



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

Випуск XVI



**ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

м. Київ - 2024

**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
Department of wind and percussion instruments of RSHU**

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

The collection of scientific works

Vol. 16

**Rivne
2024**

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

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

Збірник наукових праць

Випуск 16

**м. Рівне
2024**

УДК 780.8 : 780.64

I – 90

Збірник наукових праць зареєстровано Національною радою України з питань телебачення і радіомовлення, рішення від 25.01.2024 № 183, Ідентифікатор медіа R30-02251.

Збірник наукових праць видається з 2006 року.

Друкуються за ухвалою Вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 4 від 23 квітня 2024 р.)

Редакційна колегія:

Цюлюпа С.Д. – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **голова редакційної колегії;**

Палаженко О.П. – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **відповідальний секретар;**

Пьотр Лято – доктор мистецтвознавства, професор, м. Краків, Польща;

Карпак А.Я. – доктор мистецтвознавства, професор, м. Львів;

Качмарчик В.П. – доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;

Рада Славінська – доктор мистецтвознавства, професор, м. Пловдив, Болгарія;

Круль П.Ф. – доктор мистецтвознавства, професор, м. Івано-Франківськ;

Громченко В.В. – доктор мистецтвознавства, професор, м. Дніпро;

Сверлюк Я.В. – доктор педагогічних наук, професор, м. Рівне;

Вовк Р.А. – кандидат мистецтвознавства, професор, м. Київ;

Гишка І.С. – кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Львів;

Овчар О.П. – кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Харків;

Слупський В.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Київ;

Цюлюпа Н.Л. – кандидат педагогічних наук, доцент, м. Рівне;

Закопець Л.М. – кандидат мистецтвознавства, професор, м. Львів.

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 16 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські береги, 2024. – 94 с.

ISSN 2522-1590 (Online)

ISSN 2522-1582 (Print)

DOI 10.35619 префікс

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

Наукові статті висвітлюють корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких закладів вищої освіти і широкого кола шанувальників жанру духової музики.

The collection contains the results of research in the genre of wind music, combines different approaches of researchers to disclose the issues of history performance on wind instruments, creation of brass bands and prospects for their development, as well as teaching the methodic of performance on musical instruments. Submitted problematics and scientific articles contain useful information for teachers, students, undergraduates, graduate students and doctoral students of art universities, as well as for a wide range of fans of the brass music genre.

УДК 780.8 : 780. 64

**Збірник індексується в міжнародних науково-метричних базах
Google Scholar та Academic Resource Index Research Bib.**

*За достовірність фактів, дат, назв тощо відповідають автори статей.
Погляди авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.*

ISSN 2522-1590 (Online)

ISSN 2522-1582 (Print)

DOI 10.35619 префікс

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2024

© Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ, 2024

© Видавництво "Волинські береги", 2024

З М І С Т***Історія та теорія музичного мистецтва***

Круль П.Ф. Специфіка виникнення та формування народної музично-виконавської культури Галицького регіону Карпат	6
Вовк Р.А. Світові досягнення кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.....	12
Цюлюпа С.Д. Коваль Євген Миколайович – корифей школи гри на трубі Волинського краю.....	22
Zilong Niu. On the evolution of percussion instruments in China.....	30
Торговицька М-С.Т. До питання еволюції школи гри на флейті в Західній Україні	38
Димченко С.С., Димченко К.С. Рівненська дитяча музична школа № 2. Творча майстерня талантів (до 50-річчя школи).....	43

Педагогіка та методика духового виконавства

Громченко В.В. Концертний проєкт у системі сучасної музичної освіти	51
Гишка І.С. Об'єктивні і суб'єктивні чинники та їх вплив на успішний виступ оркестрового колективу на концертному подіумі	55
Палаженко О.П., Пастушок Т.В. Методологічні складові формування музичного слуху у музиканта-духовика в процесі оркестрово-виконавської підготовки.....	59
Лебедь В.О. Фестивально-конкурсна культура в аспекті академічних творів для саксофона з духовим оркестром.....	63
Терлецький М.М. Музично-слухова увага музиканта-духовика і її виховання.....	68
Хлюстін Ю.В. Особливості професійної підготовки диригента аматорського духового оркестру	71
Дмитрук А.Я., Смик Є.В., Подранецький П.А. Особливості застосування компетентнісного підходу для ефективного формування мисленнєвої діяльності підлітків.....	77
Відомості про авторів	81
Презентація сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань духовиками України та зарубіжжя (2013-2023 роки)	83

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА



УДК 78:398(477.83/.86)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3228-8232>

Круль П. Ф.,
м. Івано-Франківськ

СПЕЦИФІКА ВИНИКНЕННЯ ТА ФОРМУВАННЯ НАРОДНОЇ
МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЦЬКОГО РЕГІОНУ КАРПАТ

Анотація. Плідний розвиток культури в Галицькому районі Карпат зумовлений популяризацією народних інструментів. Виконання народної музики, а також фольклор загалом, є історичною концепцією. Її мета полягає в визначенні фахових відмінностей у структурі фольклору різних епох, реконструкції традиційного та фольклорного мислення за допомогою морфологічного аналізу його часу та територіальних наступних розвитків в межах кожного етносу і в історичній порівняльній перспективі.

Ключові слова: музично-виконавська культура, етнос, народний музичний інструментарій, Галицький регіон Карпат.

Annotation. Fruitful development of culture in Galych district of the Carpathians is conditioned by the popularization of folk instruments. Folk music performance as well as folklore in general is a historic notion. Its goal lies in the determination of phased differences in folklore structure of different ages, reconstruction of traditional and folklore thinking by means of morphological analysis of its time and territorial later developments within the limits of each ethnos and within historic comparative viewpoint.

Key words: musical and performing culture, ethnos, folk musical instruments, Galician region of the Carpathians.

Мета: Розкрити специфіку функціонування народної музично-виконавської культури Галицького регіону Карпат. Згідно мети поставлено наступні **завдання:** з'ясувати стадіальні відміни у структурі фольклору різних епох; окреслити фактори зовнішнього впливу західно-європейської музичної культури на самобутнє мистецтво жителів українських Карпат.

Музична народна творчість на сучасному етапі розвитку стає предметом дедалі глибшого вивчення. Дана проблема недостатньо досліджена сучасною наукою. Складність її вивчення полягає перед усім у тому, що народне виконавство – це нефіксований компонент художньої творчості народу, методика дослідження якого ще зовсім не вироблена. Історико-соціологічне осмислення особливостей сучасного народно-виконавського процесу неможливе без ретроспективного та перспективного розгляду його еволюції, без перевірки й порівняння основних закономірностей його розвитку на конкретних прикладах взаємодії етнофонічних явищ з елементами професійного музичного виконавства.

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

Характерні особливості історичного розвитку фольклорно-виконавських традицій і фольклорного процесу поспіль (від примітивного до досконалого) найкраще простежуються на еволюції таких, найбільш яскраво виражених, компонентів народного музичного виконавства як народний духовий інструментарій в колективному музикуванні.

Спроби наукового тлумачення питань духовності й менталітету українського народу, структури його традиційної культури зустрічаємо вже в давньоруських літописах, працях М. Грушевського, І. Огієнка, О. Воропая та деяких вчених української діаспори: Є. Онацького, О. Кульчицького, Б. Цимбалістого та ін. Філософське розуміння природи мистецтва взагалі й традиційного, зокрема, передбачає поряд із географічними врахування також соціально-економічного, психологічного й політичного чинників.

Кожна епоха створювала дедалі новіші форми й жанри музичного виконавства, здатні відтворювати характерні для неї явища й особливості матеріального та духовного світу. На ранніх

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

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

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

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

Інструменти середнього ступеню структурної та художньо-технічної "досконалості" (духові – сурми, трембіти, ріжки й деякі ударні – малий барабан, тулумбаси, гонги та інші) виникають та побутують з потреби сигнальної чи ритуальної функції в специфічних осередках суспільної організації людей (військовий побут, пастуша культура, участь в окремих трудових процесах, обрядах, ритуалах, святах і т. п.). По ойкумені їх типи в різних модифікаціях побутують більш-менш рівномірно, оскільки потреба у властивих їм функціях присутня у всіх народів, особливо на ранніх стадіях творення суспільних формацій.

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

Що стосується градації технічної, синтонічної, тембрової досконалості й поширення НМІ цієї групи по ойкумені, то їх різноманітність залежить головним чином від природно-географічних чинників, рівня суспільно-виробничих умов, специфічних художньо-естетичних запитів певних етнічних спільностей людей, від політичних, міграційних та асиміляційних процесів, що відбуваються з даним етносом. Найбільш властиве народному інструментальному музикуванню є

наслідування співу пташок, завивання вітру, голосів тваринного й рослинного світу, звучання дзвонів і дзвіночків та інших характерних інструментів і предметів побуту [9, с.19-106]. Прийом імітування звуків живої та неживої природи при допомозі звучання НМІ й людського голосу – один із найулюбленіших і найрозповсюдженіших у народно-виконавському середовищі.

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

Безписемна (усна) народно-виконавська традиція володіє важливою для ідейно-стильового поступу спроможністю, спираючись на досягнення художніх традицій, відшліфованих виконавським досвідом минулих поколінь, критично відбираючи з нових стилістичних барв лише ті, котрі вже попередньо сприйняла й засвоїла народна художня свідомість, нерідко категорично відкидаючи серед них явища й прийоми антихудожні, неактуальні, випадкові. І робить вона це, здебільшого, значно рішучіше, ніж професійно-академічна.

Процес ідейно-стильової “кристалізації” у народно-виконавському середовищі проходить, однак, не автоматично. Він також не позбавлений складних пошуків та експериментів, трансформацій, збочень і відхилень. І все ж, виразові засоби народного мистецтва краще (в порівнянні з професійними) надаються для відтворення природних художньо – естетичних запитів народу [10, с.120-121, 162-170; 12, с. 124-126; 6, с.38-40 с.77].

Причина зрозуміла – народне виконавство виникло й функціонує в самій гущі народу, існує лише для вдоволення його внутрішньої потреби – естетично осмислювати навколишній світ (а не для зовнішнього гедоністичного сприймання художніх вартостей світу), зрештою, виражає естетичні смаки й принципи якнайширших верств народу, тоді як професійно-академічне є більш опосередкованим, узагальненим способом осмислення явищ художнього життя [11, с. 173-181].

Спонтанне усне народне виконавство має здатність з граничною конкретністю й виразністю характеризувати внутрішній емоційно-психологічний стан окремих індивідуумів, акцентувати типові риси характеру цілих етносів (і ще ширше – епох), у той час як академічне, володіючи більш узагальненою стилістикою, на передній план висуває зовнішньо-технологічні чинники: вправність пальців, силу й красу звучання, різноманітність і довершеність інтонаційно-гармонічного мислення тощо. Через це народне найчастіше виступає конкретним показником і консервантом певного національного (регіонального) стилю, а професійно-академічне – основним рушієм технічного та образно-узагальненого начала в еволюції музичного стилю. Закономірності виникнення й еволюційного поступу народного виконавства органічно впливають із законів розвитку самої природи та суспільства, є логічним продовженням останніх у сфері народної традиційної культури.

Природна невимушеність і свобода, оригінальність, неповторність і непересічна при цьому художня цінність як вияви органічного злиття природи з внутрішньо-психологічним станом і зовнішньою поведінкою людини, пронизують усі ланки фольклорного творчо-виконавського процесу: структуру мелосу, композицію, характерні риси виконавської манери, що загалом творить якісно й функціонально відмінний від академічного тип музичного мислення: народний музично-виконавський стиль.

Періодом, коли остаточно сформувалася матеріальна і духовна культура бойків, вважають кінець XVIII – початок XIX ст. Тоді умови життя сприяли консервації локальних відмінностей. Це і недавнє кріпосництво та існуючий “панщизняний” лад, які прив’язували селянина до певних місць і дуже обмежена комунікативність між місцевостями через бездоріжжя, й ті природні бар’єри, якими на той час були ріки, лісові масиви, болота та переважаюче натуральне приватне господарство. [8, с.13-14].

Оскільки в цей період найвиразніше зацентувалась своєрідність господарки й культури краю, то саме він може служити чітким орієнтиром при визначенні етнографічної специфіки регіону.

Думки дослідників розходились при визначенні провідної галузі господарства на Бойківщині. За свідченням одних це землеробство (Червінський – [8, с.25-26], (Вагилевич – там само, [с.42]); (Бельовський – там само, [с.50]); інших – тваринництво (Головацький там само, [с. 44, 108]); (Лімановський – там само, [с.109]); (Шевчик-Лукашевиченко, тоді як по відношенню до Гуцульщини всі одноставно визначають пріоритет тваринництва (вівчарства) .

У далекі часи інструментальну культуру бойків, як і в інших пастуших народів, живила пастуша культура, а в пізніші – міська. Інструментальна музика розвивалася разом з вокальною, вони

доповнювали одна одну і кожна, за своїми специфічними законами й ознаками сприяли у такий спосіб формуванню в регіоні синтетичної традиції інструментального і вокального стилю.

Поряд із залежністю процесу формування характерних ознак і відмінностей у духовній культурі етнічних груп від географічного положення, особливостей їхньої матеріальної культури важливими стильовими детермінантами регіонального колориту є політичний фактор. Інструментальна музика галицьких та закарпатських бойків досить відмінні. Особливості впливу мелосу у закарпатських бойків (угорського, румунського, чеського, словацького) у галицьких – польського. Це вказує на те, що історико-політичний фактор більшою мірою, ніж територіальний, сприяв формуванню неоднорідних нашарувань в інструментальному фольклорі бойків, що в свою чергу, стало причиною формування на всій території регіону самобутніх локальних субдіалектів. Одночасно Карпатський хребет, який суттєво ускладнював комунікативні зв'язки між обома сторонами, відігравав роль своєрідного щита, який захищав галицьких бойків від проникнення в їхню культуру іншонаціональних елементів.

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

Спираючись на традиції пройдених шаблів розвитку, народне музичне виконавство на кожному з наступних етапів піддається щоразу новішим “поправкам на сучасність”.

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

Таким періодом в Україні було Середньовіччя – епоха активізації професійного мистецтва в процесі виникнення й розвитку міст. Про перші більш-менш чітко окреслені ознаки професіоналізації музичного побуту середньовічних прикарпатських міст можемо судити з даних про виникнення ремісничих цехів, серед яких є й музичні [11, с.18-21; 13, с.33-45]. Наприклад, у Самборі “перші цехи (ткацький, шевський і кравецький) існували вже на початку XV століття... У Самборі також жили й працювали пивовари, солодовники, винарі, годинниківі, цирюльники, аптекарі, музиканти, милярі та інші, які не організовували цехів” [7, с.642]. “У Львові музиканти об'єдналася в цех у 1580 році. Серед них були вокалісти й інструменталісти: органісти, бубністи, музиканти, що грали на духових інструментах мідної групи, – трубах-пузонах, дерев'яної – пищалках, шаламаях, струнних інструментах – цимбалах, скрипках та ін.” [13, с.34].

Факт “співіснування” у Львівському цеху музикантів двох типів – сербської (народної) й італійської (професійної) музики свідчить не лише про соціальну й національну розмежованість музично-естетичних запитів міщан, а й про взаємини музикантів цих двох сфер. Розмежованість народного та професійного мистецтва в Середні віки ще не була так виразно окреслена як у наступних XVII-XIX століттях, коли цьому процесові сприяло класове розмежування міського населення. Крім позитивного значення музичних цехів у становленні народно-музичного мистецтва усної традиції (збагачення новим інструментарієм, спеціальне навчання музикантів – вихідців із народу у вчителів-музикантів, які були членами цехів), це явище мало й негативний бік. Залежність цехів від церкви, сваволі “італійської музики” нівелювала стиль репертуару й виконавських манер народних музик. В Україні це найвідчутніше відбилося на народній співацькій традиції, оскільки в православних церковних обрядах брали участь тільки співаки.

Крім того, народно-виконавська традиція піддавалася також жорстокому соціально-політичному й національному гніту. Так, “... на основі контракту, що його уклав у 1744 році власник Ходорова Жевуський із орендарем Т. Лахмановичем, останньому надавалося право збирати в місті мито під час ярмарків і торгів... Навіть музику ніхто не смів собі найняти без його дозволу” [7, с.348].

Важливим чинником розвитку й професіоналізації народної музики у бойків служили комунікативні (політичні, торгівельні, культурні) зв'язки з сусідніми етнічними групами й народами: лемками, гуцулами, поляками, словаками, угорцями, румунами. “Це виглядає парадоксом, – писав З. Кодай, – але це істина: що більше в нас спільного з європейською, то краще розвивається наша власна... Національні риси в'януть від замкнутості, від браку освіти”. Ці слова видатного угорського фольклориста ще більшою мірою стосуються культур слов'янських народів, що межують із

західноєвропейською культурою, вплив якої помітно відбивається не лише на їх академічній, а й на усній музичній традиції.

Помітну роль у проникненні елементів західноєвропейської народної й професійної музики відігравали, зокрема, середньовічні замки.

Пошуки щодо з'ясування обставин занесення й побутування на Бойківщині назви "гайда" показали, що факти локалізації цієї лексеми, як і самих інструментів, що їй відповідають, у місцевостях, які оточують давньоруські й середньовічні прикарпатські фортеці – не випадкові.

До спеціально організованої М. Хаєм з цього питання експедиції у 1981 році було відомо лише те, що ця широко вживана в Болгарії, Сербії, Хорватії й Словаччині назва волинок [14, с.359, 363, 369, 371] розповсюджена в зоні бойківських сіл Довге, Старий і Новий Кропивники, Рибник (Др.), як назва великої (за аналогією з концертними оркестровими сопілками – тенорово-басової) пищавки. Сліди ж самого інструменту майже стерлися, збереглася лише назва, спогади старожилів, фрагментарні факти її фіксації в народних оповіданнях, легендах, піснях, як наприклад: Як заграю в пищавочку, як заграю в гайду, то я тебе, моя мила, з воликами найду! Став Гаврило в гайду грати, Гаврилова сумувати: Ой, то так мій Гаврило грав, як на війноньку ся збирав.

У ході експедиції здійсненої М. Хаєм у 1981 році натраплено на сліди і зафотографовано два екземпляри гайд – великих пищавок довжиною близько 80 см. з шістьма отворами. Визначено ареал поширення люксеми "гайда": Довге, Старий і Новий Кропивники, Рибник, Добрівляни (Др.); Зубриця, Головське, Радич, Явора, Ісаї (Турк.); Підгородці, Крушельниця (Ск.).

В Уричі (Ск.) виявлено цілі сім'ї – центри виготовлення великих гайд, інструменти (свердла), які використовувалися при цьому. Найкращим доказом того, що саме Урич був головним центром виготовлення й розповсюдження гайд – великих пищавок по Бойківщині є те, що інструменти подібного типу збереглися до наших днів, тоді як у навколишніх селах вони зникали цілком.

Одна з версій, що виникла в ході експедицій і, без сумніву, заслуговує уваги й глибокого вивчення фольклористів, етнографів, істориків і археологів, пов'язана з розповсюдженням назви "гайда" (і, ймовірно, й самих інструментів) через урицький замок "Тустань", відомий тепер як пам'ятник давньоруської культури й архітектури. Вірогідність цієї гіпотези підтверджує також факт виявлення аналогічного інструменту під такою ж назвою в експозиції музею, розміщеній в Олеському замку на Львівщині (дані дрогобицької збирачки фольклору Д. Верещинської). Якщо врахувати, що, починаючи з 1336 року (перші згадки про Олеський замок), до XV ст. (час занепаду замку "Тустань"), обидві фортеці одночасно з фортифікаційною відігравали ще й активну роль у торговельних і культурних зв'язках Галицької Русі та Західної Європи (зокрема Угорщини), то факти знахідок ідентичних інструментів на території обох названих замків можуть здатися цілком закономірними. Можна, наприклад, допустити, що популярна в Західній Європі назва волинок потрапила на Бойківщину саме через замки і закріпилась за більш уживаними тут пищавками. Подібні факти в фольклористиці дуже типові.

Дані експедиції здійсненої М. Хаєм в 1981 році показали, що в Уричі, в навколишніх селах, "гайдою" називають лише велику за розміром різновидність пищавки. У міру віддалення від Урича ця назва переходить на середню та власне пищавку, а ще далі – вже відповідає своєму питомому носієві – волинці (козі, дуді). "Гайдами" називали інструменти сопілкового типу й на Лемківщині в Польщі на Підгаллі – "гайдцею" називалася ігрова трубка дуди-волинок [14, с.384, 388, 400], а в Словаччині "гайда" це маленький 15-29 см. ідіоглотичний інструмент з 3-4 отворами в стінках з великим кларнетним язичком, розплющеним на дві половини. Інструменти типу волинок в Українських Карпатах відомі головним чином на Гуцульщині й Буковині, але "гайдами" їх там не називають. Про осередки побутування волинок на Бойківщині ні під характерним для них в межах української етнічної території назвами (коза, дуда, дудка), ні під назвою "гайда" достеменно нічого не відомо. Твердження ж З. Булика про буцімто характерність гайд-волинок для Бойківщини видається сумнівним і фактологічно не підтвердженим [1, с.116]. Причину присутності волинкоподібних інструментів у гуцулів та відсутності їх у бойків, слід очевидно, вбачати в безпосередньому контакті гуцулів з румунами і угорцями, а для бойків цей контакт був більш опосередкованим: через офіційні політичні міждержавні і міжетнічні зв'язки, торговельні й культурні взаємостосунки.

Матеріали експедиції 1983 року розширили наші уявлення про розповсюдження "гайд" на села Тур'є (Ст.Самб.), Нижнє Висоцьке, Лихобору (Турк.). Тому можна зробити припущення, що в давнину ця назва активно побутувала якщо не на всій, то принаймні на більшості території регіону.

При картографуванні даних про ареали розповсюдження гайд-пищавок у сучасних бойківських селах легко помітити, що лінія їх найактивнішої локалізації: Лихобора – Нижнє Висоцьке – Явора – Ісаї – Старий і Новий Кропивники – Рибник – Довге збігається з лінією вигину "другого Руського путі" [5, с. 49], що пролягала з Русі через "Тустань" в Угорщину. Саме тут, на перехресті першого і

другого руських путів (села Тур'є, Явора, Ісаї) спостерігаємо найбільшу частоту вживання назви "гайда" і найбільшу щільність побутування самих гайд-пищавок. На решті території регіону навіть гайди-пищавки пізніших типів називають просто пищавками.

Таким чином, плідний розвиток культури Галицького регіону Карпат зумовлений популяризацією народних духових інструментів, народно-музичне виконавство, як і фольклор загалом, поняття історичне. І його завдання полягає у з'ясуванні стадіальних відмін у структурі фольклору різних епох, реконструкції традиційно-фольклорного мислення шляхом морфологічного аналізу його часових і просторових нашарувань у межах кожного етносу, а також у історично-порівняльному аспекті. Торгівельні й офіційні міждержавні зв'язки між середньовічними замками стали факторами зовнішнього впливу західноєвропейської культури на самобутнє мистецтво жителів Українських Карпат, а музичні цехи і професійно-академічна музична культура середньовічних міст культивувала цей вплив зсередини.

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

Література:

1. Булик З. Назви народних музичних інструментів та їх деталей в мові населення Українських Карпат. – Ужгород, 1972. – 117 с.
2. Горячева І. Жанрова класифікація української традиційної інструментальної музики / І.Горячева // Народна творчість та етнографія. – 1985. – № 3. – 112 с.
3. Гошко Ю. Сторінки історії бойківського краю / Ю.Гошко // Бойківщина. – К.: Наук. думка, 1983. – 304 с.
4. Історія міст і сіл Української РСР: В 26 т. Львівська область. – К.: Гол. Ред. УРЕ АН УРСР, 1968. – 988 с.
5. Кирчів Р. Етнографічне дослідження Бойківщини / Р. Кирчів – К.: Наукова думка, 1978. – 173 с.
6. Круль П.Ф. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу», (Київ, 2002).
7. Круль П.Ф. Академічне камерно-ансамблеве виконавство в музичній культурі України. // Україна соборна. Збірн. наук. стат. – Вип. 2. – Ч.ІІ. – К.: Інститут історії України НАНУ, 2006. с. 96-101.
8. Людкевич С. Дві проблеми розвитку звукообразності / С. Людкевич // Людкевич С. Дослідження. Статті. – К.: Муз. Україна. – 1976. – 106 с.
9. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес / Іван Ляшенко. – К.: Муз. Україна. – 1973. – 350 с.
10. Правдюк О. Українська музична фольклористика / О.А. Правдюк. – К.: Наукова думка, 1978. 328 с.
11. Фільц Б. Музичні цехи на Україні. (XVI – XIX ст.) / Богдана Фільц // Укр. музикознавство. – 1982. – № 17.
12. Chybinski A. O polskiej muzyce ludowej; Z pism A. Chybinskiego/ Przygot. Do druku L. Bielawski/ – Warszawa: PWM / 1961. – Т. 2. – 539 s.



УДК [780.8:780.64]:378(477)

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0044-8038>**Вовк Р.А.,
м. Київ**

СВІТОВІ ДОСЯГНЕННЯ КАФЕДРИ ДЕРЕВ'ЯНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Анотація. Проаналізовано концептуальні засади видатних досягнень викладачів і вихованців кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Визначено історичні передумови майбутніх перемог цієї кафедри. Прояснено психологічні чинники поклоніння молодих українських музикантів перед іноземними викладачами музичних фахів.

Дивує, що наші студенти, навчаючись у видатних українських викладачів, які виховують володарів Гран-прі та Перших премій найпрестижніших у світі виконавських конкурсів духовиків, нерідко віддають перевагу навчанню в іноземних педагогів.

Окреслено причини цього явища, які, ймовірно, є наслідком власної меншовартості, оцінюванням життєвих реалій (можливість високих зарплат, відсутність війни тощо) і, таким чином, відносним життєвим комфортом.

Проаналізовано реальні кафедральні здобутки за період її існування (з 2006 р.) та перспектива подальших творчих звитяг.

Ключові слова: виконавські конкурси, психологія молодих музикантів, перемоги на найповажніших виконавських конкурсах духовиків у світі.

Annotation. This article delves into the underlying concepts that explain the remarkable accomplishments of both the teachers and students within the woodwind instrument faculty at the Ukrainian National Musical University, named after P.I. Tchaikovsky. It identifies the historical conditions that set the stage for the faculty's future successes and sheds light on the psychological factors that drive young Ukrainian musicians to hold foreign musical instructors in high esteem.

It is truly surprising that, despite having access to exceptional Ukrainian teachers who have nurtured talents winning Grand Prix and First Prizes at the world's most prestigious competitions, many of our students opt for foreign instructors. The article outlines potential reasons for this phenomenon, which likely stem from feelings of inadequacy and a consideration of real-life circumstances such as the prospect of higher salaries and the absence of war, which offer a relative sense of comfort.

Furthermore, the article assesses the actual accomplishments of the faculty since its inception in 2006 and contemplates the potential for further creative achievements in the future.

Keywords: performance competitions, psychology of young musicians, victories at the most prestigious competitions in the world.

Постановка проблеми. За майже 90-річний період існування кафедри духових і ударних інструментів Київської консерваторії (з 2006 р. – кафедр дерев'яних духових інструментів і мідних духових та ударних інструментів) спостерігався безумовний прогрес виконавської майстерності її представників, які згодом органічно переросли у реальні творчі здобутки на світових форумах (у статті дається огляд досягнень вихованців тільки кафедри дерев'яних духових інструментів). Аналізуються причини (суб'єктивні і об'єктивні) поклоніння творчої молоді України перед іноземними фахівцями, які бувають і хибними.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, Особливості функціонування кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ імені П.І. Чайковського висвітлено в деяких працях В. Апатського (2017 р.), Р. Вовка (2006 р., 2011 р., 2018 р.), В. Качмарчика (2018 р., 2020 р.), М. Мимрика (2022 р.), А. Кушніра (2019 р., 2021 р.), Ю. Василевича, В. Таран (2019 р.), Ю. Дондакова (2023 р.).

Висвітлені способи творчих звитяг провідними викладачами кафедри: В. Апатським, В. Турбовським, В. Бойком, Ю. Василевичем, Р. Вовком, В. Качмарчиком, М. Мимриком, Ю. Дондаковим, А. Кушніром та іншими.

Мета статті – донести до широкого мистецького загалу України факти переможних здобутків кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ на міжнародній арені. Відповідно до сформульованої мети були поставлені такі

завдання:

- проаналізувати концептуальні аспекти причинно-наслідкових зв'язків між реально високими виконавськими здобутками вихованців провідних викладачів кафедри та все ж поклоніння нашими студентами перед іноземними викладачами, які часто не мають подібних педагогічних досягнень;
- охарактеризувати природу вище названих причин;

- визначити шляхи подолання певної психологічної недовіри до реальних вмінь і здобутків провідних педагогів кафедри абітурієнтами і студентами НМАУ імені П. І. Чайковського.

Виклад основного матеріалу дослідження. Думка написати цю статтю виникла у мене досить давно, власне, тоді, коли один із моїх випускників, перебуваючи на навчанні в Лондонській музичній академії, розповів про свою участь у майстер-класах М. Фроста, М. Кальдеру, Г. Єгуди та інших провідних кларнетистів світу в Лондоні, де він захоплено ділився своїми враженнями від тих майстер-класів і тішився, що топові кларнетисти світу постійно казали йому: «Браво!». Мабуть було за що! Я і подумав тоді, чого це наші люди, загалом, і музиканти, зокрема, так довірливо і захоплено поклоняються будь-яким іноземцям, часто не помічаючи на Батьківщині таких же майстрових, а може і кращих Вчителів! Адже молодий музикант, який знаходиться лише місяць або рік за кордоном, отримавши високопрофесійну підготовку в Україні, де роками навчався в ДМШ, коледжі та консерваторії в українських вчителів, не міг одномоментно стати топовим музикантом, тільки перетнувши кордон. Безумовно, що високий рівень виконавської майстерності «забезпечили» йому українські педагоги.

Йдеться про рівнянина Стефана Булигу – молодого обдарованого кларнетиста – лауреата багатьох виконавських конкурсів в Україні та за кордоном, який у 2021 році вступив до Королівської музичної академії у Лондоні, вигравши Грант на безкоштовне навчання, завдяки відмінним оцінкам при вступі. Таким чином, хлопцеві із звичайної української родини пощастило навчатися в одному з найкращих у світі музичних закладів.

Звідки ж "ноги ростуть", у чому причини визнання українських духовиків у світі? Безумовно, витоки нашої слави знаходяться у високій професійній освіті, яку почали отримувати українці з моменту відкриття у Київській консерваторії кафедри духових та ударних інструментів у 1934 році. Першим очільником новоствореної кафедри став видатний трубоч, соліст симфонічного оркестру Київської опери Вільгельм Мар'янович Яблонський! До речі, вже з кінця 2023 року почалися ювілейні заходи, приурочені 90-річчю заснування кафедри!

Чимало випускників закінчили найкращу кафедру України, яку на протязі років очолювали провідні діячі духового мистецтва:



*В.М. Яблонський
(1934-1970 рр.)*



*С.В. Ругін
(1970-1971 рр.)*



*Є.П. Носирев
(1971-1975 рр.)*



*М.Я. Юрченко
(1975-1984 рр.)*



*В.С. Антонов
(1984-2005 рр.)*



*Р.А. Вовк
(2005-2006 рр.)*

У зв'язку з великою чисельністю кафедри духових та ударних інструментів (близько 40 викладачів і концертмейстерів та приблизно 200 студентів, ректорат НМАУ у 2006 р. прийняв логічне рішення – розділити кафедру на дві самостійні: кафедру дерев'яних духових інструментів, яку очолив кларнетист проф. Роман Вовк і кафедру мідних духових та ударних інструментів, яку очолив трубоч, заслужений артист України, доктор мистецтвознавства, професор Валерій Посвалюк. Тепер її очолює відомий трубоч, заслужений артист України, професор Микола Баланко.

За роки діяльності кафедри духових та ударних інструментів (1934-2006 рр.) було підготовлено близько 800 виконавців – духовиків і ударників. Серед них близько 350 відзначено різними нагородами на всесоюзних, республіканських і міжнародних конкурсах.

Проте, справжніми міжнародними успіхами кафедра змогла похвалитися лише тоді, коли на чотирьох останніх всесоюзних конкурсах фаготисти кафедри Київської консерваторії перемагали, виборовши перші та інші премії! Виховав тих переможців найвизначніший (мабуть у світі) діяч духового мистецтва професор Володимир Миколайович Апатський – видатний виконавець і педагог фагота, ґрунтовний науковець, перший доктор мистецтвознавства в Україні у царині духового мистецтва, член-кореспондент АМУ, народний артист України. До речі, книги і підручники маестро Апатського я відразу шанобливо назвав «Біблією духовика»!

Я, тоді, молодий викладач, захоплено спостерігав за видатними педагогічними досягненнями В. Апатського і разом із моїми ровесниками – викладачами кафедри, намагались у всьому наслідувати Майстра!

Згодом мрії і наполегливі старання принесли багатьом нашим студентам аналогічні міжнародні перемоги, про що спробую сказати далі!

Із 1991-го року – часу здобуття Україною Незалежності, впала залізна завіса і українські музиканти отримали можливість виїжджати за кордон для участі в міжнародних виконавських конкурсах духовиків. Так почалася нова ера кафедральних перемог на міжнародній арені. Яскравими вдалися ці звитяги ще за часів Радянського Союзу, коли учень Володимира Апатського Тарас Осадчий (нині викладач фагота кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ) здобув срібну медаль у місті Тулон (Франція, 1987 р), І премію на всесоюзному конкурсі у Мінську (1989 р.). У 1992 році, вже за часів Незалежної України, Тарас став лауреатом третьої премії у місті Тур (теж Франція).

За останні 33 роки в Україні було проведено безліч конкурсів, де студенти нашої кафедри незмінно були серед переможців. Але головна мета статті – поінформувати музичний загал України про кафедральні звитяги на міжнародній арені, де ще донедавна про українську духову школу мало хто знав. До речі, ще у 1986 році три мої студенти здобули право участі у "Празькій весні" – популярному міжнародному конкурсі духовиків. Не буду стверджувати, що тодішні мої вихованці були готові перемагати у багато туровому змаганні, де ще й у журі було чимало представників московської та ленінградської (тепер Санкт-Петербург) професури, які не пропускали ніколи (за винятком із учнями В. Апатського, про що йшлося вище) на високі місця музикантів з України на всесоюзних та будь-яких міжнародних конкурсах.

До слова, наведу реальний приклад із 2009 року, коли у Львові пройшов черговий міжнародний конкурс духовиків-виконавців на дерев'яних духових інструментах імені Дмитра Біді. На тому конкурсі всі головні лауреатські премії здобули, переважно, вихованці нашої кафедри, мої вихованці, зокрема. На фуршеті Голова журі у номінації кларнет А. Казаков – відомий російський кларнетист, випивши 2 склянки горілки, розмістився у кріслі (нога на ногу, обкрутивши шию триметровим шаликом), як цар, сказав зверхньо: «А почему это вы не приезжаете к нам в Санкт-Петербург на конкурс им. Римского-Корсакова?» Я, член журі, відповів, що представники України брали участь в їхньому три туровому конкурсі у 2003 році, проте їхнє журі на другий тур не пропустило жодного учасника з України в різних номінаціях! «Приедете, приедете», – зневажливо заявив він. І лише коли я відіслав його «подалі», він «заспокоївся». Раптом сталося диво: він, із так званого «царя», опустився до рівня присутніх там співрозмовників!

Хочеться назвати найвизначніших достойників-вихованців кафедри дерев'яних духових інструментів, яка почала своє функціонування у 2006 р. після розділу вельми масштабної кафедри духових і ударних інструментів, про здобутки якої було сказано вище.

У 2006 році, на час розподілу, ядром новоствореної кафедри стали:

флейтисти: Володимир Антонов, Олег Кудряшов, Віталій Пшеничний, Сергій Неугодніков, Антон Кушнір;

гобоїсти: Микола Деснов, Вадим Бойко і Микола Кононов;

кларнетисти: В'ячеслав Тихонов, Роман Вовк, Юрій Василевич і Сергій Андрусенко;

фаготисти: Володимир Апатський і Юрій Дондаков;

саксофоністи: Юрій Василевич, Михайло Мимрик і Сергій Скуратовський.

Та життя почало вносити свої корективи. У 2006 р. помер Володимир Антонов, у 2007 р. Віталій Пшеничний. Кафедра почала поповнюватися новими талановитими педагогами: флейтистом Володимиром Турбовським, кларнетистами Петром Заболотним і Олександром Ганапольським, фаготистом Тарасом Осадчим, саксофоністами Романом Фотуймою і Артемом Голоднюком. На кафедрі плідно працювали і диригенти: Анатолій Молотай.. Леонід Тихонов, Герман Макаренко і Олександр Барвінський.

Останні роки, особливо після 2014 р., виявилися для українського суспільства складними. Війна, ковід, потім повномасштабне вторгнення Росії в Україну стали справжнім випробуванням для українців. Все це не могло не вплинути на мистецьку царину загалом і музичне мистецтво, зокрема. Після початку війни 22 лютого 2022 р. мільйони українців стали біженцями як внутрішньо переміщеними, так і емігрантами по всій планеті! Як не дивно, негаразди часто мобілізують людей і, власне, в останні роки наші вихованці досягли найвизначніших успіхів на світових виконавських конкурсах за всю 90-річну історію функціонування кафедри духових та ударних інструментів. Та повертаємося у 2006 рік – рік заснування кафедри дерев'яних духових інструментів, з якого і почалися серйозні перемоги на міжнародній арені.

Із часом кафедра поповнилася молодими амбітними викладачами: флейтистом Олексієм Руденком, гобоїстами Юрієм Літуном, Сергієм Діденком і Володимиром Литвиненком.

Звісно, перемоги вихованців новоствореної кафедри дерев'яних духових інструментів не з'явилися на голому місці. Провідні викладачі дерев'яних духових інструментів, які плідно

працювали на кафедрі духових інструментів із 1934 заклали фундамент сьогоднішніх перемог. Найвидатнішими з них були:

флейтисти: Олександр Химиченко, Андрій Проценко, Володимир Антонов, Олег Кудряшов і Віталій Пшеничний;

гобоїсти: Сергій Дуда, Яків Кожура, Григорій Зарицький, Михайло Фурман, Валентин Федоров, Олександр Безуглий, Євген Носирєв, Микола Деснов і Вадим Бойко;

кларнетисти: Лев Хазін, Степан Ригін, В'ячеслав Тихонов, Іван Пендишук, Віктор Тимець, Роман Вовк, Микола Тимоха, Юрій Василевич, Петро Заболотний, Сергій Андрусено і Юрій Набитович;

фаготисти: Сергій Дуда, Олександр Литвинов, Володимир Апатський і Володимир Вдовиченко; саксофоністи (із 1989 р.): Юрій Василевич, Михайло Мимрик та Сергій Скуратовський.

Багато років на кафедрі, з певними перервами, працюють диригенти, які сприяють отриманню нашими випускниками кваліфікації «диригент духового оркестру»!

На момент 2006 р. диригентську справу на кафедрі викладали:

Анатолій Молотай, Леонід Тихонов, Герман Макаренко і Олександр Барвінський – відомі в Україні диригенти, які допомагали талановитим студентам – виконавцям кафедри опанувати диригентське мистецтво з отриманням кваліфікації «диригент духового оркестру». Тепер диригентську справу ведуть Герман Макаренко, Володимир Ткачук, Володимир Рунчак і Ярослав Головацький.

Безумовно, що теперішні виконавські світові досягнення кафедри базуються на платформі славної діяльності викладачів фахів із часу створення кафедри духових і ударних інструментів створеної ще у далекому 1934 р. (персоналії вказані вище), особливо тими педагогами, які були в штаті кафедри у 2006 року.

Один із найвидатніших флейтистів України другої половини ХХ ст. концертмейстер групи флейт Національної опери України, народний артист України, професор Володимир Антонов віддав Київській консерваторії половину сторіччя, із яких 21 рік завідував кафедрою (1984-2004 рр.).

Педагогічний дар Володимира Сергійовича увінчаний успіхами кращих його вихованців: С. Неугодніков, В. Шипак, О. Вишневський, В. Прудченко, О. Сергеев, О. Деснова, Ю. Шутко, Б. Стельмашенко, А. Кушнір, М. Перцов, Д. Медоліз, Т. Рой, О. Синякова, А. Воробей та інші.

Практично ядро сьогоднішніх провідних професорів кафедри сформоване Володимиром Сергійовичем, який запрошував на роботу не лише знакових музикантів, але й людей із викладацьким хистом. Чуття маестро було безпомилковим. Саме ці антонівські кадри і досягли згодом найвизначніших педагогічних перемог.

У кінці 60-их років ХХ ст. у Київській консерваторії з'явився молодий флейтист – Олег Кудряшов (випускник Московської консерваторії, потім рік стажувався у Паризькій консерваторії). Спочатку Кудряшову довірили клас ансамблю (я мав щастя займатися у пана Олега), з часом Олегу Сергійовичу дали учнів-флейтистів. На початку ХХІ ст. Народний артист України, професор Кудряшов, продовжуючи традиції славних попередників, сам став корифеєм флейтового мистецтва України. Серед його учнів варто відзначити: В. Дмитрієв, І. Горкун, З. Бекірова, А. Шапочкіна, Сінь-Дінь, О. Шеремета, К. Шестак, Г. Кійденко (Кузьменко), М. Сіренко, О. Круцько, Д. Кузьмін, І. Єрмак, А. Ганзенко, А. Будзя.

Хочеться добрим словом згадати фундатора дитячої флейти, а згодом і доцента Київської консерваторії Володимира Турбовського – чудового виконавця і викладача. Його особливий педагогічний дар був засвідчений на міжнародному конкурсі імені Дмитра Біди у 2016 р., коли перші місця у всіх вікових категоріях були присуджені вихованцям МАЕСТРО!!! Кращі учні педагога: О. Бурлак, Ю. Ковальова, Д. Смирнов, І. Лаптінова – лауреат трьох Перших премій у Франції (2001, 2008, 2009), К. Чагіна, М. Гребеннікова, А. Чепурко, Ю. Плотнікова, М. Киях, Іванченко, Н. Сулова, М. Костіна, М. Хакімова, М. Сіренко, Б. Єремеев, К. Юрченко, О. Яременко та ін.

Необхідно зазначити, що наша кафедра гордиться всіма своїми теперішніми викладачами з фаху по всіх інструментах. Це флейтисти: доктор мистецтвознавства, професор Володимир Качмарчик, який є лідером кафедри з наукової діяльності та високопрофесійним викладачем флейти. Його виконавці прославляють Україну своїми перемогами і на світовому рівні, достатньо згадати про перемогу М. Колісниченка на стипендіальній програмі «Ямахи» в Дубаї (2018), М. Дорошенко (Італія, 2022), Є. Кушнірьов (2021), Д. Штанов (2021); лауреати всеукраїнських конкурсів: М. Кучерявий (2018) і С. Когут (2023).

Цікава і плідна діяльність професора флейти Антона Кушніра, який окрім обов'язків декана оркестрового факультету дуже активно проводить флейтові заходи і міжнародного рівня, готуючи

переможців виконавських конкурсів. Кращі учні: **В'ячеслав Родіонов (Герой, загинув за Україну)**, О. Руденко, А. Батурова, С. Микусь, М. Черненко, С. Крещук, О. Самохін, та ін.

Чудові педагогічні результати демонструє й Василь Шипак, соліст симфонічного оркестру Національної опери України, учні якого: Лай Араус, М. Білаш, Г. Данець, Бі Кедзін, В. Матолич вирізняються гарними звуковими якістьми.

Соліст симфонічного оркестру Національної опери України Олексій Руденко – випускник А. Кушніра працює на кафедрі 5 років, за які зарекомендував себе вдумливим інноваційним викладачем. Його вихованці А. Акчуріна та І.-А. Косінська – лауреати конкурсів, є правдивим свідченням успішної педагогіки вчителя. Є потужна українська флейтова школа!

На стику тисячоліть гобойне мистецтво на кафедрі представляли знакові учні Олександра Безуглого – солісти симфонічного оркестру Київської опери – Микола Деснов і Вадим Бойко.

Що стосується теперішнього класу гобою, то варто зазначити що в останні роки, у зв'язку зі зміною поколінь викладачів, світових досягнень не спостерігається! Проте, є впевненість, що молода генерація викладачів (Володимир Литвиненко і Сергій Діденко), розвинувши славні досягнення попередників, вийдуть на рівень найвищих міжнародних досягнень. Орієнтиром для них може бути плідна робота солістів симфонічного оркестру Національної опери України, недавніх їхніх попередників: Миколи Деснова і Вадима Бойка, вихованці яких успішно працюють в Україні і світі.

Учні Миколи Деснова: Є. Апатська, Л. Петренко, Е. Соловейко, М. Кривоніс, В. Шперер, В. Міщенко, В. Литвиненко, Г. Шуляківська, Є. Слабеньк, С. Постовойтов, Ю. Пастернак, М. Серов, Б. Голосюк, С. Гусак, І. Дульдєр, К. Кусая, М. Яковлюк, І. Кирилук, Я. Біла.

Учні Вадима Бойка, відомі в Україні та світі: Г. Умрилова, О. Піддубний, І. Дульдєр, Р. Міцель, С. Діденко та багато інших.

Серед викладачів-кларнетистів кафедри необхідно відзначити Почесного професора В'ячеслава Тихонова, талановитого музиканта, який 53 роки викладав на кафедрі кларнет і виховав сотні високопрофесійних музикантів. Учні В'ячеслава Георгійовича грають і викладають по всій Україні та багатьох країнах світу. Серед них 5 заслужених артистів України, 11 аспірантів і більше сотні лауреатів різноманітних конкурсів. Це: Ю. Василевич, П. Заболотний В. Шунько, М. Стадник, Ю. Набитович, Ю. Кровицький, С. Іщенко, О. Бойко, А. Дьомін, В. Путря, Л. Мілявський, А. Мілявський, Л. Матешко, Т. Скрипников, О. Кашуба, В. Громченко, Чень-Чень, С. Скуратовський, В. Горностаї, О. Самойлов, Б. Драган, В. Гаєнко, Т. Пустовгар, Б. Сидоренко, У. Мельник і багато ін.

Із 1985 у Київській консерваторії веде клас кларнета Роман Вовк – доктор філософії, заслужений діяч мистецтв України, професор, 42 роки пропрацював у симфонічному оркестрі Національної опери України. 2005-06 рр. – останній завідувач кафедри духових та ударних інструментів НМАУ. Із 2006 р. – завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів. Цікавою видається оцінка, дана очільництву кафедрою Романом Вовком професором Володимиром Апатським: «У 2005 році на кафедрі духових та ударних інструментів НМАУ постало питання про призначення нового завідувача кафедри. Після всебічного обговорення кандидатур вибір прийшовся на Романа Андрійовича Вовка. Вирішальну роль у цьому питанні зіграли такі чесноти Вовка, як величезний виконавський досвід, його успішна педагогічна та науково-дослідницька діяльність, величезна енергія і працелюбність, організаційні властивості, людські та громадянські якості. Завідування кафедрою вищого навчального закладу – це відповідальна, почесна і дуже цікава у творчому відношенні посада, від якої у великій мірі залежать, як успіхи, так і прорахунки у роботі всієї кафедри. Завідувач кафедри повинен бути добрим музикантом і педагогом, має користуватися авторитетом у своїх колег, бути чесним, принциповим, доброзичливим і при всьому цьому в и м о г л и в и м. Усіма цими якістьми Роман Андрійович наділений повною мірою. На мій погляд, йому вдалося знайти правильний стиль спілкування з членами кафедри, а як відомо, зробити це досить не просто. На кафедрі працюють достойні люди з великим досвідом роботи та заслугами. Серед них доценти, професори, кандидати, доктори, заслужені і народні артисти. У кожного з них своя гідність, заслуги, самолюбство...

Підсумовуючи результат плідної роботи Романа Андрійовича Вовка, можна з впевненістю стверджувати, що його керівництво кафедрою і здоровий клімат, створений ним на кафедрі, приносять свої плоди: кафедра знаходиться у стані постійного творчого процесу. Побажаємо їй та її керівнику подальших успіхів і всього найкращого» [1, с.13-14].

Спираючись на занадто, як на мене, похвальну оцінку моєї діяльності як викладача і завідувача кафедри видатним колегою, дозволю собі додати, що у своїй діяльності, послуговуючись у житті принципом «люби, Боже, правду!», розумію, що викладач музики мусить бути фанатом своєї справи. Лише здоровий фанатизм спонукає викладача до тих засобів впливу на учня, від яких залежить майбутнє професіонала у всіх сферах його життя.

Мабуть, спираючись на вище описані життєве кредо, Вовку вдалося досягнути певних творчих результатів. Серед його більше сотні випускників чимало знакових кларнетистів: Ю. Гринах, В. Мищій, Л. Кавунник, Д. Васильєв, Д. Дрига, В. Животовський, І. Дикий, В. Бахтурін, І. Цюцюра, В. Альфавіцький, І. Корольчук, В. Кунцьо, Чжао Хао, Д. Глушко, П. Кот, О. Сивак, М. Денисюк, В. Кузьміна, Г. Ковтун, О. Авраменко, О. Гананольський, А. Мельников, Н. Павлик, Д. Гарбар, А. Буторин, Ю. Немировський, Д. Пашинський, А. Дьомін, В. Рябіцький, А. Опанащук, О. Шебета-Драган, В. Лозовський, Д. Фонарюк, Д. Вирозуб, Ю. Нікіфоров, Ю. Тьохта, М. Пукаляк, С. Булига, А. Паляруш, О. Гошій, С. Качур, С. Удод, М. Безносик, Р. Шевченко, В. Фещенко, З. Гах.

Міжнародний резонанс мала перемога учнів класу Р. Вовка на міжн. конкурсі кларнетистів “Silverstein” у США (травень 2019 р.), де випускник НМАУ 2018 р. О. Шебета-Драган – здобув Гран-прі, а глієрівець С. Булига – Другу премію. Через два роки А. Паляруш там же здобуває Третю премію, а М. Пукаляк – Диплом.

Гордістю класу Р. Вовка був квартет кларнетистів «Оптимум» створений ним у 1990 р. із студентів класу. За чверть сторіччя існування квартету різними складами, апогеєм його діяльності був 2007 р., коли О. Авраменко, О. Гананольський, А. Мельников і А. Мітрохов отримали Гран-прі з рук К. Пендерецького на міжнародному конкурсі у Польщі.

Багато років веде клас кларнета в консерваторії відомий український кларнетист, заслужений артист України Петро Заболотний. Його учні отримують серйозний академічний вишкіл. Їхня високопрофесійна виконавська культура служить певним зразком для наслідування студентами всіх п'яти фахів нашої кафедри. Серед випускників: Альгейс (Сирія), О. Тяжченко, Я. Ларчиков, С. Мельник, Н. Подганюк.

Із 1997 р. в консерваторії веде клас кларнета доцент Сергій Андрусенко. Являючись кларнетистом високого класу, він виховав багато високопрофесійних кларнетистів, серед яких А. Мітрохов, М. Таран, В. Нехорошев, які успішно працюють на виконавській і педагогічній ніві.

Із 2013р. на кафедрі почав працювати випускник Р. Вовка Олександр Гананольський, який заявив про себе як талановитий молодий викладач кларнета, про що свідчать високі бали на іспитах з фаху його вихованців: К. Бейзеров, А. Горайчук, А. Гудима, Н. Гром'як. Старший викладач Олександр Гананольський – соліст симфонічного оркестру Національної опери України, лауреат багатьох всеукраїнських і міжнародних конкурсів.

Клас фагота в Київській консерваторії більше півстоліття вів Володимир Миколайович Апатський, якого я вважаю найвидатнішим діячем духового мистецтва України. Блискучий виконавець, викладач, науковець, народний артист України, перший в Україні в царині духового музичного мистецтва доктор мистецтвознавства, який на мою думку, «відкрив вікно» виконавських міжнародних перемог усім викладачам нашої кафедри. Перемоги його виконавців на чотирьох останніх конкурсах у Радянському Союзі стали зразком для наслідування сучасникам великого Маєстро.

Об'єднуючи навколо себе талановитих молодих вчених. В. Апатський створив наукову школу, яка займається дослідженням музичного виконавського мистецтва. Під його науковим керівництвом захистили кандидатські дисертації В. Качмарчик, Б. Нічков, Р. Вовк, докторські – П. Круль і А. Карп'як.

Три його учні стали професорами вишів за кордоном: *О. Ткачук* – професор Вищої школи у м. Бремен (Німеччина); *О. Клечевський* – професор Академії музики у м. Сеул (Південна Корея); *В. Будкевич* – професор Білоруської академії музики, декан оркестрового факультету.

Учні по науковій лінії, у яких професор В. Апатський був науковим керівником стали: *Б. Нічков* – проректор Білоруської академії музики; *В. Качмарчик* – проректор Донецької музичної академії (тепер професор НМАУ ім. П.І. Чайковського); *П. Круль* – завідувач кафедри Прикарпатського національного університету; *А. Карп'як* – завідувач кафедри духових і ударних інструментів ЛНМА ім. М. Лисенка; *Р. Вовк* – останній завідувач кафедри духових та ударних інструментів (2005-2006 рр.). Із вересня 2006 р. – завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ; *В. Гром'як* – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності Дніпровської академії музики м. Дніпро).

Володимир Миколайович помер на 91 році життя. Лише на мить перервалася його творчість, але справи МАЙСТРА не зупиняться ніколи. Її продовжують його послідовники, колеги та учні! Слава Володимира Миколайовича Апатського, світло його творчої величі не згасне ніколи. Творчість народного артиста України, професора, академіка В. М. Апатського – золота сторінка музичної культури України.

Запозичені ідеї, трансформовані через призму власних уявлень про ідеальне звучання інструмента, визначили ті характерні риси виконавського почерку, за якими ми відразу впізнаємо вихованців київської фаготової школи Володимира Апатського.

Близька виконавська майстерність, ерудиція, яскравий педагогічний талант і працьовитість дозволили В. Апатському досягти видатних педагогічних результатів: він створив українську фаготову школу, яка сьогодні вважається однією з найкращих у світі. Його учні: **К. Старовицький (Герой, загинув за Україну)**, Р. Романенко, О. Клечевський, М. Камишний, М. Костюк, С. Цюбко, Ю. Дондаков, Т. Осадчий, А. Петров, Г. Пентелейчук, В. Цюцюра, А. Авраменко, Т. Олексій, А. Мосюк, М. Сербинов, О. Саєнко, М. Малиновський, С. Руснак, Ю. Васєєв, А. Антонович, М. Крещенський І. Пташник.

О. Ткачук – Перший фаготист симфонічного оркестру в м. Бамберзі (Німеччина); А. Мосюк – Перший фаготист симфонічного оркестру в м. Нойбранденбург (Німеччина); А. Кукса – артист оркестру Бельгійського радіо в м. Брюссель.

Свої вміння, свою методику він сповна передав своїм учням, двоє з яких нині є викладачами фагота в Національній музичній академії України.

Із 1995 року клас фагота веде відомий музикант-соліст симфонічного оркестру Національної опери України Юрій Дондаков, толерантність і висока професійність якого забезпечує високу виконавську майстерність і його учням. Всі вони прославляють українське фаготове мистецтво в Україні та далеко за її межами. Кращі учні: В. Шляхов, О. Ємельянов, О. Бабій, В. Антошин, Є. Бондаренко, С. Гурін, Н. Морщакова, А. Сапункова, С. Стійчук, О. Сєдін, В. Дем'янов, А. Датчук та ін.

Із 2014 року вчить фаготовому мистецтву студентів кафедри Тарас Осадчий – переможець всесоюзного конкурсу, лауреат двох конкурсів у Франції, заслужений артист України. За час роботи на кафедрі Т. Осадчий показав чудові педагогічні результати. Серед кращих його випускників варто назвати Тараса Ярушевського та Ігоря Нечесного, які прикрашають своїм виконавським мистецтвом кращі колективи України.

Хочеться окремо сказати про одного із подвижників духового мистецтва сучасної України Юрія Василевича – відомого кларнетиста, залюбленого в кларнет і саксофон. Класу саксофона у 80-их роках ХХ ст. в київській консерваторії ще не було. У 1985 р. Юрко створив квартет саксофоністів, який, завдяки натхненній діяльності керівника, відразу «заявив» про себе яскравою професійною грою спочатку в межах Києва, згодом – в межах України та світу. Новостворений колектив привернув до себе увагу як професійних музикантів, так і пересічних українців.

За пропозицією тодішнього завідувача кафедри духових і ударних інструментів професора Володимира Сергійовича Антонова, ректор Київської консерваторії професор Олег Семенович Тимошенко у 1989 р. відкрив клас саксофону, який очолив Юрій Володимирович Василевич.

Нажаль, формат і тематика цієї статті не дозволяють приділити майстрові кларнета і саксофона повного висвітлення його виконавських, педагогічних і організаційних надбань. Для цього необхідно розглянути діяльність Василевича у форматі ґрунтовного наукового дослідження.

Лауреатів у професора сотні осіб, які вибороли на різних конкурсах більше трьохсот нагород: В. Казикін, І. Погосій, О. Манович, В. Кузьміна, В. Гойсак, М. Заїкін, Є. Швецова, О. Мороз, Т. Самусенко-Масманіду, Д. Довбиш, І. Кента, Ю. Житнухіна, О. Гаврилюк, В. Макарова, М. Усманов, М. Трегуб, С. Павлович, Д. Пуржаш, П. Бойко, Я. Серединський, Г. Трегуб, Я. Гресь, Д. Довбиш, Ю. Житнухіна, А. Посмерега, О. Гаврилюк. Найтитлованіші серед кларнетистів: Олег Мороз та Станіслав Павлович.

Олег Мороз відзначився десятками перемог на різних конкурсах, частина з яких за кордоном, що найцінніше, бо визнання наших талантів за межами України автоматично свідчить про наявність в нашій державі видатних виконавських шкіл! Зараз Олег Мороз працює солістом симф. оркестру Національної опери України. Постійно грає сольні концерти.

Станіслав Павлович – переможець престижного міжнародного конкурсу ім. Сави Димитрова (Болгарія, 2020 р.) та багатьох інших.

Серед численних учнів-саксофоністів Василевича – Кента Ігараші, який до своїх більш ніж 20 нагород додав участь у фіналі найпрестижнішого у світі саксофонового конкурсу у Бельгії, де здобув почесну V премію!

Гордістю кафедри, консерваторії та України є Квартет саксофоністів, який у різних складах із 1985 року під незмінним лідерством його засновника Юрія Василевича, представляє Україну у світі. Участь в останньому світовому форумі саксофоністів світу у Лас-Пальмасі (Іспанія, грудень, 2023 р.) зайвий раз підкреслює високу майстерність колективу. До речі, разом із професіоналами квартету в

Іспанії блискуче показав себе і представник молодшої генерації кафедри Роман Мимрик, де йому довірили виступити із сольним концертом.

Теперішній склад квартету: Василевич Юрій – заслужений артист України, лауреат премії ім. М. Лисенка (сопрано); Мимрик Михайло – заслужений артист України (альт); Нідзельський Станіслав – лауреат міжнародних конкурсів (тенор); Фотуйма Роман – лауреат міжнародних конкурсів, лауреат премії ім. Л. Ревуцького (баритон).

Учні заслуженого артиста України, керівника Київського квартету саксофоністів, соліста симфонічного оркестру Київського Національного оперного театру України, професора Ю. Василевича є лауреатами та дипломантами багатьох міжнародних та всеукраїнських конкурсів.

Необхідно підкреслити, що Юрій Василевич є визнаним лідером серед викладачів України за кількістю здобутих лауреатських премій його учнями на різних виконавських конкурсах і мистецьких форумах. Цих перемог **більше трьохсот!!!**

Бажаємо нашому дорогому і знаному у світі видатному українському МАЕСТРО кларнета і саксофона та його команді нових творчих і педагогічних звитяг.

Таким чином, за десятки років в Києві створився потужний клас українського саксофону, заснований Юрієм Василевичем.

Особлива роль на нашій кафедрі належить професору Михайлу Мимрику, який почав викладати саксофон у 2001 році, закінчивши консерваторію у Юрія Василевича, продовжив удосконалення виконавської майстерності у Відні в Університеті музики та образотворчого мистецтва (Hoh shule). З перших же років викладання молодий тоді викладач звернув увагу кафедральних професорів на вельми професійну виконавську підготовку його учнів, що було результатом високо професійного вишколу М. Мимрика в Україні та Австрії. Активна діяльність Михайла Романовича, у свій час декана оркестрового, а нині проректора НМАУ не заважає йому продовжувати виховувати саксофоністів міжнародного класу і це вражає. На концертах класу професора постійний аншлаг, бо всі його учні – справжні високо професійні артисти: **С. Онищук (Герой, що загинув, захищаючи Україну)**, О. Мазанюк, Б. Кравчук, А. Голоднюк, О. Базел, М. Майструк, Д. Джелілов, В. Кушнар'ов, О. Балашов, Р. Фотуйма, Ю. Брошель, Ю. Карпіш, Х. Лецин, І. Васячкін, Є. Зінченко, К. Тернова, К. Скобало, П. Барабашук, С. Нідзельський, М. Чередниченко, Р. Мимрик. А те, що по стопах батька йде його син Роман, який вже у свої 18 років пропагує на найвищому рівні саксофонове мистецтво в Україні та за кордоном (вже згадувалось вище), викликає шире захоплення багатовекторною та плідною діяльністю Михайла Романовича.

Із 1992 р. на кафедрі почав викладати саксофон перший випускник Юрія Василевича, який отримав диплом кларнетиста і саксофоніста – Сергій Скуратовський. За тривалий час роботи викладач випустив десятки високо професійних саксофоністів як українців, так і іноземців, що сприяло популяризації кафедри, консерваторії та України. Найвідоміші серед випускників; В. Іванов, А. Менделенко і Є. Афанасенко – відомі в Україні та за кордоном саксофоністи. Безліч китайських студентів, виховані вчителем розносять по світу інформацію про українську саксофонову школу.

Кілька років веде клас саксофону Роман Фотуйма – молодий, амбітний і дуже професійний музикант. У цьому році активна і плідна творча діяльність Р. Фотуйми була відзначена премією імені Левка Ревуцького. Він все вмів як інструменталіст, виступає з концертами, бездоганно володіє традиційними і нетрадиційними виконавськими прийомами, що є безумовною запорукою подальших світових досягнень його студентів. Такі молоді викладачі, як Роман Фотуйма – майбутнє прославленої кафедри.

Приємно відзначати, що на нашій кафедрі спостерігається тяглість поколінь. Викладачі Р. Мимрик та О. Ганапольський пропагують і розвивають дерев'яне духове мистецтво України не лише у своїх учнях, але й у своїх дітях. Яскравим прикладом цього є здобутки вісімнадцятирічного віртуоза-саксофоніста Романа Мимрика (студента II курсу Київської консерваторії) і десятирічного кларнетиста Макара Ганапольського – учня Київської дитячої школи мистецтв №2, М. Вериківського (викладач А. Мітрохов) та сектору педпрактики НМАУ ім. П.І. Чайковського (викладач Р. Вовк). Ці юні обдарування мають вже значні творчі звитяги: Гран-прі та Перші премії на конкурсах різних рівнів і неодноразово виступали із симфонічними та духовими оркестрами м. Києва. За ними майбутнє українського музичного мистецтва.

Всі творчі перемоги наших вихованців не були б можливі без причетності до них шановних, високо професійних концертмейстерів, які з 1934 року – часу заснування кафедри духових та ударних інструментів у Київській консерваторії – були вірними соратниками всіх звитяг наших студентів і викладачів фахів.

Безперечно, участь у спільному музикуванні з такими видатними піаністами-концертмейстерами кафедри, як: Віолетта Таран, Євген Дашак, Сергій Буров, Олена Якуніна, Лілія Тюміна,

Людмила Лапшина, Світлана Зуйко, Наталя Гудько, Тетяна Козак, Еріка Васильєва, Ірина Навроцька, Наталя Чижик, Микола Чикаренко є запорукою великих успіхів вихованців кафедри. Провідні концертмейстери кафедри прийняли естафету майстерності від своїх попередників Міни Гдалівни Слонім, Людмили Борисівни Добровольської та багатьох інших.



Кафедра дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України, 2023 р.

І ряд зліва направо: Заболотний П.О. Качмарчик В.П., Макаренко Г.Г., Василевич Ю.В., Мимрик М.Р., Вовк Р.А. (завідувач кафедри), Андрусенко С.Л., Дондаков Ю.М., Штак В. Й., Осадчий Т.М.;

II ряд зліва направо: Ткачук В.В., Ганнопольський О.А., Козак Т.А., Руденко О.С., Яковенко М.І., Діденко С.О., Кушнір А.Я., Фотуйма Р.Б., Таран В.Л., Скуратовський С.І.

Висновки. Десятки, а може й сотні випускників кафедри варті уваги своїми здобутками та перемогами, але найвизначніші знакові перемоги на міжнародній арені були здобуті в останні роки (навіть під час війни!). Це: М. Колісниченко (флейта) – I премія Стипендіальної програми «Ямахи» (Дубай, 2018 р., клас В Качмарчика); Станіслав Павлович – I премія на міжнародному конкурсі ім. Сави Димитрова (Болгарія-2020, клас Ю. Василевича); Олег Шебета-Драган – Гран-прі у Нью-Йорку («Silverstein»-2019) і I премія на чотирьох туровому конкурсі ім. Нільсена (Данія-2022, клас Р. Вовка), гастролує по Німеччині; Кента Ігараші – Гран-прі (Токіо-2022, клас Ю. Василевича), гастролує по світах; Віталій Фещенко – I премія на Стипендіальній програмі «Ямаха» (Дубай-2023, клас Р. Вовка).

Необхідно зазначати, що всі наші світові переможці пройшли горнило різних всеукраїнських конкурсів, серед них Всеукраїнський конкурс виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка у м. Рівне, який був сходиною загартування їхньої виконавської майстерності.

Вище перелічені перемоги є резонансними у царині дерев'яно-духового музичного мистецтва України та світу, а лауреати-переможці міжнародних форумів можуть бути певним еталоном для майбутніх поколінь студентів нашої кафедри.

Список використаної літератури:

1. Апатський В.М. Нариси творчої діяльності професора Романа Вовка. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 9 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2017. С.7-15.

УДК 78.03(477.81/.82)(092):[780.8:780.64]
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1555-0836>

Цюлюпа С.Д.,
м.Рівне

КОВАЛЬ ЄВГЕН МИКОЛАЙОВИЧ – КОРИФЕЙ ШКОЛИ ГРИ НА ТРУБІ ВОЛИНСЬКОГО КРАЮ

Анотація. У пропонованій статті висвітлюються питання життєвого шляху та педагогічної і творчої діяльності Євгена Миколайовича Ковалю – відомого педагога, музиканта, керівника, фундатора професійної школи гри на трубі Волинського краю.

Ключові слова: Євген Коваль, школа, педагог, виконавець, керівник, корифей, Волинь, духовна музика.

Annotation. The proposed article sheds light on the life journey and pedagogical as well as creative activities of Yevhen Mykolayovych Koval – a renowned educator, musician, leader, and founder of the professional trumpet school in Volyn region.

Keywords: Yevhen Koval, school, educator, performer, leader, luminary, Volyn, brass music.

Постановка проблеми. На сторінках наукових видань приділено значну увагу видатним постатям у галузі культури і мистецтва України та зарубіжжя. Проте недостатньо уваги приділено вивченню історичного шляху становлення та розвитку інструментально-виконавської школи, а також її очільникам на Волині. Тому **метою нашої статті** є висвітлення процесів становлення та розвитку саме професійної школи гри на трубі на Волині, фундатором і яскравим представником якої є Коваль Євген Миколайович.

Аналіз досліджень. Наукові дослідники жанру духової музики В. Апатський, В. Громченко, А. Карпак, В. Посвалюк, М. Давидов, Р. Вовк, В. Богданов, П. Круль, Ю. Рудчук, С. Цюлюпа, І. Гишка, Г. Марценюк та ін. здійснили ретроспективний аналіз еволюції жанру духової музики в Україні. Праці цих авторів стали фундаментальними у розкритті культурно – мистецьких процесів нашої держави.

В монографії доктора мистецтвознавства, професора Валерія Терентійовича Посвалюка "Мистецтво гри на трубі в Україні"(2006 рік видання) аналізується еволюція виконавства на трубі в різних регіонах нашої держави, зокрема становлення та розвиток київської, львівської, одеської, харківської та донецької шкіл. В 2009 році В.Т. Посвалюк видає монографію "Вільгельм Мар'янович Яблонський (до 120-річчя від дня народження) в якій висвітлює життєвий і творчий шлях фундатора київської школи гри на трубі.

В навчальному посібнику народного артиста України, доктора мистецтвознавства, професора, академіка Володимира Миколайовича Апатського "Історія духового музично-виконавського мистецтва" (книга 2 за 2012 р.), в 5 розділі "Майстри духового музично-виконавського мистецтва" досліджуються особливості музичної культури і естетики, творча діяльність трубачів України, зокрема представників **київської школи** – М. Подгорбунського, П. Рязанцева, В. Яблонського, І. Кобця, О. Белофастова, М. Бердієва, В. Посвалюка, О. Чуприни, А. Ільківа, М. Баланка, В. Давиденка, В. Кафельнікова, Ф. Ригіна, М. Рудого, В. Царука та ін., **одеської школи** – Д. Пурпуріна, М. Адамова, М. Табакова, А. Грабау, Р. Козловського, Л. Могилевського, Г. Леонова, Р. Свірського, В. Луба, Г. Белінського, І. Боруха та ін., **харківської школи** – Ю. Юряна, Ф. Губічка, В. Катанського, Ф. Пархомова, Ф. Жогова, І. Гедроїца, А. Родмана, А. Бевза, Ю. Тарарака та ін., **львівської школи** – А. Жубра, В. Швеця, Р. Наконечного, І. Гишки, Е. Міхліна, В. Давиденка, О. Садового, С. Цюлюпи, О. Варянка, Б. Стасишина та ін., **донецької школи** – М. Солонського, Г. Кіреєва, А. Студентського, В. Подольчука, В. Колеснікова, І. Павлова, М. Кормушина, Ю. Мазура, І. Федорака, Е. Жукова та ін.

Слід зауважити, що трактування поняття "виконавська школа" є досить широким і розглядається українськими науковцями по – різному. Доктор мистецтвознавства, професор НМАУ імені П.І. Чайковського, заслужений діяч мистецтв України М.А. Давидов стверджує, що "Саме тому особливість школи Володимира Апатського полягає в тому, що вона не обмежується вузьким колом лише вихованців його класу, а й має надзвичайно широке поле вельми позитивного впливу на фаготове мистецтво в цілому, на духове виконавство в Україні і в світі, бо включає наукове спостереження, теорію виконавства і найсучаснішу науково – теоретичну методологію жанру" [1, с. 9]. У наукових дослідженнях В. Сумарокової це поняття трактується як "напрямок у виконавстві, зокрема, у виконавській педагогіці, пов'язаний єдністю основних поглядів, спільністю чи спадкоємністю принципів і методів навчання, що забезпечують удосконалення професійного досвіду, який містить діалог:

композитор – виконавець" [5, с. 38]. Видимими та обов'язковими ознаками виконавської школи дослідниця вважає "...наявність традицій, їх використання та розвиток у формі передачі досвіду; – наявність методу й методик, що дозволяють передавати досвід найпродуктивніше; – наявність репертуару, що сприяє художньому і технічному вдосконаленню виконавської майстерності" [5]. Під дещо іншим ракурсом розглядає феномен виконавської школи дослідниця А. Поліщук. Вона пропонує трактувати це поняття як "складну сферу сучасної культури, у якій на перший план висувається співтворчість та співпраця педагога і студента, композитора і виконавця та виконавця і слухача. Функціонування сучасної виконавської школи простежується крізь зіставлення теоретичних положень і поглядів, в зіткненні альтернативних думок видатних музикантів-педагогів, у діалектизмі яких народжується істина" [3].

Процес народження виконавської школи надзвичайно складний і довготривалий, а "...формування і розвиток виконавських шкіл є однією з найважливіших складових існування виконавського мистецтва в цілому, а ...виконавська школа у музичному мистецтві – це художній напрям, течія, представлені спільними творчими принципами" [2].

Безумовно, твердження про наявність тієї чи іншої виконавської школи і приналежність до неї ґрунтуються на існуванні певних характерних виконавських особливостей послідовників цієї школи, а саме: стилі, манері виконання, звуку, виконавській культурі, естетичному смаку, громадянській позиції та загальному рівні виконавця, смакових уподобаннях при виборі репертуару тощо. Ще однією важливою ознакою приналежності до певної виконавської школи є обов'язкова спадкоємність традицій, втілення її (школи) характерних ознак у професійній діяльності послідовників. Варто зазначити, що накопичення, збереження та втілення в професійній діяльності виконавського, педагогічного, методичного та виховного досвіду і є тією необхідною ознакою, необхідною і обов'язковою для твердження про наявність певної виконавської школи. Усі названі особливості мають бути характерними певній спільноті. В нашому випадку цією спільнотою можуть виступати представники хоч і різних поколінь, але ті, які у різний час займались в класі одного педагога того або іншого мистецького навчального закладу. Головне, що об'єднувати цих представників спільноти має викладач, наставник, педагог [4].

Гіпотеза дослідження полягає в тому, що шлях становлення та розвитку школи інструментального виконавства на духових та ударних інструментах, який тісно пов'язаний з культурними, естетичними, інформаційно-технічними та педагогічними чинниками, буде ефективнішим, якщо цей процес відбуватиметься на основі сучасних науково – методичних надбань і досліджень, які ґрунтуються на практичному досвіді провідних педагогів і виконавців у жанрі духової музики.

Аналіз наукових досліджень виявив недостатнє висвітлення процесів становлення школи гри на трубі Волинського краю, її яскравих представників духового інструментального, ансамблевого та оркестрового виконавства, що спонукало до написання даної статті, в якій лейтмотивом є педагогічна та творча діяльність корифея школи гри на трубі Волинського краю Євгена Миколайовича Ковалю. Саме в цьому контексті ми розглядаємо питання про існування Волинської виконавської школи гри на трубі Євгена Миколайовича Ковалю.

Виклад основного матеріалу. Волинський край славиться талановитими представниками різних жанрів музичного мистецтва, серед яких багато яскравих особистостей та творчих колективів у жанрі духової музики. Саме це є заслугою діяльності початкових та вищих мистецьких закладів освіти Волині, їх викладачів, які розуміють і вірні своїй професії.

Проаналізувавши різні трактування поняття "школа" і їх застосування щодо педагогічної та творчої діяльності Євгена Миколайовича Ковалю, необхідно визнати всі наявні фактори, щоби назвати його діяльність "школою", а це насамперед:

- фахова компетентність, яка підтверджена здобуттям вищої музичної освіти та багаторічним практичним педагогічним досвідом;
- специфічні особистісні погляди на методи і принципи викладання фахових дисциплін;
- виховання професійних та загальнолюдських якостей, що підтверджені значною кількістю успішних випускників класу труби Є.М. Ковалю, які не зрадили своїй професії і працюють в галузі культури і мистецтва.



С.М. Коваль, 1963 р.

А все розпочиналося з дитинства. Народився Євген Миколайович Коваль 1 січня 1938 року в с. Горішнє Ходорівського району Дрогобицької області в селянській сім'ї. Батько Коваль Микола Панькович (1913 р.н.) проживав у рідному селі, грав на трубі на весіллях, різного роду творчих вечорах. А навчив його грати на трубі старший брат Сільвестер, який залучав і навчав музики та іншому ремеслу також молодших братів і сестер. Так на Галичині в той час було заведено в традиції. З 1941 року Микола Панькович брав участь у другій світовій війні, загинув біля містечка Городок, що на Львівщині. Мати Коваль Розалія-Явдоха Миколаївна (1913 р.н.), яка з донькою Катериною (1940 р.н.) все життя прожили в рідному селі. Обоє батьків були родом з багатодітних сімей. Саме батько, ідучи на фронт, залишив синові Євгену трубу і попросив дружину, щоб навчила його грати у разі неповернення з війни. Мати виконала заповіт свого чоловіка.

У 1945 році в Долишнянській семирічці розпочався шкільний вік маленького Євгена. В сільській школі скрипаль Август Цибрух організує музичний гурток, в якому перші уроки гри на скрипці відвідує Євген Коваль, які згодом припинились по причині відсутності у матері коштів на придбання інструмента. Розалія Миколаївна продовжувала навчати сина грати на трубі вдома та одночасно Євген відвідував пішки (і дуже часто в люті морози) цікаві заняття музичного гуртка в школі або вдома у п. Цибруха, який проживав за 3 кілометри у сусідньому селі Гранки – Кути. В той час юний Євген був єдиним трубачем на всю округу і його почали запрошувати дорослі музиканти до співпраці, що безперечно сприяло розвитку гри на слух різного репертуару. У співпраці з дорослими музикантами молодий Євген значно швидше набував майстерності гри на трубі в порівнянні з учасниками шкільного гуртка.

Значну роль у формуванні Євгена як трубача зіграла його мати. В домашніх заняттях Розалія Миколаївна велику увагу приділяла постановці дихання та формуванню губного апарату. Зі спогадів Євгена Миколайовича, **пряма мова:** "В той час усі духовики грали на розтяжці губ (усмішка). Повітря набирали у куточках губ. Моя мама мене навчила грати на зборі губ (насвистуючи). Вона мені пояснила, що на губи не можна тиснути мундштуком, а грати так, якби хтось відбирав – відтягуючи від них (губ) трубу. На той час ніхто такого не робив. Тому я міг грати на своєму інструменті два і три дні, не втомлюючись (на весіллях)".

Після завершення навчання в семирічній школі Євген Коваль приїздить з наміром навчитися гри на трубі у Львів. Милуючись старовинною архітектурою древнього міста, Євген з цікавістю зупинився біля самісінької брами – входу до музичної школи – інтернату імені Соломії Крушельницької і в цей час до нього підійшов надзвичайно акуратно одитий високий чоловік, щоб розпитати, що шукає молода людина у великому місті. Як згодом з'ясувалося, це був композитор Анатолій Йосипович Кос-Анатольський, який запропонував Євгену зайти в приміщення концертного залу школи, де в той день проходили вступні іспити, а також попросив членів комісії разом прослухати його рівень підготовки гри на трубі. Цей хвилюючий момент зустрічі зі славним композитором яскраво закарбувався в пам'яті юного Євгена, **пряма мова:** "Він, розпитуючи хто я і звідкіль приїхав, підійшов до рояля, підняв кришку, взяв кілька акордів. Я здивовано промовив: "Ого, ця скриня ще грає", чим дуже розсмішив членів приймальної комісії. Згодом запитав мене, що я граю. Я тут же не задумуючись відповів, що граю все, під сміх членів комісії. Я загравав пару польок під акомпанемент Анатолія Йосиповича, який запитав, чи вмю я грати коломийки. Під його акомпанемент я зіграв дві коломийки, що грали в моєму селі. Я не знав, що їх є аж 250. Третю коломийку грав Анатолій Йосипович, а я на слух підбирав за ним. Члени комісії були дуже здивовані і задоволені цим імпровізованим концертом. Анатолій Йосипович розпитав, чим я приїхав у Львів і скільки коштує квиток. Я відповів, що приїхав поїздом "зайчиком", тому що квиток коштує аж 5 рублів. Він витягнув з кишені 5 рублів і сказав, щоб я на зворотному шляху купив собі квиток. Мені написали, які документи потрібно привезти з села, оголосивши що я поступив у школу. Вийшовши зі школи, я тут же потратив 5 рублів на пиріжки і морозиво, а назад в село поїхав знову "зайчиком". Так що моїм першим професійним концертмейстером був Анатолій Йосипович Кос – Анатольський". Мати Євгена була незадоволена діями сина, який мав пасти корови згідно черги в селі, а він самостійно втік на цілий день до Львова. Допоміг залагодити ситуацію директор сільської школи, який підготував усі необхідні документи для Євгена, навідався додому і пояснив Розалії Миколаївні, що ця школа дуже престижна і потрібно молитися Богу, що син поступив на навчання в спеціалізований заклад музичної освіти для обдарованих дітей.

Навчання в Львівській спеціалізованій школі-інтернаті розпочалось для Євгена Ковалю з повторного 7-го класу, такі тоді були порядки в освітньому процесі такого рівня музичних закладів. На перший навчальний рік була сформована одна група з усіх учнів, які поступили. У наступному році загальну групу розформували по окремих класах. В класі, де навчався Євген Коваль, було 29 учнів і потрібно зазначити, що вимоги до щорічних перевірних іспитів з класу в клас були досить

складними для багатьох учнів школи. Про це свідчить той факт, що із 29 учнів класу закінчили школу лише 15, які згодом продовжили навчання у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка. З 7 до 10 класу Євген Коваль відточував свою майстерність гри на трубі у викладача Кириїчука Петра Семеновича, а в 11 класі навчався у Відейка Михайла Йосиповича – колишнього соліста-трубача імператорського оркестру в Петербурзі, надзвичайно ерудованого музиканта, який досконало знав гармонію та музичну літературу, дружив з композитором Р. Глієром.

Серед когорти талановитих випускників спеціалізованої музичної школи – інтернату, які поступили на 1-й курс навчання у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка, був і Коваль Євген Миколайович. Навчання у класі авторитетного педагога, соліста оркестру Львівського оперного театру імені Івана Франка (так тоді називався театр опери і балету) Жубра Андрія Васильовича було надзвичайно цікавим і результативним в плані професійного зростання та набуття виконавського досвіду. На першому курсі консерваторії Євген Коваль поєднує вивчення теоретичних дисциплін з практичним досвідом в симфонічному оркестрі оперної студії консерваторії. На другому курсі талановитого трубача запрошують на роботу артистом оркестру Львівського театру опери та балету. В групі трубачів оркестру театру в той час працювали Жубр Андрій Васильович, Швець Владислав Олександрович, Дубакін Роман Іванович, Корнілов Станіслав Борисович.



*Народний духовий оркестр Луцького будинку культури,
художній керівник та диригент Євген Миколайович Коваль, 1975 р.*

В класі труби Андрія Васильовича Жубра завжди панувала творча і в той же час дружлюбна атмосфера. Викладач часто доручав Євгену Ковалю проводити консультації з абітурієнтами класу труби. Усі роки навчання в консерваторії педагогічну практику Євген Коваль проходив в спеціалізованій музичній школі – інтернаті під керівництвом викладача класу труби Владислава Олександровича Швеця, який в той час був завідуючим відділом Львівського міського компартії. Євгену Ковалю доволі часто приходилось проводити індивідуальні заняття з учнями школи-інтернату, проводити експерименти з підтвердження новітніх методичних рішень та ідей, проте це була і чудова можливість набуття педагогічного досвіду.

Доброю практикою для оркестрового музиканта були репетиції студентського симфонічного оркестру консерваторії, диригентом якого був сам ректор, професор Микола Філаретович Колесса – фундатор Львівської диригентської школи, автор фундаментальної праці "Основи техніки диригування". Саме на цих заняттях Євген Коваль вивчав ази диригентського ремесла та методики роботи з оркестровим колективом. Закарбувалися в пам'яті молодого трубача і цікаві заняття в класі ансамблю у викладача

В.В. Прядкіна. На випускному державному іспиті в консерваторії Євген Коваль з успіхом виконав твори для труби з фортепіано композиторів В. Пескіна "Концерт" № 1(1-3 ч.), Ф. Ліста "Як дух Лаури" та С. Болотіна "Скерцо".



Зустріч директорів Луцького та Рівненського музичних училищ та інспектора управління культури, зліва направо: Євген Коваль, Іван Шевчук, Михайло Пахолко та Павло Андропов, м. Рівне, 1963 р.

Після закінчення Львівської державної консерваторії у 1963 році Євген Миколайович Коваль відкриває нову сторінку педагогічної та творчої діяльності в Луцькому державному музичному училищі, якому віддав 40 років плідної праці у своєму житті. В основі своєї педагогічної діяльності в класі труби Євген Миколайович приділяв увагу роботі над звуком, його якістю, тембру, чистоті інтонації та виражальним можливостям, **пряма мова:** "Звук – найважливіший засіб передачі музичної мови. Звук – усьому голова. Хочу зауважити, що в основі виконавської майстерності крім таланту, лежить важка, щоденна праця і думка. Тільки величезна і самовіддана праця шліфує талант і думку. Мистецтво без думки – не мистецтво". За роки трудової діяльності в Луцькому державному музичному училищі Євген Миколайович працював на різних посадах: викладача класу труби, завідувача відділом духових та ударних інструментів, керівника духового оркестру.

Починаючи ще з студентських років Євген Миколайович працював керівником духових оркестрів Львівщини та Волині, а саме: духовим оркестром Львівської спеціалізованої школи – інтернату з вадами зору в 1959–1963 роках; духовим оркестром Львівського медичного інституту; духовим оркестром Луцького музичного училища в 1964–1983 роках; духовим оркестром районного Народного дому "Просвіта"; духовим оркестром Луцької ДМШ № 2; духовим оркестром Луцького педагогічного інституту; духовим оркестром Львівської ДМШ № 4 в 2000-2020 роках; духовим оркестром Львівської ДМШ № 3 в 2014–2020 роках та ін.

За роки трудової діяльності Євген Миколайович Коваль виховав цілу плеяду талановитих виконавців, лауреатів міжнародних і всеукраїнських конкурсів та керівників духових оркестрів, більше двох тисяч, серед яких: **Олексій Садовий** (труба) – соліст симфонічного оркестру Львівської філармонії, старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури, згодом Рівненського державного гуманітарного університету, автор наукових статей, навчально-методичних видань і перекладів для труби та ансамблів мідних духових інструментів; **Федір Ригін** (труба) – один із самих яскравих випускників Є.М. Коваля, соліст державного симфонічного оркестру України під орудою Стефана



Турчака, соліст оркестру Київського театру опери і балету імені Т.Г. Шевченка з призначенням персональної ставки диригентом Стефаном Турчаком, згодом соліст оркестру Великого театру опери і балету, викладач музичного училища імені Римського-Корсакова на московії; **Богдан Собуцький** (труба) – заступник директора та художнього керівника Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва, заслужений працівник культури України; **Юрій Дахновський** (труба) – викладач вищої кваліфікаційної категорії по класу труби, диригування, художній керівник духового оркестру, голова циклової комісії "Оркестрові духові та ударні інструменти" Бахмутського фахового коледжу культури і мистецтв імені Івана Карабиця; **Віктор Демчинський** (труба) – артист оркестру Волинського академічного музично-драматичного театру імені Лесі Українки, директор Народного дому "Просвіти" м. Луцьк; **Петро Костюк** (труба) – соліст оркестру Вільнюського театру опери і балету; **Володимир Боруцький** (валторна) – артист оркестру Хмельницького музично-драматичного театру, викладач класу валторни Хмельницького музичного училища; **Віктор Лук'янчук** (труба) – викладач класу труби Луцького училища культури та ДМШ № 3; **Володимир Ткачов** (фагот) – артист оркестру Одеського театру опери і балету; **Василь Надюк** (труба) – артист оркестру Львівського театру опери і балету імені Соломії Крушельницької; **Леонід Марчук** (валторна) – артист оркестру Донецького театру опери і балету, викладач Черкаського музичного училища; **Олег Козловський** (фагот) – артист оркестру Львівського театру опери і балету імені Соломії Крушельницької, викладач ДМШ № 2 м. Луцьк; **Зеновій Коцирій** (труба) – артист оркестру Волинського академічного музично-драматичного театру імені Лесі Українки, викладач ДМШ № 1 м. Луцьк; **Тетяна Чамара** (гобой) – артистка оркестру Кропивницького академічного музично-драматичного театру, завідувачка відділом духових та ударних інструментів Кропивницького музичного училища; **Володимир Кушнірук** (фагот) – викладач Волинського фахового коледжу культури і мистецтв, артист оркестру Волинського академічного музично-драматичного театру імені Лесі Українки; **Леонід Максимович** (труба) – викладач класу труби Канівського фахового коледжу культури; **Сергій Коцирій** (труба) – артист Президентського духового оркестру, м. Київ; **Андрій Коваль** (труба) – диригент духового оркестру Львівського державного університету внутрішніх справ м. Львів; **Олександр Рудчик** (труба) – артист оркестру Волинського академічного музично-драматичного театру імені Лесі Українки, викладач класу труби Волинського фахового коледжу культури і мистецтв, м. Луцьк; **Ярослав Писарський** (труба) – артист оркестру Державного академічного Волинського народного хору Волинської обласної філармонії, м. Луцьк; **Євген Сербін** (труба) – артист оркестру Волинського академічного музично-драматичного театру імені Лесі Українки, викладач класу труби Соснівської ДМШ; **Анатолій Вихованець** (труба) – заслужений



Духовий оркестр Львівської ДМШ №3, керівник Є.М. Коваль, 2020 р.

працівник культури України, викладач комунального закладу вищої освіти "Луцький педагогічний коледж" Волинської обласної ради, керівник муніципального духового оркестру міського Палацу культури, м. Луцьк, Волинська область; **Андрій Ткачук** (фагот) – артист оркестру Львівського театру опери і балету імені Соломії Крушельницької; **Володимир Градюк** (труба) – артист духового оркестру Луцького міського будинку культури; **Вадим Свідерський** (труба) – заступник диригента, артист Нетішинського муніципального духового оркестру, м. Нетішин, Хмельницька область, керівник естрадної студії в державному професійно-технічному навчальному закладі "Острозьке ВПУ" м. Острог, Рівненська область; **Олег Баковський** (труба) – викладач класу труби Волинського фахового коледжу культури і мистецтв, джазовий музикант, нині працює у Польщі, у м. Вроцлав, та багато інших.

Цей перелік відомих, талановитих музикантів, диригентів, які досягли значних успіхів у галузі культури і мистецтва, зокрема в жанрі духової музики, є яскравим підтвердженням сформованої виконавської професійної школи Євгена Миколайовича Коваля. Багаторічний досвід педагогічної та творчої діяльності, базові методичні принципи викладання фахових дисциплін та людські якості Корифея Волинської школи гри на трубі Євгена Миколайовича Коваля стали основним дороговказом в майбутній професійній діяльності його вихованців.

Спогади деяких випускників класу Євгена Миколайовича Коваля:

Собуцький Богдан – заслужений працівник культури України, заступник директора та художнього керівника Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва.

"Мій вчитель і наставник під час навчання у Луцькому державному музичному училищі (1983–1987 рр.) по класу труби. Під керівництвом Коваля Є.М. на 3 і 4 курсах навчання було створене тріо трубачів у складі Баковського Олега, Дахновського Юрія і Собуцького Богдана. До речі, був гарний репертуар для трьох труб і непогано звучало. Крім витонченого мистецтва навчання гри на трубі, я завдячую Євгену Миколайовичу за те, що він у мене повірив не тільки як у виконавця гри на трубі, а й чисто з морально-людських якостей, не дав тодішньому директору училища Теребуху А.Й мене відрахувати з I курсу за порушення навчальної дисципліни. Він дав мені шанс і я цим шансом скористався. Таких шансів Коваль Є.М. давав дуже багатьом своїм учням і вони йому за це були дуже вдячні. У період нашого навчання учні Коваля Є.М. називали його «Метром». Асоціація цього слова була двоякою. «Метр» – корифей і «метр» – одиниця виміру. Перше і друге відповідало дійсності. У цей час Євген Миколайович дійсно був корифеєм духового мистецтва в області, а друга назва до нього «приклеїлась» тому, що він є невисокого росту. Не знаю, чи він про це знав, але думаю, якби знав, то не ображався б. Він є дуже позитивною людиною.

У нас під час навчання було запроваджено чергування викладачів-духовиків, які з 6 год. ранку перевіряли, хто з учнів займається. Всі тоді «дуділи» довгі звуки. Також чергував і Євген Миколайович, незважаючи на те, що він був завідуючий духовим відділом ЛДМУ. Коли він чергував, то у нього було коронне вітання: «Доброго ранку!». А якщо когось не було на ранковому занятті, а учень з'являвся десь під обід, то при зустрічі Євген Миколайович все рівно вітався «Доброго ранку!», це означало, що він знає, що того учня на ранковому розігріванні не було.

Євген Миколайович родом з Львівщини. У його мові відчувається галицький діалект. Своїх учнів він у розмовах з колегами, на педагогічних радах, в «курилці» називав «мОї учні» з наголосом на «о». Одного разу сидимо ми на занятті духового оркестру, керівник Геннадій Кирилович Таран вів дискусію з Євгеном Миколайовичем Ковалем про трубачів. Коваль Є.М. каже: «мОї учні ростуть, як гриби», а Таран Г.К. відповідає: «Говорите ростут, как грибы? Разве что – мухоморы!». Такі були жарти метрів духовиків. Своїх учнів Коваль Є.М. любив, розумів, мав до них підхід, відповідно він в очах своїх учнів був Авторитетом, не тільки як викладач і завідуючий відділом, але і як Людина, Громадянин. Чому Коваль Є.М. на початку 90-х років покинув Волинь, обрізавши всі кінці, для мене є загадкою і сьогодні.

Многая літа. Я йому бажаю міцного здоров'я, довгих років життя і дякую за квиток у творче доросле життя".

Вихованець Анатолій – заслужений працівник культури України, викладач комунального закладу вищої освіти "Луцький педагогічний коледж" Волинської обласної ради, керівник муніципального духового оркестру міського Палацу культури, м. Луцьк, Волинська область.

"Я вступив у 1967 році на перший курс Луцького державного музичного училища у світ її величності МУЗИКИ, по класу труби викладача Коваля Євгена Миколайовича. Після закінчення музичної школи в м. Бар Вінницької області було дуже цікаво у професійному відношенні викладача до проведення занять. Були творчі пошуки, рекомендації, експерименти, підбір програми. Завжди

намагалися іти на крок вперед. Євген Миколайович був фанатично відданий обраній професії, він приходив біля сьомої години ранку і слідкував, чи ми займаємось. В класі панувала творча, невимушена атмосфера, конкуренція, правда здорова, адже ми всі заради справедливості були рівні за здібностями. З третього курсу, поза програмою, розпочали курс інструментовки, яка дуже згодилась в подальшій творчій діяльності. Євген Миколайович відносився до нас як батько, слідкував, як ми харчуємось, де проживаємо, чим займаємось у вільний від навчання час. Особливо "полюбляв" тих студентів, які не дуже любили приходити зранку, щоб займатися на інструменті. І ось одного разу він прийшов до студента Валерія Дунайчука, який проживав у приватному секторі, а він спить. Євген Миколайович каже йому, що тобі потрібно купити півня, щоб тебе будив, а у відповідь почув: краще купити собаку, щоб гавкав і не пускав Вас на подвір'я. З повагою та шаную, Анатолій Вихованець".

Свідерський Вадим (1971 р.н.) – заступник диригента, артист Нетішинського муніципального духового оркестру, м. Нетішин, Хмельницька область, керівник естрадної студії в державному професійно-технічному навчальному закладі "Острозьке ВПУ" м. Острог, Рівненська область.

"З Євгеном Миколайовичем Ковалем перша зустріч відбулась в 1985 році у м. Луцьку. Тоді проходив обласний конкурс серед учнів – духовиків дитячих музичних шкіл. На цьому конкурсі я здобув призове місце. Євген Миколайович запропонував моєму викладачу з ДМШ в смт Рожище Олександрю Миколайовичу Жуку, щоб я поступав в училище. Таким чином у 1986 році я поступив до Луцького державного музичного училища по класу труби. Нас поступало 28 чоловік, з них – більше 15 трубачів, а брали тільки трьох. Мені пощастило бути в цій трійці. Є.М. Коваль на той час був завідувачим духового відділу і всі 4 роки моїм викладачем по спеціальності. Дуже хороша людина, завжди спокійний, врівноважений. Я і не пам'ятаю, щоб він коли – небудь кричав на учнів чи проявляв якусь агресію. Він дуже багато уваги приділяв на уроках вправам на мундштуці. На початку навчання для мене це було незвичним явищем і навіть часом дратувало, так як в музичній школі зі мною цим ніхто не займався. З часом це відіграло важливу роль в моєму володінні інструментом. При вивченні програми на екзамені всі складні моменти у тому чи іншому творі Євген Миколайович демонстрував на власному прикладі. На уроці його власний інструмент лежав на робочому столі, він його з гордістю діставав з футляра і починав виконувати проблемні для мене місця. Якщо щось пригадати з таких іронічних моментів, то я з 2-го курсу навчання почав грати на весіллях. Тоді ще грали духовим складом оркестру, два дні в селах до 4–5 години ранку. А в мене у понеділок на 10.10 год. ранку був урок по спеціальності. Відповідно змучений, невиспаний, "губи як вареники", я завжди хотів "сачканути", приходив на спеціальність і казав для Євгена Миколайовича "Я вчив на вихідних програму і переграв губи", сподіваючись, що він мене відпустить. Він завжди посміхався і каже: "Вадік! Ложи трубу, діставай мундштучок, зараз будемо відновлювати твої губи". Спочатку на мундштуку, потім вже діло доходило до труби і так мій урок проходив. Так що "сачканути" не виходило. Як потім вияснилося, чому він посміхався? Бо знав, що я граю на весіллях, але ніколи не дорікав мені, що я кажу йому неправду. Підтримую зв'язок з Євгеном Миколайовичем в телефонному режимі і до цього часу. Я вражений його феноменальною пам'яттю, досі пам'ятає усіх своїх учнів, знає, де живуть (а роз'їхались по цілому світу). Враховуючи, що з усіх викладачів духового відділу тих часів він єдиний залишився в живих, я бажаю Євгену Миколайовичу довгих років життя. З повагою та шаную Вадим Свідерський".

Лук'янчук Віктор – викладач класу труби і тромбона, керівник духового оркестру Луцької дитячої музичної школи № 3, м. Луцьк, Волинська область.

"З вдячністю згадую свого вчителя по трубі Ковалю Євгена Миколайовича, завідувачого духовим відділом Луцького державного музичного училища. Я був прийнятий на перший курс у 1973 році після навчання в загальноосвітній школі, де брав участь в самодіяльному духовому оркестрі, музичної освіти не мав. Відразу відчув вагомі вимоги викладача. Дихання, вправи, етюди, гами – все це дало відразу свої позитивні результати. Індивідуальний підхід до кожного учня був як творчий, так і прогресивний. Любов до інструмента у мене пробудилась з перших уроків. А тут ще восени 1973 творчий звіт Волині в Палаці Україна. І Євген Миколайович довірив нам, трубачам училища (8 студентів), відкривати фінал цього дійства. За час навчання було багато допомоги з боку вчителя у придбанні хороших інструментів, по його рекомендації я брав участь в симфонічному та духовому оркестрах училища. Не можу не сказати, що Євген Миколайович був і хорошим спортсменом на духовому відділі. Якщо потрібно було обіграти по футболу інший відділ, він особисто виходив на футбольне поле. По його рекомендації після закінчення училища я вступив до Рівненського державного інституту культури, де працював на кафедрі духових та ударних інструментів його учень Садовий Олексій Григорович. Велика подяка та шана Євгену Миколайовичу за довіру та навчання".

Коцирій Сергій – артист Національного президентського оркестру України, м. Київ.

"З Ковалем Євгеном Миколайовичем я познайомився під час навчання по класу труби в період 1981–1985 років. Велика заслуга педагога в тому, що його учні продовжують займатися тією справою, якої він їх навчив. Євген Миколайович заклав той фундамент у творчій майстерності, який допомагає нині мені розвиватися як виконавцеві гри на трубі, а також удосконалювати свою майстерність і далі. Саме професійний підхід Євгена Миколайовича до викладання гри на трубі дає змогу мені практикувати це і сьогодні".

Дахновський Юрій – викладач вищої кваліфікаційної категорії по класу труби, диригування, художній керівник духового оркестру, голова циклової комісії "Оркестрові духові та ударні інструменти" Бахмутського фахового коледжу культури і мистецтв імені Івана Карабиця, м. Кам'янець-Подільський, Хмельницька область.

"Мені пощастило бути студентом Ковалю Євгена Миколайовича у далеких 1983–1987 роках, коли я навчався в училищі по класу труби. Мій перший викладач з терпінням і турботою зростив у мені основи професіоналізму, на які я спираюсь увесь свій професійний шлях. Поряд зі щоденними обов'язковими заняттями було дуже багато яскравих моментів – зацікавлений, творчий Євген Миколайович завжди міг зробити навчання цікавим. Найбільше мені запам'яталася подорож на конкурс виконавців на духових інструментах, коли ми з моїм викладачем летіли літаком з Луцька до Донецька. Вона подарувала нам незабутні враження та призове місце. Євген Миколайович фактично розпочав мій творчий шлях і дав поштовх для того, щоб виконавство на трубі стало справою мого життя. Те, чому він мене вчив, я зараз застосовую у роботі з власними учнями. Моя безмежна шана та вдячність видатному педагогу, майстру своєї справи – Євгену Миколайовичу Ковалю!!!"

Висновки. Отже, наведені дані про педагогічну, навчально-методичну та концертно-творчу діяльність Євгена Миколайовича Ковалю, а також аналіз творчої та педагогічної діяльності випускників його класу труби, засвідчують про формування та функціонування Волинської школи гри на трубі, фундатором і Корифеєм якої є наш Славетний Маєстро.

Перспективи. Дана стаття не вичерпує усіх аспектів визначеної проблеми. До перспективних напрямків подальшого наукового пошуку відносяться питання ґрунтовного аналізу всіх сфер діяльності інших представників Волинської школи гри на духових та ударних інструментах.

Література:

1. Вовк Р.А. Месіанство професора Володимира Апатського. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 13 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2021. – 180 с.
2. Марценюк Г.П. Формування зарубіжних духових шкіл та їх вплив на становлення українського тромбового виконавства / Г.П. Марценюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. № 3. – 2011.
3. Поліщук А.В. Особливості функціонування явища виконавської школи на сучасному етапі / А.В. Поліщук // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. – 2011. – Вип. 25. – С. 133–140.
4. Посвалюк В.Т. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико – методичний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтв. : 17.00.03 / В.Т. Посвалюк. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України. – Київ, 2008. – 25 с.
5. Сумарокова В. Київська струнно-смичкова школа в контексті європейського виконавського мистецтва (віолончель, контрабас) / В. Сумарокова. – Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Музичне виконавство. Вип. 1. – К., 1999. – С. 38–52.
6. 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.
7. Ілюстративний матеріал з власного архіву Є.М. Ковалю.



ON THE EVOLUTION OF PERCUSSION INSTRUMENTS IN CHINA

Анотація. Матеріали дослідження спрямовані на прослідковування історичної еволюції та розвитку жанрів китайських ударних інструментів, а також їхнього стану та впливу на китайську музичну культуру. Шляхом аналізу характеристик ударних інструментів у різні періоди, змін технік гри та соціокультурного контексту розкривається багата сутність та унікальний шарм китайських ударних інструментів.

Еволюція китайських ударних інструментів – це багата та яскрава історія, яка засвідчила успадкування та розвиток китайської традиційної музичної культури. Будучи скарбом китайської традиційної музичної культури, китайські ударні інструменти мають багатий і барвистий процес еволюції, який не тільки відображає глибоку спадщину китайської традиційної культури, але й демонструє унікальний шарм китайського музичного мистецтва.

У сучасному суспільстві китайські ударні інструменти постійно інтегруються, вводячи нову життєву силу в сучасну музику. У майбутньому ми повинні продовжувати дослідження та успадкування китайських ударних інструментів, а також сприяти їх поширенню у світовій музичній культурі. Нашим завданням постає приділення більшої уваги щодо захисту та успадкуванню китайських ударних інструментів, щоб цей унікальний вид музичного мистецтва продовжував розвиватися в наступні епохи.

Ключові слова: китайські ударні інструменти, історична еволюція, розвиток типів, техніки виконання, музична культура.

Abstract. This paper aims to explore the historical evolution and genre development of Chinese percussion instruments and their status and influence in Chinese music culture. Through the analysis of the characteristics of percussion instruments in different periods, the changes of playing techniques and the social and cultural background, the rich connotation and unique charm of Chinese percussion instruments are revealed.

Key words: Chinese percussion instruments, historical evolution, type development, performance techniques, musical culture.

As an important part of traditional Chinese music, percussion instruments have a long history and various kinds. Its evolution not only reflects the development of Chinese music and art, but also reflects the changes of Chinese society [1, p.3]. From ancient pottery drums and bronze drums to modern timpani and set drums, percussion instruments have undergone remarkable changes in form, material and playing techniques. This paper will study the evolution of Chinese percussion instruments from the perspective of history, type and techniques.

The historical tracing of Chinese percussion instruments.

The drums of the primitive society: From the pottery drums in the Neolithic age to the bronze drums in the Shang and Zhou dynasties, percussion instruments played an important role in the primitive society. These primitive drum instruments are not only important props in sacrificial ceremonies, but also essential items for recreational activities in daily life [2, p.1].

Development from Qin and Han Dynasties to Tang and Song Dynasties: With the progress of society and the prosperity of culture, the types of percussion instruments gradually increased, and their skills were gradually perfected. Plate drum, tang drum and other instruments have been widely used in opera, dance and other art forms, and have become an important part of traditional Chinese music.

Changes from the Ming and Qing Dynasties to modern times: During the Ming and Qing Dynasties, percussion instruments were widely used and developed in folk arts such as opera and folk art. Since modern times, with the introduction of western music, Chinese percussion instruments have maintained the traditional characteristics, but also absorbed the elements of modern music, showing a diversified development trend.

The historical evolution of Chinese percussion instruments.

The origin and development of ancient percussion instruments have the following important periods, the author will also elaborate from these main periods, in order to more clearly interpret the music of Chinese percussion.

Percussion instruments of the primitive society: pottery drum and stone chime.

Among the percussion instruments of the primitive society, the pottery drum and the stone chime are all very important representatives. Ceramic drum is a kind of percussion instrument made out of clay in the Neolithic Age. It is also known as earth drum, which is the prototype of later drum instruments. The cavity of the pottery drum is made of clay, and then the animal skin is covered over the mouth. The cavity is large, and a slight tapping can produce resonance and produce a rich and loud sound [3, p.4]. Its origin is closely

related to the daily life and music and dance activities of the primitive ancestors. In the strong musical rhythm, when people dance, they need a musical instrument with a grand sound and a strong sense of rhythm to act as the beat, so that the common dancers step in unison, and the pottery drum comes into being. It is widely used in various occasions, such as ancestor sacrifice, burying the dead, gathering, gathering, prayer, farming, hunting, banquet, marriage and marriage, its bright rhythm, vigorous, bold and bold sound, added a strong atmosphere for various activities of the primitive society [4, p.33-36].

Qing stone is a stone percussion instrument and ritual instrument of ancient China. Its shape changed later, the texture also further developed from the original stone to jade, copper. Qing was first used in music and dance activities in ancient China, and later became a band in the emperors, upper rulers, temple sacrifices and etiquette activities, symbolizing their status [5, p.4]. The timbre of qing is unique, and it is the "stone" sound in the "eight tones". Its deep and melodious sound can lead people into a solemn and solemn atmosphere.

Bronze percussion instruments in the Shang and Zhou dynasties: bronze drums and cymbals.

In the Shang and Zhou dynasties, bronze percussion instruments played a pivotal role in the music culture at that time. Among them, bronze drum and cymbals are two representative instruments, which have unique characteristics and historical and cultural value. Bronze drum, as the Yi instrument used for sacrifice in the temple, is of high grade and rare quantity. This instrument not only has profound cultural connotation, but also shows the exquisite bronze casting skills of ancient craftsmen. For example, the Chongyang bronze drum, found in Chongyang County, Hubei Province in 1977, is the earliest bronze drum ever seen in China [6, p.3]. Its texture is thick and simple, the shape is magnificent and solemn, the pattern is smooth and extensive, representing the production characteristics and level of Chinese Shang bronze craft. This bronze drum not only has a very high artistic value, but also shows to the world the origin of the cultural exchange and ethnic integration between the Yellow River basin and the Yangtze River basin.

It, also known as the bell, is one of the bronze percussion instruments used in ancient China. Its original function was the spread of orders in the army, which was popular in the late Shang Dynasty and used in the early Zhou Dynasty. Take the body like a bell and big, no tongue, with a flat body and both sides of the sharp resonance box, under a handle, can be held or placed on the seat to play. Its sound is loud and far-reaching, which can convey a strong sense of rhythm and majesty, so it played an important role in ancient military activities.

Percussion instruments from Qin and Han Dynasties to Tang and Song Dynasties: grand drum and plate drum.

From the Qin, Han and Han Dynasties to the Tang and Song Dynasties, Chinese percussion instruments were further developed, among which the hall drum and the plate drum were the representative instruments of this period.

The drum, also known as the same drum or war drum, can be traced back to ancient times, when the drum was respected as an artifact to the sky, mainly used for sacrifice, military cheering, banquets, music and dance and other occasions. From the Qin and Han Dynasties to the Tang and Song Dynasties, the drum was further developed in its shape and performance mode. It is usually made of wood, framed with leather on both sides, and voiced by tapping with a double mallet. The timbre of the drum is rich and passionate, which can create a grand atmosphere, so it plays an important role in various activities in ancient times [7, p.4].

Bangu is a percussion instrument that is often played with one clapper. It is called single skin because of a skin, and because of the past commonly used in the troupe and the name class drum. Bangu was widely popular in the Qin, Han to Tang and Song dynasties, especially playing a key role in opera accompaniment. The timbre of the u is crisp and lively, which can lead the rhythm of the band and add a vivid sense of rhythm to the opera performance.

Change and innovation of modern percussion instruments.

First of all, from the types and forms of Musical Instruments, modern percussion instruments have been greatly enriched and expanded. Traditional percussion instruments, such as grand drum and tabu drum, have been further developed and improved. At the same time, various new percussion instruments are also emerging, such as electronic drum and synthesizer, etc. These instruments not only have unique timbre, but also have more playing skills and expression.

Secondly, the playing methods and skills of percussion instruments have also been innovated. Traditional percussion instruments are usually relatively simple, while modern percussion instruments pay more attention to the skills and expression of the player. For example, when playing an electronic drum, the players need to master more changes of rhythm and timbre to play more colorful music. In addition, percussion instruments have also made significant progress in their integration with other instruments. In modern music, percussion instruments are often integrated with string music, wind music and other

instruments to form a richer and more diversified musical style. This fusion not only enhances the expressive force and appeal of percussion instruments, but also makes the whole music work more hierarchical and three-dimensional.

Finally, modern percussion instruments have been widely used and promoted in the fields of music education, performance and creation. More and more music colleges and training institutions begin to pay attention to the education and cultivation of percussion instruments, which provides a strong talent guarantee for the inheritance and development of percussion instruments. At the same time, percussion instruments also play a more and more important role in various musical performances and creative activities, bringing more wonderful and rich music experience to the audience.

Innovation and development of national percussion instruments.

The innovation and development of national percussion instruments is a continuous and diverse process, which involves the improvement of the instrument itself, the innovation of performance techniques, and the integration of other musical elements. First of all, from the perspective of the instruments themselves, the national percussion instruments have achieved innovation in terms of material, shape and sound range. For example, some traditional drum instruments may use new synthetic materials in materials, which not only improves the durability of the instrument, but also brings new possibilities for timbre [8, p.2]. In addition, the innovation of shape and vocal range also enables percussion instruments to produce more levels and more kinds of timbre, thus enriching the expressive force of music.

Secondly, the innovation of playing techniques is an important driving force for the development of national percussion instruments. After the improvement and innovation of the traditional performance techniques, many new ways of playing have been formed, which makes the expressive force of percussion instruments more rich and diverse. At the same time, the modern music education system also provides a solid foundation for the innovation of performance techniques, and many musicians and educators are constantly exploring and practicing new performance techniques. Ethnic percussion instruments are also deeply integrated with other musical elements, including not only with other types of instruments, but also with modern musical elements such as electronic music and pop music. This integration makes the national percussion instruments, while maintaining their traditional characteristics, also have a stronger sense of modern sense and fashion, thus attracting the attention and love of more young audiences.

Type development of percussion instruments in China. Characteristics and evolution of drum drum, big drum and plate drum.

The grand drum, also known as the same drum or war drum, is one of the traditional musical instruments of the Han nationality. Its drum surface is larger, from the heart to the edge of the drum can produce different pitch, diverse timbre. Generally speaking, the sound of the drum heart is lower, while the sound of the drum edge is higher. When playing, by tapping the edge of the drum, the heart and controlling the power of the percussion, you can obtain a large volume and timbre contrast, and can also play a complex flower point, which has a greater effect on the rendering of mood and atmosphere. Therefore, the drum is commonly used in the modern folk instrumental music ensemble and opera music, and plays an important role.

The big drum, usually referring to the largest drum in the orchestra, is nearly 1 meter in diameter and consists of a epithelial wooden frame. It is usually placed vertically and struck with a single drum hammer. Dagu has no fixed pitch, but it can control the change of pronunciation and express different musical emotions through the change of force. Initially, along with other Turkish military bands, Dagu entered Europe in the late 18th century and was later widely used in symphony orchestras, enriching the band's acoustics [9, p.2].

The plate drum is a small one-sided drum, made of hard wood and made of several thick wooden boards. The drum surface is made of cowhide, and the middle vibration pronunciation is smaller. The pronunciation of the drum depends on the size of the chamber and the tightness of the skin. There are many kinds of plate drum. According to the size of the drum surface, it can be divided into big drum chamber, middle drum chamber and small drum chamber, which each play different roles. Bu has been widely used in the development of opera art in Ming and Qing Dynasties, and is often used in the accompaniment of Kunqu opera, Peking Opera and other local operas.

Introduction and application of timpani and jazz drum.

As a percussion instrument with a fixed pitch, its unique timbre and pitch stability play an important role in band performance and studio production. In the evolution of Chinese national percussion instruments, the introduction of timpani provided a richer timbre choice for traditional percussion music, and also promoted the integration of percussion music and other instruments. For example, in a national orchestra, the timpanes can be used to compress the sound of the entire band, enhance the overall effect, and make the music more full and three-dimensional.

As the representative of western modern music, its strong sense of rhythm and rich expression force bring new elements to Chinese national percussion. With the exchange and integration of Chinese and Western cultures, more and more musicians began to try to integrate jazz and drum with national percussion. This fusion not only brings new performance techniques and rhythm changes to the traditional percussion music, but also provides a broader space for the modern music creation.

In the process of integration, Chinese national percussion music and jazz drum learn from and complement each other. On the one hand, the unique timbre and playing techniques of the folk percussion music have inspired the jazz drum, and the modern performance skills and rhythm changes have injected new vitality into the national percussion music. This fusion not only enriches the expression form of music, but also promotes the communication and dissemination of Chinese and western music culture.

The history and current situation of Bang and Bangzi.

Gong Gong, also known as "sandalwood", can be traced back to the Tang Dynasty and was introduced to the Central Plains from the northwest ethnic minorities. It was originally made from sandalwood, hence its name. The clapper was widely spread in the Tang Dynasty and was mainly used in the popular folk "scattered music". As time goes by, it gradually occupies a place in court music, folk rap, drama accompaniment and other fields. After the Song Dynasty, it became the main instrument in the folk instrumental "drum board", and was widely used in the court teaching and visiting big music, small instrument ensemble and horse back music. During the Ming and Qing dynasties, clappers continued to play a role in various court music. The application scenarios and production techniques of modern decisions have changed a lot. It is not only used for traditional music performance, but also gradually integrated into modern music creation and performance. At the same time, with the development of science and technology, the production materials of clappers are gradually rich, no longer limited to sandalwood, and other hard wood is also used to make clappers [10, p.4].

Bangzi, also known as Bangzi, is one of the percussion instruments in China, and its popularity is closely linked to the Wooden clapper opera in the late Ming and early Qing dynasties. Bangzi is composed of two solid hardwood sticks of different length and thickness, with a unique sense of timbre and rhythm. As one of the four voices of opera, its unique way. However, with the progress of society and the change of audience tastes, traditional arts such as Wooden Clappers opera face challenges in the modern market. To cope with these challenges, the inheritors and actors of Wooden Clappers Opera need to constantly adjust and improve the performance forms and themes to meet the tastes and needs of modern audiences. The introduction of some new performance techniques and artistic elements, as well as the innovation of stage design and costume design, have injected new vitality into the Bangzi opera.

Application of board instruments in opera and quyi.

In opera, board instruments are usually used as conducting instruments and control the rhythm of the entire band. The board is mostly used in the strong beat of drums, singing and music cards, while the drum is mostly used in the second strong beat and weak beat (i. e., eye position), or in the loose board with free beat. This collocation makes the rhythm of the drama bright and beautiful melody. For example, in Peking Opera, Bangu, as a conducting instrument, can improve the overall performance effect, help the actors better express the role emotions and attract the attention of the audience. Board drum can also strengthen the stage atmosphere, make the whole performance more vivid and powerful. In addition, board instruments also play an important role in the quyi performance. They often act as accompaniment instruments, providing rhythmic and melodic support for rap music. The unique timbre and rhythm of board instruments can highlight the characteristics of rap music and make it more expressive and infectious.

Performance techniques of Chinese percussion instruments and modern percussion instruments.

Performance methods and skills of ancient drum (drum, tabu).

Drum, also known as Tang Drum, is one of the traditional Chinese percussion instruments. Its drum body is round, with wood as a frame, covered with cowhide or sheepskin. While playing, the player sits on the side of the drum, holding a drumstick in each hand, and makes a sound by tapping the drum surface. The drum is vigorous, exciting, can create a strong sense of rhythm and momentum. When playing a drum, the control of strength and rhythm is crucial. In terms of strength, the performer needs to flexibly use the percussion technique of priority according to the needs of the music to show different emotions and atmosphere. For example, in a happy scene, the player can increase to make the drums more intense; in sad or soft scenes, soft tapping is needed to make the drums more delicate. In rhythm, the drum performance needs to be coordinated with the rhythm of the whole band. The player should have a keen sense of hearing and rhythm, be able to accurately judge the strength of the music, and knock in the appropriate position. In addition, players also need to add more layers and changes to the music, through rich playing skills, such as rolling, playing and trill.

Board gu, also known as tan bangu, is a percussion instrument used for opera accompaniment. Its drum body is small, with sandalwood as the frame, covered with cowhide. When playing, the player puts the drum in front of him and knocks it with a hammer in both hands. The timbre of Bangu is clear and bright, with a unique sense of rhythm. The playing skills of the plate drum are more delicate and rich than the plate drum playing skills. In terms of strength, the performer should flexibly adjust the percussion strength according to the emotional changes and plot development of the drama characters, so as to create a different atmosphere and effect. For example, when expressing angry or passionate emotions, the player can increase his strength to make the drums more powerful, while when expressing gentle or sad emotions, it is necessary to make the drums more soft and delicate. In terms of rhythm, the performance of Bangu should be coordinated with the singing and performance of the opera. Players should be familiar with the changes of the plate style and singing characteristics of opera, be able to accurately grasp the rhythm and speed of opera, and give appropriate drum support at the critical moment. In addition, players also need to use rich performance skills, such as click, double click, combo, etc., to add more sense of rhythm and rhythm beauty for the opera performance. In addition to the control of strength and rhythm, the performance of the plate drum also needs to pay attention to the cooperation with other instruments. In opera bands, the plate drum is usually played together with other percussion instruments such as big gong, small gong, and cymbals, which jointly form the rhythm foundation of opera music. Players need to maintain tacit cooperation with other musicians to ensure the harmony and unity of the whole band.

Playing methods and skills of ancient board (clappers, Bangzi) Musical Instruments.

The clappers, usually composed of three pieces of wood, hold the player with both hands and make a sound by hitting each other. Its timbre is clear and melodious, strong sense of rhythm, is often used in opera, quyi and other forms of performance accompaniment. When playing the decision, the player needs to master the appropriate strength and speed. The magnitude of the strength directly affects the brightness and volume of the sound of the sound, while the speed determines the speed and change of the rhythm. Therefore, the players need to flexibly adjust the strength and speed according to the needs of the music or singing, in order to achieve the best performance effect. In addition, the performance of the clappers also needs to pay attention to the sense of rhythm and coordination ability. The performer should accurately grasp the rhythm of the music or singing, and strengthen and highlight the rhythm points through the percussion of the clapper, so as to add a sense of rhythm and rhythm beauty to the whole performance. At the same time, the clapper also needs to be closely coordinated with the performance of other Musical Instruments or actors, to jointly create a harmonious and unified performance atmosphere.

Bangzi, which is a percussion instrument made of hardwood, comes with a solid, rich timbre and a strong penetration. In opera, quyi and other performance forms, Bangzi is often used to lead the rhythm and create an atmosphere. When playing the Bangzi, the players usually hold the Bangzi with one hand or both hands to emit different timbre and volume by tapping different parts of the Bangzi. The player needs to master the strength, speed and Angle of the percussion to produce a rich and varied timbre effect. At the same time, the performance of Bangzi should also pay attention to the sense of rhythm and coordination ability, and keep consistent with the performance of other instruments or actors. Bangzi also has some special applications in playing skills. For example, in Hebei Wooden Clappers, in order to match the actors' singing and performance, the performers will use slightly softer steel strings to reduce the volume and make the timbre softer and more mellow. At the same time, increase the use of kneading strings, make the timbre more in line with the human voice, enrich the diversity of timbre. In addition, the Bangzi performance also needs to pay attention to emotional expression. Players should flexibly adjust the performance methods and skills according to the emotional changes of the music or singing style to show different emotional atmosphere. For example, in cheerful scenes, the player can use light tapping and bright tones, and slow tapping and low tones.

Performance techniques of modern percussion instruments (timpani, jazz drum).

The timpani is a percussion instrument that is capable of producing a fixed pitch. Its timbre is deep, deep and has a strong penetration. When playing a timpani, the player needs to master the correct posture and the method of holding the drum stick. Posture should keep the body relaxed, standing posture or sitting posture can be, it is important to ensure the balance and stability of the body. When holding a drum stick, relax your arms and wrists, bend your fingers naturally, and hold the end of the drum stick instead of near the head. When hitting the timpani, the player should choose the appropriate drumstick according to the requirements of the music. The size of the mallet can affect the tone and volume, the mallet can be used to play full, loud sound, the medium mallet is suitable for moderate intensity and light music, and the mallet is suitable for particularly delicate playing. Players also need to master the basic playing methods, such as single play and roll play. Single player is the basic method of timpani to play various rhythm patterns; while it has a strong sense of rhythm. In addition, the performance of the timpani should also pay attention to the

rhythm control and strength changes. The player should accurately grasp the rhythm of the music and change the strength according to the needs of the music. When playing strong music, the strength can be increased to produce shocking effects, while playing soft music is reduced to keep the music light. At the same time, players need to master sound production techniques and control the excess sound by pressing the drum or using felt to achieve more accurate sound effects.

Jazz drum is a percussion instrument widely used in jazz, rock and other musical styles, its rich and varied timbre, can show a strong sense of rhythm and rhythm. When playing the jazz drum, the player needs to master various basic playing methods. The first is the military drum beat playing method. Military drum is one of the most important components of jazz drum, playing in a sitting position to keep the body relaxed and stable. When playing, the arms are naturally bent and placed on the drum surface, holding the drum stick with both hands, and producing precise rhythm and timbre through the control of the wrist and the flexibility of the fingers.

The second is the bottom drum step playing method. The bottom drum is struck with the right foot. The player needs to press the heel on the back end of the pedal, take the ankle joint as the axis, and tap the pedal with the front foot to drive the drum hammer to hit the drum surface. When stepping, the thigh, calf and foot muscles should relax accordingly to ensure the accuracy and rhythm of the beating. In addition, the performance of jazz drums should also pay attention to wrist control and hands-handed skills. The tightness of the wrist has an important influence on the volume and speed, and the player needs to adjust the strength and speed of the wrist according to the needs of the music. Two-hand skills include one-hand rolling, two-hand rolling and finger rolling, which can help players produce fast and coherent notes and enrich the layers and expression of the music.

In addition to the basic performance methods, the performance of jazz drums should also pay attention to the sense of rhythm and coordination ability. Players should keep close cooperation with other instruments or musicians to create a harmonious and unified musical atmosphere together. At the same time, the player also needs to have a rich musical feeling and hand coordination ability, in order to accurately grasp the rhythm and changes of the music.

The status and influence of Chinese percussion instruments in social culture. Application of Chinese percussion instruments in traditional festivals and celebrations.

During the Spring Festival, as the first traditional Chinese festival, percussion instruments are indispensable. Among them, gong and drum is one of the most representative percussion instruments. During the Spring Festival, the sound of gongs and drums can be heard in both the countryside and the city. These gongs and drums are usually made up of dozens of people, dressed in festive costumes and holding gongs and drums to add a festive atmosphere to the Spring Festival celebration with a powerful rhythm. In addition to the gongs and drums, the lion dance and dragon dance performances are also the highlights of the Spring Festival celebration. Percussion instruments have also played a key role in these performances. In the lion dance performance, the lion head usually cooperates with the rhythm of the gongs and drums to carry out a variety of difficult movements, showing the power and agility of the lion. In the dragon dance performance, the dragon body rises and downs with the rhythm of gongs and drums, forming a spectacular picture. In addition, there are many other celebrations during the Spring Festival, such as temple fairs and lantern fairs. Percussion instruments also play an important role in these activities. They add a lively atmosphere for the activity, so that people can feel a strong festive atmosphere.

The Lantern Festival is another important festival after the Spring Festival, and the celebration also involves the participation of percussion instruments. During the Lantern Festival, people hold grand lantern events, and percussion instruments add a lively rhythm to these activities. At the scene, various forms of lights are dazzling, and the sound of percussion instruments is like a red line. Gongs, cymbals and other instruments in the hands of the players beat a strong rhythm, creating a happy and peaceful atmosphere for the Lantern Festival. Meanwhile, the dragon and lion dance on the Lantern Festival is also a stage for percussion instruments. In these performances, the percussion instruments not only add a sense of rhythm to the performance, but also make the whole performance process more vivid and powerful. The audience was infected by the warm atmosphere and joined in to celebrate the traditional festival.

The Dragon Boat Festival is one of the traditional Chinese festivals, and its celebrations also have a strong cultural atmosphere. During the Dragon Boat Festival, people hold celebrations such as Dragon Boat races, and percussion instruments add a warm atmosphere to these activities. In the dragon boat race scene, the sound of the drum, the sound of the drum and the cheers of the audience interwoven together, forming a vivid picture. These drums not only add a tense and exciting atmosphere to the competition, but also make the whole activity more enjoyable. In addition, in the Dragon Boat Festival celebration activities, there are some places will hold special folk performances. Percussion instruments also play an important role in these performances. With their unique timbre and rhythm, they add a strong cultural heritage to the performance.

In addition to the Spring Festival, Lantern Festival and Dragon Boat Festival, percussion instruments are also featured in many other traditional Chinese festivals and celebrations. For example, during the Mid-Autumn Festival, people hold activities such as appreciating the moon and eating moon cakes, and percussion instruments add a happy atmosphere. In the Double Ninth Festival and other festivals of respect for the elderly, percussion instruments are also often used to perform programs that respect and care for the elderly, conveying the traditional virtues of respecting the elderly and caring for the young. In addition, percussion instruments also play an irreplaceable role in many celebrations in China, such as weddings and birthday banquets. They have a cheerful rhythm and a beautiful timbre, and add a festive and joyful atmosphere to the celebration.

Application of Chinese percussion instruments in opera and quyi.

The application of Chinese percussion instruments in opera and quyi is rich and colorful, profound and extensive. They are not only an important part of opera and folk art performance, but also a key element to shape the characters, create the atmosphere and promote the plot. The following will discuss the application of Chinese percussion instruments in opera and quyi in detail from many aspects. First, percussion instruments play a pivotal role in opera. As a treasure of Chinese traditional culture, its performance form integrates various artistic means such as singing, reading, doing and playing. As an indispensable part of the opera band, the performance skills and timbre changes of the percussion instruments have a crucial influence on the overall effect of the opera. In opera performances, percussion instruments can not only enhance the atmosphere of music and create a musical environment suitable for the characters and plots, but also strengthen the sense of rhythm and make the music more vivid and full. At the same time, percussion instruments can also play a role of transition and transition in the opera, so that the audience can better accept and understand the plot and role in the opera performance. Specifically, the application of percussion instruments in opera is mainly reflected in the following aspects. First of all, percussion instruments can cooperate with the opera and accompany the actors' singing. For example, in Peking Opera performances, instruments such as big gongs, small gongs, cymbals and drum boards are often used to match the actors' singing style to create an atmosphere suitable for the plot. Secondly, percussion instruments can foil the scene atmosphere and promote the promotion of the plot. Through different playing skills and timbre changes, percussion instruments can depict the characters and inner world of the characters, enabling the audience to have a deeper understanding of the plot and characters. In addition, percussion instruments are often used in creating special scenes, such as fighting, festival and other scenes, to enhance the audience's sense of substitution and viewing experience.

Percussion instruments also play an irreplaceable role in the quyi performance. As a traditional Chinese rap art, quyi performs in various forms, including crosstalk, storytelling, allegro and so on. In these forms of performance, percussion instruments are often used to match the rap rhythm of the actors to create a relaxed and pleasant atmosphere. At the same time, percussion instruments can also enhance the sense of rhythm and rhythm of the quyi performance, making the performance more vivid and powerful. In addition, the percussion instruments can also play the role of ornament and foil in the folk art, making the whole performance more colorful. It is worth mentioning that the application of Chinese percussion instruments in opera and folk art also reflects the cultural tradition and artistic spirit of the Chinese nation. The playing skills and timbre changes of percussion instruments not only require the actors to have profound artistic skills and rich performance experience, but also require them to have a deep understanding and love for traditional culture. Through the performance of percussion instruments, the actors can integrate their emotions, understanding and creativity into the performance, making the whole performance more appealing and expressive.

The Integration and innovation of Chinese percussion instruments in modern music creation.

The integration and innovation of Chinese percussion instruments in modern music creation is undoubtedly a field full of vitality and creativity. These traditional Musical Instruments not only carry profound cultural deposits, but also shine with a new brilliance under the skillful hands of modern musicians. Take rock music as an example, the fusion of Chinese percussion instruments and rock music injects Oriental charm into this musical form that originally originated in the West. In the song "Entering the Wine", the drummer skillfully integrates percussion instruments such as big drums, small drums, and cymbals into the rock rhythm, creating an intense and deep atmosphere. This fusion not only enriches the expressive force of the rock music, but also allows the audience to feel the charm of the Chinese traditional culture while enjoying the passion of the rock music.

In electronic music, Chinese percussion instruments are also brilliant. Electronic music is famous for its unique synthetic timbre and rhythm changes, while Chinese percussion instruments add new colors to electronic music with their distinctive national characteristics and sense of rhythm. In the work Ink Dance, the producer combines the timbre of percussion instruments such as Bangzi and Muyu with electronic

synthesizers to create a musical style that is both modern and full of national flavor. This integration not only breaks through the boundary between tradition and modernity, but also enables electronic music to be closer to the aesthetic needs of Chinese audiences while maintaining its uniqueness.

In addition, Chinese percussion instruments also play an important role in the creation of pop music. Pop music is deeply loved by the public for its easy to understand and catchy characteristics, while the addition of Chinese percussion instruments adds more sense of layers and interest to pop music. In the song "blue and white porcelain", the arranger skillfully integrates the timbre of percussion instruments such as qing and fou into the melody, so that the whole song has both classical charm and popular atmosphere. This fusion not only makes the pop music more colorful, but also allows the audience to feel the extensive and profound Chinese traditional culture while enjoying the songs. In addition to the direct application of percussion instruments, modern music creation is also good at drawing on the playing skills and rhythmic characteristics of Chinese percussion instruments. For example, in the work Thousand Ben Sakura, the composer borrowed from the rhythmic characteristics of Chinese gongs and drums, and created a musical style that is both rhythmic and dynamic. This reference not only makes modern music more close to the essence of Chinese traditional music, but also enables the playing skills and rhythm characteristics of Chinese percussion instruments to be better inherited and developed in modern music.

In modern music creation, the fusion and innovation of Chinese percussion instruments are also reflected in the cross-border cooperation with other musical elements. For example, in the harp and Harmony, the piano and Chinese percussion instruments play a beautiful melody. This cross-border cooperation not only breaks through the boundaries between different musical forms, but also enables Chinese percussion instruments to show a more diversified appearance on the modern music stage.

In general, the integration and innovation of Chinese percussion instruments in modern music creation is a dynamic and creative process. Through the integration with modern musical elements, learning from traditional performance skills and rhythm characteristics, and the crossover cooperation with other musical elements, Chinese percussion instruments have shown a new luster in modern music. These integration and innovations not only enrich the expressive force and connotation of modern music, but also enable the Chinese traditional culture to be better inherited and carried forward in modern music.

Conclusion.

The evolution of Chinese percussion instruments is a rich and colorful history, which has witnessed the inheritance and development of the Chinese traditional music culture. As a treasure of Chinese traditional music culture, Chinese percussion instruments have a rich and colorful evolution process, which not only reflects the profound heritage of Chinese traditional culture, but also shows the unique charm of Chinese music art. In modern society, Chinese percussion instruments constantly integrate and innovate, injecting new vitality into modern music creation. In the future, we should continue to strengthen the research and inheritance of Chinese percussion instruments, and promote their communication and dissemination in the global music culture. At present, we should pay more attention to the protection and inheritance of Chinese percussion instruments, so that this unique musical art form will continue to carry forward in the coming years.

Literature:

1. Ji yuyuan,. Exploration on the integration of Western percussion and Chinese National percussion [J]. Tomorrow fashion, 2023, (19): 25-27.
2. Liu tianzhu,. Chinese national percussion instruments and their playing forms [J]. Ginseng (bottom), 2018, (11): 140.
3. Yin Kun,. Analysis of Chinese national percussion instruments and their playing forms [J]. Northern Music, 2016, (06): 13.
4. Sun li. On the inheritance and development of Chinese national percussion instruments [D]. Northwestern University for Nationalities, 2015...
5. Liu Lei,. Introduction of Chinese national percussion instruments [J]. Northern Music, 2011, (07): 116.
6. Wang Xiaoqing,. Practice the four main points of the basic skills [J]. Northern Music, 2019, (24): 62-63.
7. Xue Xiao theory,. Research on the practice of integrating Chinese traditional music culture into jazz drum playing teaching [J]. Comparative Research on Cultural Innovation, 2022, (33): 152-156.
8. As a big,. Analysis of the playing skills of jazz drums [J]. Drama House, 2022, (10): 118-120.
9. Huang Jiaying,. Brief analysis of solo timpani playing techniques [J]. The Voice of the Yellow River, 2017, (08): 102-103.
10. Li Yajuan,. On the generation and classification of Chinese national percussion instruments (serialization I) [J]. Music World, 2006, (11): 58-59.



УДК [780.8:780.64]:37(477.8)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-9263-1961>*Торговицька М.-С.Т.,
м. Львів*

ДО ПИТАННЯ ЕВОЛЮЦІЇ ШКОЛИ ГРИ НА ФЛЕЙТІ В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ

Анотація. Стаття розглядає еволюцію регіональних шкіл гри на флейті в Західній Україні. Вона досліджує багату історію та впливи різних культур на традиції цього регіону. У роботі аналізуються специфічні особливості виконавського мистецтва та основні виконавські школи, сформовані протягом тривалого історичного періоду. Розглядаються як вплив місцевих традицій, так і взаємодія з іншими культурами, що призвело до унікального характеру музичної практики у Західній Україні. Презентоване дослідження є важливим для розуміння ролі музичного мистецтва у формуванні ідентичності регіону та сприяє розвитку музичної освіти.

Ключові слова: виконавські школи, культурні впливи, виконавське мистецтво.

Annotation. The article is dedicated to exploring the evolution of regional flute playing schools in Western Ukraine. It notes that the musical culture and traditions of this region encompass a rich history and influences from various cultural currents. The article analyzes the specific features of performance art and the main schools that have developed over a long historical period, considering both the influence of local traditions and interaction with other cultures, leading to the unique character of musical practice in this region. This study is important for understanding the role of musical art in shaping the identity of the region and promoting the development of music education.

Key words: performance schools, cultural influences, performance art.

Постановка проблеми. Актуальність вивчення, збереження та популяризації культурного надбання в сучасному світі безсумнівна. Культурна спадщина виступає як важливий елемент формування ідентичності нації та сприяє розвитку її культурної самосвідомості. Дослідження культурної спадщини допомагає розкрити минуле та його вплив на сучасність, а також передати цінності наступним поколінням

У контексті вивчення музичної культури Західної України виникає нагальне питання щодо еволюції регіональних шкіл гри на флейті. Ці школи, засновані на власних місцевих традиціях та впливах інших культурних стилів, мають велике значення для розуміння історії та унікальності музичного доробку регіону. Незважаючи на це, існує недостатня кількість досліджень, що розглядають питання розвитку регіональних виконавських шкіл гри на флейті та їх вплив на музичну культуру. Ретельний аналіз цих шкіл та їхнього внеску у музичну практику важливий для подальшого розвитку музичної освіти та збереження культурної спадщини регіону.

Мета статті – проаналізувати еволюцію шкіл гри на флейті в Західній Україні, вивчити їхні особливості та вплив на музичну культуру регіону.

Виклад основного матеріалу. Історія флейтового виконавства в Україні налічує тривалий шлях розвитку, який відтворює витoki цього мистецтва від давніх етапів використання в народних традиціях до формування професійної флейтової освіти. Відомі митці та педагоги вдосконалювали техніку виконання, розширювали репертуар і сприяли популяризації флейтової музики серед широкого загалу.

Археологічні розкопки розкривають перед нами вражаючий світ флейтового мистецтва в Україні. У період скіфських, сарматських та слов'янських культур флейта вже займала своє місце в музичних обрядах та повсякденному житті. Середньовіччя наділило флейту важливою роллю в українському музичному розвитку. Вона не лише супроводжувала сольні виконання, але й входила до складу оркестрів, розкриваючи багатозаровість музичного вираження тогочасних творів.

Особливо яскраво флейта проявляла себе в фольклорних та народних мелодіях. Народні флейти, або "сопілки", відзначалися не лише простотою конструкції, але й захоплюючою виразністю, яка додає нові виміри народним пісням і танцям.

Доба Київської Русі та наступні століття в Україні були періодом інтенсивної взаємодії з культурою сусідніх країн, що відобразилося і на розвитку флейтового мистецтва. Під впливом Польщі, Литви українське флейтове мистецтво збагатилося різноманітними традиціями, що стало суттєвим фактором у його еволюції, а культурний обмін з цими країнами сприяв інтеграції європейських флейтових технік та репертуару в українські музичні практики, що збагатило музичну сцену країни.

У XVIII столітті, в епоху гетьмана Кирила Розумовського, відбулись події, які залишили великий слід у музичній історії України. З'явилися перші українські камерні оркестри, які стали новим етапом у розвитку мистецтва, зокрема, флейтового. Розвиток цих оркестрів став важливим елементом формування унікальної музичної ідентичності українського народу.

У період Козацької Гетьманщини українська музична культура переживала значний розвиток, причому флейта відіграла важливу роль у цьому процесі. Козацькі пісні та мелодії перетворювалися на флейтові аранжування, що сприяло їх поширенню та збереженню. У сільських районах України флейтове мистецтво відігравало надзвичайно важливу роль у збереженні та передачі регіональних фольклорних традицій. Відмінності в стилі й техніці гри відображали особливості кожного конкретного регіону, роблячи флейтове виконавство ще більш різноманітним та багатогранним.

На початку ХХ століття флейта Бьома стала популярною не лише серед професійних музикантів, але й серед любителів музики. Її новаторські можливості відкрили широкий простір для творчості та експериментів. Відтоді виконавці почали активно використовувати цей інструмент у різних жанрах музики, від класики до джазу. Флейта Бьома дозволяла музикантам досягати більшого динамізму та глибини звучання, що робило їх виступи більш виразними й емоційно насиченими. Цей інструмент став не лише символом витонченості та майстерності, але й невід'ємною частиною культурного життя України, зберігаючи й поглиблюючи традиції флейтового виконавства в країні.

Грунтовний розгляд історії та особливостей кожної регіональної флейтової школи допоможе краще зрозуміти, які техніки та стилі виконання набули популярності в певних районах країни, а також оцінити внесок кожної школи у формування унікального флейтового мистецтва України та його розповсюдження в світі.

Флейтова школа на Львівщині представлена якими виконавцями та педагогами як минулого так і сучасності. Важливим періодом розвитку виконавського флейтового мистецтва у Львові можна вважати ХІХ – ХХ ст. В 1854 році засновується консерваторія при Галицькому музичному товаристві (ГМТ), в 1872 році започатковує свою діяльність оперний театр, в 1902 році відкриває освітню діяльність Львівський музичний інститут імені К. Шимановського, а з 1903 року Вищий музичний інститут імені М.В. Лисенка. Професором класу духових інструментів консерваторії при ГМТ в 1854 році був призначений Карл Брунгофер. Згодом формується педагогічний колектив у складі якого був флейтист Євгеніуш Товарніцкі.

У Львові здобули першу музичну освіту славетні флейтисти Франц і Карл Доплери, які згодом часто гастролювали у Львів із сольними концертами. В наш час кафедра духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка проводить Всеукраїнський конкурс камерних ансамблів духових та ударних інструментів імені Франца та Карла Доплерів.



*Журі 2-го Всеукраїнського конкурсу камерних ансамблів духових та ударних інструментів імені Франца та Карла Доплерів, ЛНМА ім. М. Лисенка, 8-10 листопада 2018 р.
Зліва направо: Петро Гундер, Роман Вовк, Андрій Карняк (голова журі), Степан Цюлюпа, Борис Олійник.*

У 1939 році була створена Львівська державна консерваторія імені М.В. Лисенка в класі флейти якої працювали педагоги Ф.С. Прохачов, а згодом Дмитро Біда, в 50-х Ю.І. Смірнов, І.А. Левкович. На межі тисячоліть у консерваторії в різний час працюють педагоги В.С. Жолубак, З.О. Відоняк, Дулиш Р.М., заслужений артист України Л.Р. Богданович, народний артист України, професор О.С. Кудряшов, який продовжив свою творчу і педагогічну діяльність в НМАУ імені П.І. Чайковського, м. Київ. Цей період становлення і розвитку Львівської флейтової школи по праву можна назвати "Золотим".

З 2014 року кафедру духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії очолює відомий флейтист, педагог, науковець, доктор мистецтвознавства, професор **Андрій Ярославович Карпак**, який активізував наукову діяльність педагогів кафедри. В його кандидатській дисертації на тему «Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19-20 ст.)», яка захищена в 2002 році автором проаналізовано джерела львівської флейтової школи, її зв'язки з іншими регіональними та національними флейтовими школами. Досліджено розвиток флейтового виконавства Львова у всіх формах його вияву (оркестровому, ансамблевому, сольо-концертному). Охарактеризовано зв'язок львівської флейтової школи з творчістю композиторів (зроблено теоретичний та виконавський аналіз творів, розглянуто концертний репертуар флейтистів). Визначено характерні риси львівської флейтової школи. Висвітлено виконавську та педагогічну діяльність найвидатніших флейтистів Львова. Детально розглянуто історію Львівської державної музичної академії на фоні широкої палітри музичного життя міста протягом ХІХ – ХХ ст.

Професор А.Я. Карпак – автор монографії «Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста» 2013, у якій вперше в українському музикознавстві наданий аргументований критичний аналіз ключовим питанням та проблемам розвитку сучасного флейтового мистецтва. Дана праця рецензована провідними науковцями і музикантами Франції, Німеччини та України. [2, с. 12].

В класі флейти плідно працює на кафедрі **Павленко Олена Федорівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка за сумісництвом викладач-методист Львівського державного музичного ліцею імені Соломії Крушельницької та Львівського фахового коледжу культури та мистецтв. Кандидатська дисертація захищена в 2012 році у Львівській національній музичній академії імені М. Лисенка. В дисертації пані Павленко О.Ф. розглянуто жанрово-семантичні особливості українського флейтового концерту в контексті еволюції європейського флейтового мистецтва та традицій національної композиторської школи. Приділено увагу творам В. Бібіка, В. Губаренка, В. Рунчака, Г. Саська, Р. Сімовича та ін. Досліджено поліжанровість як знакову прикмету сучасної музичної культури, що виявляється у стремлінні інтегрувати декілька жанрових координат у єдину макроструктуру. Виявлено, що найбільш плідним є синтез жанрів, які утворюють опозиційну пару – концерту та симфонії. Досліджено, що у загальній парадигмі розвитку українського флейтового концерту переважає постмодерністське втілення ідеї безперервного монологу, що призводить до активної реалізації концепції концертів як психологічної драми. Виявлено, що спільним для більшості аналізованих творів є принцип солювання, який пов'язаний з монологічністю як новою невід'ємною компонентою специфіки жанру. За результатами дослідження зроблено висновок, що завдяки гнучкості та мінливості семантичних характеристик флейти, її роль у процесі розвитку драматичних подій інтенсивно переосмислюється. Виявлено, що характерною рисою українських флейтових концертів стало доволі парадоксальне поєднання консервативності та модерності: за умов стабільності типологічних ознак жанр флейтового концерту виявляє дивовижну відкритість до інновацій. [2, с. 18].



Павленко Олена Федорівна, м. Львів

Флейтова школа на Рівненщині славиться іменами видатних музикантів, виконавців та педагогів. Заснована у 1971 році на кафедрі духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (раніше відомого як Рівненський державний інститут культури), школа отримала свій початковий імпульс під керівництвом завідувача кафедри, заслуженого працівника культури України, доцента В.М. Старченка. Клас флейти на той час вів Д.М. Панасюк – кларнетист за освітою, згодом керівництво класом флейти було передано в руки таких талановитих викладачів, як Є. Ф. Самусенко, Б. М. Прищеп, В. П. Вакулін, А. Я. Карпак, що сприяло подальшому розвитку та піднесенню рівня музичної освіти в цьому регіоні.

Нині клас флейти кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ очолює талановита випускниця названої кафедри Тетяна Сергіївна Фішук, студенти якої Іван Ворончак (флейта) та Павло Подранецький (диригування) в 2023 році здобули звання Лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів.

Фаховий музичний коледж у Рівному відзначається високими стандартами навчання, зокрема у класі флейти, яким керує Богдан Миколайович Прищеп, викладач вищої категорії, старший викладач. Народився він у селі Головниця Корецького району і є випускником Рівненського музичного училища, де вивчав флейту у класі визначених музикантів Шевченка С.С. та Федуну М.М. (1974 р.).

Свою професійну підготовку Прищеп Богдан Миколайович продовжив у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка, де вивчав флейту під керівництвом Ю. І. Смірнова та успішно завершив навчання в 1979 році.

Після цього, Богдан Миколайович Прищеп розпочав свою професійну кар'єру в Рівненському державному музичному училищі на відділі духових та ударних інструментів. Протягом років педагогічної діяльності він виявив себе не лише висококваліфікованим викладачем, але й талановитим вихователем.

Прищеп Богдан Миколайович здобув шану та визнання завдяки своїм педагогічним здібностям, виховавши численних талановитих музикантів. Серед його вихованців виокремлюються такі імена, як заслужений працівник культури України та керівник дитячого зразкового духового оркестру в с. Олександрія Володимир Вакулін, викладач Рівненської ДМШ №1 Тетяна Фешук, директор ДМШ м. Донецьк Андрій Пизов, соліст естрадного оркестру ДСНС Андрій Колесник та інші талановиті особистості.

Рівненська дитяча музична школа №1 імені М. Лисенка славиться своїм високим рівнем музичної освіти, а клас флейти є однією з ключових складових цього успіху. Керівником цього класу є Тетяна Сергіївна Фішук, народжена 16 квітня 1987 року. Вона є випускницею Рівненського державного музичного училища та кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, де вивчала флейту у класі видатного музиканта Богдана Миколайовича Прищепи.

Паралельний клас флейти веде випускниця Рівненського музичного училища (клас флейти Прищепи Б. М.) та кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка Криворученко А.С.

Комунальний заклад "Рівненська дитяча музична школа №2" вирізняється своїм високим рівнем музичної освіти, особливо в класі флейти, який заснований і очолюється викладачем вищої категорії та старшим викладачем Василем Андрійовичем Темнюком. Наразі він продовжує успішно працювати на відділі духових та ударних інструментів.

Протягом багатьох років педагогічної діяльності Василь Андрійович Темнюк виховав численних талановитих музикантів, серед яких виділяються такі відомі постаті, як член Асоціації діячів духової музики НВМС, полковник, музичний керівник і диригент військового оркестру оперативного командування «Захід» м. Рівне – Анатолій Мазурок, викладач по класу флейти Шепетівської ДМШ Олена Пушкарук, артистка оркестру Рівненського академічного українського музично-драматичного театру Ірина Негода, викладач по класу флейти в Гоцанській ДМШ Анастасія Богак та багато інших талановитих музикантів.

У ДМШ №2 паралельний клас флейти успішно очолює випускниця кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету та завідувачка відділом духових та ударних інструментів – Катерина Сергіївна Димченко. Її професійний підхід та великий досвід в області музичної освіти формують її відмінним педагогом і креативним менеджером, сприяючи розвитку та творчому зростанню молодих талантів у сфері флейтового виконавства.

Хмельницька флейтова школа славиться своїми давніми традиціями у галузі музичної освіти. Клас флейти у Хмельницькому музичному фаховому коледжі імені В. Заремби очолює висококваліфікований педагог Марина Володимирівна Новаковська, народжена у 1961 році. Її професійна експертиза та великий досвід роботи формують її видатним викладачем та лідером у розвитку класу флейти в цьому музичному закладі.

Хмельницька Дитяча музична школа №1 імені М. Мозгового може пишатися висококваліфікованим класом флейти, який очолює талановитий артист оркестру вищої категорії Хмельницького обласного академічного музично-драматичного театру імені М. Старицького – Наталія Іванівна Дорчинець. Вона є старшим викладачем і викладачем вищої категорії, даруючи свої знання та музичний досвід молодому поколінню.

Наталія Іванівна завершила Миколаївське державне музичне училище у 1980 році, отримавши майстерність у класі видатного викладача В. Д. Зарицького. Протягом 1981-1986 років вона продовжила своє навчання в Донецькому державному музично-педагогічному інституті імені С. Прокоф'єва, де вивчала флейту у класі викладача Л. К. Шершньова. Її багатий музичний досвід і професійна майстерність сприяють високій якості навчання у класі флейти Хмельницької ДМШ №1.

Школа мистецтв "Озерна" може пишатися талановитим класом флейти, який очолює Віталій Олександрович Дячук. Він є артистом Хмельницького академічного естрадно-духового оркестру та відомим аранжувальником. Його професійні навички і музична креативність формують його відмінним викладачем у цьому мистецькому закладі, де він керує класом флейти, сприяючи розвитку талантів та музичних здібностей своїх учнів.

Тернопільський мистецький фаховий коледж імені С. Крушельницької може пишатися висококваліфікованим класом флейти, який очолює викладач вищої категорії Юрин Олексій Васильович. Він приносить свої професійні знання та досвід у навчання молодих музикантів, допомагаючи їм розвивати та удосконалювати свої музичні навички у класі флейти.

Тернопільська ДМШ №1 імені В. Барвінського. Клас флейти з 1985 р. веде Ласійчук Валентина Іванівна.

Львівський фаховий музичний коледж імені С. Людкевича. Клас флейти очолюють Дразниця А. Л., Стадник Л. І., Вовк Ю. О.

Теребовлянський фаховий коледж культури і мистецтв. Клас флейти та кларнета очолює М. С. Гончарук.

Волинський фаховий коледж культури і мистецтв імені І. Стравинського. Клас флейти очолює Михайло Вівчарук.

Луцька ДМШ №1 імені Ф. Шопена. Клас флейти веде С. Ярошук.

Луцька ДМШ №2. Клас флейти веде випускниця Волинського музичного училища імені І. Стравинського Гетманчук Лариса Іванівна.

Житомирський музичний фаховий коледж імені В. С. Косенка. Клас флейти очолює викладач та концертмейстер вищої категорії Козловський Віктор Йосипович.

Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора. Клас флейти викладає Я. Я. Шляхта, який працює в Ужгородській ДМШ №1.

Ужгородська ДМШ №1. Клас флейти ведуть Співак Еріка Миколаївна та Гайдю Ганна Іштванівна.

Чернігівський музичний коледж імені Л. М. Ревуцького. Клас флейти веде лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів Савельєва О. О.

Чернівецька дитяча музична школа №1. Відкрив та багато років очолював клас флейти Смотров Василь Федорович. Нині клас флейти цього навчального закладу очолює знаний далеко за межами Буковини чудовий педагог, композитор, концертуючий виконавець, член Регіональної спілки письменників України Кушнір Ярослав Володимирович.

Паралельний клас флейти ДМШ №1 м. Чернівців веде випускниця магістратури кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ Гашпан Яна Русланівна.

Музична школа №2 м. Чернівців. Клас флейти цього навчального закладу очолює викладач вищої категорії, старший викладач Остапович Микола Миколайович.

Музична школа № 3 м. Чернівців. Клас флейти цього навчального закладу очолює викладач Дубчак Юлія Юріївна.

Музична школа № 4 м. Чернівців. Клас флейти цього навчального закладу очолює Ілащук Тетяна Василівна – викладач-методист КБУ «Музична школа №4 м. Чернівців» по класу флейти, керівник духового оркестру, завідувач відділом духових інструментів.

Чернівецький обласний фаховий коледж мистецтв імені С. Воробкевича. В різний час клас флейти цього навчального закладу очолювали Репаский Іван Степанович, Петров Іван Костянтинівич, Мостепан Олександр Михайлович.

Клас флейти на відділі духових та ударних інструментів Чернівецького обласного фахового коледжу мистецтв імені С. Воробкевича веде (за сумісництвом) Микитей Микола Миколайович (1953), викладач-методист.

За останні десятиліття українське флейтове мистецтво набуло значного розквіту, і нові молоді таланти виявляють свій потенціал на світовій музичній арені. Молоді флейтисти високо визначаються своїм майстерним виконанням, а також творчою активністю. Зараз вони не тільки підтримують традиційний репертуар, але й вносять свій власний внесок у розвиток музичної культури.

Розширення репертуару включає в себе не лише класичні твори, але і сучасні композиції, а також експерименти з новими звуковими та технічними підходами до гри на флейті. Це допомагає

сучасним флейтистам виявляти свою творчу індивідуальність та створювати унікальні інтерпретації музичних творів.

Поява нових флейтових ансамблів та муніципальних духових і естрадно-симфонічних оркестрів є ще одним важливим кроком у розвитку флейтової школи в Україні. Ці колективи розширюють аудиторію, виконуючи як класичний, так і сучасний репертуар. Крім того, співпраця з музикантами інших жанрів стає частиною нових тенденцій, що сприяють креативному обміну ідеями та збагаченню флейтової школи в Україні.

Висновки. З усього вищесказаного, можемо зробити висновки стосовно того, що еволюція школи гри на флейті в Західній Україні відображає складний та багатогранний процес, вплив якого визначається історичними, культурними та соціальними чинниками. У цьому контексті важливо зазначити постійний пошук нових технік, стилів та виконавських підходів, який становить сутність історії школи флейтового мистецтва. Західна Україна, обдарована власною музичною спадщиною, впливає на формування унікального стилю та характеру флейтової школи. Проведення наукових досліджень допомагає розкрити та документувати зміни в методології навчання та стилістиці виконання, що є важливим для розуміння впливу флейтового мистецтва на музичну культуру регіону. Додаткове дослідження еволюції флейтової школи в Західній Україні відкриває нові можливості для збагачення наукового розуміння музичної спадщини регіону та сприяє розвитку майбутніх поколінь флейтистів.

Список використаних джерел:

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга 2. / Учебное пособие. – К.: ТОВ «Задруга», 2012. – 408 с.
2. Цюлюпа С.Д. Кандидатські та докторські дисертації духовиків України в освітньому процесі мистецьких закладів вищої освіти. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 14 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2022. – 132 с.



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*

РІВНЕНСЬКА ДИТЯЧА МУЗИЧНА ШКОЛА №2. ТВОРЧА МАЙСТЕРНЯ ТАЛАНТІВ (до 50-річчя школи)

*"Музика – це найвища форма мистецтва.
Найбагатіша з усіх його проявів. Це чисті
людські емоції – викарбувані, кристалізовані, і
оформлені так, аби їх можна було передати
іншим".*

Кен Ішівата

Анотація. У статті висвітлюється історія розвитку та сучасний стан Рівненської дитячої музичної школи №2. Проаналізовано педагогічну, методичну, творчу та виховну роботи викладачів школи. Охарактеризовано питання розвитку та вдосконалення навчально-виховного процесу.

Ключові слова: викладач, педагогічна майстерність, методика викладання, духові інструменти, ударні інструменти, музика, учень, музикант, особистість.

Annotation. The article highlights the history of development and the current state of Rivne Children's Music School No. 2. The pedagogical, methodological, creative and educational work of the school's teachers is analysed. The issues of development and improvement of the educational process are described.

Keywords: teacher, pedagogical skills, teaching methodology, wind instruments, percussion instruments, music, student, musician, personality.

Постановка проблеми. На сторінках наукових видань приділено значну увагу видатним подіям у сфері культури і мистецтва України та зарубіжжя. Проте недостатньо уваги приділено вивченню історичного шляху становлення та розвитку дитячих музичних шкіл Рівненщини. На наш погляд, ці питання слід розглядати з позиції інтеграції системи музичної освіти України в Європейський простір.

Метою статті є розкриття історії, розвитку та сучасності Рівненської дитячої музичної школи №2 та її вплив на формування і становлення творчого потенціалу учнів-музикантів. **Аналіз досліджень.** Різні аспекти організації музичного навчання учнів неодноразово ставали предметом теоретико-методичного аналізу багатьох науковців: вивченню динаміки формування вітчизняних та зарубіжних музично-педагогічних концепцій присвятили свої ґрунтовні дослідження О. Алексєєв, Л. Баренбойм, Н. Гуральник, Н. Кашкадамова, А. Ніколаєв, О. Михайличенко, С. Уланова; пріоритетні підходи до змістового наповнення музично-освітнього процесу розглядали Е. Абдуллін, В. Крюкова, Л. Масол, О. Олексюк, О. Рудницька, Г. Падалка, О. Щолокова, В. Шульгіна. Сучасні наукові дослідники жанру духової музики В.М. Апатський, А.Я. Карпак, В.Т. Посвалюк, Р.А. Вовк, В.О. Богданов, П.Ф. Круль, І.С. Гишка, В.В. Громченко, Г.П. Марценюк, С.Д. Цюлюпа, Ф.П. Крижанівський та інші. Їх праці стали фундаментальними у розкритті культурно-мистецьких процесів нашої держави. Саме аналіз цих наукових досліджень спонукав до ознайомлення з історією розвитку та сучасним станом Рівненської дитячої музичної школи №2.

Виклад основного матеріалу. Музика. Наскільки прекрасний і безмежний цей пласт людської культури! Цілий океан живих пристрастей, піднесених мрій та шляхетних прагнень людства втілений у шедеврах світової музичної культури. Чого варта музика без тих, хто дає їй життя, хто робить її відомою та привабливою.

Саме музична школа покликана виховувати маленьких музикантів, прищепити їм гарний смак, допомогти зробити перший крок на великому шляху пізнання музики. Почесна місія провідника у світ музики покладається на викладача, який може здійснити це чудо.[2, с.8].

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

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

На початку, під нову музичну школу було пристосовано приміщення по вулиці С. Разіна, 87. В 1976 році дитяча музична школа №2 розмістилася в старовинному будинку по вулиці 16 Липня, 22. В стінах школи щоденно відбувалися уроки творчого пізнання для майже 40 викладачів та 400 учнів.

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

У результаті, в 1988 році школа отримала від адміністрації міста сучасне приміщення по вул. Покровській, 13а, збудоване за спеціальним проектом, в якому передбачені класи для індивідуальних занять з фаху, аудиторії для занять з музично-теоретичних дисциплін, малі репетиційні зали, нотна бібліотека, фонотека та концертна зала.[1, с.38].

Микола Федорович Тищенко очолював педагогічний колектив впродовж тридцяти років. За період його роботи було створено симфонічний оркестр, ансамблі народних інструментів, ансамблі струнно-смичкових інструментів молодших та старших класів, оркестр народних інструментів «Оберіг», фольклорний ансамбль «Уляночка», ансамбль викладачів «Елегія», капелу бандуристів, хор викладачів «Барви», камерний хор «Аве Марія». Відкрито клас ударних інструментів. Підписано угоду про співпрацю та обмін досвідом між Рівненською дитячою музичною школою №2 та Житомирською дитячою музичною школою №2, засновано Міжнародний фестиваль дитячого хорового співу «Рівненські дзвіночки». Крім цього Миколою Федоровичем, як композитором, написано:

5 концертів для домри з оркестром, концерт для труби з фортепіано, концерт для флейти з фортепіано, велику кількість творів для баяна, гітари та хору. На рахунку Тищенка 3 творчих вечора у якості композитора та виконавця своїх творів.

Микола Федорович упродовж 15-ти років був Головою президії Ради директорів музичних шкіл Рівненської області. [6, с.3].

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

З 2010 року ним було започатковано проведення Всеукраїнського конкурсу «Бурштинові нотки», на який приїздили конкурсанти з усієї України.[4, с.5].

Сьогодні РДМШ №2 очолює викладач вищої категорії, викладач-методист, Голова президії Ради директорів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів Рівненської області – Сергій Климчик. Йому допомагають два заступники директора з навчальної роботи Віктор Гаврилюк та Олена Ковальчук.

Климчик Сергій Васильович закінчив з відзнакою Мізоцьку ДМШ, Дубенське культурно-освітнє училище по класу труби. 1992-1997рр. навчався у Рівненському державному інституті культури, клас труби – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів ІМ РДГУ Цюлюпа Степан Данилович та на 5-у курсі – старший викладач кафедри Садовий Олексій Григорович. В 1994 році прийнятий на посаду викладача по класу труби на відділ духових та ударних інструментів в РДМШ №2. У 2013 році, під керівництвом Сергія Васильовича, комунальний заклад Рівненська ДМШ№2 став переможцем у номінації «Кращий колектив культури та мистецтва» відкритого рейтингу популярності «Гордість міста».

За останні 10 років дирекцією школи було встановлене відеоспостереження в закладі, замінені всі лампи освітлення старого зразка на економічні лед лампи. Був здійснений капітальний ремонт протирадіаційного укриття, встановлена охоронна система автоматизації ПРУ. Замінені всі вікна на металопластикові, проведено капітальний ремонт покрівлі школи, здійснено модернізацію індивідуального теплового пункту за Міжнародною програмою "НЕФКО", а також ремонт оркестрових кабінетів, придбання дизельного генератора на потреби школи у разі надзвичайної ситуації.

Здійснювалися закупівлі великої кількості музичних інструментів, зокрема, вібрафону, конгів, оркестрових тарілок, тощо. Придбання сучасної акустичної апаратури, мікрофонів та радіомікрофонів, цифрового мікшерного пульта. Придбання костюмів для хорових колективів та колективів класу сучасної хореографії.

Придбання цифрових роялів Yamaha, великого оркестрового барабану, духових інструментів, народних інструментів, струнно-смичкових інструментів. Придбання меблів, шкільних дошок в теоретичні класи, електрообігрівачів UFO.

Оновлення пожежних щитів протипожежних рукавів та стволів. Виготовлення пожежних стендів. Виготовлення інформативних стендів відділів. Озеленення школи. Закуплено сучасну оргтехніку та ліцензійні бухгалтерські програми.[3, с.41].

Музична школа – це духовна освіта дитини, це творення дитячої душі через сприйняття прекрасного. Перші кроки на шляху музичної освіти дитина робить саме у музичній школі, де поряд з високою професійністю панує атмосфера закоханості в музику та взаємоповага учнів та педагогів. **Сьогодні Рівненській дитячій музичній школі №2 – 50 років.** Кожен ювілей – це своєрідний підсумок звершень у царині духовності та вдосконалення.

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

Випускники щорічно вступають до вищих мистецьких закладів України 1-4 рівнів акредитації, що свідчить про їх якісну підготовку педагогами школи. Неодноразово учні та викладачі школи ставали лауреатами та дипломантами престижних Міжнародних, Всеукраїнських, регіональних, обласних конкурсів і фестивалів.

На базі школи проводилися і проводяться Міжнародні, Всеукраїнські фестивалі та конкурси: Всеукраїнський конкурс дитячо-юнацької музики «Бурштинові нотки», Міжнародний конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В. Старченка, щорічний

обласний огляд-конкурс серед учнів та вчителів шкіл естетичного виховання. Адміністрація школи та педагогічний колектив тісно співпрацюють з рівненським факультетом Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Викладачами школи проводяться майстер-класи та відкриті уроки для слухачів категорії «викладачі початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів» по класу фортепіано, струнно-смичкових інструментів, духових інструментів, народних інструментів, а також для викладачів вокально-хорових та музично-теоретичних дисциплін.

Музична школа є базою навчально-педагогічної та виробничої практики студентів Інституту мистецтв РДГУ, зокрема кафедр духових та ударних інструментів, хорового диригування, естрадної музики.

З метою виконання завдань та забезпечення найбільш сприятливих умов для розвитку прагнень і здібностей учнів, в школі функціонують такі музичні відділи: фортепіанний відділ, відділ струнно-смичкових інструментів, відділ народних інструментів, відділ духових та ударних інструментів, відділ хорового співу, відділ сольного співу, відділ музично-теоретичних дисциплін, клас сучасної хореографії. [5, с.118].

На сьогоднішній день в школі навчається 985 учнів.

Відділ духових та ударних інструментів



Відділ духових та ударних інструментів був створений з перших днів заснування РДМШ №2. Засновниками відділу були Юхим Григорович Шапіро та Василь Андрійович Темнюк. У 1974 році, на запрошення директора ДМШ №2 Тищенко М.Ф., на базі загальноосвітньої школи №8, заснують відділ духових та ударних інструментів. В цей період починає проявлятися педагогічний талант молодих викладачів. Вони одночасно викладають весь склад інструментів духового оркестру. Результатом їх плідної діяльності став перший вдалий набір учнів на відділ, завдяки якому був створений дитячий духовий оркестр. У зв'язку з початковою малочисельною кількістю основного контингенту учнів музичної школи, молоді викладачі В.А. Темнюк та Ю.Г. Шапіро майстерно заохочували учнів загальноосвітньої школи №8 до гри у духовому оркестрі. Репетиції починалися о 7-й годині ранку, перед уроками в загальноосвітній школі, а вже після їх закінчення діти з радістю відвідували заняття зі спеціального інструменту та оркестрового класу. Вже за рік наполегливої роботи, у 1975р., Василь Андрійович та Юхим Григорович провели перший звіт відділу духових та ударних інструментів ДМШ №2. Оркестр духових інструментів брав активну участь у заходах міста Рівного та області.

Першим завідувачем відділу духових та ударних інструментів та диригентом дитячого духового оркестру був **Шапіро Юхим Григорович** – викладач по класу духових інструментів. Одномумцем Ю.Г. Шапіро та співзасновником відділу духових та ударних інструментів був **Темнюк Василь Андрійович**.

В 1981 році відділ очолив **Хрін Володимир Іванович** – викладач по класу духових інструментів, керівник дитячого духового оркестру (1982-1990 рр.).

З 1988 – 2014 рік відділ духових та ударних інструментів очолював **Сернюк Микола Васильович** – спеціаліст вищої категорії, старший викладач по класу туби.

З вересня 2014 року завідувачкою відділу духових та ударних інструментів стала спеціаліст вищої категорії, старший викладач по класу флейти – **Димченко Катерина Сергіївна**, яка успішно організовує та популяризує всю методичну та концертну діяльність відділу. З детальною інформацією про роботу відділу можна ознайомитись на сторінці відділу в соціальній мережі фейсбук <https://www.facebook.com/groups/100974363586911>

З розширенням школи – збільшується і відділ духових та ударних інструментів. Упродовж 50 років відділ збільшився з 20 до 148 учнів, з 2 до 20 викладачів фахових дисциплін.

Педагогічний фундамент відділу духових та ударних інструментів закладено викладачами, які на високому освітньому та мистецькому рівні навчають, виховують, формують юних музикантів-духовиків. Серед них:

Димченко К.С. – спеціаліст вищої категорії, старший викладач по класу флейти;

Климчик С.В. – спеціаліст вищої категорії, викладач-методист, викладач по класу труби, директор КЗ «Рівненська дитяча музична школа № 2»;

Сернюк М.В. – спеціаліст вищої категорії, старший викладач по класу туби;

Потайчук О.О. – спеціаліст вищої категорії, старший викладач по класу кларнета та саксофона;

Протас М.М. – спеціаліст вищої категорії, викладач-методист, викладач по класу кларнета;

Темнюк В.А. – спеціаліст вищої категорії, старший викладач по класу флейти;

Радчук В.В. – спеціаліст вищої категорії, старший викладач по класу тромбона;

Островський Ю.В. – спеціаліст вищої категорії, викладач-методист, викладач по класу духових інструментів, керівник зразкового дитячого духового оркестру (1998-2017 рр.);

Ковальчук В.В. – спеціаліст вищої категорії, старший викладач по класу ударних інструментів;

Кошин В.В. – спеціаліст вищої категорії, викладач по класу саксофона;

Сернюк Е.М. – спеціаліст першої категорії, викладач по класу духових інструментів;

Мартинюк П.В. – спеціаліст другої категорії, викладач по класу духових інструментів;

Боровець А.О. – спеціаліст першої категорії, викладач по класу духових інструментів, керівник естрадно-джазового оркестру;

Мазурок А.О. – керівник зразкового духового оркестру;

Чорноморець В.В. – спеціаліст першої категорії, викладач по класу труби;

Руда Т.В. – викладач по класу саксофона;

Козачук І.Р. – викладач по класу сопілки;

Тимків П.О. – викладач по класу сопілки;

Радчук І.В. – викладач по класу тромбона;

Дєєв Н.С. – викладач по класу ударних інструментів.

Упродовж історії відділу духових та ударних інструментів працювали такі викладачі: В'ячеслав Криштоф – викладач по класу ударних інструментів, Василь Пастушок – викладач по класу валторни, Дмитро Полах – викладач по класу валторни, Євген Самусенко – викладач по класу кларнета, Микола Сверида – викладач по класу валторни, Юрій Галанюк – викладач по класу труби, Марина Кузмічова – викладач по класу сопілки, Тарас Пастушок – викладач по класу саксофона, Сергій Туровський – викладач по класу кларнета, Ольга Фашевська – викладач по класу кларнета, Богдан Прищепа – викладач по класу сопілки, флейти, Роман Абдалов – викладач по класу саксофона.

На відділі духових та ударних інструментів ДМШ№2 функціонує велика кількість учнівських творчих колективів:

Зразковий духовий оркестр, керівник – Анатолій Мазурок;

Естрадно-джазовий оркестр, керівник – Андрій Боровець;

Духовий оркестр молодших класів, керівник – Василь Радчук;

Ансамбль ударних інструментів, керівник – Віталій Ковальчук;

Ансамбль сопілкарів, керівник – Поліна Тимків;

Ансамбль флейтистів, керівник – Василь Темнюк;

Ансамбль саксофоністів, керівник – Олег Потайчук;

Ансамбль трубачів, керівник – Микола Сернюк;

Брас квінтет духових інструментів, керівник – Василь Радчук;

Ансамбль духових інструментів, керівник – Юрій Островський.

Заслуженим авторитетом в Рівненській ДМШ№2 користується зразковий дитячий духовий оркестр. Він є творчою лабораторією для вихованців відділу духових та ударних інструментів. В 1996 р. цей колектив здобув звання «зразкового».

Високий рівень виконавства є результатом наполегливої праці оркестрантів та керівників, якими за роки існування були: Ю.Г. Шапіро, В.І. Хрін, О.В. Мичко, Ю.В. Островський, Т.В. Пастушок, А.О. Боровець. Кращі традиції своїх попередників продовжує та примножує теперішній керівник духового оркестру А. О. Мазурок. Духовий оркестр сприяє зростанню нових талантів та популяризації духової музики.

З 2011 р. розпочав свою роботу естрадно-джазовий оркестр, керівник – випускник школи А. О. Боровець. Оркестр активно співпрацює з класом сучасної хореографії та відділом сольного співу.

Колективи відділу завжди на високому рівні представляють Рівненську ДМШ №2, виступають в різноманітних заходах школи та міста, займають призові місця на Міжнародних, Всеукраїнських, регіональних, обласних конкурсах та фестивалях.

Відділ духових та ударних інструментів постійно проводить різноманітні види концертної роботи – сольну та ансамблеву, профорієнтаційну, методичну, тематичну та лекційну, по обміну досвідом з іншими навчальними закладами. Викладачі приділяють велику увагу питанням методики викладання, а також питанням профорієнтації серед учнів та їх батьків, проводять заходи задля популяризації і розвитку духового мистецтва, разом з учнями своїх класів плідно співпрацюють з усіма відділами школи, є учасниками та солістами музичних колективів: духового, естрадно-джазового, симфонічного, народного оркестрів, грають у складі ансамблів.

На відділі відбуваються щорічні концертні заходи: творчий звіт відділу, дебютний концерт учнів 1 класу, концерт «Флейтові фантазії» учнів класу викл. Темнюка В.А., концерт «Чарівна флейта» учнів класу викладача Димченко К.С., концерт «Сопілкові візерунки» учнів класу Тимків П.О., різдвяний концерт «Запалюючи зірки...», концерт випускників.

Відділ народних інструментів

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

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

Відділ народних інструментів існує з часу відкриття школи. Першим завідуючим відділу був Дячук Юрій Михайлович (з 1974 р.), який багато зробив для його становлення. Протягом років відділом керували Ніколенко Л.М., Пустовіт Л.В., Рокітенець Т.Т., Холодова Т.В., Пікуза С.А., Костенко П.О. Зараз відділ очолює викладач по класу баяна, спеціаліст вищої категорії Одемчук Ольга Василівна.

На відділі працюють 23 викладачі та навчається 221 учень. Відділ поділений на 4 секції. Секція бандури – завідувача секції Козлова Н.П., викладач по класу бандури, спеціаліст вищої категорії. Викладачі: Бартоsevич О.Р., Патрій Л.М., Рокітенець Т.Т., Чирук О.О.. Секція баяна – завідуючий секції Жовнір С.Я., викладач вищої категорії по класу баяна. Викладачі: Ніколенко Л.М., Одемчук О.В., Оксенчук Д.Ю., Пустовіт Л.В.. Секція гітари – завідувача секції Холодова Т.В., старший викладач по класу гітари, спеціаліст вищої категорії. Викладачі: Гаврилюк В.В., Гачкайло І.В., Костюк В.П., Мішуков Д.С., Хімич К.Й.

Секція домри та цимбал – завідувача секції Гаврилюк Н.І., викладач вищої категорії по класу домри. Викладачі: Костенко О.О., Лавренчук В.В.,

Мостовий С.В., Олексійовець Д.Я., Пекарська С.Д., Пікуза С.А., Холодова Т.В..

Колективи відділу: Зразковий дитячий оркестр народних інструментів, керівник – Пекарська С.Д.; Зразкова капела бандуристів, керівник – Чирук О.О.; Ансамбль баяністів, керівник – Пустовіт Л.В.; Ансамбль баяністів, керівник – Оксенчук Д.Ю.; Ансамбль гітаристів, керівник – Мішуков Д.С.; Зразковий ансамбль домристів, керівник – Гаврилюк Н.І.; Зразковий ансамбль народної музики «Перепілонька», керівник – Мостовий С.В.

Відділ струнно-смичкових інструментів

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

Першою завідувачкою відділу була Ельвіра Черняк (1974-1977 рр.). З 1977-2014 рр. відділ очолювала викладач вищої категорії, викладач-методист Кальмук Олена Антонівна. З 2014 року відділ очолює викладач вищої категорії, старший викладач Остапова Ольга Миколаївна. Під її керівництвом працюють: О. Кальмук, В. Солтус, О. Рисінський, А. Кун, І. Суха, І. Горбачук, В. Шевчук, О. Редько, В. Бондар, Г. Хоменко, В. Юшук, І. Гасратова, Ю. Скрипник.

На відділі працює 15 викладачів та навчається 125 учнів.

На базі відділу працюють колективи: симфонічний оркестр, керівник – Ю. Скрипник; ансамбль скрипалів молодших класів «Мелодія», керівник – В. Ющук; ансамбль скрипалів старших класів «Рапсодія», керівник – І. Горбачук; ансамбль віолончелістів, керівник – А. Кун; камерний оркестр викладачів відділу, керівник – О. Кальмук.

Фортепіанний відділ

Фортепіанний відділ існує з часу відкриття школи. Першими викладачами були: Ярослава Дунайська, яка довгий час очолювала відділ, Олександра Удод, Людмила Ветрова, Інна Петрухіна, Валентина Аксьонова, Тетяна Ветрова, Валентина Дьомушкіна, Шавліна Корнілова, Ніна Дихне, Ірина Левченко, Надія Чіпуріна, Майя Мирончук.

З 2018 року відділ очолює викладач вищої категорії, старший викладач Мартинюк Алла Володимирівна.

Завідуюча секцією №1, завідуюча секцією концертмейстерства, викладач вищої категорії, старший викладач Матлашевська І.В. Завідуюча секцією №2, викладач вищої категорії Головка Н.І. Завідуюча секцією загального фортепіано, викладач вищої категорії Кисарець О.В.

На відділі навчається 285 учнів та працює 44 викладача .

11 викладачів відділу мають звання старший викладач: Чіпуріна Н.Ф., Моторіна О.В., Петрухіна І.К., Петрухіна А.В., Кірілліна С.В., Мирончук М.В., Слокотович-Дунайська Я.К., Матлашевська І.В., Стукало Л.О., Томкович Д.С., Лазутіна Т.С.

Звання старший викладач концертмейстер мають Моторіна О.В., Стукало Л.О., Матлашевська І.В., Савченко Н.В., Брега М.Е., Янушевська Т.А. – викладач-методист.

Ведучими концертмейстерами з перших років існування відділу були Моторіна О.В., Кулікова Л.Б.. Згодом до них приєдналися Матлашевська І.В., Стукало Л.О., Мостова М.А., Закидальська І.М., Савченко Н.В., Кисарець О.В., Брега М.Е. саме вони були нагороджені дипломами кращого концертмейстера на численних обласних, Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах. За останні роки ряди кращих концертмейстерів поповнили Сапіжук Н.В., Ковба Н.Ю. та Кульчинський С.Я. Впродовж 30 років на відділі існує фортепіанний дует «Концертіно» у складі Моторіної О.В. та Стукало Л.О.. У творчому доробку дуету більше 50 творів різних авторів, епох та стилів.

Відділ хорового співу

Новатором та ідейним натхненником створення, єдиного, на той час, в області співочого відділу, була викладач Алла Косих, нині Заслужений працівник культури України, спеціаліст вищої категорії, старший викладач, завідувачка відділу хорового співу 1990-2003 рр.

З 2003-2006 рр. центр вокально-хорового мистецтва очолювала заслужений працівник культури України Марія Гончарова, художній керівник та диригент зразкового камерного хору «Ave Maria».

З 2006-2021 рр. центр вокально-хорового мистецтва, а пізніше з 2008 року відділ хорового співу очолювала спеціаліст вищої категорії, викладач-методист, керівник зразкового хору молодших класів «Камертон» – Олена Огонь.

З 2022 року відділ хорового співу очолює спеціаліст вищої категорії, старший викладач – Тетяна Мись.

На відділі хорового співу дитячої музичної школи навчається 92 учні .

Активно працюють навчально-творчі колективи: зразковий камерний дитячий хор «Кредо», керівник – Тетяна Мись; зразковий ансамбль «Класікус», керівник – Тетяна Мись; зразковий хор молодших класів «Камертон», підготовча група хору «Домісолька», керівник – Олена Огонь; зразковий хор старших класів «Токатіна», керівник – Ольга Костюк; хор молодших класів «Співаночки», керівник – Вікторія Піддубник, хормейстер – Марія Гапич.

Хор старших класів фортепіанного відділу «Фантазія» був створений в перші роки роботи музичної школи. У різні роки колективом керували: Людмила Сеньчина, Тетяна Латиш, Людмила Ветрова, Валентина Чалюк, Алла Косих. З 2013 року хор носить назву «Токатіна», керівник – Маргарита Грицюк.

З 1993 – 2019 рік на відділі хорового співу дитячої музичної школи був створений народний аматорський жіночий хор «Барви» та народний вокальний ансамбль «Елегія», керівник – Алла Косих.

Відділ сольного співу

Відділ створено у 2008 році. З 2008 – 2016 рр. відділ очолювала Марченко Жанна Іванівна. З 2016 р. відділ очолює викладач вищої категорії, старший викладач – Татарин Ірина Миколаївна.

На відділі працює 7 викладачів та навчається 57 учнів за трьома напрямками співу: народний, естрадний та академічний.

На відділі функціонує зразковий дитячий фольклорний ансамбль «Уляночка», керівник – Ірина Татарин.

Викладачі відділу : Латиш Т.В. (викладач академічного співу); Татарин І.І. (викладач народного співу); Костюк О.О. (викладач академічного та естрадного співу); Мельничук А.Л. (викладач академічного співу); Пастушок Ю.В. (викладач естрадного співу); Піддубник В.Г. (викладач естрадного співу); Паламарчук Т.А. (викладач естрадного співу).

Клас сучасної хореографії

2008 року в школі відкрився клас сучасної хореографії. З моменту заснування класу його очолює викладач вищої категорії, викладач сучасного та класичного танцю, акробатики та теоретичних дисциплін – Ірина Лобода. В класі сучасної хореографії працюють Ольга Кривець – викладач класичного та народно-сценічного танцю та Надія Полідвор – викладач сучасного танцю.

В класі хореографії навчається 57 учнів.

Протягом існування класу свою часточку педагогічної майстерності та творчості в класі лишали: Катерина Медяник – викладач сучасної та народно-сценічної хореографії, керівник ансамблю «AZART», Ольга Ковбарь – викладач сучасної хореографії, акробатики; Інна Коваль – викладач класичного та народно-сценічного танцю, Анастасія Ташлікович – викладач сучасної хореографії, імпровізації, Богдан Сокальський – викладач бальної хореографії.

В класі існує потужний учнівський колектив Ансамбль сучасного танцю «AZART», керівник – Ірина Лобода. З моменту заснування колективу було створено понад 50 хореографічних творчих композицій викладачами класу.

Відділ музично-теоретичних дисциплін

На відділі музично-теоретичних дисциплін працює 11 викладачів.

Звання «старший викладач» присвоєно: Жовнір І.В., Ковальчук О.В., Лещук О.Г., Чорна Л.О.. Старший викладач Ковальчук О.В. є членом національної музичної спілки України. Викладач Радковська Л.М. має наукове звання «кандидат педагогічних наук».

Протягом останніх років відділ очолювали: викладач вищої категорії, старший викладач Лещук О.Г., викладач вищої категорії, старший викладач Ковальчук О. В. З 2022 року заввідділом стала викладач вищої категорії, старший викладач Чорна Л.О.

Викладачі відділу приймають активну участь в концертній діяльності школи, кожного року готують і проводять загальношкільні заходи. Крім того, викладачі відділу активно співпрацюють з усіма відділами школи в створенні літературних сценаріїв та проведенні концертних заходів.

Щороку викладачі відділу проводять з учнями старших класів І тур обласного огляду-конкурсу з музично-теоретичних дисциплін: сольфеджіо, музичної грамоти, музичної літератури. Кращі учні щорічно стають учасниками, дипломантами та лауреатами обласних, Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів.

Висновки. Кожного року випускники школи вступають до вищих навчальних закладів мистецького спрямування. За 50 років школу закінчили понад 4,5 тисячі учнів, серця яких назавжди зіграла музика, 625 з них продовжили навчання у вищих музичних закладах 1-4 рівнів акредитації і стали професійними музикантами. 57 випускників згодом поповнили педагогічний колектив школи.

В такі важкі часи для України, як ніколи виникає нагальна потреба у відродженні духовності та культури, які надихають людей на нові звершення, патріотизм та віру в перемогу, для підтримки духу Українського Народу.

Достойним фіналом святкування 50-річчя ДМШ №2 став звіт усіх відділів упродовж місяця та грандіозний звіт всієї школи, на який було відібрано з 350 номерів – 50 найкращих. На сцені виступила нова генерація, яка випромінювала впевнене майбутнє цієї школи та нашої країни – України.

Література:

1. Архівні документи Рівненської дитячої музичної школи №2.
2. Котюттик С.Д. Таємниці геніїв. – Київ. – «Мистецтво». –2016. –320с.
3. Климчик С.В. Рівненський дитячий музичній школі №2 – 45 років. – Рівне. – ФОП Опанасик В. Л. – 2019. – 45с.
4. Марченко В.В. Музичній школі №2 – 35 років. – Рівне. – ВАТ «Рівненська друкарня». – 2009. – 18 с.
5. Столярчук Б.Й. Митці Рівненщини. – Рівне: видавець О. Зень. – 2011. – 386с.
6. Тищенко М.Ф. Дитячий музичній школі №2 – 25 років. – Рівне. – ВАТ «Рівненська друкарня» . – 1999. – 20 с.

ПЕДАГОГІКА ТА МЕТОДИКА ДУХОВОГО ВИКОНАВСТВА



УДК 78.071.5

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2446-2192>Громченко В.В.,
м. Дніпро

КОНЦЕРТНИЙ ПРОЄКТ У СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Анотація. Стаття присвячена узагальненню досвіду застосування явища концертного проєкту в системі сучасної академічної музичної освіти. Концертний проєкт розглядається як форми контрольних заходів зі спеціалізованих навчальних дисциплін «Фах (спеціальний інструмент)» та «Клас ансамблю» у Дніпровській академії музики. Встановлено, що концертний проєкт суттєво вирізняється від традиційної форми концерту класу, насамперед, домінуванням тематично-концепційної основи публічного виступу здобувачів освіти, відсутністю обмеження суто профільним музичним інструментарієм, здатністю сягати різноманіття концертних виступів у їх довгостроковій перспективі, бути окресленим серією тематичних концертів. Концертний проєкт у системі сучасної академічної музичної освіти – це контрольна форма виступів студентів, що не має оціночного еквіваленту. Захід проводиться, як правило, у середині семестру та має лише професійне обговорення у колі виконавців, викладачів та слухачів з інших музичних класів, кафедр.

Annotation. The article is devoted to the generalization of experience concerning application of the phenomenon concert project in the system of contemporary academic music education. The concert project are being studied as the specialized form of the control events in relation to particularized educational subjects precisely Specialty (special instrument) and Class of ensemble in Dnipro academy music. Determined that concert project is very differing from the popular and traditional form concert of class, firstly, the dominance of semantical thematically-conceptual foundation of the students' public performance, the absence of limits for the profile musical instrumentation, the possibility to achieve of the diversity from the concert performances in their long time prospection by delineating of the singular thematic concerts. The concert project in a system of contemporary academic musical education is the controlling-report form of student performances, which does not have estimated equivalent. This creative event, as the rule, holds in the middle of academic semester as well as has only discussion in the round of performers, professors and listeners from others musical classes and educational chairs.

Постановка проблеми. Перманентність професійних інтенцій у віднайдені власного творчого обличчя кожним мистецьким закладом, природньо генерує оновлення творчих форм представлення художньо-виконавських звершень, сценічно-художніх досягнень студентства та викладачів. Численні конкурси, фестивалі, різноманітні концертні проєкти, усталюють все більшу багатогранність жанрових, тематичних, виконавсько-стильових характеристик мистецьких здобутків. Так, один з найбільш масштабних музичних марафонів у Дніпровській академії музики – Міжнародний фестиваль академічного музичного мистецтва «Музика без меж», за 15 років активної культурно-просвітницької діяльності, означився багатьма творчими формами, концертними проєктами у представленні музичних шедеврів, зокрема «Дні Італії, -Франції, -Німеччини на фестивалі Музика без меж», «Школи видатних музикантів сучасності» (трубач Отто Заутер, вокалістка Ютта-Марія Бьонерт), «Європейський музичний форум», «Музичний карнавал», Міжнародні науково-практичні конференції, симпозіуми тощо.

Таким чином, оновлення мистецько-творчих форм, що знайшло стале представлення у масштабних, довгострокових звершеннях концертних проєктів (назвемо також і культурно-просвітницькі проєкти «Бахівська академія» та «Молоді музиканти Дніпровської академії музики – для молоді міста»), з часом природньо згенерувало й еволюцію форм музично-педагогічного процесу, в означенні концертного проєкту як складової у системі сучасної музичної освіти, зокрема своєрідної форми контрольних заходів із низки навчальних дисциплін циклу професійної підготовки студентів, а саме – «Фах (спеціальний інструмент)» та «Клас ансамблю».

Відтак, у царині музичної освіти означилась проблема ідентифікації явища концертного проєкту, виявлення його найбільш специфічних ознак у порівнянні з більш усталеними, традиційними формами академічної музичної педагогіки, що стверджує презентоване дослідження як необхідне і важливе задля еволюції сучасної професійної музичної освіти.

Актуальність теми статті зумовлюється потребою в осмисленні процесів оновлення традиційних форм у музичній педагогіці, зокрема в лоні спеціалізованих музичних дисциплін. Опанування нових шляхів розкриття творчого потенціалу здобувачів освіти, питання підвищення мотивації для сьогочасних студентів, формування у вихованців усвідомлюваної дієвості художньо-виконавських процесів та, у загальному баченні, унеможливлення певних відчуттів формальності сприйняття деяких аспектів академічної музичної педагогіки, зокрема у призмі контрольних заходів, встановлює означену тему як актуальну для новочасного музично-освітнього процесу.

Огляд літератури. Концертний проєкт, як своєрідна форма представлення мистецько-творчих ідей, характерного бачення репрезентації культурно-творчих здобутків людства, зокрема у царині музичного мистецтва, найбільш ґрунтовно вивчається в дослідженнях присвяченим сучасним фестивальним марафонам, культурно-мистецьким проєктам, що мають предметом дослідження їх програмну своєрідність, самобутність виконавських форм, мистецьку багатогранність, характерну виконавську специфіку творчих особистостей тощо.

Натомість, концертний проєкт, як складова системи сучасної музичної освіти, зокрема як форма з проведення контрольних заходів зі спеціалізованих навчальних дисциплін, є недостатньо дослідженим явищем у новочасній музичній педагогіці. У науковому доробку таких вчених як В.М. Апатський [1], Г.П. Марценюк [5], С.Д. Цюлюпа [7], М.В. Крупей [3], питання академічного концертного виконавства вивчаються у багатогранності їх практичного значення, та, на жаль, не сягають окреслення специфіки явища концертного проєкту в музичній педагогіці.

Метою статті є узагальнення досвіду із застосування форми концертного проєкту у системі сучасної музичної освіти, зокрема під час контрольних заходів зі спеціалізованих навчальних дисциплін циклу професійної підготовки здобувачів освіти у Дніпровській академії музики.

Виклад основного матеріалу. Усталення концертних проєктів у системі навчально-освітнього процесу, зокрема під час контрольних заходів зі спеціалізованих дисциплін «Фах (спеціальний інструмент)» та «Клас ансамблю», було зумовлено постійною участю студентів у багатьох фестивалях і форумах академії музики у Дніпрі. Природньо, що долучення до процесу підготовки фестивальных програм науково-педагогічних працівників закладу освіти, зумовило усталення характерного взаємозбагачення між фестивальною, концертно-виконавською та суто педагогічною царинами творчої активності в академії.

Наголосимо, що такого роду симбіоз двох споріднених творчих процесів, можна спостерігати в Дніпровській академії музики від часу заснування на її базі найбільш масштабного на сьогодні у дніпровському регіоні Міжнародного фестивалю академічного музичного мистецтва «Музика без меж», що був заснований у 2009 році ректором академії, заслуженим діячем мистецтв України, професором, піаністом Юрієм Михайловичем Новіковим.

Відтак, майже всі здобувачі освіти і, відповідно, науково-педагогічні працівники академії, були залучені до еволюційних звершень в літописі фестивальных подій, до генерування концепційно-тематичної своєрідності мистецького заходу. З часом, такого роду аналітично-творча діяльність викладачів, постала в основі еволюції доволі відомої педагогічної форми, що часто пов'язується із контрольно-навчальною звітністю – концертом студентів класу певного викладача.

Підкреслимо, що концерт класу є доволі затребуваною та популярною педагогічною формою у сьогоденній академічній музичній освіті, насамперед, в осягненні її навчально-контрольного спрямування, та все ж таки, концертний проєкт, як своєрідне, згенеровано-похідне явище від фестивальных звершень, має суттєві відмінності від форми концерту класу, та окреслюється характерними, самобутньо-індивідуальними рисами.

По-перше, концертний проєкт генерується мистецько-творчою ідеєю, що походить від загально-музичної тематики, і вже потім враховуються професійно-виконавські можливості здобувачів освіти. Тобто, виконавсько-технічна оснащеність студентів і, в цілому, процес їхнього навчання, підпорядковуються більш масштабним цілям, обумовлюються максимально широким концепційно-тематичним баченням ідейної основи творчого заходу, а ніж публічне представлення рівня професійної навченості вихованців, що доволі часто прослідковується у змістовно-ідейному наповненні форми концерту класу.

Безумовно, для викладача класу спеціального інструмента доволі складно досягнути концепційним баченням тематичну цілісність програми виступу студентів свого класу. Та для цього слід розгледіти перспективну сумісність навчально-репертуарних ідей з професійним розвитком вихованців на початку навчального року та, що дуже важливо, творчо об'єднатися з викладачами-музикознавцями, можливо студентами-теоретиками, задля винайдення ідейно-тематичного, концепційно-об'єднуючого зерна майбутнього концертного проєкту. Дістатися врівноваження пропорційності між тематично-концепційною ідейністю та виконавсько-технічними можливостями

студентів доволі не просто. Особливо це складно зробити педагогам молодого покоління, що викладають дисципліни «Фах (спеціальний інструмент)» та «Клас ансамблю». «У практиці молодих викладачів саме пропорція між камертоною точністю фундаментальних знань і законів та особистими творчими пошуками, без яких мистецтво взагалі не може існувати, є *et petrum scandalum* (камінь спотикання) і вимагає довгих років накопичення практичного досвіду для перевірки та визначення балансу та, врешті-решт, для досягнення бажаного самоствердження. Перебільшення в будь-якій частині цього „математичного виразу” веде до спотворення педагогічного процесу і до негативних результатів, які, звісно, не можуть бути передбачені ні в навчанні, ні в лікуванні» [4, 37].

По-друге, концертний проєкт, на відміну від концерту класу, не обмежується суто профільним інструментарієм, скажімо різновидами сімейства саксофонів у ансамблевому виконавстві концерту класу студентів-саксофоністів. До спільного музикування в ансамблях будь-якого концертного проєкту можуть бути залучені різні музичні інструменти, створюючи як традиційні, так і нові за складом інструментарію змішані ансамблеві колективи. У такий спосіб можливе суттєве розширення репертуару з камерного ансамблю, із залученням різноманіття академічних музичних інструментів та виконавців-вокалістів.

Наголосимо, що у переліку такого роду композицій є, на превеликий жаль, мало виконуваних шедеврів камерної духової музики, зокрема камерні ансамблі В.А. Моцарта, Л. Бетховена, К. Вебера, Й. Брамса, Л. Шпора та ін. «Інструментальні ансамблі змішаних складів (для струнно-смичкових, духових інструментів та (або без) фортепіано) становлять особливий жанровий різновид у сфері камерно-інструментальної музики. Створені „випадково”, на замовлення, під враженням від виконавської майстерності або для конкретного музиканта-віртуоза, такі ансамблі нечисленні, у творчому доробку композиторів перебувають немовби на периферії. У той же час вони утворюють свою лінію розвитку паралельно зі стабільними унормованими камерно-ансамблевими складами в межах класико-романтичного мистецтва, постійно приваблюючи авторів. Про це свідчить творчість німецьких композиторів кінця XVIII – XIX ст. – Л. ван Бетховена, Ф. Ріса, Л. Шпора, К.М. Вебера, І. Мошелеса, Й. Брамса та інших, змішані ансамблі яких входять до „золотого фонду” європейської камерної музики» [6, 8].

По-третє, концертний проєкт може сягати довгострокової перспективи, означитись серією тематичних концертів, із певною репертуарно-програмною кульмінацією, що на відміну від концерту класу, більш активізує мотиваційний аспект концертно-виконавської діяльності здобувачів освіти, активно генерує цілісність осягнення відповідного композиторського доробку, узагальнюючої амплітуди розвитку певної жанрової, стильової означеності здобутків композитора тощо.

Важливо наголосити, що концертний проєкт, в аспекті контрольних заходів зі спеціалізованих навчальних дисциплін у Дніпровській академії музики, набуває ствердження від індивідуальної довільної ініціативи викладача з класу «Фах (спеціальний інструмент)» та «Клас ансамблю», і має представлення у період лише проміжних контрольних заходів, а саме – у середині кожного семестру навчального року.

У концертному проєкті здобувачі освіти, як і в традиційному академічному концерті, представляють анотації до виконуваних творів, а після концерту відбувається процедура власного оцінювання від виконавців у публічному самоаналізі їх виступу. Оцінка студентам стосовно концертного проєкту, а також академічного концерту, що здійснювались у проміжному контролі в середині семестру, не виставляється.

Наведемо приклади деяких концертних проєктів, що відбулись останнім часом у Дніпровській академії музики. Так, 26 березня 2024 року було проведено концертний проєкт «Танцювальна музика французьких композиторів», здійснений студентами-саксофоністами класу викладача І.О. Грузіна, за участю викладача-саксофоніста, доктора філософії з музичного мистецтва В.О. Лебеда та концертмейстера Ю.В. Житної.

Вагомим навчально-плідним звершенням постав концертний проєкт здійснений студентами класу альт викладача К.Г. Крамчанінової – «Цикли п'єс для альту та фортепіано композиторів-романтиків», що відбувся 24 березня 2023 року. «Таке програмне усталення концертного проєкту дозволило розкрити не лише родову масштабність жанру інструментальної мініатюри в академічному альтовому виконавстві (були виразно представлені в анотаціях та альтовому звучанні скерцо, романси, польки, ноктюрни, вальс, тарантела, канцона), але й створити, на нашу думку, рельєфне підкреслення виконавсько-практичного, художньо-констатуючого пізнання студентами темпоритмічної гнучкості, максимально збільшеної агогічності виконання альтових п'єс, на відміну від жанрів крупної форми (концерт, соната), в яких певні відхилення від усталеної в нотному записі швидкості музичного руху є небажаними.

Саме у цій художньо-виконавській спроможності студентів та у педагогічному хисті К.Г. Крамчанінової, що виразно підкреслюються, а також концепційно узагальнюються у створенні певного концепту відповідного виконавсько-практичного аспекту, в загальній траєкторії навчання студентів класу, має прояв унікальність нової форми контрольних заходів у Дніпровській академії музики – концертний проєкт» [2, 5].

Висновки. Вищезначене узагальнення досвіду застосування явища концертного проєкту в системі сучасної академічної музичної освіти, зокрема як форми контрольних заходів зі спеціалізованих навчальних дисциплін «Фах (спеціальний інструмент)» та «Клас ансамблю» у Дніпровській академії музики, зазначимо, що концертний проєкт є своєрідною навчальною формою контрольно-звітного спрямування, в якій на відміну від концерту класу, академічних концертів здобувачів освіти, домінує узагальнююча ідейно-змістовна, тематично-концепційна основа публічного виступу студентів.

До найбільш характерних рис концертного проєкту також належить і відсутність обмежень суто профільним інструментарієм, а саме – видовими академічними інструментами. Застосування професійного фортепіано, струнно-смичкових, -щипкових інструментів, суттєво збагачує палітру педагогічного репертуару, що, в цілому, генерує художньо-усвідомлене виконавство у здобувачів освіти в аспекті жанрово-стильових та виконавських особливостей творчого процесу.

Зазначимо, що концертний проєкт здатен сягати різноманіття концертних виступів у їх довгостроковій перспективі, бути окресленим серією тематичних концертів, що активізує мотиваційний аспект стосовно концертних виступів у здобувачів освіти, утворює цілісність осягнення відповідного композиторського доробку у його жанровій та стильовій динаміці розвитку.

Надзвичайно важливою ознакою концертного проєкту є те, що ця форма виступів студентів не має оціночного еквіваленту. Концертний проєкт, що проводиться, як правило, у середині семестру, має лише обговорення у колі виконавців та викладачів, слухачів з інших класів, кафедр, у такий спосіб генеруючи природній художньо-практичний процес навчання музикантів у їх публічній, концертно-творчій атмосфері виховання.

Перспективою подальшого вивчення презентованої теми може бути аналіз суто репертуарної складової концертних проєктів, що здійснюються на різних кафедрах Дніпровської академії музики, а також простеження взаємодії між науково-педагогічними працівниками закладу освіти та студентами різних спеціалізацій стосовно питання еволюції форми концертного проєкту в системі сучасної академічної музичної освіти.

Література:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. 432 с.
2. Громченко В.В. Концертний альт-проєкт. *Музичний вісник Дніпровської академії музики*. 2023. Вип. 1 (49). С. 5.
3. Крупей М.В. Теоретичні основи формування виконавської майстерності саксофоніста. Одеса: Астропринт, 2014. 496 с.
4. Куліна Р.А. Перевірте себе за камертоном. *Музичний вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. 2021. Вип. 3. С. 37–44.
5. Марценюк Г.П. Українське тромбонне виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва. Київ: Інформаційно-аналітичне агентство, 2013. 402 с.
6. Смірнова І.В., Калашник М.П. Ансамблеве письмо: теорія та композиторська практика. Харків: «Планета-Прінт», 2021. 164 с.
7. Цюлюпа С.Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне. Рівне: О. Зень, 2012. 240 с.



УДК 786/789(075)Г 51

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8388-5224>*Гишка І.С.,
м. Львів*

ОБ'ЄКТИВНІ І СУБ'ЄКТИВНІ ЧИННИКИ ТА ЇХ ВПЛИВ НА УСПІШНИЙ ВИСТУП ОРКЕСТРОВОГО КОЛЕКТИВУ НА КОНЦЕРТНОМУ ПОДІУМІ

Анотація. У статті розглядаються:

- a) важливі чинники, які сприяють успіху оркестру до і під час концертного виступу на сцені;
 - б) методика підбору відповідного репертуару;
 - в) аналізуються причини, які сприяють чи заважають реалізувати згаданий успіх оркестру на концертному подіумі;
 - г) крізь призму музиканта-професіонала з багаторічним професійно-виконавським, педагогічним та науковим досвідом аналізується недоліки, які переважно заважають навіть професійному мистецькому колективу досягати успіху на концертному подіумі;
 - д) пропонуються методи їх виявлення ще в репетиційний період та
 - е) підказуються методи виявлення недоліків у репетиційний період та їх не допущення під час концертного виступу.
- Аналізуються упущення в репетиційний період та пропонуються корисні поради щодо їх уникнення під час публічного виступу на концертному подіумі.

Ключові слова: оркестровий колектив, репертуар, репетиційний період музично-виконавська творчість, композиції, диригент, керівник оркестру, рівень готовності концертної програми.

Abstract. The article examines:

- a) important factors that contribute to the success of a brass band before and during a concert performance on stage;
- b) the technique of selecting the appropriate repertoire;
- c) the reasons that contribute to or hinder the implementation of the mentioned success of the orchestra on the concert podium are analyzed;
- d) through the prism of a professional musician with many years of professional performing, pedagogical and scientific experience, shortcomings are analyzed that mostly prevent even a professional artistic team from achieving success on the concert podium;
- e) methods of their detection during the rehearsal period are proposed and
- f) suggest methods of identifying flaws during the rehearsal period and preventing them during a concert performance.

Disadvantages are identified, which mainly prevent the team from achieving artistic and expressive mastery during the presentation of the results of considerable behind-the-scenes training of the orchestral team, and methods of avoiding the mentioned shortcomings on the stage are proposed.

The shortcomings in the rehearsal period are analyzed and useful tips are provided on how to avoid them during a public performance on the concert podium.

Key words: Orchestra group, repertoire, rehearsal period, musical and performing creativity, compositions, conductor, orchestra leader, level of readiness of the concert program.

Актуальність та стан досліджуваної проблематики.

Проблематика, що розглядається у статті на сьогодні ще не достатньо досліджена.

Об'єктом дослідження обрана духова музично-виконавська творчість, а **предметом** – об'єктивні і суб'єктивні чинники та їх вплив на успішний виступ оркестрового колективу на концертному подіумі.

Новизна. Опираючись на багаторічний професійний виконавський досвід, автор не лише виявляє та аналізує причини недоліків у процесі підготовки колективу до сценічного виступу, а й пропонує варіанти їх недопущення на естраді ще в репетиційний період.

Мета публікації – висвітлити недоліки, які здебільшого трапляються в процесі підготовки оркестрового колективу до концертних виступів на естраді.

Виклад основного матеріалу. Насамперед, доцільно наголосити, що багато інформації для даної розвідки було використано з власного професійного виконавського та педагогічного досвіду, почерпнуто з наукових статей та приватного спілкування з видатними музикантами-виконавцями, диригентами та науковцями.

Не забуваймо, що творчість оркестрового колективу, а тим більше його солістів в умовах публічності вимагає великої зосередженості, витримки, сили волі, спокою й водночас емоцій, миттєвої реакції, артистизму і здатності боротися з великим нервовим навантаженням. Недарма ж бо музично-виконавську творчість відносять до найскладніших форм інтелектуальної діяльності

людини. Власне й вищезазначене необхідно враховувати диригенту, підбираючи відповідний репертуар. Зважати слід й на те, що деякі твори будуть виконуватися духовиками оркестрантами-солістами. А це означає, що окрім виконання сольного номера, на таких музикантах лежить й велике оркестрове навантаження. Звідсіля велика пересторога й до складності творів.

Автор статті переконаний, що вміло підібраний репертуар оркестрового колективу це, – своєрідне дзеркало його професіоналізму. Йдеться про вміння диригента підбирати відповідний репертуар передбачити здатність свого колективу повною мірою реалізувати його на концертній естраді. Це також показчик фаховості і його керівника-диригента. Тому краще вибирати п'єси для оркестру і для солістів не обтяжені високим регістром, надскладними технічними пасажами та надто важкі у фізичному плані. Також не варто сподіватися успіху від п'єс сумнівних форм, надуманих з точки зору мелодії та риму. Твір для інструменталіста-соліста повинен бути цікавим, яскравим, не надто довго звучним та характерним для даного інструменту. Окрім усього він повинен репрезентувати як соліста, його інструмент, так і колектив в цілому.

Якщо концерт оркестру у двох відділах, то краще його структуру вибудовувати за „принципом ускладнення” репертуару. Згаданий принцип повинен розповсюджуватися й на сольні композиції. Їх потрібно вмонтовувати у програму так, аби вони насамперед, вдало вписувалися у репертуарну канву концерту, а з іншого боку, – представляли нові грані перспективних можливостей мистецького колективу. Сольний виступ, це завжди окраса концерту, свідоцтво зрілості його учасників. Тому при складенні програми диригент повинен продумати лінію поступового енергетичного підйому концерту. Це та складова успіху творчого колективу, яка на жаль досить часто залишається не врахованою його керівником.

Досить розповсюдженою, наприклад, у музичних колективах помилкою, викорінити яку, мабуть, ніколи не вдасться, є нестримне бажання диригентів почути „максимальний результат” на генеральній репетиції. Особливо небезпечно, коли у цьому процесі задіяні музиканти-солісти. Твори „проганяються” по декілька разів, з особливим смакуванням тутійних епізодів. Дивно, бо з такими епізодами, як правило, ніколи немає проблем на концертах. І якщо в цивільних професійних колективах у таких випадках, для „охолодження” диригента з оркестру лунає фраза „Маестро, не хвилюйтеся, увечері все буде гаразд”, то у військових оркестрах усе відбувається без озвученого протесту. Але це не факт, що він (протест) у цей час відсутній у даному колективі.

Натомість диригент-професіонал розуміє, що в останній день багато не зробиш, а ось зруйнувати можна чимало. Кожне невдале повторення в нервозній передконцертній обстановці породжує непевність музикантів у своїх силах, виснажує колектив як фізично, так і психічно. Тоді найменші недоліки сприймаються нервово як вади, а відтак закладається й велика ймовірність їх появи на сцені. Саме тому у високопрофесійних академічних оркестрах генеральні репетиції нагадують „акустичну пробу зали” без зайвої нервозності і паніки. Це залишає музикантам фізичний і психічний заряд для концерту. Переважно тоді розумний Маестро й переконується у правильності своїх дій. Музиканти збираються з силами і вочевидь стараються віддячитися своєму керівнику позитивною енергетикою та професійним виконанням.

Існують й інші об'єктивні і суб'єктивні чинники, які здатні надихнути колектив, або навпаки – зашкодити, звівши нанівець усю передконцертну підготовку. Власне на них ми зупинимось докладніше.

Усім нам, кому рідше, а кому частіше приходилося виступати на сцені у ролі оркестранта чи соліста і, як правило, кожен констатував неабияке хвилювання, а відтак зауважував, що далеко не завжди усе виходило так, як би хотілося і так, як виходило у спокійній репетиційній обстановці класу чи оркестрової студії. Постає запитання, – чому?

Як згадувалося вище, існує низка чинників, які впливають на поведінку людини – об'єктивні (переважно відомі й передбачувані), та суб'єктивні – (індивідуальні, неспецифічні та важко передбачувані).

До об'єктивних, передбачуваних факторів, які спричиняють хвилювання на сцені, і яких можна уникнути або звести до мінімуму належать:

- недосконале знання нотного тексту;
- слабкий рівень технічної готовності програми;
- якість інструментарію, його стрій, та технічний стан;
- психічна та мотиваційна складові учасників концерту, тощо.

Природа об'єктивних факторів полягає у їх прогнозованості, а це означає, що їх негативну сутність можна мінімізувати. Наприклад, відмінне знання нотного тексту та його технічна досконалість додають виконавцю впевненості не лише у спокійній, але й у стресовій ситуації, – на

сцені. То ж чи не слід про це пам'ятати, й досконало вивчивши текст, своєчасно виключити згаданий фактор з переліку ризикованих? Прогнозованими також є стан та якість інструментів.

Отже, знання об'єктивних факторів, що викликають хвилювання і їх своєчасна нейтралізація значно знижує вірогідність зривів під час публічного виступу, тим самим залишаючи резерв для усіляких несподіванок суб'єктивного характеру.

До професійних суб'єктивних факторів можна віднести:

- фізичний стан виконавського апарату кожного музиканта-духовика;
- здатність виконавця управляти психікою в екстремальних умовах (на сцені).

Ці фактори передбачити набагато важче, проте, на жаль, саме від них в екстремальних умовах сцени, як правило, можна очікувати неприємних „сюрпризів”.

Декілька слів про „несподіванки” на сцені з боку дихання.

Як відомо, однією з відмінностей професійного виконавського дихання є його тривалість. Усі ми знаємо, що музиканти-духовики дихають не коли їм заманеться, а згідно структури музичних побудов. Як правило, згідно фразування. Але ж фрази бувають різними. Короткі фрази „поводять” себе майже однаково як у репетиційний період, так і на сцені, чого не сказати про фрази довготривалого звучання. Вони на естраді чомусь видаються виконавцеві набагато довшими. І, звичайно, на них тоді бракує повітря. Звісно це не додає спокою у виконавський процес й викликає запитання – чому так відбувається на сцені, у чому причина?

А причина у наступному: у стресових ситуаціях, хочемо ми того, чи ні, від хвилювання наше серце б'ється значно швидше. Зрозуміло, що значно швидшими стають біохімічні процеси у нашому організмі, у тому числі й газообмін.

При збільшеній кількості ударів серця наш організм потребує швидшого звільнення від вуглецю і поповнення його киснем. Але як бути, коли цього не дозволяє фраза, яка за будь якої швидкості роботи серця повинна залишатися однаковою щодо встановленого темпу? Яку позицію зайняти виконавцеві, – слухатися свого організму, чи дотримуватися законів музики?

Звичайно, поведінка організму не повинна впливати на творчий процес. Музикант не лише має про це знати, але й бути готовим до виходу з подібних ситуацій.

Саме тому у репетиційний період повинні бути з'ясовані не лише стиль, форма, структура твору, вивчені штрихи, але й правильно розставлене виконавське дихання тощо. І усе це повинно бути опрацьоване, а відтак й стати природнім ще в репетиційний період. Якраз тепер, наприклад, музикантові-духовикові не слід переоцінювати свої природні можливості й демонструвати здатність без потреби виконувати на одному диханні довжелезні речення чи навіть періоди. Така гра не тільки нагадує неграмотно написаний (без розділових знаків) літературний текст, але й заставляє публіку страждати від бажання допомогти виконавцям своєчасно узяти дихання.

До речі, з приводу естетики гри на духових інструментах професор Володимир Апатський зазначає, що „...доброго музиканта не тільки приємно слухати, але й не менш приємно бачити” [2, с. 44].

А тепер декілька слів про „сюрпризи” на сцені з боку амбушура.

Відомо, що усі компоненти виконавського апарату музиканта-духовика (а їх 5) в процесі гри взаємопов'язані і амбушур не виключення. Навпаки, саме амбушур першим відчуває проблеми з диханням. Адже дихання, це та фізична субстанція, яка покликана забезпечувати генерацію звуку й, особливо звуків верхнього регістру, де тиск повітряного струменя може сягати (наприклад, у трубачів) до 160 мм ртутного стовпчика. А це більше як 0,2 атмосфери. [3, с. 123]. Нагадаємо, що саме губи першими зустрічають повітряний струмінь, перетворюючи його суто фізичні параметри в повітряно-звукову акустичну субстанцію й саме вони надто чутливі до будь якого неспокою. Ми прекрасно розуміємо, що у музикантів-духовиків (особливо мідників) психічна стабільність (а звідсіля й успіх на сцені) чи не найбільше залежить від рівня сформованості амбушура. Такі „сюрпризи”, які, як кажуть, „ні з того ні з сього” може „викинути” на сцені амбушур, варті окремого дисертаційного дослідження. Скажу лише, що вистачить хоча б одному з компонентів виконавського апарату „спіткнутися”, як усі інші тут же дружно й активно „допоможуть” „прикрасити” злочасний промах свого „соратника”.

Чимало „сюрпризів” може піднести виконавцю сформованість його психіки.

Звичайно, всілякі непередбачуваності так чи інакше впливають на виконання, але хто „завжди готовий” до усіляких несподіванок, у кого добре розвинена швидкість реакції, спритність, тому не страшні ніякі випадки.

Музикантові-виконавцеві необхідні сильна воля та стійкий характер щоб бути готовим витримувати величезні нервові навантаження. Стати артистом у тепличній атмосфері класу або „музикуючи” у коридорі, неможливо. Для цього необхідні суворі умови концертного залу, – переконаний Володимир Апатський, – „Кожен концертний виступ – це бій, результат якого

невідомий, але який потрібно обов'язково виграти. Солдат народжується в бою, – артист народжується на сцені!”[2, с.43], – завжди повторював професор.

І декілька слів про самокритику, якою так часто займаються на сцені недосвідчені музиканти.

Людей, які взагалі не обтяжені страхом, немає. Є такі, що уміють з ним боротися, і поборюють, а є такі, яким це завдання не під силу. Здебільшого, для останніх це й стає головною причиною прощання зі сценою.

Розмірковуючи над проблемами сценічного хвилювання, страху та стресу, було б упущенням не наголосити на тому, що власне сценічне хвилювання є джерелом найбільших злетів творчого натхнення. Це той психічний стан, який здатний досягти свого апогею лише на сцені. Такий стан душі, таке піднесення неможливо штучно створити у спокійній репетиційній обстановці класу чи студії. „Звичайно, до певної міри сильний страх паралізує творчість, але ж відсутність хвилювання може породити іншу крайність – холодне, байдуже і безлике виконання. Тому найкращим є контрольоване хвилювання (навіть тоді, коли воно сильне). Саме воно найчастіше й сприяє зародженню того сценічного натхнення, яке підкоряє серця слухачів”, переконував професор В. Апатський [2, с. 345].

На щастя сценічне хвилювання це „хвороба”, яка піддається „лікуванню” і досвідчені педагоги і диригенти знають, як це робиться, уміють прищеплювати любов до публічних виступів, будити а відтак і розвивати бажання виступати.

Отже, як бачимо успіх виконавців на сцені залежить від багатьох факторів. Це й анатомо-фізіологічні, психологічні і суто технічні чинники. Останні тісно пов'язані причинно-наслідковим зв'язком і об'єднуються назвою – виконавська техніка.

Пам'ятаючи це, ще задовго до виходу на сцену, якщо соліст духовик, то він повинен:

- досконало знати текст напам'ять;
- розумно підготувати фізичний стан свого виконавського апарату;
- забезпечити себе якісним інструментом, мундштуком, тростинами, сурдинами, змазками тощо.

Під час гри слід:

- нічим не відволікатися, зосереджуючи свою увагу тільки на виконавстві;
- ні за яких обставин не займатися на сцені аналізом виступу і самокритикою.

Висновки. Важливими чинниками (факторами) успіху оркестрового колективу є вміння диригента визначити рівень можливостей свого колективу, підбирати відповідний репертуар, а відтак й повною мірою реалізувати на сцені.

Вдало підібраний репертуар оркестрового колективу, правильно спланована, своєчасно продумана і організована підготовка і регулярне проведення концертів та досконала виконавська техніка складають той фундамент музично-виконавської та психічної стабільності, від яких великою мірою залежить художній рівень сценічно-виконавської спроможності оркестрового колективу та його музикантів-солістів. Це ті об'єктивні і суб'єктивні чинники які мають суттєвий вплив на успішний виступ оркестрового колективу на концертному подіумі, дають змогу диригенту, колективу і його солістам якнайповніше представляти на сцені не лише себе але й твори виконуваних композиторів.

Література:

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II. / В.Н. Апатский. – К.: ТОВ „Задруга”, 2012. – 408 с.
2. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / В.Н. Апатский. Учебное пособие. – К., НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.
3. Гишка І. С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика): Монографія / І. С. Гишка. – Львів, АСВ, 2010. – 183 с.
4. Гишка І. «Складові успіху диригентського фаху» / Вісник Національного університету оборони України. Зб.-к наук. Праць –К.: НУОУ 2012. Вип. 6 (13) – 334 с.
5. Григор'єв Г.М. Работа диригента з духовим оркестром. Посібник методичних рекомендацій. – Київ-Фастів “Поліфаст”, 2004. – 213 с.
6. Марценюк Г. Психологічні основи підготовки студентів до концертної діяльності. / Г. Марценюк. – Зб. наук.-метод. праць проф.-виклад. колективу КССШ ім. М.В. Лисенка та НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. Вип. 8. С. 129-136
7. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні: Монографія. – К., 2006. – 400 с.



УДК 378.711:2.51

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6992-8929>ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7119-3554>

Палаженко О.П.,
м. Рівне
Пастушок Т.В.,
м. Рівне

МЕТОДОЛОГІЧНІ СКЛАДОВІ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО СЛУХУ У МУЗИКАНТА-ДУХОВИКА В ПРОЦЕСІ ОРКЕСТРОВО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

Анотація. У статті представлено й охарактеризовано найважливіші компоненти розвитку музичного слуху музикантів-духовиків у процесі їх оркестрової підготовки.

Високопрофесійна підготовка розвитку музичного слуху у виконавців-духовиків у закладах вищої освіти мистецького спрямування буде ефективною і цілеспрямованою за умови дотримання безперервного і ретельного слухового самоконтролю музиканта, що в кінцевому результаті допоможе виконавцю координувати і направляти роботу всього виконавського апарату в цілому.

Професійне оволодіння музичним слухом є ключовим елементом музичного сприйняття музикантом-духовиком образного та емоційного мислення, що синтезується на основі сприйняття музичної мови, а відтак стає основним підґрунтям для розкриття виконавцем композиторського задуму та втілення і передачі музичного образу, наповненого найрізноманітнішим художнім змістом.

Ключові слова: слух, музиканти-духовики, оркестрова підготовка, заклади вищої освіти, виконавська діяльність, компетентність, компоненти.

Abstract. Professional training for the development of musical hearing among brass performers in institutions of higher education of the artistic direction will be effective and purposeful, provided that the musician observes continuous and thorough auditory self-control, which will ultimately help the performer to coordinate and direct the work of the entire performing apparatus as a whole.

Professional mastery of musical ear is a key element of musical perception by a brass musician, figurative and emotional thinking that is synthesized on the basis of the perception of musical language, and therefore becomes the main basis for revealing the composer's idea by the performer and the embodiment and transmission of a musical image filled with a wide variety of artistic content.

Practice shows that it is quite possible to fully master the art of playing an instrument if you have good relative hearing. It is only necessary that the musical ear of the performer is sufficiently subtle and flexible, capable of constant development and improvement in the process of communication with the instrument and music.

In the process of purposeful development of auditory abilities, the performer must quickly master the ability to perceive music in a complex way – to simultaneously listen to the pitch of the melodic line, its intonation development, timbre coloring, rhythm, harmony, character of presentation. Without this skill, the performer will not be able to fulfill his main task – to understand and reveal the artistic content of the music being performed.

Key words: earing, brass musicians, orchestra training, institutions of higher education, performance, competence, components.

Постановка проблеми. Сучасний рівень та специфіка роботи музикантів-духовиків як в сольному, так і в оркестровому музикуванні вимагає від здобувачів закладів вищої освіти мистецького спрямування глибоких методичних знань та різносторонніх навичок у ході підготовки професійних фахівців. Відтак навчальний процес, який здійснюється в оркестровому колективі, в своїй основі має бути зорієнтований не тільки на розвиток навичок гри на духовому музичному інструменті, його настроюванні, гри в ансамблевих групах та удосконаленні читання нот з листа, але й на розвитку мелодійного, гармонічного та поліфонічного слуху.

Професійне оволодіння музичним слухом є ключовим елементом музичного сприйняття музикантом-духовиком образного та емоційного мислення, що синтезується на основі розуміння музичної мови, а, отже, стає основним підґрунтям для розкриття виконавцем композиторського задуму та втілення і передачі музичного образу, наповненого найрізноманітнішим художнім змістом [3].

Аналіз досліджень. Важливу роль оркестрово-ансамблевого музикування у процесі підготовки музиканта-виконавця розглядали у своїх працях В. Воєводін, М. Давидов, К. Ігумнов, М. Різоль та ін.

Методичні аспекти роботи з оркестровими колективами у закладах вищої освіти мистецького спрямування розроблено вітчизняними науковцями Б. Бриліним, А. Болгарським, М. Гуральник, І. Мариніним, В. Федоришиним.

Основи розвитку музичного слуху у музикантів в закладах вищої освіти висвітлювалися у наукових працях В. Вахромєєва, Г. Виноградова, М. Малахової, А. Островського, Є. Столової.

За твердженням Д. Блюма [8], професійний розвиток музичного слуху музикантів у закладах вищої освіти мистецького спрямування залежить від написання музичного диктанту, який активно впливає на здатність швидкого запам'ятовування та відтворення того чи іншого музичного тексту.

Проблема формування та розвитку музичних умінь та здібностей, зокрема слуху, досить широко розглядалася вже в першій половині ХХ століття. Численні праці даного історичного періоду були в своїй основі зорієнтовані на виведення природних виконавських здібностей особистості до найвищого рівня розвитку. Відтак питаннями формування та розвитку музичного слуху, основних характеристик його походження були зацікавлені науковці, серед яких: П. Гарбузова, В. Кьолера, О. Мальцева, М. Мейєра, Б. Теплова.

У ХХІ столітті ця проблема стала предметом вивчення П. Бережанського та О. Передерія.

Незважаючи на об'ємність праць щодо вивчення специфіки оркестрової діяльності та безпосереднього впливу інструментально-оркестрового виконавства на розвиток професійних якостей, зокрема музичного слуху, в умовах професійної підготовки музиканта-духовика у закладах вищої освіти мистецького спрямування питання розвитку музичного слуху в процесі оркестрової підготовки і досі залишаються маловивченим явищем.

Мета статті – виокремити та науково обґрунтувати основні компоненти музичного слуху в процесі оркестрової підготовки музиканта-духовика.

Виклад основного матеріалу. Без активної діяльності музичного слуху, без тонких музично-слухових відчуттів і уявлень, як відомо, неможливі ні відтворення музики, ні її правильне сприйняття. Тільки людина з музично розвиненим слухом володіє специфічною особливістю сприймати, запам'ятовувати, уявляти і відтворювати музичні звуки, що безумовно впливає на високу якість музичного слуху.

Музичний слух прийнято поділяти на відносний і абсолютний. Відносний слух забезпечує певні висоти даних звуків тільки після попереднього зіставлення їх з еталоном, що вже прозвучав [1]. Абсолютний слух подібних етalonів не потребує: він має змогу встановити висоту звуку одразу, без будь-якого попереднього порівняння.

Володіння абсолютним слухом дає музиканту-духовику певні переваги, тому що він може точно уявити собі висоту кожного звуку до початку його реального звучання. Однак відсутність таких слухових здібностей зовсім не трагедія для музиканта. Практика показує, що володіти повною мірою мистецтвом гри на інструменті цілком можливо і при наявності хорошого відносного слуху. Тільки необхідно, щоб музичний слух виконавця був досить тонким і гнучким, здатним до постійного розвитку і вдосконалення в процесі спілкування з інструментом і музикою.

Для з'ясування фізіологічних основ музичного слуху коротко розглянемо, як побудований і як функціонує слуховий апарат музиканта. Вухо людини становить досить складний орган, який служить для перетворення звукових коливань в нервові імпульси і передачі їх в кору головного мозку. В органі слуху людини вирізняють три суміжних відділи:

а) зовнішнє вухо, яке складається із вушної раковини і зовнішнього слухового проходу [2, с. 11];

б) середнє вухо, яке включає в себе барабанну перетинку з системою слухових кісточок (молоточок, наковальня та стремена) і слуховою (євстахієвою) трубою; середнє вухо відділяється від зовнішнього барабанною перетинкою [2, с. 12];

в) внутрішнє вухо або лабіринт, важливими частинами якого є ракушка і кортієв орган, що має слухові клітини з підведеними до них закінченнями слухового нерва [2, с. 15].

У функціональному відношенні діяльність цих трьох відділів різна: перші два, тобто зовнішнє і середнє вухо, в основному утворюють звукопровідну частину слухового апарату, а внутрішнє вухо – звукосприймальну. Саме у внутрішньому вусі звукові хвилі приводять у коливання настроєні на різну висоту нервові закінчення слухових клітин; ці коливання, передаючись по слуховому нерву корі головного мозку, викликають певні слухові відчуття. Вказані відчуття виникають через те, що слуховий аналізатор має спеціальний відділ в корі головного мозку, в якому здійснюється аналіз і синтез всіх комплексних звукових подразників [2, с. 17].

З моменту виникнення реального звучання слух музиканта повністю переключається на виконання активних функцій – корекцій. Якість і виразність звуків, зокрема їх динаміка, тембр, інтонація, метроритм, штрихи, – все це тепер стає об'єктом уваги і контролю з боку слуху виконавця. Користуючись відбірковою аналітичною здібністю музичного слуху, виконавець не тільки безперервно аналізує результати звукоутворення, але і, спираючись на слухові відчуття, вносить в діяльність виконавського апарату необхідні корективи. Практично це здійснюється таким чином: допустимо, що музикант, який грає на духовому інструменті, встановив, що виконаний ним звук має явно виражену і небажану тенденцію до пониження, тобто звучить трохи нижче норми. Слухові відчуття в ту ж мить передаються в кору півкуль, де вони перетворюються у вольові імпульси і

направляються до нервово-м'язових відділів губ і дихального апарату [5]. Потім за допомогою вольових зусиль музикант збільшує напругу губ й інтенсивність видиху, в наслідок чого звук підвищується, його інтонації надається необхідна точність. Аналогічно чинить музикант у випадках, коли спираючись на свої слухові відчуття, він уточнює ступінь посилення або послаблення звуку, добивається виразності, ясності і чистоти звучання інструмента, контролює швидкість і чіткість рухів пальців; тромбоніст правою рукою оцінює ступінь узгодженості функцій язика для гри, можливості губ та дихання при атаці звука.

Таким чином, безперервний і ретельний слуховий самоконтроль допомагає виконавцю координувати і направляти роботу всього виконавського апарату в цілому.

Спочатку потрібно навчитись активно слухати музику, яку виконують інші музиканти, тому що цей навик має важливе значення для накопичення в пам'яті музичних образів і вражень. Не менш важливим для виконавця є його вміння постійно слухати і сприймати власну гру, що далеко не завжди вдається через непомірне завантаження уваги турботами технічного порядку [10].

Корисний навик – запам'ятати і зберегти в пам'яті виконавця значну кількість різного музичного матеріалу. При цьому, користуючись слуховою уявою, виконавець повинен вміти пригадувати музику, почуту ним як в чужому, так і в власному виконанні. Велике значення має і вміння формувати конкретний задум майбутнього виконання. Музикант знову-таки за допомогою слухового уявлення повинен чітко уявити собі, як він буде виконувати на інструменті певний музичний фрагмент. Нарешті, до найбільш складних навичок відноситься попереднє чуття або попереднє захоплення виконавцем розвитку музики в ході самої гри. Відомо, що цією здібністю володіють далеко не всі виконавці, а тільки ті, котрі наділені добре розвиненим внутрішнім слухом. Опанування перерахованими слуховими навичками і вміннями передбачає систематичну роботу музиканта над розвитком і вдосконаленням свого слуху.

З метою ефективного тренування слуху за допомогою інструмента потрібно дотримуватись певної послідовності, запропонованої В. Апатським та М. Платоновим. Спочатку необхідно навчитись уважно слухати тембр звуків свого інструмента у власному виконанні. Потім потрібно прислухатися у визначені висоти і тембр звуків інструмента, коли грає інший виконавець [4]. Згодом потрібно виробити в собі уявлення висоти і тембру звуків свого інструмента не в процесі гри, а тримаючи його в руках, але не граючи. Нарешті останнім і найбільш складним етапом в процесі розвитку слухових навичок є уявлення висоти і тембру різних звуків свого інструмента через безпосереднє спілкування з ним.

В умовах оркестрово-виконавської діяльності навички музиканта-духовика як соліста, тобто індивідуального виконавця, нівелюються, оскільки в оркестрі звучання усієї музичної фактури залежить від звучання усіх інших інструментів, які складають основу чотирьох основних оркестрових груп духового оркестру (дерев'яна, характерна, ударна та основна мідна група). Для слухачів у цьому випадку музикант виступає не окремою особистістю, а частиною цілого [6, с. 74]. Таким чином, у музиканта-духовика, учасника оркестрового колективу, який навчається у закладі вищої освіти мистецького спрямування, має бути добре розвинене вміння швидкого переключення слухової уваги з загально-оркестрового на ансамблеве і відповідно на індивідуальне сприйняття звучання музичної тканини.

За твердженням М. Голючека, оркестровий колектив складається з кількох ансамблів, а ансамбль, в свою чергу, це – «колектив з декількох музикантів, кожний з яких, виконуючи самостійну партію, тісно і безпосередньо взаємодіє з партнерами для досягнення спільної мети – виконання музичних творів» [4, с. 11].

Загалом, поняття «оркестровий колектив» ми розуміємо як колективну форму виконання того чи іншого музичного твору, в результаті чого відбувається розкриття художнього змісту твору кількома групами музикантів-духовиків.

В ході оркестрового музикування важливим умінням музиканта-духовика виступає компетентність відображати як власне бачення, так і виконавський задум партнера, що, в свою чергу, дасть можливість виокремити єдиний виконавсько-художній зміст, який призведе до єдності у фразуванні, збалансованості у звучанні та чіткої темпо-ритмічної організації виконання музичного твору і втілення художнього образу.

Таке уміння можливе тільки за умови добре розвинутої компетентності та компонентів музичного слуху музиканта-духовика. Серед таких компонентів музичного слуху ми можемо виокремити архітектонічний, тембро-динамічний, внутрішній, абсолютний слух і, звісно, поліфонічний, гармонічний та мелодичний.

Під поняттям *мелодичний слух* ми розуміємо чіткість та точність відтворення звуковисотного інтонування на амбушюрних, лабільних та язичкових інструментах духового оркестрового колективу.

Основою мелодичного слуху є уміння музиканта-духовика до інтервального та інтонаційного сприйняття музичної тканини та відтворення її на інструменті. Для успішного розвитку мелодичного слуху в оркестровому колективі музикантам-духовикам необхідно дотримуватись наступних рекомендацій: аналіз інтервального складу, програвання у повільному темпі, розподіл твору на фрази та визначення точок кульмінаційних моментів [8, с. 105].

Гармонічний слух – здатність сприйняття оркестрової партитури по вертикалі, уміння чути та розрізняти акордові співзвучності, які за необхідності можна відтворити голосом чи на інструменті. Для успішного розвитку гармонічного слуху музикантам-духовикам необхідно: систематично та послідовно доєднувати голоси груп (дерев'яної, характерної та основної мідної) оркестру по горизонталі, програвати мелодію окремо без акомпанементу, уявляючи звучання усієї гомофонно-гармонічної фактури внутрішнім слухом, здійснювати детальний гармонічний аналіз музичної тканини в повільному темпі за фортепіано [8, с. 105].

Основною характеристикою *поліфонічного слуху* є здатність впізнавати і відтворювати декілька мелодичних ліній, які викладені в одній чи кількох оркестрових груп (дерев'яна, характерна, основна), що звучать одночасно. Музиканти-духовики активують свій поліфонічний слуховий контроль шляхом одночасного зіставлення неоднорідних духових інструментів у виконанні кількох мелодичних ліній з метою отримання динамічної, штрихової та образно-емоційної узгодженості.

Можливість музиканта-духовика розпізнавати не тільки звуковисотне положення нот, але й об'єм та їх окрасу (забарвлення) прийнято називати – *тембровим слухом*.

Зважаючи на досить велике різноманіття інструментів та їх тембральних характеристик великого мішаного духового оркестру, музиканти-духовики, будучи учасниками репетиційного процесу, мимовільно розвивають свій тембральний компонент музичного слуху, збагачуючи особистий тембрально-звуковий асоціативний ряд.

Під поняттям *внутрішнього слуху* ми розуміємо здатність музиканта-духовика до відтворення нотного тексту як окремої його частини, так і твору в цілому, без участі інструменту, тобто завдяки гарній уяві. Внутрішній слуховий процес відбувається миттєво на підсвідомому рівні. Добре розвинені навички внутрішнього слуху допомагають музикантам-духовикам активізувати слухові уявлення, що в умовах оркестрового музикування призведе до концентрації уваги на звуковому відтворенні музичного твору, оскільки, враховуючи особливості оркестрового виконавства, музикант має володіти умінням ведення мелодичної лінії як своєї, так і партнерів за допомогою внутрішнього слуху, щоб логічно підтримати або продовжити музичну думку [7, с. 76].

Тобто здатність музиканта-духовика до «передпрослуховування» внутрішнім слухом має наступні складові. Твір, необхідний для вивчення, поділяють на фрази, один з учасників духового оркестру виконує їх на інструменті, інші ж учасники відтворюють внутрішньо без участі голосу чи інструмента [8, с. 105]. Керівник оркестрового колективу, в свою чергу, обирає конкретний період чи мотив, який здобувачі вивчають зорозово індивідуально та в групах, опираючись на своє внутрішнє чуття.

Абсолютним слухом ми називаємо здатність музиканта-духовика розпізнавати будь-яке звуковисотне положення ноти без попереднього порівняння її з будь-яким вихідним звуком. За твердженням М. Малахової, абсолютний слух може бути пасивним, таким, що виявляє висоту, базуючись на тембрових критеріях, та активним, який передбачає здатність людини не лише розпізнавати, а й відтворювати задану чи записану висоту [7, с. 76].

У процесі оркестрової підготовки у музикантів-духовиків формується пасивний абсолютний слух завдяки сприйняттю тембрального різнобарв'я інструментів великого мішаного духового оркестру.

Нарешті, розуміння та відчуття загальної форми твору, уміння відокремлювати окремі її частини (фрази, речення, мотиви та періоди) прийнято називати *архітектонічним слухом*, що є синтезом усіх складових компонентів музичного слуху музиканта-духовика. Розвиток цього компоненту музичного слуху безпосередньо залежить від рівня сформованості усіх вище зазначених компонентів музичного слуху. На думку М. Малахової, застосування методу аналізу музичної форми у форматі діалогічного спілкування додає системних знань здобувачам, які, своєю чергою, переходячи у площину підсвідомого, складають основу для інтуїтивного чуття логіки музичних творів [8, с. 106].

Відтак означені види роботи над розвитком компонентів музичного слуху у музикантів-духовиків необхідно проводити з урахуванням думки самих здобувачів, котрі повинні надавати перевагу детальному аналізу власних дій, зосереджених на процесі слухової концентрації.

Колективне музикування є інтеграційним процесом, який поєднує в собі багато можливостей та характеристик, але в своїй основі базується на навичках слухового контролю у всіх учасників оркестрового колективу.

Розвинені вміння музикантів-духовиків, учасників оркестрового колективу закладів вищої освіти мистецького спрямування, чути, а не лише слухати, продрукують елементи розвитку співтворчості та високої виконавської культури.

Висновки. Таким чином, роботу над якісним виконанням творів у духовому оркестровому колективі слід спрямовувати не тільки у площину вдосконалення виконавської техніки чи відпрацювання технічно складних виконавських елементів, але й на вміння сконцентрувати слухову увагу музикантів-духовиків в такий спосіб, аби розвинути в них вміння рівнозначно контролювати як свою виконавську партію, так і партію партнера, щоб досягти інтонаційної, гармонічної та тембрової узгодженості індивідуально-виконавської мелодичної лінії з усім оркестровим колективом (вертикально-узгоджене партитурне звучання голосів), що в кінцевому результаті призведе до майстерної адаптації кожного оркестранта у слуховому відчутті та побудові музичного твору.

Отже, специфіка роботи духового оркестрового колективу створює унікально сприятливі умови для формування компетентності та розвитку в оркестрантів усіх компонентів музичного слуху, які вважаються основними складовими якісного формування виконавської майстерності музиканта-духовика.

Перспективу подальших досліджень вбачаємо у детальному дослідженні компетентності, якою повинні володіти оркестранти, а також у виокремленні окремих компонентів музичного слуху музиканта-духовика та детальних їх характеристик, адже тільки комплексне наукове вивчення основних складових музичного слуху музиканта-духовика зможе забезпечити ефективне та якісне навчання у духових оркестрових колективах сучасних закладів вищої освіти мистецького спрямування.

Список використаних джерел:

1. Аносов І. П. Антропологізм як чинник гуманізації освіти (теоретико-концептуальні основи): автореф. дис. доктора пед. наук. К., 2004. 44 с.
2. Боярчук О. Д. Анатомія, фізіологія і патологія органів слуху та мови: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Луганськ: Альма-матер, 2008. 175 с.
3. Виноградов Г. С. Гармонія и сольфеджио. К. : Музична Україна, 2006. 298 с.
4. Голючек М. С. Ансамбль українських народних інструментів : навч. посібник. К.: КНУКіМ, 2001. 215 с.
5. Зязюн І. А. Естетичні засади розвитку особисті. *Мистецтво у розвитку особистості : монографія* / за ред. І. А. Зязюна. Чернівці : Зелена Буковина, 2006. С. 14 – 36.
6. Костюк А. Г. О теории музыкального восприятия. *Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования*. К. : Музична Україна, 1986. С. 10 –16.
7. Малахова М. О. Розвиток слухових навичок майбутнього викладача музичного мистецтва у класі інструментального ансамблю. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Київ, 2012. Вип. 16 (26). С. 72 – 76.
8. Малахова М. О. Студентський інструментальний ансамбль: технологія командної інтерпретації художнього образу музичного твору. *Освітологічний дискурс*. Київ, 2019. № 3 – 4 (26–27). С. 100 – 109.
9. Олексюк О. М. Музична педагогіка. К. : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2013. 347 с.
10. Щолокова О. П. Художньо-аксіологічний напрям мистецької освіти. *Збірник матеріалів наукових доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції «Сучасні проблеми виконавської підготовки викладачів мистецьких дисциплін: Наукове видання»*. Херсон. 2016. С. 30 – 35.



УДК 008:784.68+780.643,2.083:785,12
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2162-9759>

Лебедь В.О.,
м. Дніпро

ФЕСТИВАЛЬНО-КОНКУРСНА КУЛЬТУРА В АСПЕКТІ АКАДЕМІЧНИХ ТВОРІВ ДЛЯ САКСОФОНА З ДУХОВИМ ОРКЕСТРОМ

Анотація. Численні фестивалі та конкурси, зокрема й у Дніпровській академії музики, за участю виконавців-саксофоністів у сьогоденні культурно-мистецького життя, створюють відповідно означену, характерну атмосферу максимальної активізації знаходження нових інструментально-виконавських форм, професійної виконавсько-педагогічної комунікації, щонайбільше генерують творче підґрунтя задля жанрової та стилізованої еволюції репертуарної палітри академічного виконавства на саксофоні.

Ключові слова: саксофон, духовий оркестр, музичний фестиваль, Музика без меж, духові інструменти.

***Annotation.** Numerous festivals and competitions, in particular at the Dnipro Academy of Music, with the participation of saxophonist performers in today's cultural and artistic life, create a correspondingly defined, characteristic atmosphere of maximum activation of the discovery of new instrumental and performing forms, professional performing and pedagogical communication, as much as possible generate a creative basis for genre and style evolution of the repertoire palette of academic performance on the saxophone.*

***Keywords:** saxophone, wind orchestra, music festival, Music without borders, wind instruments.*

Постановка проблеми та її значення. Численні фестивалі події та конкурси, за участю виконавців-саксофоністів у вирі культурно-мистецького життя, створюють відповідно означену, характерну атмосферу найвищої активізації знаходження нових інструментально-виконавських форм, професійної виконавсько-педагогічної комунікації, щонайбільше генерують творчий фундамент задля жанрової та стильової еволюції репертуарної палітри академічного виконавства на саксофоні. Тож, постає необхідність дослідження функціонування численних фестивальних подій у аспекті розвитку академічного саксофонного репертуару в супроводі духового оркестру.

Метою дослідження є пошук взаємозв'язків між фестивально-конкурсними подіями та розвитком й популяризацією академічного саксофонного репертуару в супроводі оркестру духових інструментів.

Огляд літератури. Дослідженню фестивально-конкурсного аспекту функціонування духових інструментів в соціокультурному житті України та зарубіжжя були присвячені праці В. Апатського [1], В. Громченко [2,3], А. Степанової [5]. Але мусимо констатувати, в цих наукових роботах не в повній мірі було досліджено саме саксофонний репертуар в супроводі духового оркестру, як елемент фестивально-конкурсного побутування.

Відтак **актуальність статті** полягає у практичному значенні дослідження даного матеріалу, адже саме живе спілкування з музикою породжує міцні зв'язки та сприяє неупинному розвитку духового музично-виконавського мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Знаковим та рушійним фактором, який позначився на генерації та популяризації саксофонного репертуару у супроводі духового оркестру, є різноманіття музичних фестивалів, конкурсів, конференцій, конгресів та форумів. Доволі часто ці мистецько-культурні події стають осередком багатоманітних нових музичних досягнень, прем'єр творів та дають можливість поціновувачам музики розширити кругозір.

Подібні фестивалі, конгреси існують та проводяться із різною періодичністю, приваблюючи свою власну аудиторію поціновувачів. З поміж фестивалів, що регулярно відбуваються, відзначимо Міжнародний фестиваль музичного мистецтва «Музика без меж», що проводиться у стінах Дніпровської академії музики. Історія фестивалю починається від 2009 року, і з того часу мистецький захід проводиться щорічно. Таким чином, можемо констатувати сталий розвиток та вкорінення традиційності даної музичної події.

У рамках фестивалю «Музика без меж» неодноразово відбувалися виступи духового оркестру Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, під орудою художнього керівника колективу, диригента Ігоря Грузина. В.В. Громченко зазначає, що «...за доброю традицією, неодмінною частиною багаторічного навчального процесу в Дніпровській академії музики постає Міжнародний фестиваль академічного музичного мистецтва „Музика без меж”. Цей оригінальний флагман професійно-освітнього процесу щонайліпше обумовлює навчальне піднесення в природньому синтезі теорії й практики, при цьому, що винятково важливо, практики із наявно вагомою публічною складовою – цілком наповненими концертними залами академії ім. М. Глінки» [2, с. 174].

Серед іншого, фестиваль «Музика без меж» привернув увагу до себе тим, що він збирав найкращих представників музично-виконавського мистецтва найрізноманітніших спеціальностей, зокрема й саксофоністів. За роки існування фестивалю, у його рамках відбулися виступи таких видатних саксофоністів як, Клод Делангль, Ася Фатеева, Флоран Монфорт та Олександр Суяр.

У 2015 році з духовим оркестром виступав лауреат міжнародних конкурсів та випускник класу саксофона Клода Делангля у Національній Паризькій консерваторії Флоран Монфорт. Саксофоніст виконав тоді три твори, а саме– «Escarpades» Дж. Уільямса, «Растреллі токато» Р. Маріно та відомий «Маленький чардаш» у перекладенні для двох саксофонів з духовим оркестром, разом із талановитою ученицею музичної школи академії Анастасією Федоренко.

У 2016 році фестиваль знову відвідав Ф. Монфорт та на цей раз блискуче й неперевершено емоційно виконав Концерт для альт-саксофона з духовим оркестром П. Крестона. Стосовно тогочасного концертного виступу В.В. Громченко зазначив, «...що виступ ректора Вексанської консерваторії, саксофоніста Флорана Монфорта не залишив осторонь жодного зі слухачької аудиторії. У його виконанні прозвучав концерт для саксофона американського композитора ХХ століття П. Крестона. Значне превалювання дрібної віртуозної техніки у партії соліста суттєво

активізувало емоційне насичення твору, водночас утверджуючи стали ансамблевисті музикантів оркестрового колективу» [4, с. 1].

У 2017 році численні поціновувачі академічного музичного мистецтва мали можливість на фестивалі «Музика без меж» насолодитися грою прекрасної саксофоністки, лауреата найпрестижнішого Міжнародного саксофонного конкурсу ім .А. Сакса у м. Дінан (Бельгія) Асі Фатеевої. Виконавиця є концертуючою саксофоністкою та артисткою фірми Сельмер-Париж. У її виконанні прозвучала Фантазія К. Сміта й п'єса «Емануель» М. Коломб'є.

Максимально плідною з огляду розвитку академічного саксофонного репертуару постала творча зустріч на фестивалійній сцені Дніпровської академії музики з легендарним французьким виконавцем, професором Паризької національної консерваторії, уславленим саксофоністом Клодом Деланглем. У концерті 28 квітня 2017 року, що відбувся у рамках XIV Фестивалю французької культури в Україні «Французька весна», Клод Делангль виконував оригінальні саксофонні композиції, наголосимо, присвячені йому та написані у безпосередній співпраці з ним, зокрема три танго-етюди Астора П'яццолі для саксофона з фортепіано.

Фестивалійний марафон 2019 року з успіхом презентував академічне музично-виконавське мистецтво відомого французького саксофоніста сучасності Олександра Суяра. «Кульмінація міжнародного європейського музичного форуму в академії ім. М. Глінки вже традиційно означилась фанфарами духових академічних інструментів. У вечірньому концерті 27 лютого великий духовий оркестр під орудою Ігоря Грузина виконав низку сучасних оригінальних оркестрових та сольних композицій для тромбона (соліст – професор Паризької консерваторії, відомий тромбоніст Жак Може) та саксофона (соліст Олександр Суяр)» [3, с.2].

Закцентуємо, що в експресивно-виразному, переконливому виконанні Олександра Суяра, у супроводі духового оркестру академії прем'єрно прозвучав твір сучасного французького композитора О. Калмеля «Manhattan Skyline».

У програмі фестивалю 2021 року соло на саксофоні у супроводі духового оркестру виконували дніпровські музиканти, а саме – студентка, лауреат міжнародних конкурсів Валерія Кібець та випускник Дніпровської академії музики Віктор Гаврильченко. Ансамбль саксофоністів блискуче виконав академічну композицію сучасного французького композитора Джордана Гудефіна «Scherzo Furioso», написану для дуету сопрано та тенор саксофонів у супроводі професійного духового оркестру.

Підкреслимо, що всі вищезгадані виконавці-саксофоністи грали із духовим оркестром Дніпровської академії музики шедеври сучасного академічного репертуару для саксофона. Закцентуємо, що деякі з композицій, були позначені прем'єрним виконанням в Україні, як то виконання концерту П. Крестона, концерту О. Калмеля «Manhattan Skyline», «Scherzo Furioso» Дж. Гудефіна, Концертино К. Грюндмана.

Означена когорта саксофоністів є, переважно, представниками французької академічної саксофонної школи. Лише Ася Фатеева, котра походить родом із України, на початках своєї музичної кар'єри зазнала впливу школи М. Шапошнікової.

Наголосимо, що французька саксофонна школа, яка є професійним першоджерелом у галузі новочасного мистецтва гри на саксофоні, постає першокласною та академічно взірцевою, а отже, й можливість завдяки фестивалю доторкнутися, долучитися до вершин музично-виконавського мистецтва, є неабияким активізуючим фактором задля розвитку академічного саксофонного репертуару в супроводі духового оркестру.

Акцентуватимемо, що у рамках міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Музика без меж» проходять різноманітні концертні події, численні майстер-класи, творчі зустрічі та постійно змінюються форми проведення фестивалю. Так, наприклад, Європейський музичний форум, котрий покликаний єднати найвидатніших виконавців сьогодення, формує засади щодо передачі естафети майстерності українським студентам та викладачам. В.В. Громченко переконливо стверджує наступне: «Приємно констатувати, що означений інтернаціональний форум, проростаючи з традицій міжнародного фестивалю музичного мистецтва „Музика без меж”, щороку отримує нові форми його проведення, залучаючи до взаємної співпраці, а відтак і творчого взаємозбагачення, все нових відомих виконавців, викладачів, а також студентів-музикантів з усієї України» [2, с. 174].

Ще однією знаковою постаттю в академічному саксофонному мистецтві України є Анна Степанова. Виконавиця родом з Одеси, котра окрім того опанувала своє мистецтво у М. Шапошнікової. Її життєвий шлях пов'язаний із численними концертними виступами та організацією фестивалійних та конкурсних заходів. Вона є фундатором престижного міжнародного конкурсу молодих виконавців «Золотий саксофон», що значно вплинув на рівень виконавської майстерності українських саксофоністів. Історія конкурсу налічує дев'ять років. Ось яку думку має

сама організатор, «вважаємо за доцільне зауважити, що українське саксофонне виконавське мистецтво на сучасному етапі свого розвитку має значний потенціал як засіб міжнародного співробітництва в реалізації українсько-європейських зв'язків. Такий факт засвідчують участь українських саксофоністів-виконавців у фестивалях та конкурсах європейського та світового рівня, організація і проведення в Україні міжнародних конкурсів виконавців на саксофоні, насамперед, Міжнародного конкурсу молодих виконавців „Золотий саксофон”, що став значимою культурно-мистецькою акцією у фестивально-конкурсному русі сучасної України й засобом розширення міжнародних зв'язків України в мистецькій сфері та підняттям престижу української саксофонної виконавської школи» [5, с. 176.].

Безумовно вдалою та успішною подією, що є наслідком налагоджених культурно-мистецьких зв'язків А. Степанової із видатними виконавцями сьогодення, став Міжнародний фестиваль «Браво Сакс», що відбувся у листопаді 2019 року в стінах Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського у Києві та був приурочений до двохсот п'ятої річниці із дня народження винахідника саксофона Адольфа Сакса (1814 – 1894). Цей фестиваль зібрав видатних європейських виконавців, а його особливістю було задіяння духового оркестру та прем'єрне в Україні виконання Концерту для саксофона з духовим оркестром Девіда Маслянки, яке, безперечно, стало прикрасою та родзинкою фестивальної програми.

Подібні фестивалі та конкурси неабияк позитивно впливають на розвиток саксофонного виконавства у різних куточках світу. Погоджуємось із твердженням А. Степанової, котра вказує на те, що «популяризація саксофонного виконавства викликала різке збільшення чисельності виконавських шкіл, зокрема французької, японської, китайської та американської» [5, с. 171].

Зазначимо, що гостями та виконавцями на найзнаковіших фестивалях виступають саме представники означених А. Степановою виконавських шкіл. Навіть, якщо виконавець є представником певної нації, то всі вони мали досвід навчання в осередках цих виконавських шкіл.

Серед найвагоміших саксофонних заходів є Всесвітні конгреси саксофоністів. Конгрес розширився з одноденного зібрання в 1969 році до нинішнього п'ятиденного заходу. За останні п'ятдесят років відбулося величезне зростання ентузіазму щодо нашого інструмента, про що свідчить багато талановитих молодих артистів, які виступали на Конгресах. Конгреси проходили в США, Канаді, Англії, Німеччині, Японії, Італії, Іспанії, Словенії, Таїланді, Шотландії, Франції та Хорватії.

Мабуть, найважливішим аспектом цих зібрань є дух товариства, присутній на кожному Конгресі. Виступи були блискучими, а музика чудовою, але для багатьох, не менш важливим аспектом цих зустрічей є можливість зустрітися зі старими друзями та знайти нових. Бажання колег обговорювати свій досвід і ділитися думками робить кожен Конгрес надзвичайним. Всесвітній конгрес саксофоністів дає можливість зустрітися з саксофоністами з багатьох країн, відвідати майстер-класи та лекції, а також послухати різноманітні концерти та виступи солістів-саксофоністів, камерних ансамблів, джазових ансамблів, духових ансамблів та симфонічного й духового оркестру. До прикладу на попередньому Конгресі, який проходив у 2018 році в м. Загреб (Хорватія) відбулось прем'єрне виконання Концерту «Manhattan Skyline» О. Калмеля у супроводі Духового оркестру військових сил Хорватії. Наголосимо, вже через пів року цей твір був вперше виконано в Україні, на сцені Дніпровської академії музики.

Показовим фактом є те, що автор даної роботи в період написання дисертації мав змогу виконавсько-практично познайомитись із творами для саксофона в супроводі духового оркестру. Зокрема, пізнати різницю двох авторських версій концерту П. Крестона. Перше виконання цієї перлини саксофонного репертуару мало місце під час підготовки до Міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Музика без меж» у 2016 році. Автор роботи був ілюстратором перед виконанням твору французьким саксофоністом Флораном Монфором. Друге виконання цього твору відбулось 1 березня 2023 року, також в рамках фестивалю «Музика без меж» у супроводі симфонічного оркестру «The Festival». Обидві версії є художньо довершеними та, безумовно, переконливими. Але маючи досвід виконання обох версій, вважаємо, що за штриховою та артикуляційною взаємодією більш вдалою є версія з духовим оркестром, в той час як симфонічний варіант дає більшу свободу нюансування в напрямку піано та піаніссімо. Також впродовж останнього року навчання автор роботи виконував у супроводі духового оркестру Дніпровської академії музики такі визначні твори як Концерт «Birds» Т. Машіма (27 лютого 2023 р.) та Баладу А. Ріда (15 травня 2023 р.), що дало змогу відчути та осмислити специфіку виконання різнохарактерних та різножанрових творів для саксофона у супроводі духового оркестру.

Ще однією знаковою та важливою подією у саксофонному ком'юніті постає Міжнародний саксофонний фестиваль у м. Палмела (Португалія), на якому з поміж іншого існують концерти музики для саксофона у супроводі духового оркестру. Незмінним учасником фестивалю виступає

духовий оркестр поліції Португалії. Історія цього фестивалю почалась у 2005 році й за цей час відбулось вісім фестивалів. На фестивалі виступали такі видатні саксофоністи як Нобуя Сугава, Ежен Руссо, Павел Гузнар, Мішель Супера, Хельдер Альвес, Енді Скот.

Магістральною саксофонною подією сьогодення є також саксофонний фестиваль в Андорі «Andorra sax fest». Цей фестиваль відбувся вперше у 2014 році й від того часу проходить щорічно. Андора сакс фест є тим заходом, котрий збирає найкращих виконавців та викладачів саксофона в Європі. А міжнародний конкурс молодих саксофоністів об'єднує фанатів саксофона з усього світу. Концертні події фестивалю означені новизною та завжди викликають схвалення та ажіотаж серед публіки.

Репертуар для саксофона з духовим оркестром популяризується й у середовищі конкурсно-фестивального життя, про що свідчить внесення декількох композицій у супроводі духового оркестру до обов'язкової програми Міжнародного конкурсу саксофоністів у м. Нова Горіца, Словенія, який відбувався з 1 по 8 липня 2022 р. А саме, мова йде про Концерт П. Крестона опус 26 для саксофона та духового оркестру, Інгольфа Даля Концерт для саксофона та духового оркестру, Іда Готковські Концерт для саксофона та духового оркестру. Один із цих творів треба було виконати у фінальному турі в супроводі Оркестру збройних сил Словенії під керівництвом саксофоніста, лауреата Міжнародного конкурсу ім. А. Сакса – Міхи Рогіни.

Отже, фестивально-конкурсні звершення у царині академічного саксофонного виконавства, постають надзвичайно активізуючим стимулом щодо еволюційних процесів саксофонної репертуарної палітри. Відчутна потреба у знаходженні нових виконавських форм, певних інструментальних колективів, урізноманітнення жанрового та стильового означення пропонованих слухацькій аудиторії творів, забезпечує прогрес музично-виконавських ідей, стосовно репертуарної програми того чи іншого культурно-мистецького заходу.

Звернемо увагу, що саме у полі такого роду мистецьких досягнень відбувається творче народження численних саксофонних композицій нового художньо-мистецького бачення, відбуваються прем'єрні звершення, зокрема академічних творів для саксофона у супроводі професійного духового оркестру, здійснюється їх оновлена інтерпретація.

Слід зазначити, що максимальної активності у розвитку такого роду подій зазнає у часи музичного сьогодення фестивальна діяльність Дніпровської академії музики, на сцені якої відбулись перші виконання таких творів для саксофона з духовим оркестром, як Концерт Пола Крестона, композиція «Spotlights» для квартету саксофоністів Томаса Досса, твір «Manhattan Skyline» Олівера Калмеля, композиція «Скерцо фуріозо» для дуету саксофоністів Дж. Гудефіна.

Означені репертуарні звершення здійсненні, в переважній більшості, представниками французького академічного саксофонного мистецтва кінця XX – першої чверті XXI століття, а саме – Флораном Монфортом та Олександром Суяром.

Наголосимо, що у рамках фестивально-конкурсних заходів, зокрема й у Дніпровській академії музики, здійснюються не лише концертні, прем'єрні звершення, але й відбуваються численні майстер-класи, творчі зустрічі та професійно-педагогічні читання у лоні поціновувачів академічного музичного мистецтва, зокрема саксофонного виконавства.

Перспективи дослідження окресленої теми обумовлюються постійними репертуарними новаціями в програмах численних фестивальних та конкурсних заходів. Залучення більшої уваги композиторів до дивовижного співзвуччя саксофона та духового оркестру заохочуватиме та породжуватиме появу репертуарних новацій, що в свою чергу вимагатиме нових досліджень.

Список використаних джерел:

1. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Кн. II. Київ: «Задруга», 2012. 408 с.
2. Громченко В.В. Artcello 2019 Дніпровський формат. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : Грані, 2019. Вип. 16. С. 174–176.
3. Громченко В.В. Європейський музичний форум у Дніпрі. *Музичний вісник Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*. 2019. № 1 (43). С. 2.
4. Громченко В.В. Музичний карнавал. *Музичний вісник Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*. 2016. № 1 (37). С. 1.
5. Степанова А.О. Українське саксофонне виконавське мистецтво: питання українсько-європейських зв'язків. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : ГРАНІ, 2021. Вип. 20 (1). С. 165–178.



УДК [[780.8:780.64]:159.952]:37

ORCID: <https://orcid.org/10009-0005-9853-5007>*Терлецький М.М.,
м. Рівне*

МУЗИЧНО-СЛУХОВА УВАГА МУЗИКАНТА-ДУХОВИКА І ЇЇ ВИХОВАННЯ

Анотація. У даній публікації автор статті намагається привернути увагу музикантів-духовиків до такого важливого питання в процесі навчання, як увага. Без виховання належної уваги не відбудеться кваліфікований музикант, а також відповідальний працівник іншої трудової діяльності. Увага і концентрація думки є причиною всякого успіху.

Ключові слова. Викладач, учень, увага, зосередженість, воля, темперамент, нервова система, віковий ценз.

Annotation. In this publication, the author of the article, tries to draw the attention of wind musicians to such a complex question in the learning process as attention. Without proper attention, neither a professional musician nor a responsible employee of other labor activity will be born. Attention and concentration of thought are the cause of all success.

Keywords. Taucher, student, concentration, will, temperament, nervous system, age qualification.

Актуальність та стан досліджуваної проблеми. Слухова увага відіграє провідну роль в музичному навчанні музиканта-духовика, оскільки є важливим засобом регулювання музично-слухової, музично-виконавської та музично-творчої діяльності. Від розвиненої слухової уваги залежить здатність повноцінно сприймати, виконувати музику, орієнтуватися у різних її явищах, аналізувати, роздумувати, тобто спілкуватися з музичним мистецтвом. Отже актуальність обраної теми зумовлюється потребами практики і недостатністю науково-методичної розробки.

Мета статті полягає в тому, що питання вивченню музично-слухової уваги в музичній педагогіці спеціально не досліджувалося, хоча педагоги-музиканти звертаються до зазначеного терміну в своїй практичній діяльності.

Виклад основного матеріалу. Виховати стійку зосереджену слухову увагу можна через захоплюючі, яскраві музичні враження, що викликають в учня інтерес і любов до музики. Чим більше учень захоплюватиметься музикою, тим легше мобілізувати його слухову увагу, розвинути здібності до слухового аналізу, вміння правильно відтворювати звук, вслухатись у його звуковисотне інтонування, задану тривалість звуку і т.ін.

Використання музичних вправ як засобу активізації слухової уваги проводиться, у більшій мірі, на індивідуальних заняттях. Найглибший слід у свідомості музиканта прокладається власною творчою ініціативою. Вона і повинна стати одним з активних засобів розвитку слухової уваги та музичного мислення. Доцільно розвивати в учня усвідомлену дію «чую», яка вчить його думати, вслухатись в музичний матеріал. Усвідомлена дія «чую», тобто слухова увага, приведе до контролю над відтворенням звуковисотності та ритму музичних вправ, а також наділить слух спрямовуючою функцією [1, с.64].

Активізація слухової уваги є шляхом до осмисленого виконання вправ, які в свою чергу, несуть вагому цінність, зацікавлюючи учня до музичних занять, відкриваючи можливість розуміти та глибоко сприймати музику. В структурі здібностей музиканта-духовика важливу роль відіграють автоматизовані рухи, мається на увазі, які виникають в наслідок багаторазового повторення одного і того ж завдання. Успішність їх формування залежить від музично-слухової уваги.

Різниця між виконавцями на духових інструментах та іншими музикантами інструменталістами полягає в тім, що навіть окремо взятий звук на духовому інструменті вимагає напруження центральної нервової системи. У музиканта-духовика при відтворенні одного звука у полі зору знаходяться чотири об'єкти уваги – дихання, губний апарат, язик, руки, які взаємодіють між собою.

Після утворення звука з'являється ще один об'єкт контролю над цілим рядом показників – висота, тембр, гучність, тривалість звучання і т.ін.

Відомості про фізичну дію і наслідок утворення звуку поступають у кору головного мозку. Музикант-духовик початківець не в змозі перевірити всі параметри, які задіяні у даному випадку, і в нього немає жодної можливості думати про створення художнього образу. Все відбувається поступово по мірі автоматизації відповідних дій виконавського апарату. Який механізм цієї автоматизації при надлишковій кількості об'єктів уваги?

Багато викладачів постійно нагадують своїм вихованцям про те, щоби вони уважно слухали своє виконання. Парадокс полягає в тому, що багато молодих музикантів не вміють себе слухати і чути недоліки у власному виконанні. Здатність до самокритики і самоконтролю в процесі гри тісно

пов'язана з формуванням у музиканта-духовика психологічних знань. Допоки музикант не здатний відноситись до себе, як об'єкту сприйняття і чіткого уявлення, як йому необхідно поступити, він не може реагувати на свої дії. Так що здатність добре слухати свою гру пов'язана не тільки з тонким слуховим сприйняттям, але і з особистою зрілістю, відповідною сформованістю, як музиканта.

Гра на музичному духовому інструменті являє собою дуже складний вид людської діяльності, який вимагає для своєї реалізації високої міри особистого розвитку в цілому і досконалу роботу психічних процесів – волі, уваги, пам'яті і бездоганної узгодженості тонких фізичних рухів. Високого художнього результату неможливо досягти, якщо музикант-духовик не навчиться зосереджувати увагу на своєму виді діяльності.

"Зосередженість – це перша буква в алфавіті успіху", – відповідав І.Гофман на питання про єдиний цілеспрямований спосіб своєї діяльності. [6] Увага і концентрація думки є причиною всякого успіху. Краще взагалі не грати, ніж грати без серйозної уваги.

Музиканти-початківці пробують досягнути секрети виконавського мистецтва без особливої уваги, якщо їх не направити на зосередженість в роботі. Їх думки часто розсіяно блукають між виконуваною гамою і думками про інші розваги.

«Механічні вправи залишаються сухими і непотрібними, якщо в їх основі не задіяна робота голови», – наголошував М.Рубінштейн. [5] Якими перевагами користується музикант-духовик, який має розвинену увагу і вміє нею користуватися? – Технічне виконання відрізняється більшою точністю, відсутністю помарок і неакуратності, крім того виконання вражає продуманим і логічним змістом завдяки здібності глибокого проникнення в структуру твору.

Природньо, що музикант-духовик, у якого відсутня розвинута увага, характеризується протилежними виконавськими і особистими якостями.

Недолік виконання музичного твору, як правило, відбувається не тому, що музикант мало над ним працював, а від неправильних прийомів і методів роботи. Недосконале виконання є наслідком поганої якості роботи, а не її недостатньої кількості. Якісна робота – це завжди сконцентрована, зосереджена увага.

Окрім загальної зосередженості на якість виконання впливає і вміння розподілити увагу. В процесі гри музикант змушений звертати свою увагу на точність гри, на загальний характер музики і на свободу своїх рухів. Під час виконання твору увага рухається ніби одночасно по горизонталі і вертикалі. Горизонтальна увага виконавця зосереджена на безпосередньому моменті виконання, на фрагментах, які проходять один за одним і одночасно охоплює єдиний образ твору. Вертикальний пласт уваги охоплює координацію рук, звуковедення. Якість уваги виконавця проявляється в змалюванні тих звукових картин, які народжуються під роботою пальців або правої руки тромбоніста. Тому слуховий контроль того твору, що грає музикант і вміння себе чути з сторони – основа основ музичного мистецтва, як про це говорять всі без виключення музиканти. Вміння себе почути і є головним ключем до формування уваги музиканта-духовика.

Обсяг уваги відноситься до першочергових та найнеобхідніших якостей для виконавця музики, і визначає його як охоплення різних елементів виконавського процесу єдиним актом уваги. Здатність сприймати реальний результат діяльності в самому процесі дії не є вродженою здібністю. Виконавець вчиться бути уважним тоді, коли він досягає більшої успішності, він вчиться на реальному досвіді своїх вдач, які фактично підвищують його увагу, тобто на досвіді, який є для нього самим переконливим. Спрямованість уваги на те чи інше завдання, загострення уваги на контроль, інтерес учня до власної виконавської діяльності, звуковий показ, що виконується викладачем, його виразні емоційні вказівки, що поступово ускладнюються, є шляхом успішної роботи з формування музично-слухової уваги. [7]

Зосередженість слухової уваги є однією з характеристик активного слуху музиканта, а вміння слухати та чути музичне звучання визначається здатністю розподіляти та зосереджувати увагу.

У людини буває два види уваги – мимовільна і довільна. За нашою темою ми будемо говорити тільки про довільну увагу. Довільна увага – це свідомо спрямоване зосередження особистості на предметах та явищах навколишньої дійсності, на внутрішній психічній діяльності. Основним компонентом довільної уваги є воля. Цей вид уваги пов'язаний з внутрішньою напругою, зусиллям, стремлінням заставити себе зосередитись на чомусь, що відволікає від всього іншого.

Все, що укріплює волю, розвиває разом з тим і довільну, зосереджену увагу. Воля, як правило, закріплюється перемогами над труднощами.

Увага у різних людей, або в однієї і тієї ж людини, але в різних умовах, відрізняється деякими особливостями, від яких залежить рух психічних процесів, а також і сама діяльність людини.

Одним з важливих засобів уваги – це концентрація, міра зосередженості на якомусь предметі. Не менш важливим елементом концентрації уваги є її стійкість. Ця властивість проявляється у

тривалому стані на одному предметі при одному виді діяльності. Стійкість уваги, як і її інтенсивність, має велике значення в процесі навчання музиканта-духовика.

Як зосередженість, так і стійкість уваги залежить від особливостей об'єкта, на який вона направлена і тут все залежить від індивідуальних особливостей учня. Ми більше зосереджуємо уваги не тільки тоді, коли дивимось нотний текст, але і пробуємо грати.

Увага означає здатність людини зосередитись на виконанні нею діяльності і вміння відключитися від всіх інших побічних подразників. Індивідуальні можливості у тієї чи іншої людини залежать від особливостей нервової системи. Увага дуже тісно пов'язана з контролем за якоюсь дією, яка стає увагою тоді, коли досягає рівня автоматизму. Всі видатні музиканти, особливо інструменталісти, у своїх висловах постійно підкреслюють особливу роль цього психічного стану в досягненні високої майстерності.

Увага має велике значення у житті кожної людини. Відомо, що дивитись і бачити, слухати і чути – далеко не одне і те саме.

Там де нема уваги, нема і свідомого відношення людини до того, що вона робить, нема відповідно і продуктивної думки.

Увага забезпечує яскраве сприйняття навчального матеріалу, а також розуміння цього матеріалу. Увага забезпечує більш швидке і міцне запам'ятовування навчального матеріалу і збереження його в пам'яті на більш тривалий час.

Там, де треба проявити волю, увага впливає на її цілеспрямованість, наполегливість і впертість у подоланні труднощів.

Необхідно врахувати, що в межах вікового цензу є індивідуальні властивості уваги. Багато в чому все залежить від розумового розвитку, від рівня його пізнавального інтересу, від емоції і волі, властивостей характеру, від темпераменту, від стану нервової системи, від фізичного самопочуття. Все це необхідно враховувати викладачу в процесі навчання і виховання музиканта-духовика.

Як правило, в процесі навчання викладач передає своєму учневі частинку самого себе, а в багатьох випадках – і всього себе. Тому, чим більш значима особистість викладача, тим більш позитивний вплив він може справити на свого учня. Особистість вчителя визначається мірою його включення в загальнолюдську культуру, професійними знаннями і навичками, мірою відповідного такту і поведінки.

Дуже добре, якщо викладач має у своєму доробку відповідні досягнення: диплом ВНЗ, нагороди на конкурсах, статті в журналах, газетах, наукових збірниках, наукові та почесні звання – все це може бути додатком, який засвідчує досягнення викладача відповідного рівня майстерності в оволодінні своїм предметом. Однак самі по собі глибокі знання в тій чи іншій сфері діяльності не можуть автоматично зробити його власника бути гарним викладачем. В той же час світ знає багато прикладів, коли викладач на своєму скромному рівні зміг забезпечити своїм учням високий професійний ріст. Відбувається це в тому випадку, коли гарні професійні вміння, знання і здібності множаться на комплекс особистих людських якостей викладача.

У ланцюгу «Викладач-учень» першочергового значення набувають особисті якості викладача, у яких головними вважаються комунікативні і організаційні здібності.

Розвитку особистості учня, в тому числі і виховання музично-слухової уваги музиканта-духовика, допомагає демократичний стиль спілкування, коли викладач визнає право учня на власну точку зору і не пробує її подолати своїм авторитетом. Спірні питання повинні вирішуватися на основі дискусії, в якій проявляються сильні і слабкі сторони тієї чи іншої позиції.

Демократичний стиль спілкування викладача і учня характерний такими особливостями:

- визнання за учнем права на самостійне судження і заохочення такої самостійності;
- побудова виховної роботи на заохоченні і стимулюванні, а не на погрозах і покаранні;
- стремління формувати високу самооцінку і віру в свої сили, тому виключаються приниження насмішкватістю, нетерпимістю і дратівливістю;
- успіхи одних учнів не ставляться в дорікання іншим, учні не протиставляються один одному;
- вміння бачити труднощі перехідного періоду і здатність викладача проектувати завтрашню особистість свого вихованця на основі тих задатків, які в нього є.

Яким би не було значення гарних міжособистісних взаємовідносин викладача і учня, але напевно, ще більше значення має наявність внутрішньої мотивації процесу пізнання свого предмету.

Американські психологи Джон Аткинсон і Девід Маккелланд встановили, що даний мотив складається з двох видів мотивації – стремління до успіху і ухилення від невдачі.[3]

Розвиток талановитості учня означає не тільки навчити учня добре грати, але зробити його більш розумним, працьовитим та справедливим. Тому для Викладача з великої літери головним об'єктом в роботі є не тільки музичний твір, але і особистість учня і проблеми його розвитку. Для

того, щоб успішно розвивати учня, викладачу необхідно самому постійно знаходитись в ситуації особистого зростання і вдосконалення.

Висновки: Людина, яка добре володіє своєю увагою, у більшості випадків відрізняється такими позитивним рисами, як працьовитість, активність, які проявляються у праці, навчанні, суспільному житті. Тому виховання уваги у музиканта-духовика допоможе йому стати не тільки висококваліфікованим музикантом, але і корисним суспільству, в якому він живе.

Література:

1. Миколінська С.І. Музично-слухова увага молодших школярів: теорія та методика формування / Світлана Іванівна Миколінська / [Навчально-методичний посібник]. – Київ: Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2015. – 220 с.
2. Ростовський О.Я. Методика викладання музики у початковій школі. Навчально-методичний посібник. – 2-е видання. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 2000. – 216 с.
3. Stud.com.ua. <https://stud.com.ua> > motivat...
4. Notkinastya.ru. <https://notkinastya.ru> > neygauz –g-g-ob-iskusstve-forte...
5. Peoples.ru. <https://www.peoples.ru.classical> > nicolay-rubinshtein
6. Wikipedia.org <https://ru.wikipedia.org/wiki/Гофман>.> Ирвинг
7. Studfile.net <https://studfile.net> > preview > page: 9



УДК 78.071.2

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5578-8047>

*Хлюстін Ю.В.,
м. Рівне*

ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ДИРИГЕНТА АМАТОРСЬКОГО ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ

Анотація: Однією з ключових тенденцій сучасної державної політики України є орієнтація на активне входження до європейського та світового співтовариства, яке передбачає перехід вищої школи на нову концепцію підготовки кваліфікованих фахівців, здатних ефективно та творчо працювати на рівні європейських та світових стандартів, готових до постійного професійного розвитку.

В даній статті досліджуються психологічні аспекти та методика роботи із музичним колективом в який входять артисти різних вікових категорій. Дана робота присвячена допомозі диригентам, які керують аматорським колективом на різних етапах його існування. В статті вказані основні принципи роботи з духовим оркестром (ансамблем), розглянуті психологічні моменти роботи з музикантами та принципи які допоможуть створити і керувати згуртованим музичним колективом.

Ключові слова: Духовий оркестр, музичне мистецтво, духове виконавство, диригент, концертний виступ, ансамбль, оркестр. репертуар, дисципліна, повага.

Abstract: One of the key trends in modern state policy of Ukraine is orientation towards active integration into the European and global community, which entails a transition of higher education to a new concept of preparing qualified professionals capable of working effectively and creatively at the level of European and global standards, and ready for continuous professional development.

This article explores the psychological aspects and methodology of working with a musical ensemble composed of artists of different age groups. The work is dedicated to assisting conductors who lead amateur ensembles at various stages of their existence. The article outlines the basic principles of working with a wind orchestra (ensemble), examines psychological aspects of working with musicians, and discusses principles that will help create and manage a cohesive musical ensemble.

Key words: Wind orchestra, musical art, wind performance, conductor, concert performance, ensemble, orchestra, repertoire, discipline, respect.

Духова музика вважається одним з найбільш демократичних видів мистецтва, що має широкий арсенал засобів впливу на ідеї та емоції, а також різноманітні форми участі у масових заходах та концертній діяльності. Вона щільно переплетена з життям народу, відображає різноманітні явища та події нашого щодення і відрізняється ясною та чіткою спрямованістю.

Сьогодні духову музику визнано одним з важливих компонентів інструментального виконавства. Духові оркестри вважаються показником культурної розвиненості держави. Духовий

оркестр – єдиний у виконавчій практиці музичний колектив, що може працювати в будь-яких умовах: на вулиці, у приміщенні, влітку, взимку у русі.

Проте для створення та ефективного керування духовим оркестром потрібно вивчити та підготувати диригента. Важливою задачею є ефективна професійна підготовка майбутніх керівників духових оркестрів, оскільки їм необхідні не лише глибокі знання у галузі педагогіки, психології та свого предмету, але й спеціальні знання та вміння, що сприяють активізації професійно-творчого потенціалу особистості та формуванню творчої активності. Один із ефективних шляхів вирішення цієї проблеми – розвиток диригентської культури майбутніх керівників ансамблевого колективу.

Мета статті полягає в аналізі та висвітленні особливостей професійної підготовки диригента аматорського духового оркестру в закладах вищої музичної освіти України. Через дослідження цієї теми маю на меті визначити специфіку навчального процесу, методи та підходи до підготовки диригентів, а також виявити потенційні проблеми та можливі шляхи їх вирішення. Стаття спрямована на вдосконалення методології навчання диригентів аматорських духових оркестрів з метою підвищення рівня професійної компетентності та якості виконавської майстерності в цій сфері.

Постановка проблеми. Підготовка музиканта-духовика в різних ролях – соліста, ансамбліста, оркестранта та диригента – є складним та тривалим процесом. Ключовим в цьому процесі є розвиток стійкої внутрішньої мотивації майбутнього професіонала до активної творчої діяльності, яка відповідає його власним прагненням і потребам музично-культурного середовища суспільства.

Для досягнення цих цілей необхідно активно залучатися до концертно-виконавської та педагогічної практики, а також створювати відповідні центри і бази практики. Організація спільних творчих колективів з місцевими адміністраціями, таких як муніципальні оркестри та ансамблі зі студентів, учнів чи аматорів, також має важливе значення. Успішний розвиток цього напрямку пов'язаний з приверненням молодого покоління до духових оркестрів та організацією широкої мережі дитячих духових оркестрів. Участь в таких колективах також сприяє організації змістовного дозвілля дітей та підлітків і вихованню їх громадських і естетичних почуттів. Нарешті, дитячі оркестри можуть стати важливим резервом для дорослих оркестрів у майбутньому.

Основний текст статті. Музика духового оркестру вважається одним із найпопулярніших мистецьких напрямів, яке зачаровує своєю унікальністю. Сила емоційного впливу духової музики на людину перевірена через практику робочих буднів та воєнних дій. Можливість її яскравого звучання на відкритому повітрі, на вулицях, у парках надала діяльності духових оркестрів особливий характер, спрямований на демократизацію. Духова музика стала носієм найкращого, що було створено в області музичної культури. Її репертуар відзначається великою різноманітністю жанрів та ідейним багатством, при цьому марші, навколо яких групуються інші жанри, займають особливе місце.

За останні чверть століття духові оркестри в Україні відчули певні зміни як у складі, так і у професійному плані. Вони були створені в кожному обласному центрі, а також у більшості районних центрах, де діють муніципальні духові оркестри. Підготовка диригентів духових оркестрів, а також керівників інструментальних і вокальних ансамблів проводиться у вищих спеціальних навчальних закладах, де викладають висококваліфіковані викладачі з великим досвідом підготовки творчих працівників.

Диригент оркестру – це, можливо, одна з найскладніших музичних професій. Він має володіти весь спектром знань і вмінь в музичному мистецтві і часто називається майстром своєї справи. Діяльність диригента вимагає від нього серйозного та уважного керівництва творчим колективом. Від високої культури виконання музичних творів оркестром до організаційних питань – усе це є відповідальністю диригента. Одним з ключових аспектів, що визначає творчий процес створення музичного твору, є комплекс психологічних механізмів, які лежать в основі спілкування між диригентом і музикантами. Діяльність диригента може викликати суперечливі реакції у слухачів і професійних музикантів. Шарль Мюнт ілюструє це своїм жартом: "Оркестр чудовий, але мені дивно, чому завжди перед ним стоїть диригент!"

Виконання музичних творів колективом музикантів потребує великого взаєморозуміння та вміння підпорядковувати свої дії загальній волі диригента, який несе відповідальність за кінцевий результат зусиль багатьох музикантів.

Створення згуртованого музичного колективу – завдання, яке стоїть перед багатьма диригентами. Розв'язання цієї задачі включає в себе не лише музичні, але й психологічні аспекти спілкування між людьми.

Таємнича привабливість мистецтва диригування полягає в його непередбачуваності та унікальності. А головне, у здатності диригента впливати на велику кількість виконавців-оркестрантів.

Окрім великого музичного таланту і спеціалізованої диригентської підготовки, психологічні якості диригента, його здатність до спілкування з колективом музикантів та формування системи

творчого спілкування, вільності та сугестивності, грають важливу роль у його роботі як з професійними музикантами, так і з аудиторією.

Керівник духового оркестру поєднує в собі функції організатора, педагога та диригента. Диригентська діяльність можлива лише при умові високого рівня музичності, художнього смаку та загального розвитку диригента, а також його вміння встановлювати контакт з виконавцями та реагувати на обставини.

У реальних умовах, коли диригент намагається активно керувати виконавцями, він може відчувати їхній опір, що змушує його робити більше зусиль, щоб здійснити своє керівництво. Він використовує жести відповідно до реакції виконавців та ситуації. Перш ніж почати працювати диригентом, необхідно пройти спеціальну освіту. Це може починатися з музичної школи, а потім продовжуватися в музичному училищі або вищому навчальному закладі, такому як університет, академія або консерваторія.

Диригування, від французького "Dirigien" та англійського "Conducting", є процесом керування музичним виконанням, оркестром, хором чи ансамблем. Техніка диригування є ключовим засобом, яким диригент спричиняє виконавцям розуміння свого музичного задуму та викликає відповідну реакцію. Якість впливу диригента безпосередньо визначає реакцію виконавців. Під диригентською технікою розуміється система прийомів керування, що використовується для втілення творчого задуму диригента. До складу диригентського апарату входять різноманітні виразні засоби, такі як рухи рук, поза тіла, міміка обличчя та вираз погляду. Всі ці маніпуляції відповідають характеру виконуваної музики.

Основні вимоги до диригентського апарату включають природність і зручність рухів, чіткість та образність керуючих маніпуляцій, а також естетику постави та рухів диригента.

Професія диригента з'явилася в XIX столітті, хоча люди, що виконували подібні обов'язки, існували ще в середньовіччі. У ті часи музика в основному була пов'язана з церковними обрядами, і диригентська паличка ще не була стандартним знаряддям. Замість цього використовувалися різноманітні предмети, такі як скручені папери, для вказівок ритму. Роль диригента в ансамблях переважно виконувала перша скрипка, а інші музиканти слідували за нею.

Часто клавесиніст виконував роль ведучого, але з розвитком музичного мистецтва ремесло диригента стало складнішим і багатоаспектним. Від середньовіччя до сучасності роль диригента зазнала значних змін і вдосконалень. Диригент став не просто виконавцем, але й керівником, що визначає напрямки і настрої виконання музики. Його роль не обмежується лише передачею тактів або вибором репертуару – він переосмислює твори, надає їм нове звучання та емоційне наповнення.

Фігура диригента стала невід'ємною частиною будь-якого професійного оркестру. Популяризація диригентського мистецтва пов'язана з епохою романтизму, коли музика стала виразом почуттів і емоцій. Першими, хто активно використовував диригентське мистецтво, були композитори-великі романтики, такі як Гектор Берліоз та Ріхард Вагнер.

Диригент не лише відбиває такти, але й має великий вплив на виконавців. Його рухи, пози, міміка – все це інструменти впливу на музикантів, які допомагають їм розуміти і відтворювати музику з більшою емоційною виразністю. Це мистецтво вимагає не лише технічних навичок, але й здатності виразно комунікувати з оркестром через рухи та жести. Володіння такими навичками є вирішальним для успішного диригента.

Таким чином, диригентське мистецтво – це не лише про музичний талант, але й про мистецтво комунікації та виразності, що відтворюється через рухи та жести диригента.

Розуміння музичних творів з оркестром чи ансамблем залежить від індивідуальних особливостей диригента, його професійної кваліфікації та практичного досвіду. Організація роботи оркестру вимагає уваги до кількох важливих аспектів. Один з них – правильний добір складу за кількістю виконавців та розподіл інструментів. Наприклад, в аматорських духових оркестрах можуть траплятися помилки, такі як недостатність дерев'яних духових або незбалансований склад початківців, що може вплинути на якість виконання.

Досвід показує, що найбільш поширеними є склади оркестрів з 20 або 30 виконавців, кожен з яких має свій власний співвідношення інструментів залежно від розмаїтості та обсягу оркестру.

Ще одним важливим аспектом є стабільність складу оркестру. Навчання нових музикантів може займати значний час, тому основний склад оркестру може виступати у неповному складі. Щоб забезпечити ефективну роботу, диригент може створити підготовчу групу, яка буде поступово включатися у основний склад під час навчання.

Планування часу на репетиції є ще одним важливим аспектом для успішної роботи оркестру. Вивчення та підготовка музичних творів вимагає досконалої організації та розподілу часу між

різними етапами підготовки. Успішне виконання твору залежить від правильної організації роботи диригента та музикантів.

Специфіка духового оркестру полягає в тому, що кожен музикант відчуває свою важливість у колективі. Навіть якщо не всі музиканти можуть бути солістами, кожен з них відіграє важливу роль у формуванні звучання оркестру. Тому важливо віддавати належну увагу підготовці кожного музиканта до роботи в колективі.

Виховання згуртованого музичного колективу – одне з важливих завдань, що постає перед керівниками оркестрів. Ця задача включає як музичні аспекти, так і психологічні аспекти, пов'язані зі спілкуванням між людьми. Психологічні особливості керівника та їх вплив на стиль його діяльності були предметом досліджень багатьох вчених.

У психології традиційно виділяють три типи керівництва згідно з їх характеристиками. А саме:

- Авторитарний тип, коли керівник видає накази без обговорення;
- Байдушкий тип, коли керівник не втручається в справи колективу, створюючи хаотичну обстановку;
- Демократичний тип, коли керівник консультується з підлеглими і бере до уваги їхню думку.

Таким чином, диригенти авторитарного типу часто ставляться до музикантів зверхньо, що може призвести до низького рівня виконання. Навпаки, диригенти демократичного типу співпрацюють з оркестром і дозволяють ініціативу від підлеглих, що сприяє кращому виконанню музичних творів.

Одним з ключових аспектів успішної роботи оркестру є дисципліна, яка є елементарною і творчою в їх взаємодії. Кожен педагог, що працює з молоддю, знає, як важко керувати темпераментом і направляти енергію молодих музикантів у потрібне русло, що відіграє важливу роль у формуванні дисципліни в оркестрі.

Творча дисципліна – це вища форма організації колективу, яка створює атмосферу, де внутрішній стан кожного учасника повністю підпорядковується творчому завданню. Це забезпечує тісний зв'язок між диригентом і колективом, базованого на загальному розумінні творчих намірів.

Добре розвинена творча дисципліна допомагає подолати боязнь, несміливість та зайве хвилювання під час виступів. Педагогам, які працюють з великими колективами, потрібно мати високий рівень психологічного розуміння, акторські здібності та дипломатичні вміння.

Бувають ситуації, коли оркестр не відразу розуміє задум свого диригента або учні не впевнено виконують складні музичні партії. У таких випадках диригенту важливо залишатися терплячим, не демонструвати нервозності або не принижувати виконавців. Натомість, довіра до можливостей учасників, надання достатнього часу для вивчення та покращення виконання наступних репетицій сприяє створенню сприятливої атмосфери в колективі.

Практика і методика репетиційної роботи. Репетиція є важливою організаційно-методичною структурою, де завдання диригента полягає у передачі ідеї твору музикантам і зробленні її особистою та переконливою для кожного виконавця. Успішність цього процесу залежить від методів та прийомів, які відповідають кваліфікації та віку музикантів.

Кожен керівник розвиває свою власну систему прийомів, які сприяють ефективному засвоєнню твору та виразному виконанню на концерті. Хоча кожен музичний твір вимагає від диригента різноманітних підходів, усі ці методи об'єднуються в систему послідовного розучування.

Планова репетиція створює творчу та ділову атмосферу, де диригент, як викладач і вихователь, бере до уваги психологічний стан кожного музиканта. У процесі роботи з оркестром вирішується багато виконавських завдань, але головне з них – виявлення художнього змісту твору та досягнення узгодженості виконавського ансамблю в різних аспектах. Усі недоліки потребують індивідуальної чи групової роботи, і це покладається на диригента.

Існує думка, що для кращого оволодіння оркестровими партіями важливо проводити заняття з фаху. Однак, на мою думку, викладачі фаху повинні зосередитися на контролі і ступені вивчення партій, а не на їх навчанні. Стабільне контролювання на заняттях з фаху змусить кожного учня, який грає в оркестрі, активно займатися самостійним вивченням нот.

Допомога викладачів фаху є необхідною, але краще проявляти її у морально-виховній сфері. Важливо, щоб вони пояснювали учням значення та користь занять в оркестрі, цікавилися їхніми успіхами та виховували повагу до музичного колективу. Також бажано бачити викладача на заняттях шкільного оркестру, навіть коли його учень не є солістом. Присутність викладача на концерті стимулює учня грати уважніше, знаючи, що його викладач слухатиме його гру і поділиться своїми враженнями та порадами після виступу.

Зведені репетиції оркестру представляють собою важливу творчу діяльність, під час якої диригент працює над інтерпретацією твору з усім колективом.

На загальних репетиціях доцільно рідше переривати музикантів, надаючи необхідні зауваження в процесі гри. Це дозволяє ефективно використовувати час та зберігати увагу виконавців.

Загальна репетиція, як правило, мало відрізняється від групової. На ній ставляться завдання вищого художнього рівня, такі як гнучкість динаміки та ритміки, взаємозв'язок між групами, а також стилістична та емоційна виразність гри.

Успіхи, досягнуті під час зведених репетицій, вимагають подальшого прогресу, який можна забезпечити за допомогою покращення вивчення оркестрових партій на групових репетиціях.

Планування системи занять групових та загальних репетицій допомагає уникнути марних повторень під час зведених репетицій та розвиває вимогливість та відповідальність учасників колективу стосовно якості виконання творів.

У процесі вивчення оркестрової гри педагог часто зіштовхується з різними труднощами, але йому необхідно вміло навчити молодого музиканта подолати їх. Важливо, щоб навички оркестрової гри передавалися природно, без внутрішньої скутості. Педагог повинен мати терплячий та підбадьорливий тон, вміти доступно пояснювати складні моменти, жартома розслабити атмосферу. Поступово, рухаючись від простого до складного, він сприяє зняттю напруги, концентрації уваги та повному відданню справі.

Ключове значення має творчий настрій під час репетицій. Якщо завдання невизначені або виконання їх здається складним, якщо репетиція відбувається без енергії, то музиканти можуть втратити інтерес. Однак якщо усі коментарі та вказівки педагога базуються на діловому підґрунті, навіть жартівливі зауваження допомагають підтримувати високий рівень роботи. Важливо також не розслабляти темп репетиції, щоб не порушувати робочу атмосферу.

Репетиційний час потрібно ефективно використовувати. Диригенту варто пам'ятати, що репетиція не повинна перетворюватися на монотонну рутину, але його завданням є створення творчої атмосфери. Зайві репетиції, які перетворюються на зайву зубріння, мають бути уникнуті. Якщо групові та загальні репетиції ретельно сплановані, то додаткові тренування передбачені лише у виняткових випадках. Успіх залежить не від кількості часу, проведеного на репетиціях, а від якості його використання.

Підбір репертуару. Вибір репертуару має вирішальне значення і залежить від рівня розвитку музикантів. Підбираються твори різних стилів, характерів і технічної складності, де головним твором виступає рівень майстерності колективу на поточний навчальний рік. Також регулярно включаються твори, які вже добре відомі більшості учасників, що дозволяє відновлювати їх з мінімальними затратами часу на репетиції. Новачки оркестру зазвичай вивчають такі твори за допомогою старших товаришів, що розширює загальний репертуар і дає можливість виступати самостійно на концертних площадках.

Вдало підібраний репертуар впливає на розвиток музичного смаку і музичальності учасників оркестру. Репертуар має захоплювати дітей та викликати широкий спектр емоцій, щоб сприяти їхньому музичному розвитку. Гра класичних композиторів корисна для розвитку художнього смаку, відчуття ансамблю, ритмічної дисципліни, стійкості темпу та виразності. Різноманітність музичних п'єс розширює діапазон виконавських та виразних можливостей оркестру.

Розвиток музично – творчих здібностей на заняттях духового оркестру.

Проблема розвитку музично-творчих здібностей є надзвичайно складною і варіативною, оскільки вона вивчається з різних точок зору, включаючи філософський, психологічний, педагогічний та музикознавчий аспекти. Музичні здібності є не лише характеристикою особистості, але й ключовим елементом, через який вона сприймає музику як художній феномен та виявляє себе у музично-творчій діяльності. Присутність або відсутність музичних здібностей визначає, наскільки особа може навчатися музичному мистецтву, а їх рівень впливає на вибір музики як професійної сфери.

Видатний психолог Борис Теплов виділив основні музичні здібності, серед яких музичний слух, здатність до розрізнення висоти звуків та їх тембрових особливостей, здатність сприймати мелодію, точно інтонувати, відчувати ритм, а також музична пам'ять. Формування та розвиток музично-творчих здібностей підтримуються мистецтвом та колективним музикуванням. Важливі фактори, що впливають на їх розвиток серед учасників дитячого духового оркестру, включають трансформацію психічних процесів у здібності, розвиток загального та художнього інтелекту, активну музичну діяльність, використання синтезу мистецтва, а також високий рівень активності та творчого потенціалу керівника дитячого духового оркестру.

Розвиток музично-творчих здібностей у навчально-виховному процесі оркестрантів ґрунтується на комплексній музичній освіті, яка використовує найкращі методики провідних педагогів-музикантів та різносторонньому репертуарі. Участь у духовому оркестрі дозволяє кожному з учасників розвивати свої музичні здібності. Важливий аспект – це емоційне задоволення, яке вони отримують від музикування.

Висновки. Керівник оркестру, крім своєї професійної компетентності, повинен володіти глибоким розумінням людської природи та моральних принципів. Він повинен бути відданим своїй справі та завжди демонструвати позитивний настрій та енергію, щоб надихати своїх учнів на досягнення високих результатів. Також важливо, щоб керівник вмів створювати атмосферу взаєморозуміння та взаємовідносин в колективі, де кожен учасник відчуває себе важливим та поважає інших.

У процесі спілкування з музикантами – керівник оркестру повинен враховувати їхні індивідуальні особливості та стимулювати розвиток їхнього художнього потенціалу, сприяючи розвитку їх творчих здібностей та формуванню глибокого розуміння мистецтва. Крім того, важливо навчити учасників оркестру бути відповідальними, дисциплінованими та здатними до співпраці в команді, що сприяє розвитку гуманних якостей та формуванню позитивного міжособистісного клімату в колективі.

Таким чином, роль керівника духового оркестру полягає не лише в професійному керуванні музичним процесом, але й у вихованні моральності, етики та гуманності серед учасників колективу, що сприяє формуванню гармонійної особистості та вихованню майбутніх громадян з високими моральними цінностями.

Під час формування морально-естетичних якостей у оркестрі важливо уважно враховувати психофізіологічні та вікові особливості кожного з учасників та вмело застосовувати їх у навчально-виховному процесі. Пошук різноманітних форм і методів впливу музикантів повинен здійснюватися як у словесному спілкуванні, так і через ретельно підібраний репертуар.

Виховання творчої індивідуальності музиканта оркестру забезпечується системою педагогічного впливу, яка базується на здатності керівника створювати музичний образ і пробуджувати творчу уяву. Керівник оркестру прагне встановити внутрішній контакт з кожним учасником, що ґрунтується на глибокому розумінні їхнього внутрішнього світу. Інтуїтивно впливаючи на уяву оркестрантів та враховуючи їхні інтереси, цілі та мотиви, керівник поступово наповнює їхню свідомість відомостями про музичну та образну психологічну будову твору, його ідеальну модель, яку він створив у підготовчий період власної роботи. Такий індивідуальний підхід не лише сприяє розвитку творчих здібностей, а й формує глибоке розуміння мистецтва та розвиток естетичного смаку кожного учасника колективу.

Керівник духового оркестру також відіграє важливу роль у педагогічному процесі, повідомляючи музикантів про ідейні та психологічні концепції творів і прагнучи, щоб вони розуміли важливість цих ідей. Після цього він подає свої інтерпретації творів, спрямовуючи їхнє сприйняття мовою музики для розвитку образної уяви та відчуття виконавців. Створення таких моделей дозволяє оркестрантам уявляти себе в обставинах творчої діяльності, яку вони відтворюють у своїй уяві.

У духовому оркестрі існує певна система взаємозв'язків і взаємодії, яка регулює функціональну діяльність кожного учасника. Ця система, відома як "музична взаємодія", є ключовим фактором для пізнавальної діяльності оркестрантів, досягнення виконавського ансамблю та художнього звучання колективу. Духовий оркестр, як творчий колектив, через мистецтво розвиває музично-творчі здібності і виховує саме творців, відкриваючи їм широкі можливості для реалізації їх творчих потенцій.

Керівник, формуючи репертуар та за допомогою практичних дій, розвиває музично-творчі здібності учасників оркестру. Духовий оркестровий колектив, діючи у творчих контактах, спільними зусиллями досягає розширення сфери естетичного сприйняття музики та досвіду інтерпретації. Тому однією з ключових рис особистості, якою повинен володіти успішний диригент оркестру, є здатність до ефективної комунікації. Це означає вміння побудовувати професійні відносини з музикантами.

Видатний німецький диригент Бруно Вальтер стверджував: "Хто не може ефективно спілкуватися з людьми, не може впливати на них, тому не повністю придатний для цієї професії".

Уміння комунікувати допомагає диригентові створити творчі зв'язки. Професійні якості диригента також включають його природні обдарування та виражені музичні здібності: музичний слух, пам'ять, вміння відчувати темпоритм та музичну форму, темперамент, високі психомоторні (мануальні) навички. Крім того, диригент повинен мати швидку реакцію, глибоке емоційне сприйняття, уяву, витримку, самовладання, розвинену увагу, уміння цілісно аналізувати партитуру, а також артистичний талант.

Дуже важливою навичкою майбутнього керівника оркестру є вміння надавати конструктивні критичні зауваження членам оркестру, оскільки це може бути важким для їхнього прийняття. Особисті якості диригента, його авторитет впливають на психологічний настрій учасників колективу. Якщо диригент користується авторитетом і заслужує довіру, його критика стає більш вагомою і переконливою, що мотивує музикантів до праці. Здатність диригента до спілкування є однією з граней його таланту.

Кожен диригент має свій власний стиль управління оркестром, заснований на своїх цілях і завданнях, власних уявленнях і інтуїції. Професійні виконавці оркестру передають перевагу роботі під керівництвом, яке сприймають як компетентне та психологічно комфортне.

Сучасний диригент духового оркестру повинен володіти не лише музичними здібностями та професійними знаннями, але й різноманітними якостями: педагогічними, психологічними, організаторськими та іншими.

Список використаної літератури:

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский // – К., НМАУ ім. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Берегова Г. Актуальність філософських досліджень у системі вищої освіти України. Наукові записки. Серія: «Філософія». Острог. 2013. Вип. 11. С. 136.
3. Бродський Г.Л., Горбенко О.Б., Сметана С.О. Оркестровий клас.: навчально-методичний посібник. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. 328 с.
4. Дмитрик А.О.: Методичні аспекти формування диригентської культури майбутнього вчителя музичного мистецтва в умовах сучасності/ Мистецтво та освіта: новації і перспективи. Чернігів. 2019. С. 60-64.
5. Кабриль К.В. Критерії та показники сформованості ціннісних компетентностей майбутнього вчителя музики в процесі вивчення музично-комп'ютерних технологій. Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Психолого-педагогічні науки. 2015. № 2. С. 41–45.
6. Новгородська Ю. Г. Методика музичного виховання Ніжин. держ. пед. ун-т ім. М. Гоголя. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2008.
7. Олексюк О.М., Ткач М.М., Лісун Д.В. Герменевтичний підхід у вищій мистецькій освіті: колект. монограф. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. 164 с.
8. Омеляненко В.Л., Кузьмінський А.І. Теорія і методика виховання: Навч. посіб. К.: Знання, 2008. 415 с.
9. Отич О. М. Сутність та складові художньо-естетичної культури особистості. Естетичне виховання дітей та молоді : теорія, практика, перспективи розвитку : зб. наук. пр. / за ред. О. А. Дубасенюк, Н. Г. Сидорчук. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. 126 с.
10. Пляченко Т. М. Підготовка майбутнього вчителя музики до роботи з учнівськими оркестрами та інструментальними ансамблями : [монографія] / Т. М. Пляченко. – Кіровоград : „Імекс-ЛТД”, 2010. 428 с.
11. Сверлюк Я. В. Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика: монографія. – Рівне: РДГУ, 2007. 235 с.
12. Табачек І. В. Формування та розвиток особистості сучасного вчителя : автореф. дис. . канд. філософ. наук : 09.00.10. Київ, 2005. 20 с.
13. Терлецький М.М. Історія розвитку духового оркестру: навчальний посібник / М.М. Терлецький // – Рівне, 2006. 156 с.



УДК 788:43.731

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-5899-1383>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5727-2427>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0865-9868>

Дмитрук А.Я.,

м. Рівне

Смик Є.В.,

м. Рівне

Подранецький П.А.,

м. Рівне

ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ КОМПЕТЕНТІСНОГО ПІДХОДУ ДЛЯ ЕФЕКТИВНОГО ФОРМУВАННЯ МИСЛЕННЄВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІДЛІТКІВ У ПРОЦЕСІ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ

Анотація. В роботі досліджуються особливості реалізації компетентнісного підходу до формування мисленнєвої діяльності підлітків у процесі музичного навчання.

Розкривається мислення як особлива ідеальна діяльність людини, яка виникає, формується, розвивається в суспільстві, коли людина перебуває у певному соціокультурному середовищі і вступає в багатогранні відносини з природним і соціальним світом, що її оточує. На сучасному етапі мислення людини є об'єктом дослідження багатьох наук: психології, соціології, логіки, теорії штучного інтелекту та ін.

Об'єм музичного мислення розглядається нами з точки зору розвиненості музично-інтонаційного словника учнів, удосконалення якого створює основу для формування здібності поєднувати окремі музичні враження в цілісну картину музичного мистецтва, і творчого прояву учня-підлітка в музиці.

Мислення як процес пізнання предметів або явищ включає пошук зв'язків: зовнішніх і внутрішніх, істотних і неістотних. У музичному мистецтві особливо важливий зв'язок явищ у русі, мінливості в співвідношенні звучних елементів.

У статті інтонаційний словник ми розуміємо не як словник музичних термінів, а "запас" музичних інтонацій, які сподобалися, запам'яталися учням.

Ключові слова: компетентнісний підхід, компетентність, компетенція, мислення, музичне мислення, інтонація, музично-інтонаційний словник.

Abstract. *The work examines the peculiarities of the implementation of the competence approach to the formation of the thinking activity of teenagers in the process of music education.*

Thinking is revealed as a special ideal human activity that arises, is formed, develops in society, when a person is in a certain socio-cultural environment and enters into multifaceted relations with the natural and social world that surrounds him. At the current stage, human thinking is the object of research in many sciences: psychology, sociology, logic, the theory of artificial intelligence, etc.

The volume of musical thinking is considered by us from the point of view of the development of the musical and intonation dictionary of students, the improvement of which creates the basis for the formation of the ability to combine individual musical impressions into a holistic picture of musical art, and the creative expression of a teenage student in music.

Thinking as a process of learning about objects or phenomena includes the search for connections: external and internal, essential and non-essential. In the art of music, the connection of phenomena in motion, variability in the ratio of sound elements is especially important.

In the article, we understand the intonation dictionary not as a dictionary of musical terms, but as a "stock" of musical intonations that students liked and remembered. The problem of the formation of musical thinking is one of the topical issues in musicology, music pedagogy and psychology. In musicology, there are already attempts to create a holistic concept of musical thinking based on the use of ideas from modern psychology, aesthetics, linguistics, information theory, cybernetics, and so on. But the most effective, in our opinion, is the approach to musical thinking from the point of view of purely music.

The specificity of musical thinking in creativity, performance, and perception prompts us to delve deeper into the nature of musical art and look for the answers that are necessary for music pedagogy today.

Key words: *competence approach, competence, competence, thinking, musical thinking, intonation, musical-intonation dictionary.*

Вступ. Освіта для стійкого розвитку – це процес і результат прогнозування та формування людських рис – знань, умінь, навичок, відношень, стилю діяльності людей і співтовариств, рис особистості, компетентностей, що забезпечують постійне підвищення якості життя.

Здебільшого компетенцію розуміють як сукупність взаємопов'язаних якостей особистості, сукупність знань, умінь, навичок та способів діяльності. Але поряд із цим поняттям виокремлюють і компетентність як володіння людиною відповідною компетенцією, що містить її особистісне ставлення до предмета діяльності. Компетентнісний підхід в освіті пов'язаний з особистісно орієнтованим і діяльнісним підходами до навчання, оскільки ґрунтується на особистості учня та може бути реалізованим і перевіреном тільки в процесі виконання конкретним учнем певного комплексу дій. Він потребує трансформації змісту освіти, перетворення його з моделі, яка існує об'єктивно, для "усіх" учнів, на суб'єктивні надбання одного учня, які можна виміряти. Компетентнісний підхід акцентує увагу на результатах освіти, причому як результат освіти розглядається не сума засвоєної інформації, а здатність людини діяти у різних проблемних ситуаціях.

Мета нашої статті полягає в обґрунтуванні актуальності компетентнісного підходу до формування музичного мислення підлітків у процесі музичного навчання.

Матеріали та методи. Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчив, що до розгляду компетентнісного підходу зверталися такі вчені: В. Байденко, А. Бермус, І. Васютенкова, П. Гальперин, Е. Герасименко, А. Глазунов, В. Давидов, П. Ерднієв, І. Зимняя, Г. Ібрагімов, Н. Іванова, В. Краєвський, О. Нестеренко, А. Новиков, М. Пожарская, Т. Поштарьова, С. Федорова, Я. Хаширов, А. Хуторський, І. Якиманська, Н. Якса, Н. Цюлюпа, О. Палаженко та вчені АПН України М. Євтух, І. Зязюн, В. Кремень, В. Луговий, Н. Ничкало і ін. у проекті Білої книги національної освіти України.

В. Байденко вважає, компетентнісний підхід як спеціальний спосіб організації ситуативного навчання, що дозволяє: 1) покласти в основу освітнього процесу стратегію підвищення гнучкості знань, умінь і навичок суб'єктів навчання на користь розширення можливості їх виконання при розв'язанні практичних задач і працевлаштування; 2) перейти від орієнтації на відтворення знання до

його застосування; 3) визначити міждисциплінарно-інтегровані вимоги до результату освітнього процесу; 4) більш тісно пов'язати цілі освіти з ситуаціями застосування у світі праці [2, с. 4–12].

І. Бех зазначає, що компетентнісний підхід у сучасній освіті має забезпечити вищий рівень компетентності суб'єкта навчання, який характеризується сформованістю в нього наукового поняття «компетентність» як єдності, де науково орієнтована основа дій визначає логіку її виконання [4, с. 27–28].

Передусім, зазначимо, що мислення – це особлива ідеальна діяльність людини, яка виникає, формується, розвивається в суспільстві, коли людина перебуває у певному соціокультурному середовищі і вступає в багатогранні відносини з природним і соціальним світом, що її оточує. На сучасному етапі мислення людини є об'єктом дослідження багатьох наук: психології, соціології, логіки, теорії штучного інтелекту та ін..

Результати та обговорення. Відомо, що основними функціями мислення є: пізнавальна (відображення світу і самовідображення); проектувальна (побудова планів, проектів, моделей практичної і теоретико-пізнавальної діяльності); прогнозна (прогнозування або передбачення наслідків своїх дій, своєї діяльності, прогнозування майбутнього); інформаційна (засвоєння інформації про знання та її смислове перероблення); технологічна (розроблення правил, норм, стандартів, рецептів життєдіяльності людини і суспільства в різних формах та проявах); рефлексивна (самопізнання розуму, самоаналіз); інтерпретаторська (тлумачення, осмислення продуктів людської культури) тощо.

Проблема формування музичного мислення є одним із актуальних питань в музикознавстві, музичній педагогіці і психології. У музикознавстві вже є спроби створити цілісну концепцію музичного мислення на основі вживання ідей сучасної психології, естетики, лінгвістики, теорії інформації, кібернетики і так далі. Але найбільш ефективним, на наш погляд, є підхід до музичного мислення з боку суто музики.

Специфіка музичного мислення в творчості, виконанні, сприйнятті спонукає нас глибше проникати в природу музичного мистецтва і саме там шукати відповіді, які необхідні сьгодні музичній педагогіці.

Суть музичного мистецтва полягає не в конкретизації зображення яких-небудь картин або явищ, а в узагальненому вираженні в музиці відчуттів, думок, ідей. Щоб найбільш узагальненим чином підійти до проблеми музичного мислення, спробуємо порівняти її із стрижневими сторонами мислення. Крім того, закони мислення в музиці, безумовно, співвідносяться із загальними законами і принципами мислення взагалі.

У філософському аспекті на особливу увагу заслуговують три основні функції мислення: пізнання істотних зв'язків і відношення предметів та явищ, творче створення нових ідей, здібність до виокремлення, утримання і оперування всім об'ємом понять, образів. З психологічної точки зору мислення – це цілеспрямоване використання, розвиток і накопичення знань.

Ці трактування не суперечать один одному, а багато в чому збігаються і доповнюють один одного, тому що в кожному з філософських аспектів присутні психологічні і навпаки. Аналіз різних підходів до вивчення мислення привів нас до виділення трьох найважливіших аспектів розвитку музичного мислення учнів-підлітків: це об'єм, зв'язок і творчість. Розглянемо загальні музичні основи цих трьох аспектів і специфіку їх формування під час музичних занять з окремо взятим учнем, використовуючи при цьому компетентнісний підхід до навчання музики.

Розвинене мислення людини характеризується здатністю утворення змістовних абстракцій, що допомагають відтворювати цілісність явища, процесу або предмету. Психологи давно наполягають на можливо ранньому розвитку у школярів здібностей до утворення змістовних узагальнень, які виокремлюють такі сторони, властивості і стани предмету, які вже володіють самостійністю. Це дозволяє в стислому вигляді охоплювати різноманіття предметів, зводити їх в певні класи, які є самостійними.

Що може виконувати роль змістовної абстракції, яка володіє певною самостійністю і цілісністю, і яка дозволяє здійснювати вищеописані розумові операції в музичному мистецтві? Відповідь одна – інтонація. Але не в звичному розумінні музикантів – чиста або нечиста, а в підході до інтонації як до сенсу. Такий підхід був розроблений Б. В. Асаф'євим в його інтонаційній теорії. У цій теорії під інтонацією, в широкому плані, розуміється зміст промови, її психічний тонус, настроєвість. У вужчому – “фрагменти музики”, “мелодійне утворення”, “пам'ятні миті”, “зерна інтонації”.

Об'єм музичного мислення пропонуємо розглядати з точки зору розвиненості музично-інтонаційного словника учнів, удосконалення якого створює основу для формування здібності поєднувати окремі музичні враження в цілісну картину музичного мистецтва, і творчого прояву учня-

підлітка в музиці. Дійсно, якщо в учня немає “слів” (“фрагментів музики”) в його інтонаційному словнику, то, звичайно, він не може стежити за появою в творі нових інтонацій, порівнювати їх і так далі. Тому завдання педагога полягає в тому, щоб накопичувати, поглиблювати інтонаційний словник музиканта-підлітка, а, особливо, формувати і закріплювати в особистісному досвіді учня “пам'ятні миті” з класичних творів. Саме такі форми роботи над розвитком мисленнєвої діяльності учнів позашкільних спеціалізованих музичних закладів, які спрямовані на формування музичної компетенції загалом, видаються нам дуже актуальними і необхідними. Акцент на класичній музиці зроблений не випадково. Досвід роботи багатьох вчителів музики за останні роки показує, що для молодших школярів результативним є використання на заняттях таких класичних творів, як: “Бабак” Л. Бетховена, 3 частина 5 симфонії Л. Бетховена, “Вальс” з балету “Спляча красуня” П. Чайковського, “Ранок” Е. Гріга і ін., які можуть стати улюбленими для учнів. А от для учнів-підлітків цікавими будуть такі класичні шедеври: “Престо” Дж. Пішетті, “Сонатіна” Л. Бетховена, А. Валь “Арія”, “Угорський танець № 5” Й. Брамса, вступ до опери “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, вступ до опери “Кармен” Ж. Бізе, 9 симфонія Л. Бетховена тощо. На жаль, поки на заняттях частіше домінують дитячі пісні, які переважно мають або ідеологічний, або моралізаторський, або розважальний характер. Здобуваючи музичну освіту у закладах позашкільної освіти, учні мають можливість систематично ознайомитися з музичними шедеврами. Слід зауважити, що під інтонаційним словником ми розуміємо не словник музичних термінів, а “запас” музичних інтонацій, які сподобалися, запам'яталися учням.

Мислення як процес пізнання предметів або явищ завжди включає пошук зв'язків: зовнішніх і внутрішніх, істотних і неістотних. У музичному мистецтві особливо важливий зв'язок явищ у русі, мінливості в співвідношенні звучних елементів. Основою для спостереження цих взаємозв'язків може стати інтонація. У середині твору одна інтонація викликає іншу, пов'язується з нею. В цілому, інтонація в музичному мистецтві стає тією ланкою, яка поєднує воедино всі сторони музичної культури: і факти творчі, і стильові, й еволюцію виразних елементів, і формування. Явище інтонації пов'язує музичну творчість, виконання і процес “слухати – почути”. У масовій музичній педагогіці сьогодні мало розроблених методів роботи, спрямованих на встановлення інтонаційних взаємозв'язків між музичними творами, що вивчаються на уроках, творчістю певного композитора, стилями, жанрами.

Висновки. Недостатнє обґрунтування подібних методів не дозволяє учням, особливо підліткам, сприймати кожен новий твір цілісно, “бачити” зв'язки нового твору з уже відомими, вивченими, який є подібним за будовою, стильовими і жанровими особливостями музики. А такий регресивний процес гальмує формування цілісного уявлення про музичне мистецтво, як базу повноцінної музичної творчості учня-підлітка. Крім того, занепадає ефективне формування мисленнєвої діяльності окремо взятого учня, адже порушується удосконалення логіко-музичних зв'язків.

Отже компетентнісний підхід до формування музичного мислення підлітків у процесі музичного навчання повинен охоплювати поряд із конкретними знаннями й уміннями учнів-духовиків їхні здібності, готовність до пізнання, до професійної діяльності і є важливим етапом для поглиблення музичної освіченості загалом.

Список використаних джерел:

1. Бех І. Д. Теоретико-прикладний сенс компетентнісного підходу в педагогіці / І. Д. Бех // Педагогіка і психологія. – К., 2009. – № 2(63). – С. 27–28.
2. Лігоцький А. О. Система різнорівневої підготовки фахівців в Україні (теоретико-методологічний аспект) : автореф. дис... д.пед.наук : 13.00.04 / А. О. Лігоцький. – К., 1997. – 36 с.



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ:

Вовк Роман Андрійович – заслужений діяч мистецтв України, доктор філософії, (Ph.D. of musical Art), кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, м. Київ.

Гишка Ігор Семенович – доктор філософії музичного мистецтва, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва Інституту морально-психологічного забезпечення Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів.

Громченко Валерій Васильович – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності Дніпровської академії музики, м. Дніпро.

Димченко Сергій Станіславович – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Димченко Катерина Сергіївна – спеціаліст вищої категорії, старший викладач, завідувачка відділом духових та ударних інструментів РДМШ № 2, м. Рівне.

Дмитрук Артем Ярославович – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Круль Петро Франкович – доктор мистецтвознавства, професор, академік НАН ВО України, завідувач кафедри виконавського мистецтва, Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

Лебедь Володимир Олександрович – доктор філософії, доцент кафедри оркестрових інструментів Дніпровської академії музики, м. Дніпро.

Палаженко Олег Петрович – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Пастушок Тарас Васильович – доктор філософії, в. о. доцента кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Подранецький Павло Андрійович – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Смик Євген Васильович – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Терлецький Микола Миколайович – доцент, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Торговицька Марія-Стефанія Томасівна – викладач класу флейти Львівської ДМШ № 5, магістрантка кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Львів.

Хлюстін Юрій Володимирович – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

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

Zilong Niu – магістрант Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, Китай.

ПРЕЗЕНТАЦІЯ

сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань духовиками України та зарубіжжя (2013–2023 роки)

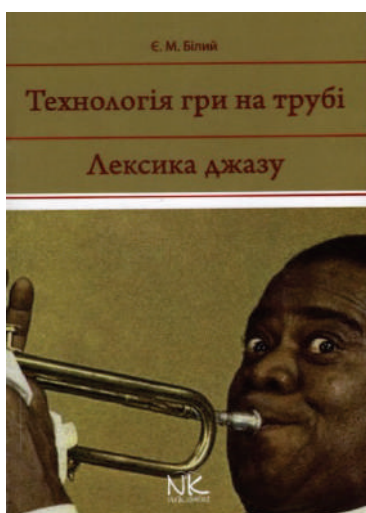
Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 15 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2023. – 176 с.

ISSN 2522-1590 (Online)

ISSN 2522-1582 (Print)

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.



Білий Є.М.

Технологія гри на трубі. Лексика джазу : метод. рекомендації : досвід анатомічного та фізіологічного дослідження проблем / Білий Є.М. – Вінниця : Нова Книга, 2013. – 168 с. : іл., ноти.

ISBN 978-966-382-457-4

Методичні рекомендації адресовані тим, хто цікавиться проблемами технології гри на трубі, і зокрема специфікою виконання джазової музики, прагне зрозуміти музичну мову і особливості її інтерпретації. Робота дає змогу зрозуміти прийоми гри на інструменті і розрахована на студентів, які мають розвинутий амбушюр, поставлене дихання і високу техніку. Цим пояснюється правильний підбір літератури, яка розрахована на дослідження названої теми.

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.

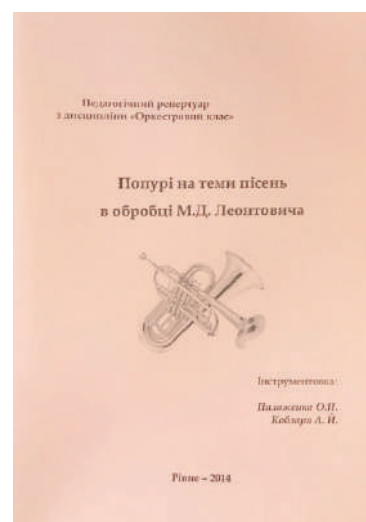
Тромбон. Випуск I / упор. Жульєв А.П. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. – 68 с. + 20 с.

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, гама. 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 репертуара на Пловдивско брас трио. Проект посвещава се на юбилейната 75-та годишнина на националното училище за музикално и танцово изкуство "Добрин Петков".

ISMN 979-0-707681-54-1



Закопець Л.М.

Гобойні награвання: Навчально-методичний посібник / Л.М. Закопець. – Рівне: Волин. обереги, 2019. – 36 с.

ISBN 978-966-416-684-0

До навчально-методичного посібника «Гобойні награвання» увійшли авторські етюди для засвоєння ритмічних та інтонаційних формул, автором якого є заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, викладач-методист класу гобоя та директор ЛССМШ імені С. Крушельницької Лев Миронович Закопець.

Посібник адресований викладачам і студентам вищих навчальних закладів музичних спеціальностей.

Закопець Л. М.

Етюди в характерах і настроях: Навчально-методичний посібник / Л. М. Закопець. – Рівне : Волин. обереги, 2019. – 40 с.

ISBN 978-966-416-683-3

До репертуарного збірника увійшли «Етюди в характерах і настроях» для учнів музичної школи, що грають на різних видах духових інструментів.

Видання адресовано широкому колу викладачів музичних шкіл, відділів та кафедр духових і ударних інструментів, які навчають учнів, студентів, що грають на різних видах духових інструментів.



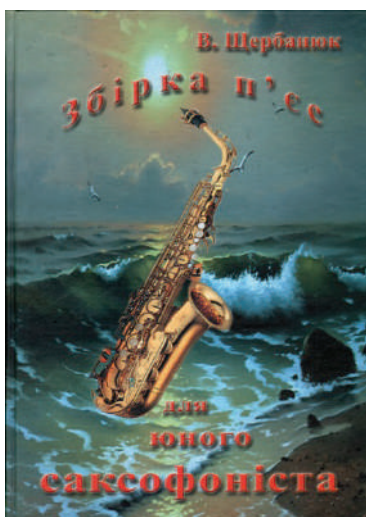
Терлецький М.М.

Вправи для засвоєння основних позицій тромбона: Навчально-методичний посібник / М.М.Терлецький. – Рівне, 2019. – 46 с.

ISMN 978-966-327-432-4

У даному посібнику розглядаються методчні питання та подаються практичні вправи щодо засвоєння основних позицій в процесі навчання учнів-тромбоністів.

Викладачі по класу тромбона отримають додатковий навчальний матеріал з цього питання.



В. Ф. Щербанюк.

Збірка п'єс для юного саксофоніста : Навчально-методичний посібник для учнів духового відділу МШ та ШМ / Володимир Щербанюк. – Чернівці : «Місто», 2019. – 168 с.

ISBN 978-617-652-261-4

Навчально-методичний посібник «Збірника п'єс для юного саксофоніста» – дев'ята книга Володимира Щербанюка.

Пропоноване видання є одним з перших навчально-методичних видань в Україні, спрямованих на професійне зростання юних виконавців на саксофоні.

Запорукою успішного розв'язання поставлених у збірці творчих та інструктивних проблем, стала цілеспрямована педагогічна діяльність та виконавська творчість самого автора видання.

Збірник містить різноманітний та різнохарактерний технічний арсенал, об'єктивно націлений на прогресивний розвиток технічно-виражальних завдань, що сприятимуть успішному формуванню міцних

знань юних музикантів. До того ж автор творчо і переконливо зумів відчутти суттєві процеси, пов'язані виконавсько-виражальним потенціалом сучасного саксофона.

Запропонована збірка дасть змогу налагодити оперативний зв'язок між учителем і учнем, своєчасно виявити і ліквідувати прогалини в знаннях, активізувати пізнавальну діяльність, індивідуалізувати розвиток творчих можливостей учнів-саксофоністів.

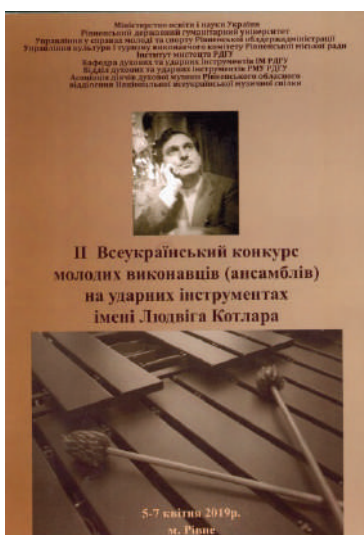
Горбаль Я. М., Горбаль В. Я.

Методика проведення індивідуальних занять з гри на духових та ударних інструментах: Навчально-методичний посібник / Я. М. Горбаль, В. Я. Горбаль. – Львів – Дрогобич: Посвіт, 2019. – 76 с.

ISBN 978-617-7835-36-2

У навчально-методичному посібнику подано рекомендації щодо планування, організації та контролю проведення індивідуальних занять з музикантами військового оркестру. Основною метою посібника є допомогти артистам вищих та перших категорій у проведенні занять з музикантами оркестру у вивченні основних питань індивідуальної роботи над вправами, етюдами та вирішенні тих проблем, які виникатимуть при роботі над музичним твором.

Навчально-методичний посібник призначений для військових диригентів, викладачів та курсантів кафедри музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, а також керівників духових оркестрів, музикантів, які у своїй практичній діяльності проводять репетиційний процес з освоєння гри на інструментах військового оркестру.



Буклет присвячений II-му Всеукраїнському конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на ударних інструментах імені Людвіга Котлара, який проводився у м. Рівне 5-7 квітня 2019 р.



Цяпало І.

Збірка ансамблів для мідних духових інструментів та фортепіано / переклад та опрацювання І. Цяпало / Видання друге, змінене. – Львів : Камула, 2019. – 44 с., ноти.

ISBN 978-966-433-174-3

Видання адресоване викладачам та учням дитячих музичних шкіл, шкіл мистецтв, середнім спеціалізованим музичним закладам, студентам коледжів, а також пропагандистам ансамблевої гри на мідних духових інструментах.

Громченко В. В.

Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро: ЛПА, 2020. 304 с.

ISBN 978-966-981-349-7

Монографію присвячено дослідженню духового соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. У Роботі висвітлено основні тенденції розвитку сценічно-одноосібного виконавства на духових академічних інструментах від Античності до початку XXI століття включно, визначено специфіку та здійснено систематику сценічно-індивідуальної духової практики соло в академічній музиці XX – початку XXI століть.

Дослідження адресоване музикознавцям, культурологам, композиторам, виконавцям, викладачам, студентам, а також усім, хто цікавиться духовим академічним музично-виконавським мистецтвом.



Терлецький М. М. Виконавсько-методичні компоненти основ професійної майстерності тромбоніста : навчально-методичний посібник / М. М. Терлецький. – Рівне : НУВГП, 2020. – 48 с.

ISBN 978-966-327-474-4

У даному посібнику розглядаються питання про які повинен знати кожен музикант при грі на тромбоні. Виконавсько-методичні компоненти рекомендується досконало проаналізувати, та засвоїти, вони значно покращать виконавську культуру музиканта і додадуть йому впевненості щодо роботи над окремо взятим музичним твором.



Сіончук О.В.

Український диксиленд. Практичний курс: навчально-методичний посібник для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» спеціалізації «Оркестрові духові та ударні інструменти». Рівне: РДГУ, 2020. 166 с.

В навчально-методичному посібнику «Український диксиленд. Практичний курс» розглядаються мета, зміст та основні напрямки навчально-виховної та творчої роботи в студентському джазовому ансамблі диксиленд. До посібника ввійшов авторський навчально-педагогічний репертуар з методичними поясненнями та рекомендаціями щодо виконання поданих музичних творів для диксиленду.

Видання призначене для студентів вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації спеціальності «Музичне мистецтво» спеціалізації «Оркестрові духові та ударні інструменти», а також для керівників ансамблів традиційного джазу.

Горбаль Я., Горбаль В.

Характерні особливості сучасного духового ансамблевого виконавства: Навчально-методичний посібник / Я. М. Горбаль, В. Я. Горбаль. – Львів – Дрогобич: Посвіт, 2020. – 268 с.

ISBN 978-617-7835-48-5

У навчально-методичному посібнику розроблені рекомендації щодо проведення ансамблевого виконання. Основною метою посібника є допомогти майбутнім військовим диригентам та музикантам у вивченні основних питань роботи з ансамблями та розв'язанні тих проблем, які виникатимуть при роботі над музичним твором.

Навчально-методичний посібник призначений для військових диригентів, викладачів та курсантів кафедри музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, а також керівників духових оркестрів, музикантів, які у своїй практичній діяльності проводять репетиційний процес з ансамблевої підготовки.



Жульєв А.П.

Хрестоматія «Тромбон» Вип. 2

Нотне видання – Запоріжжя: Видавець ФОП Шепель Г.В., – клавір – 60 с., партія – 20 с. – 2021 р.

Хрестоматія «Тромбон» вип. 2 призначена студентам музичних коледжів. Вона будується на високохудожньому репертуарі, який є основою для професійного навчання та формування студента-тромбоніста.

До неї увійшли твори, згідно з програмними вимогам по класу тромбона для навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації. Хрестоматія побудована на нотному матеріалі, який має художню цінність і є «золотим репертуаром» для професійного навчання та формування студента-тромбоніста.

Збірник має клавір і окремо партію тромбона.

Хрестоматія «Тромбон» (випуск II) складається з двох розділів: у першому твори кантиленного характеру, у другому –

віртуозні. У другий випуск Хрестоматії увійшли і вокальні твори. Вони дані з метою розвитку культури ведення звуку, хорошого професійного дихання, оволодіння різними штрихами, особливо legato, інтонацією, динамікою, різними стилями.

Деякі п'єси в перекладенні для тромбона і ф-но видаються вперше в Україні: «Пісенька і танець Спортінглайфа», «Пісня Поргі» з опери «Поргі і Бесс» Д. Гершвіна, Прелюдія №10. Д. Шостаковича, Соната (I частина) Г. Телемана, Скерцандо Б. Марчелло, «Німецький танець» В. Моцарта.



Жульєв А.П.

Система розігрування тромбоніста. Навчально-методичний посібник. – Запоріжжя: Видавець ФОП Фадін, 2021. – 56 с.

Навчально-методичний посібник «Система розігрування тромбоніста» включає методичні поради та нотні приклади (розминки 1-4 та вправи № 1-60) для щоденного розігрування тромбоніста. Система сприяє розвитку слуху, еластичності губного апарата, техніки гри, розширенню діапазону тромбоніста. Особлива увага приділяється такому питанню, як «передслухання», тобто здатність чути внутрішнім слухом будь-які звуки, перед тим, як їх зіграти на інструменті. Щоденне заняття системою розвиває виконавський апарат і зміцнює професійну підготовку виконавця.

Навчально-методичний посібник «Система розігрування тромбоніста» призначений педагогам, учням ДМШ, ДШМ, студентам, викладачам музичних коледжів, вузів мистецтв, виконавцям різних рівнів.

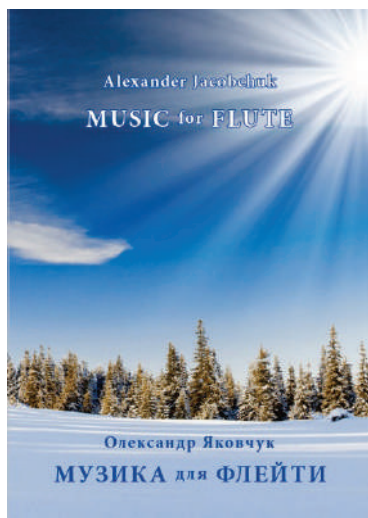
**Олександр Яковчук.**

Музика для флейти. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У даному виданні оприлюднено музику відомого українського композитора сучасності Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, для унікального віртуозного духового інструмента – флейти.

У збірнику представлені твори композитора різних років. Особливу увагу звертають на себе такі композиції: «Французька сюїта», «Зоряна прелюдія» і «Гротеск» для флейти і фортепіано. Ці оригінальні твори в майбутньому можуть стати окрасою репертуару сучасних флейтистів. Крім того, свого часу О. Яковчук із педагогічною метою створив кілька ансамблів – дуетів, які органічно доповняють репертуар як молодих, так і професійних виконавців.

Збірник рекомендовано для підготовлених студентів консерваторій та музичних училищ, а також спеціалізованих музичних шкіл.

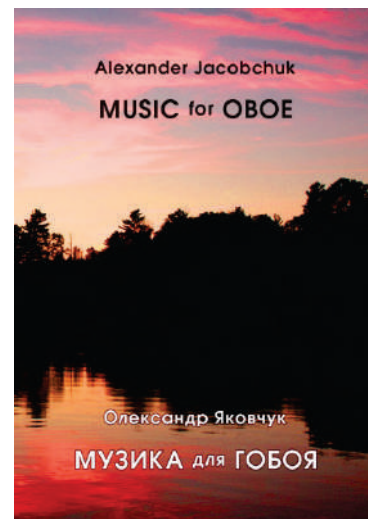
**Олександр Яковчук.**

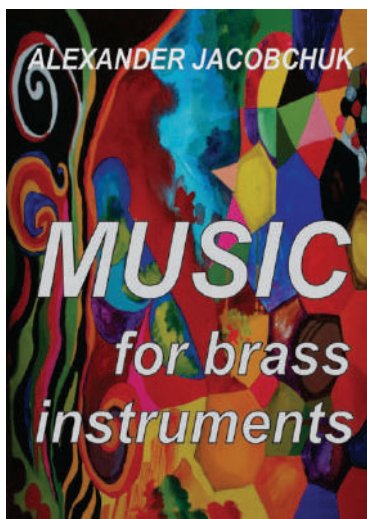
Музика для гобоя. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У даному збірнику представлена музика відомого українського композитора сучасності Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, для унікального за тембром духового інструмента – гобоя.

На особливу увагу заслуговують композиції «Елегія», «Португальська сюїта» і «Таурис». Ці оригінальні твори стали окрасою репертуару сучасних українських гобоїстів. Крім того, О. Яковчук з педагогічною метою створив кілька ансамблів різного ступеня складності для 2-х гобоїв, які органічно доповняють репертуар досвідчених виконавців.

Збірник рекомендовано для студентів і педагогів консерваторій та музичних училищ, а також спеціалізованих музичних шкіл.





Олександр Яковчук.

Музика для мідних духових інструментів. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У збірнику представлені твори композитора різних років. Увагу виконавців привертають «Романс» для валторни і фортепіано, «Мелодія» для труби і фортепіано, «Елегія» для тромбона і фортепіано та «Гумореска» для туби і фортепіано. Ці самобутні твори увійшли до репертуару сучасних українських музикантів. Крім того, О. Яковчук створив оригінальну «Італійську сюїту» – тричастинний ансамбль для брас-квінтіету, 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.



Олександр Яковчук.

Музика для фагота. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У даному виданні надруковано музику відомого українського композитора Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, для унікального духового інструмента – фагота, присвячену музикантові-віртуозу Юрію Конраду. Композитора та виконавця поєднує багаторічна творча дружба. У свій час О. Яковчук написав Концерт для фагота і симфонічного оркестру, який блискуче виконав Ю. Конрад (диригент оркестру – В. Шейко). Твір був успішно записаний на Українському радіо. У збірнику представлені твори композитора різних років. Тут є і його ранні твори для цього інструмента, і пізні, написані за останнє десятиліття. Особливу увагу звертають на себе тричастинні композиції: «Стара англійська сюїта» і «Соната – балада» для фагота і фортепіано. Ці віртуозні твори стали окрасою

репертуару сучасних українських фаготистів. Крім того, О. Яковчук створив кілька ансамблів для 2-х, 3-х та 4-х фаготів (Канцона, Еклога, Пастораль), які органічно доповняють репертуар професійних виконавців.

Збірник рекомендовано для педагогів і студентів консерваторій та музичних училищ, а також підготовлених учнів спеціалізованих музичних шкіл.





Ігор Гишка.

Ергономіка виконавського апарату сучасного трубача: Навчальний посібник / І. Гишка. – Львів: НАСВ, 2021. – 207 с.

У навчальному посібнику розглянуто створення нової науково-теоретичної концепції формування спеціальної постановки виконавського апарату сучасного трубача, пов'язаної зі змінами, насамперед, робочої теситури використання труби композиторами кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Посібник призначено для курсантів спеціальності "Музичне мистецтво", спеціалізації "Диригування військовими оркестрами (ансамблями пісні і танцю), оркестрові духові та ударні інструменти" Національної академії сухопутних військ, учнів та студентів музичних навчальних закладів усіх рівнів акредитації.

В. Горбаль, Я. Горбаль.

Репертуарний збірник концертних творів: Нотне видання для курсантів та студентів музичних навчальних закладів / В. Горбаль, Я. Горбаль. – Львів: НАСВ, 2021. – 160 с.

Наданий матеріал призначений, у першу чергу, для навчальної роботи з курсантами, майбутніми військовими диригентами ВОС України. Зміст зумовлений програмними вимогами кафедри музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ. Матеріал може бути корисним для викладачів, концертмейстерів і студентів середніх та вищих спеціалізованих музичних навчальних закладів. Партитури можуть стати у пригоді керівникам оркестрів цивільних навчальних закладів, шкіл мистецтв, дитячих музичних шкіл і установ додаткової освіти.



Горбаль В.Я., Горбаль Я.М.

Репертуарний збірник музичних творів зарубіжних композиторів для солістів-інструменталістів та вокалістів з духовим оркестром: Навчально-методичний посібник / В.Я. Горбаль, Я.М. Горбаль. – Львів – Дрогобич: Посвіт, 2021. – 168 с.

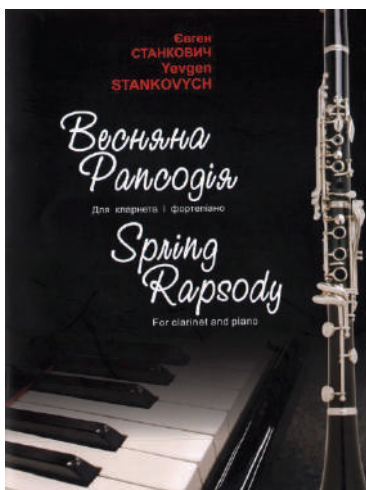
Даний збірник партитур є черговим методичним посібником у серії оркестрових перекладень, запланованих авторами з метою розширення навчально-методичної бази кафедри військового диригування ІМПЗ Львівської національної академії сухопутних військ ім. гетьмана Петра Сагайдачного.

Посібник відповідає вимогам програми навчальної дисципліни "Диригування", "Оркестровий клас", "Інструментування", "Читання та аналіз оркестрових партитур" та призначений надати методичну та практичну допомогу як курсантам, так і військовим диригентам у образно-технічному опрацюванні високохудожніх музичних творів.

Твори, репрезентовані у збірнику, призначені для концертного виконання військовими духовими оркестрами та для роботи у класі з військовими диригентами.

Посібник призначено курсантам, студентам диригентських та виконавських відділень спеціальних закладів музичної освіти та культури, аматорам, які володіють певним вмінням читання партитур.





Станкович Є.

Весняна рапсодія. Для кларнета і фортепіано / Є. Станкович. – К.: Музична Україна, 2021. – 20 с.

ISMN 979-0-707540-10-7

До збірника вміщено нові твори для кларнета і фортепіано українського генія Євгена Станковича.

Нотне видання присвячене Роману Вовку.

Гамбель М. Й.

Методичні поради гри на трубі в дитячих музичних школах та школах мистецтв. – Рівне : Волин. обереги, 2022. – 40 с.

ISBN 978-966-416-965-0

Мета цієї праці – допомогти кожному трубачу оволодіти навичками індивідуального щоденного відновлення і розвинути виконавський апарат, правильно вибрати необхідний нотний матеріал, точно визначити ступінь ігрового навантаження в залежності від конкретного стану виконавця, його індивідуальних особливостей і творчих завдань.

Ця методична робота адресована самодіяльним музикантам і учням дитячих музичних шкіл.



Сверлюк Я.В.

Педагогічні виміри диригентсько-оркестрового мистецтва: монографія. Рівне: Волин. обереги, 2022. 276 с.

ISBN 978-966-416-938-4

У монографії розглядається професійна музична освіта як логічно організована, самодостатня система, обґрунтовуються сучасні методологічні підходи підготовки диригента оркестрового колективу, а також висвітлюються особливості формування професійних якостей у процесі освоєння основ і операцій музично-виконавської діяльності.

Для науковців, викладачів, аспірантів, студентів і вчителів закладів музичної освіти.



Терлецький М.М.

Початкова школа гри на тромбоні : навч. посіб. Рівне: НУВГП, 2022. 220 с.

ISBN 978-966-327-524-6

Автор навчального посібника ставить за мету допомогти випрацювати ефективні навички гри на тромбоні на сучасному етапі розвитку виконавської майстерності виконавця-духовика. Теоретична і практична частини її ґрунтуються на досягненнях української та європейської методики навчання.

Навчальний посібник призначений для використання учнями музичних шкіл, а також може зацікавити музикантів, які навчаються у середніх спеціальних музичних закладах.



Наукове видання

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

Збірник наукових праць

ВИПУСК 16

Редактор-упорядник
Степан Цюлюпа

Верстка
Віталій Власюк

Підписано до друку 16.05.2024 р. Формат 60x84 1/8. Папір офсет.
Гарнітура "Times". Друк цифр. Ум. друк. арк. 11,16. Наклад 100 пр. Зам. 39.

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".