

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

**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 14

**м. Рівне
2022**

УДК 780.8 : 780.64

I – 90

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації *серія KB № 19865-9665 P**Збірник наукових праць видається з 2006 року.**Друкуються за ухвалою Вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 4 від 28 квітня 2022 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 кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **відповідальний секретар;****Карняк А.Я.** – доктор мистецтвознавства, професор, м. Львів;**Качмарчик В.П.** – доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Рада Славінська** – доктор мистецтвознавства, професор, м. Пловдив, Болгарія;**Стоян Караіванов** – доктор мистецтвознавства, професор, м. Пловдив, Болгарія;**Пьотр Лято** – доктор мистецтвознавства, професор, м. Краків, Польща;**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;**Цюлюпа Н.Л.** – кандидат педагогічних наук, доцент, м. Рівне;**Закопець Л.М.** – кандидат мистецтвознавства, професор, м. Львів.**Прокопович Т.Ю.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Рівне.**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.

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, 2022

© Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ, 2022

© Видавництво "Волинські обереги", 2022

З М І С Т

Історія та теорія музичного мистецтва

Цюлюпа С.Д. Кандидатські та докторські дисертації духовиків України в освітньому процесі мистецьких закладів вищої освіти.....	6
Piotr Lato. Partita na obój, klarnet i fagot andrzeja krzanowskiego. Perspektywa interpretacyjno-wykonawcza ze szczególnym uwzględnieniem partii klarnetu.....	30
Палаженко О.П., Трачук Л.Д. Володимир Федорович Заремба – основоположник саксофонового та естрадно-оркестрового виконавства Тульчинського краю.....	34
Старко В.Г. Участь українських фаготистів у розмаїтих конкурсах і фестивалях.....	41
Гишка І.С. Культурно-історичні передумови відкриття дитячої музичної школи в Городенці та її перший директор Михайло Степанович Ніконенко.....	48
Василів І.С., Цюлюпа Н.Л., Ямелинець Ю.О. Відділ духових та ударних інструментів Львівського коледжу культури і мистецтв в музичній культурі України.....	54
Дебера О.М. Циклова комісія «Оркестрові духові та ударні інструменти» Чернівецького обласного фахового коледжу мистецтв імені С. Воробкевича та її творчі здобутки.....	60
Димченко С.С. Життєва партитура легенди диригентського мистецтва ХХ століття.....	71
Кавунник О.А. Постать трубача Тимофія Докшицера в музичній культурі України (до 100-річчя пам'яті митця).....	80

Педагогіка та методика духового виконавства

Карп'як А.Я. Стратегія і тактика професійної діяльності педагога-флейтиста в Україні (вступні іспити).....	83
Громченко В.В. Інструментальна вокальність як інтерпретаційна основа духової арії Е. Боцца.....	90
Сіончук О.В. Окремі аспекти оркестрової діяльності студента-духовика.....	94
Голобородов Д.Ю. Створення музичного супроводу для соліста в умовах дистанційної роботи музикантів.....	99
Димченко С.С. Інструменти ударної установки та їх класифікація.....	106
Фіськов Г.М. Особливості формування рефлексивних умінь студентів в ході оркестрового музикування.....	111
Столяр В.А. До питання еволюції виконавської школи гри на ударних інструментах в Україні.....	116
Відомості про авторів	119
Презентація сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань духовиками України та зарубіжжя (2011-2021 роки)	121

наприклад, цикл з п'єс "В лісі" для валторни з фортепіано, "Агрестид" для флейти з фортепіано та Арія для саксофона або флейти чи кларнета з фортепіано.

Поміж іншого необхідно наголосити, що хоча й духова Арія Е. Боцца написана для сольного інструмента з акомпанементом фортепіано, не варто сторонитися певних інтерпретаційно-інструментальних версій цього твору, представлених в академічному сценічно-одноосібному музикуванні, тобто презентованих у виконавській формі соло. Закцентуємо, що саме ця форма є надзвичайно актуальною у сьогочасному превалюванні дистанційного навчально-освітнього процесу, за допомогою якої, підкреслимо, можливо хоча б частково зберегти професіоналізм сучасної музичної педагогіки, зокрема у царині духового академічного музично-виконавського мистецтва.

Література:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. 432 с.
2. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Кн. II. Київ: Задруга, 2012. 408 с.
3. Гишка І.С. Ергономіка виконавського апарату сучасного трубача. Львів: НАСВ, 2021. 207 с.
4. Громченко В.В. Неоімпресіоністські риси у творчості Ежена Боцца (на прикладі творів духового соло). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. В. 17. С. 82–92.
5. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
6. Носина В.Б. Символика музики І.С. Баха. Тамбов: Пролетарский светоч, 1993. 104 с.
7. Понькина А.М. Эжен Боцца: творчество для духовых инструментов. Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2015. В. 11 (38). Ч. I. С. 13–23.
8. Понькина А.М. Роль Эжена Боцца в эволюции духового исполнительского искусства ХХ столетия. *Вестник магистратуры*. 2015. В. 11 (50). Т. 4. С. 31–36.
9. Усов Ю.А. Современная зарубежная литература для духовых инструментов. Методика обучения игре на духовых инструментах. 1976. В. 4. С. 196–223.
10. Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1989. 207 с.
11. Цюлюпа С.Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне. Рівне: О. Зень, 2012. 240 с.
12. Kuuper-Rushing L. Reassessing Eugène Bozza: discoveries in the bibliothèque municipale de valenciennes archive. *Notes*. 2013. Vol. 69 (4). P. 706–720.



УДК 78.071.2

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

Сіончук О.В.,
м. Рівне

ОКРЕМІ АСПЕКТИ ОРКЕСТРОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТА-ДУХОВИКА

Анотація: *Стаття висвітлює ключові питання, пов'язані з організацією та здійсненням оркестрової діяльності: репетиційним процесом, самостійною роботою в подоланні виконавських труднощів, концертним виступом; з професійною компетентністю музикантів-духовиків; з проблемами психологічної підготовки оркестрового виконавця до концертів; ролі диригента у функціонуванні колективу.*

Ключові слова: *репетиція, самостійна підготовка, публічний виступ, психологічна готовність виконавця.*

Annotation: *the Article lights up the key questions related to organization and realization of orchestral activity: by a rehearsal process, by independent work in overcoming of carrying out difficulties, by a concerto performance; with the professional competence of musicians – wind instruments; with the problems of psychological preparation of orchestral performer to the concerts; roles of conductor are in functioning of collective.*

An author marks that the basic task of orchestral musician can be shortly expounded so: keeping individuality of the carrying out handwriting, to try as far as possible maximally exactly to realize intention of composer and conductor.

Keywords: *rehearsal, independent preparation, public appearance, psychological readiness of performer*

Актуальність проблеми Своєрідною вершиною кар'єри музиканта духовика, особливо виконавця на мідному духовому інструменті, є робота в оркестрі. Вона формує точність музичного сприйняття, розвиває багатогранність музичного мислення, вміння слухати і чути всю партитуру оркестру, а також узгоджувати свою гру з грою партнерів і виправляти власні виконавські недоліки.

Незважаючи на деякі зміни суспільного запиту щодо духових оркестрів, виконавство на духових інструментах сьогодні демонструє динамічний розвиток і є однією з найбільш популярних галузей музичного мистецтва. Виконавці на духових інструментах затребувані в симфонічних і джазових оркестрах, в різноманітних за стилем і жанрами ансамблях, тому аналіз теоретичних основ духової оркестрової діяльності продовжує залишатись значимим в царині науки музичного мистецтва.

Мета запропонованої статті у спробі розглянути основні питання, пов'язані з організацією та здійсненню оркестрової діяльності, з фаховою компетентністю виконавців-духовиків, з психологічними проблемами підготовки музиканта-виконавця та ролі диригента в функціонуванні колективу.

Джерельна база Висвітлення поняття оркестрової діяльності сучасного музиканта-духовика знайшло місце у роботах багатьох науковців: експериментальною й теоретико-методологічною сторонами цього феномену займалися Л. Масол, А. Растрігіна, О. Олексюк, О. Щолокова, В. Лозова, М. Михаськова, Р. Савченко, Н. Кузьміна, В. Каплінський, Т. Пляченко, Л. Карпова; основні концептуальні засади фахової підготовки майбутнього оркестранта розроблялися В.Лавриком, О. Ростовським, Е. Абдулліним, Г. Падалкою, О. Рудницькою, О. Олексюк, О. Щолоковою; конкретні компетентності майбутнього фахівця музично-мистецької галузі вивчали: М.Закопєць, І. Полубоярина, Н. Цюлюпа, Н. Мурована; психолого-педагогічні аспекти діяльності духового оркестру знайшли відображення у наукових працях А.Кліщового, І.Монолової, Т.Доценка, П.Блока, Є Федорова та інших.

Виклад основного матеріалу Оркестрова діяльність будь-якого сучасного музиканта-інструменталіста є творчим процесом, що включає *репетиційну роботу*, яка крім загальних репетицій оркестру, містить у своєму складі і групові заняття, що проводяться, як правило, концертмейстерами груп інструментів; *самостійні заняття*, спрямовані на підтримку виконавського апарату в постійній формі та на вдосконалення виконання складних фрагментів нотного тексту, що зустрічаються в оркестрових партіях, оркестрових solo, що вимагають додаткової роботи; та *концертну практику*.

Реалізація цих складових оркестрової діяльності, своєю чергою, великою мірою залежить від повноцінності формування цілого комплексу професійних компетенцій. Фахова компетентність виконавців-духовиків – це інтегративне явище, основою якого є набуті у процесі навчання знання, уміння й навички, особистісні якості педагога й виконавця, сформована професійна виконавська майстерність, творча та інтерпретаційна активність, загальнокультурна ерудованість, володіння новітніми методиками викладання, використання педагогічного й виконавського вітчизняного досвіду, вивчення європейських сучасних технологій, гармонічне поєднання української культурної спадщини з європейською, що й передбачає здатність і готовність виконавця-духовика до педагогічної, інструментально-виконавської та творчої діяльності [3; с.136].

Опанування обов'язкових музичних компетенцій є запорукою вдосконалення і подальшої самореалізації виконавця-духовика, розвитку й інших предметних компетенцій, важливих для музично-педагогічної діяльності загалом.

Найактуальнішими музичними компетенціями, необхідними для здійснення оркестрової діяльності виконавцями духовиками, вважаються наступні:

- інструментально-виконавська (вдосконалення музично-виконавської майстерності та практичне застосування навичок гри на духових інструментах);
- теоретико-методична (оволодіння фаховими теоретичними знаннями, володіння методикою викладання фахових дисциплін);
- креативно-відтворювальна (вміння інтерпретаційно виражати музичні твори, здатність імпровізувати, володіння творчим підходом у навчанні гри на духових інструментах, композиторські здібності, можливість до творчого самовираження тощо);
- соціально-активна компетенція (володіння навичками професійного спілкування, розуміння соціальної відповідальності за виконану професійну діяльність тощо);
- особистісно-психологічна компетенція (організаторські здібності, вміння продуктивно планувати робочий час, толерантність, емоційна стабільність, вихованість, вміння співпереживати, стриманість, можливість професійної ідентифікації та самореалізації тощо).

До слова, складністю в оркестровій діяльності музиканта – духовика є ще й те, що музично-виконавський процес потребує досконалого поєднання таких складових, як виконавський апарат, володіння аплікатурою, артикуляцією, виконавськими засобами (звукоутворення, інтонація,

динаміка, вібрато, штрихи, фразування, ритм, метр, темп, агогіка, розвиток музичного слуху, постановки, техніки дихання тощо).

Попри те, що не кожен може стати солістом з різних причин, але кожен студент – духовик зобов'язаний стати оркестровим музикантом. Підготовка до гри в оркестрі займає достатню кількість часу аби навчитись відчувати, що значить грати не одному, а вміти слухати колегу, при цьому не руйнуючи специфіки духового оркестру, при якій кожен учасник відчуває свою важливість.

Звичайно, на уроках спеціальності в класі духових інструментів відбувається подібне навчання гри, до прикладу, в ансамблі, коли проходить робота з концертмейстером, – студент вчиться слухати акомпанемент, інтонацію, але все одно він соліст і провідна партія його. В оркестрі все відбувається по-іншому: виконавець чітко повинен чути, де виконує соло його група, а де група інших інструментів.

Розглядаючи специфіку та методику викладання гри на духових інструментах, доцільно навести цитату провідного сучасного трубача Владислава Лаврика, який зосереджує увагу на необхідності серйозного підходу до оркестрової діяльності ще в музичних школах: "На мій погляд, західні школи дуже грамотно готують духовиків: від початку дитина привчається грати в ансамблях. Маючи такий досвід, молодий музикант дуже комфортно почувається в оркестрах, тому що в нього вже є досвід роботи в колективі. На жаль, у нас система трохи інша: часто талановитий трубач може чудово виконати найскладніший концерт, а ось в оркестрі працювати йому не виходить. Тому я у своїй педагогічній практиці використовую досвід західних шкіл, щоб мої учні добре та спокійно себе почували у колективах." [5].

Як уже зазначалось, складовою оркестрової діяльності є *репетиційна робота*, яка в свою чергу має свою специфіку, пов'язану з можливістю більш детальної роботи над музичним матеріалом та попереднього узгодження виконавських питань із диригентом та музикантами інших груп оркестру. Характер репетиційної роботи потребує диференційованого підходу до ресурсів виконавського апарату. Крім того, під час проведення коректурних, робочих та генеральних репетицій режим роботи оркестрового музиканта-духовика різний. Коректурні репетиції вимагають великої уваги та точного відображення в оркестрових партіях особливостей трактування нотного тексту. Під час проведення таких репетицій музиканти витрачають багато часу на погодження можливих виконавських різноманітностей та уточнення тексту оркестрових партій. Особливо трудомістким є уточнення артикуляції та штрихів. Але цей час окупується більш конструктивною та предметною роботою над твором у ході подальших репетицій. Метою генеральних репетицій є створення спільного цілого з детально опрацьованих у ході робочих репетицій фрагментів музичних творів. У режимі звичайного дефіциту репетиційного часу інколи саме на генеральній репетиції твір програється цілком.

Є загальноновизнані та беззаперечні вимоги до студента в процесі роботи над музичними творами. Він повинен оволодіти такими практичними вміннями та навичками:

1. Робити виконавський аналіз музичного твору.

2. Самостійно працювати над музичним твором: вміти настроювати інструменти та чисто інтонувати.

3. Твори, виконані студентом мають бути різні за стилем, формою і жанром.

4. Обов'язкове володіння мінімум двома музичними інструментами.

5. Самостійно інструментувати та аранжувати музичні твори для оркестру чи ансамблю.

6. Створювати позитивну емоційно-психологічну атмосферу на оркестрових репетиціях

Доцільно зосередити увагу на тому, що всі струнні, духові та деякі ударні (литаври) інструменти потребують постійної настройки та корекції інтонування. Тому керівник оркестру повинен контролювати учасників колективу під час здійснення цього, також він зобов'язаний висувати високі вимоги до підбору в оркестр якісних інструментів з постійною настройкою. Окрім зазначеного керівник повинен відпрацьовувати з оркестром звуковідтворення – атака звуку, середина та кінець звуку, загострення сприймання та відтворення в ансамблі безмежних градацій ладотонального звуку (від м'яких до жорстких), ведення середини звуку (філіровка, динамічні гліссандо, згасання), закінчення; слідкувати за штриховою та артикуляційною культурою.

Досконале опанування оркестрових партій потребує не лише гри в оркестрі, але і кропіткою діяльністю в класі основного та додаткового інструменту; узгодження темпо- метро- ритму ансамблю, особливо у творах викладених в дуже помірних та дуже швидких темпах. На відміну від особистих досягнень інструменталістів при індивідуальному звучанні, в оркестровому виконавстві необхідно спиратись на доступні для всіх прийоми гри, на загальну так звану "технічну стелю" оркестру; опанування оркестрової динаміки, амплітуда розвитку якої є надзвичайно широкою від (ppp) до (fff). Саме уміння оркестранта розподіляти і концентрувати увагу залежить ефективності використання оркестрової динаміки. Підсилення рівня технічної майстерності оркестрантів безпосередньо

пов'язане з тим, як навчиться оркестрант чути поліфонію, гармонічну канву по вертикалі і горизонталі, наскільки він вміє зосереджуватись на тембро-метро-ритміці окремих партій, розподіляти увагу між своїм інструментом, оркестром, диригентом та солістом, наскільки відчуватиме тембро-динамічну фактуру оркестру. Але при цьому він повинен так вміти зосередитися на виконанні своєї партії, щоб вона прозвучала, як соло в багатоголосному ансамблі. Велику роль у розвитку музичного мислення оркестранта відіграє також і розвиток музичної пам'яті та налагодження творчої, активної, самостійної роботи [4; с. 36].

У ході самостійної підготовки проводиться одне з важливих питань оркестрової діяльності – робота над оркестровими труднощами. Цей вид занять відіграє неоціненну роль у забезпеченні успішності оркестрової діяльності музиканта-духовика в цілому. Актуальність самостійних занять зумовлена, передусім, необхідністю підтримки виконавчого апарату у постійній формі.

Самостійна робота є важливим способом засвоєння студентом навчального матеріалу без участі викладача у вільний від обов'язкових навчальних занять час. Вона передбачає виконання наступного: підбір технічного та ілюстративного матеріалу (наприклад, аудіо, відео-записів музичних творів у виконанні провідних оркестрових колективів), робота з мережею Інтернет, розписування партитур та партій, аналізування твору, репертуарний пошук, опанування та практичне використання музичних комп'ютерних програм, внесення пропозицій у підборі інструментальних творів для власного інструментування. Оцінювання кожної виконаної студентом практичної самостійної окремо й фіксується в журналі академічної групи.

Свідомим моделюванням найважчих сторін виконавського процесу є робота над оркестровими труднощами. Молоді оркестранти, беручи приклад з досвідчених музикантів-духовиків, які мають у пам'яті своєрідний запас фрагментів оркестрових партій та solo найбільшої складності, часто також вивчають оркестрові проблеми напам'ять. Це має важливе значення відіграє роль професійного інструментарію під час вирішення багатьох виконавських завдань оркестрової діяльності, адже вся внутрішня технологічна робота над елементом фактури залишається поза оркестром, а в ході гри зосереджується увага виключно на гармонійному поєднанні зі всіма елементами оркестрової фактури.

Музиканти-духовики під час роботи над оркестровими труднощами найбільшу увагу звертають на точне відтворення авторського тексту, виконавське дихання, технічні труднощі. Робота над оркестровими труднощами ефективніша при заняттях у складі виділених з оркестру функціональних груп, які обов'язково збігаються з розподілом оркестру на оркестрові групи: струнні, дерев'яні та мідні духові, ударні інструменти. Заняття проводять концертмайстри гуртів, а при необхідності підключається і диригент оркестру.

Складний підготовчий процес роботи над художнім репертуаром завершується кульмінаційним моментом – публічним виступом оркестру в концерті, фестивалі-конкурсі або участю в будь-якому громадському заході. Така подія – завжди свято для колективу і разом з тим іспит на творчу зрілість. **Концертний виступ** – це логічне завершення учбового процесу, підведення підсумків виконаної роботи, успіх якого залежить від кожного учасника колективу.

Концертна практика має різновиди, що накладають свій відбиток на характер оркестрової діяльності: планові виступи (зокрема і абонементні концерти); позапланові концерти; гастрольні поїздки у складі оркестру; участь у роботі над звукозаписами та ін. Крім того, мають свої специфічні особливості: робота в симфонічному (концертному та театральному оркестрі), в духовому оркестрі (у тому числі і в сценічному оркестрі оперного театру), в естрадному оркестрі. Концертні виступи практикуються як під керівництвом постійних диригентів оркестру, так і з запрошеними диригентами.

Керівнику колективу та самим музикантам слід дуже уважно поставитись до зовнішнього вигляду оркестру: вбрання – святкове, охайне; упорядковані та однаково оформлені оркестрові папки; інструменти – доглянуті та почищені, посадка – правильна. Особливу увагу необхідно звернути на оркестрову дисципліну під час виконання. Часом незначні деталі та дрібні прорахунки можуть звести нанівець зусилля, затрачені на підготовку до концерту [4; с.37].

Ще одна специфічна особливість концертної діяльності духових оркестрів – виступи на свіжому повітрі, коли у виконавців різний напрямок раструбів труб, валторн, саксгорнів, дерев'яних духових інструментів. Це стає причиною виникнення додаткових виконавських проблем, адже акустика у закритому приміщенні і при грі на відкритому повітрі зовсім різна. Проте, саме духовий оркестр якнайкраще пристосований до цих умов музикування.

Однією з найважливіших проблем в музично-виконавському мистецтві є проблема психологічної готовності музиканта до концертного виступу. Немає артиста, який жодного разу не відчував би болісні відчуття сценічного хвилювання. Свого часу М. А. Римський-Корсаков часто повторював, що естрадне хвилювання тим більше, чим гірше вивчено твір. З цим не можна не погодитися. Однак сценічний стан виконавця залежить не лише від того, наскільки скурпульозно і досконало це

зроблено. Багато музикантів ретельно опановують тонкощі нотного тексту, осмислюють виконавський план, безперервно репетирують всі фрагменти майбутнього публічного виступу, але, виходячи на сцену, втрачають здатність контролювати те, що відбувається і не можуть успішно втілити виношені художні наміри.

Природа і суть сценічного хвилювання характеризується, нажаль, дефіцитом наукових досліджень та прирікає виконавців на поки – що гіпотетичні прийоми психологічної підготовки до концертного виступу. Багато педагогів-музикантів пропонують студентам рекомендації, засновані на особистому досвіді, на суб'єктивних відчуттях. До прикладу чудовий альтист і педагог В.В. Борисовський наставляв своїх учнів перед виступом: "Не грай краще, ніж ти можеш", – знімаючи тим самим зайву установку на максимум виконання, що приводить до скутості [6; с.34]. Універсальних "рецептів" для подолання негативних форм сценічного хвилювання не існує, але беззаперечним є те, що обираючи ті чи інші прийоми психологічної підготовки, необхідно враховувати індивідуальні особливості психіки артиста.

Ті музиканти, які в різній мірі сумніваються в своїх можливостях і панічно бояться випадкових помилок, повинні усвідомити, що навіть одна вдало зіграна музична фраза інколи важливіша десятка незначних помилок. Можна випадково помилитися, але не можна випадково досягти високих творчих результатів, і тому оцінювати виконавця загалом слід не за його промахи, а за його досягненнями. Якщо хоч щось у виступі вийшло добре, то виконавцю можна пробачити багато "гріхів", тому що творчі удачі – і є те головне, заради чого виконавець вийшов до публіки. Усвідомлення цих, здавалося б, простих істин надзвичайно полегшує психологічну підготовку до майбутнього виступу [2].

З одного боку, виконавство як багатостороннє та багатоелементне явище містить у собі немалу кількість глибоко деталізованих специфічних у техніко-виконавчому значенні моментів, а з іншого – передбачає поєднання виконавського апарату, розуму та серця. Нерозуміння чогось компенсується, наприклад, навчанням, невміння – розвитком здібностей, інтересу та мотиваційних намірів. Тобто, якщо студент не виграє пасаж, не може відразу запам'ятати музичний текст, не треба застосовувати муштру, натаскування, "зазубрування", засновані на безкінечному повторенні та безпідставному програванні. Іноді оркестранту для вдалого виконання достатньо буде зрозуміти алгоритм необхідних виправданих дій-рухів, побачити і почути, звідки й куди рухаються звуки, усвідомити структуру епізоду та його місце у цілісній конструкції музичного твору. Зазвичай, буває достатнім лише продемонструвати студенту як можна виконати, наприклад, ту чи іншу фразу, але в жодному разі не позбавляючи при цьому його права пошуково-творчих спроб.

Тобто, навіть у межах одного заняття у педагога завжди є варіанти успішного поєднання виховної та одночасно навчальної домінанти, даючи "зелене світло" тим чи іншим напрямкам роботи, при цьому вирішуючи завдання цілісного музично- педагогічного процесу в класі духових інструментів. Виховуючи- навчаємо, навчаючи- виховуємо, – такі основні педагогічні "формули" феномена, що розглядається [1; с.15].

Беручи до уваги вищезазначене, основне завдання оркестрового музиканта можна коротко сформулювати так: дотримуючись самотності виконавського почерку, намагатися в міру можливості максимально точно втілювати задум автора твору та диригента. Тому співпраця з талановитим диригентом, цікавою особистістю не може бути примусом. Підпорядкування не позбавляє артиста оркестру творчої свободи, якщо диригент постає перед оркестрантом не диктатором, а авторитетним партнером з оркестру. Спільна робота з ним дуже почесна та повчальна. Ті світлі моменти, коли і диригент, і оркестр реалізують креативну інтерпретацію твору, коли музикантам хочеться грати так, як диригує маестро, а диригенту хочеться диригувати так, як грає оркестр, запам'ятовуються на довгі роки [7].

Висновок Кожен оркестр вирізняється своїм власним підходом до виконавського процесу, тому цілком зрозуміло, що завдання, які поставатимуть перед музикантом, матимуть специфічний характер, залежно від того, який оркестр ним обраний. До всього бути готовим неможливо, але існують загальні вимоги та критерії виконання "оркестрових законів", які необхідно знати і вміти користуватися ними. Створення оркестрових колективів має бути першочерговим завданням у мистецькому навчальному закладі і саме у вузах студенти повинні набувати оркестрових навичок аби бути гідним звання оркестрового музиканта.

Список використаної літератури

1. Блок О.А. Воспитывающее обучение в классах инструменталистов: аспекты анализа. Современные проблемы сольного и оркестрового духового исполнительского искусства: Сборник материалов II Международной научно-практической конференции (МГИК, 2021) / науч. ред. О.А. Блок, П.Ю. Делий, В.В. Токмаков. М.: МГИК, 2021. 271 с. С. 15

2. Доценко Т.В. Психологічні аспекти в процесі виховання музиканта-виконавця: методична доповідь. URL: <https://uchkult.ks.ua/data/content/> (дата звернення 23.01.2022)
3. Закопець М.Л. Формування та розвиток фахової компетентності виконавця-духовика у контексті інтеграційних процесів у закладах вищої освіти Нова педагогічна думка. Том 107. № 3 (2021). С.136
4. Кліщовий А.О. Форми та методи роботи з дитячим духовим оркестром в світі сучасності: майстер-клас викладача першої категорії Олешківської музичної школи. Культура Херсонщини. 2018. № 2. С.35-38
5. Лаврик В. Інтерв'ю трубача. URL: <https://color-foto.com/> (дата звернення 18.02.2022)
6. Манолова И. М., Беленов Л. Д. У истоков школы В. Борисовского (Воспоминания о будущем). Музыка и время. 2016. № 4. С. 32- 39
7. Федоров Е. Профессия – артист оркестра. URL: <https://proza.ru/2009/03/25/155> (дата звернення 18.02.2022).



УДК 78.071.2:681.84

ORCID. orcid.org/0000-0001-9744-0026

*Голобородов Д. Ю.,
м. Полтава*

СТВОРЕННЯ МУЗИЧНОГО СУПРОВОДУ ДЛЯ СОЛІСТА В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОЇ РОБОТИ МУЗИКАНТІВ

***Анотація.** У цій статті розглядаються можливості роботи музикантів у випадках, коли вони є частиною соціальних спільнот, які опинились у непередбачуваних ситуаціях, де тактильна соціальна взаємодія неможлива та люди вимушені співпрацювати на дистанції один від одного (напр., перебування в зонах воєнних конфліктів, епідемій смертельних вірусних захворювань, гуманітарних та техногенних катастроф тощо). Аналізуючи різні підходи до виконавської діяльності музикантів в умовах дистанційної роботи, представлено найдієвіші способи створення музичного контенту. У статті на конкретному прикладі проводиться детальний опис роботи двох музикантів у вимушених умовах дотримання дистанції (творчий та технічний аспект). Результатом такої діяльності стало створення музичного супроводу для соліста. Описаний план роботи над мінусовкою буде корисною як для оркестрових виконавців на різних музичних інструментах, так і для вокалістів. Надається короткий звіт щодо поширення створеного музичного продукту через мережу Інтернет.*

***Ключові слова:** діяльність музикантів в умовах дистанційної роботи, створення музичного супроводу, мультиінструменталісти, звукозапис.*

***Annotation.** This article discusses the possibilities of musicians working in cases where they are part of social communities that find themselves in unpredictable situations, when tactile social interaction is impossible and people are forced to cooperate at a distance from each other (e.g., staying in areas of military conflict, epidemics of deadly viral diseases, humanitarian and man-made disasters, etc.). Analyzing different approaches to the performance of musicians in the conditions of remote work, the most effective ways to create musical content are presented. The paper uses a specific example to describe in detail the work of two musicians in forced conditions of distance (creative and technical aspects). The result of such activity was the creation of musical accompaniment for the soloist. The described plan of work on the backing track will be useful both for orchestral performers on various musical instruments and for vocalists. A brief report on the distribution of the created music product via the Internet is provided.*

***Key words:** activity of musicians in the conditions of remote work, creation of musical accompaniment, multi-instrumentalists, sound recording.*

Мета статті: дослідження специфіки створення музичного супроводу для соліста в умовах дистанційної роботи музикантів.

Завдання статті: 1) провести детальний опис роботи музикантів у ситуаціях, викликаних карантинними обмеженнями та воєнним станом; 2) проаналізувати діяльність музиканта-мультиінструменталіста в умовах онлайн-роботи на прикладі створення музичного супроводу для соліста.

Аналіз останніх досліджень. Дослідження співпраці музикантів в умовах дистанційної роботи привернуло увагу багатьох науковців та мистецтвознавців. Особливо ця проблема загострилася після впровадження урядами країн соціального дистанціювання як одного з протиепідемічних заходів задля протидії поширенню пандемії COVID-19. Проблеми, з якими зіткнулися музиканти через введення карантинних обмежень, досліджували Е. Добні та М. Фотлі. У своїй статті вчені зазначають, що відсутність можливості музикантам взаємодіяти між собою фізично спричиняє зупинку діяльності більшості музичних колективів [10]. Н. Фрам, В. Гударзі, Г. Терагава, Д. Бергер, Р. Гідаятулла