. – Львів – Дрогобич: 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.

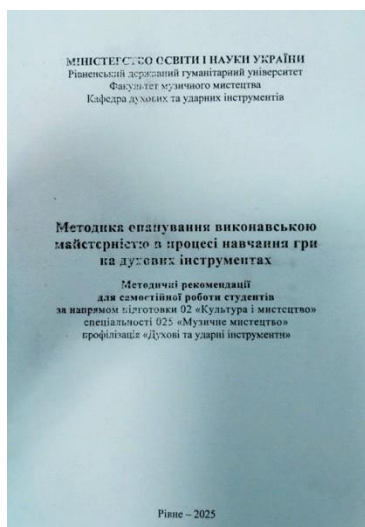
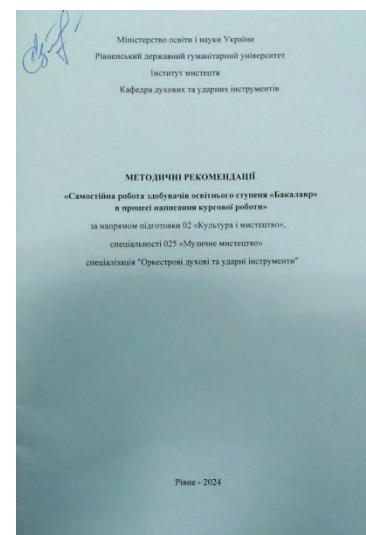
ISBN 978-966-416-938-4

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.

Методичні рекомендації "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.

Наукове видання

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

Збірник наукових праць

ВИПУСК 17

Упорядники:

**проф. Цюлюпа С.Д., проф. Сверлюк Я.В.,
доц. Палаженко О.П., доц. Цюлюпа Н.Л.**

Верстка

Віталій Власюк

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

Підписано до друку 28.05.2025 р. Формат 60x84 1/8. Папір офсет.
Гарнітура "Times". Друк цифровий. Ум. друк. арк. 12,09. Наклад 100 пр. Зам. 40.
Видавництво "Волинські обереги".

33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: (0362) 62-03-97;
e-mail: oberegi97@ukr.net

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єкта видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000
р.

Надруковано в друкарні видавництва "Волинські обереги".

I-90

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: зб. наук. пр. Вип.17. / М-во освіти і науки України, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т; упоряд.: С.Д. Цюлюпа; ред. кол.: С.Д. Цюлюпа, Я.В. Сверлюк, О.П. Палаженко та ін. Рівне: РДГУ, 2025. 104 с.

УДК 780.8 : 780.64

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2025
© Видавництво «Волинські обереги», 2025