

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

**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. 10

**Rivne
2018**

**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 10

**м. Рівне
2018**

УДК 788 : 008(063)

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 26 квітня 2018 р.)***Редакційна колегія:**

Цюлюпа С.Д., кандидат педагогічних наук, доцент, м. Рівне;
 Апатський В.М., доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;
 Посвалюк В.Т., доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;
 Рада Славінська, доктор мистецтвознавства, професор, м. Пловдив, Болгарія;
 Пьотр Лято, доктор мистецтвознавства, професор, м. Краків, Польща;
 Криштоф Камінський, доктор мистецтвознавства, професор, м. Лодзь, Польща;
 Нічков Б.В., доктор мистецтвознавства, професор, м. Мінськ, Республіка Білорусь;
 Скороходов В.П., доктор культурології, професор, м. Мінськ, Республіка Білорусь;
 Круль П.Ф., доктор мистецтвознавства, професор, м. Івано-Франківськ;
 Карп'як А.Я., доктор мистецтвознавства, професор, м. Львів;
 Качмарчик В.П., доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;
 Леонов В.А., доктор мистецтвознавства, професор, м. Ростов-на-Дону, РФ;
 Сверлюк Я.В., доктор педагогічних наук, професор, м. Рівне;
 Вовк Р.А., кандидат мистецтвознавства, професор, м. Київ;
 Буркацький З.П. кандидат мистецтвознавства, професор, м. Одеса;
 Громченко В.В., кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Дніпро;
 Гишка І.С., кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Львів;
 Прокопович Т.Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Рівне.

Рецензенти:

Апатський В.М., доктор мистецтвознавства, професор, народний артист України, академік, член-кореспондент академії мистецтв України, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.

Яремко Н.О., доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка.

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 10 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські береги, 2018. – 220 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 вищих навчальних закладів 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 788 : 008 (063)*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)

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2018

© Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ, 2018

© Видавництво "Волинські береги", 2018

З М І С Т

Круль П.Ф. Музична освіта в університеті	7
Карп'як А.Я. Невідомі сторінки з історії концертної діяльності братів Допплерів та музичне життя Львова 19 століття	9
Вовк Р.А. Як грати Моцарта? (музично-технологічні аспекти)	14
Славинська Рада. Явление «Пловдивская валторновая школа»	20
Сверлюк Я.В. Диригентсько-оркестрове виконавство в контексті суспільно-історичних традицій	25
Скороходов В.П. Специфика культурных процессов в XXI веке	28
Ничков Б.В. Методические принципы профессора И. Ф. Пушечникова	33
Фартушний В.П. Владимир Михайлович Курлин – методические принципы и педагогические наставления	42
Леонов В.А. Болонский процесс: планы и реалии (на примере России)	50
Громченко В.В. До питання жанрово-стильової систематики творів духового соло (виконавський аспект)	53
Буркацький З.П. Інструментальна віртуозність віку «діамантового» стилю у фундації фахівської майстерності сучасного кларнетиста	58
Łukasz Wójcicki. The development of the saxophone in Poland in context of the progress of Polish saxophone literature with a particular emphasis on work of Lodz musicians	63
Krzysztof Kamiński. Inspiracje muzyczne powodujące rozwój fagotu	66
Цюлюпа С.Д., Омельченко С.В. Постать Леоніда Трачука в культурно-мистецькому житті Поділля	71
Поля Паунова-Тошева. Формирование, развитие и утверждение инструментальной и педагогической валторновой школы в Болгарии	76
Марценюк Г.П. Пам'яті видатного вченого, музикознавця В.О. Богданова	85
Janusz Korczyński. Muzyka na instrumenty dęte w drugiej połowie XVIII wieku	87
Гишка І.С. Ї у виконавській практиці трубача	98
Sławomir Cichor. Ewolucja techniki gry na trąbce w epoce baroku	103
Piotr Lato. Nowe spojrzenie na angielską muzykę klarnetową na przykładzie Koncertu klarnetowego op. 31 Geralda Finziego	108
Палаженко О.П. Методологічні основи формування компонентної структури виконавських умінь музиканта-духовика	111

Палкина И.Д. Зарождение и формирование военно-оркестровой службы в Донском козачьем войске XIX века	116
Терлецький М.М. Навчально-методична література, як шлях до вдосконалення майстерності фахівців жанру духової музики кінця XIX початку XXI століття.....	121
Столярчук Б.Й. Деякі штрихи до творчого портрета піаніста, диригента, аранжувальника, джазового музиканта Олександра Гайдабури.....	125
Сіончук О.В. Читання партитури, як важливий чинник навчального процесу в підготовці студентів до роботи з духовим оркестром.....	129
Турчинский Б.Р. Первая труба Иерусалима.....	133
Старко В.Г. Фагот у камерно-інструментальній музиці XX-XI ст.: питання репертуару.....	143
Пастушок Т.В. Диригент, як основа оркестрового виконання сучасних творчих колективів	147
Димченко С.С., Димченко С.С. Концепція взаємозв'язку диригентського жесту, міміки, пантоміміки та виразності обличчя у відображенні образно-емоційної характеристики музичного твору	151
Мельник О.Ю., Косенко С.В., Музиченко Н.І., Гайошко О.Б. Застосування гігієнічно-профілактичного комплексу в учнів, що навчаються гри на духових інструментах для нормалізації фізіологічних процесів порожнини рота	156
Павленко О.Ф. Завершення розвитку доби пізнього бароко у флейтовому мистецтві.....	162
Білас В.І. Традиції мультиінструменталізму у духовому мистецтві Німеччини та Франції XVIII ст.	166
Ходан З.А. До питання еволюції флейти PICCOLO	171
Панькевич О.В. Формування духової культури студентів Львівського коледжу культури і мистецтв.....	174
Пилипчук П.С. Специфіка формування морально-естетичних якостей у студентів	176
Жалоба К.В. Формування музично-творчих умінь учнів-духовиків в умовах навчання у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені Соломії Крушельницької.....	179
Бала М.В. Формування та особливості розвитку духового виконавства: ретроспективний огляд	182
Мулярчук Н.Д. Розвиток духової інструментальної музичної культури Тернополя XIX-XX ст.	186
Гавришків С.В. Творча та педагогічна діяльність Богдана Заяця.....	194
Прокопович Т.Ю. Духова музика в музеї: ексклюзив для знавців і любителів	196
Вовк Р.А. Напередодні ювілею.....	201
Відомості про авторів	208
Презентація сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань (2008 – 2018 роки)	211

Zdążając do podsumowania, przywołam ponownie artykuł Patricka Ruckera *Which is the best recording of Finzi's Clarinet Concerto?*¹ Autor przedstawia i opisuje w swoim tekście szereg dostępnych na rynku fonograficznych nagrań *Koncertu klarnetowego* op. 31 Geralda Finziego począwszy od premierowego zapisu Johna Denmana z 1977 roku, aż po rejestracje najbliższe współczesności. I tak znajdujemy tu recenzje nagrań, w których zarejestrowano wykonania i interpretacje takich artystów jak między innymi Thea King (1979), które osobiście bardzo cenię, wspomnianego już Michaela Collinsa (1987) oraz innych znanych klarnecistów: Alana Hackera (2001), Emmy Johnson (1992), Roberta Plane'a (1998), Andrew Marrinera (2011) oraz Sary Williamson (2014). Nie jestem w stanie jednoznacznie stwierdzić, czy Reucker przedstawił wszystkie zarejestrowane i dostępne nagrania *Koncertu* op. 31, lecz z dużą dozą prawdopodobieństwa zaryzykuję postawienie hipotezy, że nie. Analizując te opisane nie trudno zauważyć, iż autor tekstu skupił się głównie na artystach rodem z Wielkiej Brytanii. Doprowadziło mnie to do wniosku, że kompozycja Geralda Finziego, stanowiąca podmiot niniejszego artykułu największe sukcesy święci głównie na ojczyźnej ziemi. W tak zwanym uniwersalnym procesie kształcenia adepci klarnetu pod okiem swych pedagogów rozwijani są wielotorowo: od zagadnień warsztatowych i technicznych poprzez wątki artystyczne na aspektach osobowościowych kończąc. Głównym materiałem dydaktycznym podczas nauki czy studiów stają się niejednokrotnie jedynie kompozycje o znaczeniu pomnikowym. Dzięki *Koncertowi klarnetowemu A-dur* Mozarta poznaje się zagadnienia stylu klasycznego, koncerty Webera pozwalają zrozumieć tajemnice niemieckiego romantyzmu, a poprzez *Rapsodię* Debussyego staramy się zrozumieć pełną barwę i odcienie muzyki francuskiego impresjonizmu. Podobnie przedstawia się kwestia repertuaru koncertujących klarnecistów. W ich programach niejako na zamówienie publiczności, w szczególności tej specjalistycznej lub "oldschoolowej", pojawiają się dzieła z tak zwanego standardowego repertuaru, dające możliwość szybkiej oceny umiejętności wykonawcy. Pewnego rodzaju brakującym elementem "mainstreamu" wykonywanych kompozycji, traktowanym często drugo czy nawet trzecioplanowo jest tu w moim odczuciu muzyka angielska. Bardzo często niesłusznie spychana jest na tak zwany boczny tor jako mniej wartościowa w obiegowej opinii aniżeli jej niemiecka, francuska, włoska czy nawet polska odpowiedniczka. W moim najgłębszym przekonaniu jest to ogromny błąd i niewyobrażalna strata. Pozytywnym aspektem w tym wątku jest jednak niezaprzeczalny fakt, że w ostatnich dwóch, trzech dekadach znaczenie angielskich kompozycji klarnetowych stopniowo wzrasta. Wątek ten zaobserwowałem już w 2010 roku² i wówczas wykazałem, że zainteresowanie sonatami Sir Charlesa Villiersa Stanforda, Sir Arnolda Edwarda Trevora Baxa, Herberta Normana Howellsa i Richarda Rodneya Bennetta jest zdecydowanie rosące. Potwierdza to między innymi coraz częstsze pojawianie się tego rodzaju literatury w recitalach wybitnych klarnecistów – szczególnie tych z młodszej generacji – oraz w programach konkursów i festiwali co osobiście uważam za proces niezwykle cenny. Podczas badań w 2010 roku zaobserwowałem również wzrastającą rolę tych utworów w obszarze literatury klarnetowej, co jest ważnym sygnałem świadczącym o stopniowym zapotrzebowaniu słuchaczy również na programy koncertowe odbiegające od standardowego repertuaru. Uważam, że angielska literatura klarnetowa powinna zostać przybliżona słuchaczom.



УДК 788.2

Палаженко О.П.,
м. Рівне

МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ КОМПОНЕНТНОЇ СТРУКТУРИ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МУЗИКАНТА-ДУХОВИКА

Анотація. Дослідження пов'язане з виокремленням та науковим обґрунтуванням компонентної структури виконавських умінь музикантів-духовиків. **Методологія** публікації полягає в аналізі психологічної, педагогічної, музикознавчої літератури, а також застосуванні емпіричних методів дослідження. Завдяки цим методам було розглянуто сутність та структуру виконавських умінь музиканта-духовика, визначено та науково обґрунтовано їх компонентну структуру.

Ключові слова: компонент, виконавські вміння, музикант-духовик, виконавство.

¹ Patrick Rucker *Which is the best recording of Finzi's Clarinet Concerto?* [na] www.gramophone.co.uk, 2016.

² Piotr Lato *Sonata klarnetowa w twórczości kompozytorów angielskich XX wieku na przykładzie sonat Charlesa Villiersa Stanforda, Arnolda Baxa, Herberta Howellsa i Richarda Rodneya Bennetta* – praca doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2010.

Abstract. Research is related to the selection and scientific ground of component structure of performing abilities of musician-wind instruments-players. **Methodology** of publication consists in the analysis of psychological, pedagogical, literature of musicologist, and also application of empiric methods of research. Due to these methods essence and structure of performing abilities of musician-wind instruments-players was considered, certainly and scientifically reasonably them component structure.

Keywords: component, performing abilities, the musician-wind instruments-players, performance.

Сьогодні швидкими темпами відбувається становлення демократичного суспільства, в якому важлива роль відводиться мистецтву, зокрема й музичному, яке, в свою чергу, покликане послідовно і всебічно залучати особистість у художньо-емоційний світ музичної культури, формувати її естетичні смаки та ціннісні переконання. Дослідження різносторонніх проявів музичної діяльності людини є цілісною системою знань, яка пов'язана з пізнанням закономірностей музичної діяльності та її функціонуванням у соціумі. Теоретична сторона музичного виконавства займає особливе місце в охопленні низки важливих проблем, вирішення яких вимагає різних наукових підходів і спільних зусиль спеціалістів у галузі психології, педагогіки, музикознавства та естетики. Перспективність розвитку теорії музичного виконавства забезпечується її опорою на методологічні принципи та послідовністю в своєму розвитку.

У сучасній педагогічній та виконавській практиці активно вивчаються питання формування виконавських умінь музикантів-духовиків, які є поліфункціональним процесом, що проявляється у взаємозалежності освітніх, розвивальних, організаційних та аксіологічних функцій. Тому актуальність зазначеної теми проголошена нагальністю її вирішення і вимагає детального аналізу окремо взятих компонентів виконавських умінь, зокрема під час навчання гри на духових інструментах.

Питанням формування та специфіки розвитку виконавських умінь займалися багато педагогів, котрі виокремлювали стрижневі ознаки в набутті майстерної та професійної гри на музичних інструментах. Так, характерною ознакою виконавства, на думку Є. Г. Гуренка, є наявність художньої інтерпретації [5, с. 30].

Як зазначає Л. С. Виготський, виконавська діяльність зумовлена переживанням чогось значного для індивіда і сприяє появі якісних змін психічних властивостей особистості та якісним новоутворенням [4]. У структурі формування виконавських умінь К. К. Мартінсен пропонує таку методику викладання, за якої розвиток виконавської техніки здійснюється послідовно: від слухового образу, через моторику, до звучання [9]. Фактором формування виконавської майстерності Г. П. Прокоф'єв вважає роботу над тембровими відмінностями в звучанні інструмента [11].

Теоретико-методичні питання сутності музично-виконавської діяльності, зокрема в процесі навчання гри на духових інструментах, досліджували провідні музиканти і педагоги: В. Алтухов, В. Апатський, В. Блажевич, В. Богданов, З. Буркацький, Ю. Василевич, Р. Вовк, В. Громченко, М. Давидов, Б. Диков, А. Карп'як, П. Круль, С. Цюлюпа, Я. Сверлюк, В. Скороходов, М. Терлецький, Ю. Усов, А. Федотов, В. Цибін.

Різні питання розвитку музично-естетичної культури учнів вивчали Н. Гузій, О. Грисюк, Т. Кротова, Л. Кузьмінська, Т. Турчин, музично-творчих здібностей і виконавської підготовки – О. Деркач, С. Ліпська, О. Палаженко, М. Матковська, В. Рагозіна.

Мета дослідження. Актуальність теми визначила її мету – виокремлення та наукове обґрунтування компонентної структури виконавських умінь музикантів-духовиків.

Враховуючи важливість та недостатнє вивчення проблеми, необхідно вирішити такі завдання: чітко окреслити поняття виконавських умінь, виконавської техніки; визначити та обґрунтувати основні компоненти виконавських умінь музиканта-духовика.

Тривалий шлях розвитку кожного музиканта-початківця незалежно від його рівня музичної обдарованості починається із засвоєння правил постановки виконавського апарату та оволодіння елементарною апікатурною й артикуляційною моторикою, яка є невід'ємною складовою виконавської техніки [8, с. 54].

Основними складовими виконавської техніки музикантів-духовиків є "виконавські засоби", які визначаються як "засоби виконавської виразності" або "виражальні засоби". До відносимо: звукоутворення, звуковисотну інтонацію, вібрато, динаміку, штрихи, фразування. Також до цієї групи традиційно належать допоміжні (щодо звукоутворення) засоби: ритм, метр, темп та агогіка. Враховуючи специфіку духового виконавства, окремим виражальним засобом також прийнято вважати прийом філірування. Друга група складається із засобів технічного порядку, як-то: музичний слух, постановка, техніка дихання, темброформувальний апарат, техніка язика та губ (артикуляційний апарат), техніка пальців (останній засіб передбачає також освоєння виконавцем усіх

видів аплікатури на духовому інструменті) [7, с. 40]. Всі ці складові є невід'ємними один від одного структурними елементами виконавських умінь музиканта-духовика.

Традиційно органи виконавського апарату духовика залежно від виконуваної ними функції поділяють на кілька груп:

- Пальцевий апарат виконавця, який включає руки (на тромбоні) і пальці рук (на інших духових інструментах), що забезпечує зміну довжини звучного стовпа повітря;
- Дихальний апарат, що забезпечує необхідний для звукоутворення тиск повітря;
- Губний апарат (або амбушюр), який безпосередньо або за допомогою тростини забезпечує звукоутворення [12, с. 38 – 44].

Якщо робота з розвитку аплікатурних навичок духовика-початківця базується на загальній для всіх музичних інструментів методиці, оскільки опирається на традиційні для трудової діяльності людини органи, то проблема звукоутворення і звуковедення при грі на духових інструментах, у зв'язку зі специфікою органів артикуляції, робить шлях розвитку музиканта-духовика не тільки дуже складним, але й мало передбачуваним.

Пояснюється це тим, що на відміну від інших музикантів-інструменталістів, духовики використовують артикуляційні органи, які не мають створених у процесі еволюції людини каналів довільного управління та контролю якості їх роботи, та й взагалі органи артикуляції невідчутні для виконавця [8, с. 54].

Скорочення або розслаблення будь-яких м'язів губного апарату пов'язано з великими труднощами і далеко не завжди підпорядковуються безпосередньому управлінню людини. Тим більше спроба коректування напруги одного конкретного м'яза часто призводить до підсвідомого перерозподілу напружень всієї мимічної мускулатури, тобто до руйнування раніше побудованої рухової моделі виконуваної дії. Пояснюється це тим, що формування рухової техніки лицьової мускулатури і мови відбувається підсвідомо, на базі розвитку простих жувальних та мовних рефлексів [10, с. 142].

На жаль, сучасна методика навчання гри на духових інструментах, що ґрунтується переважно на традиційних, частіше емпіричних положеннях, рекомендує спиратися в основному на власні м'язово-слухові уявлення, які не володіють достатньо орієнтованою визначеністю, аби служити базою професійного розвитку музиканта-духовика [8, с. 57].

Музичне виконавство є одним з унікальних і специфічних явищ культури, яке формувалось і вдосконалювалось у людській діяльності. Воно має ознаки і властивості, що характеризують його як відносно самостійне явище музичної культури.

У методиці музично-виконавського виховання суттєве місце посідають питання формування і розвитку умінь виразного виконання (Г. Гофман, Б. Л. Гутніков, К. К. Мартінсен, Г. Г. Нейгауз, М. Є. Фейгін). У своїх працях вони, передусім, надають обґрунтовані поради і рекомендації з питань оволодіння ритмічною стороною виконання.

Поняття "виконавські уміння" складається з двох містких складових, а саме: виконавство – загальне поняття, що розшифровується у великому тлумачному словнику сучасної української мови (2008 р.) як "творче виконання чого-небудь (музичного, літературного та іншого твору, певної ролі у театральній виставі, кінофільмі та ін.)" [3]. Наступною складовою поняття є уміння, що, в свою чергу, розшифровується у тому ж таки словнику як "бути в змозі, зробити що-небудь, володіти умінням робити що-небудь" [3].

З точки зору музично-виконавської діяльності детермінантою музично-виконавських умінь є творчий процес відтворення композиторського задуму засобами виконавської майстерності.

Під час навчання гри на духових інструментах необхідно пам'ятати, що виконання твору значною мірою обумовлюється індивідуальними властивостями і характеристиками виконавця, зокрема його технічними і художньо-творчими можливостями, особливостями відчуття сили звучності і співвідношень динамічних відтінків, метроритму і швидкості руху, логіки прискорень та уповільнень, особливостей взаємовідносин формоутворювальних структур і елементів.

Формування виконавської майстерності – складний багатоплощинний процес, розвиток якого висуває необхідність постановки в центр дослідницької уваги поняття "майстерність".

У музичному мистецтві майстерність існує як невід'ємна складова виконавської діяльності. У сучасній музичній педагогіці поняття "музична виконавська майстерність" вперше сформулював видатний педагог і музикант-виконавець професор М. Давидов. На його думку, "виконавська майстерність є вільним володінням інструментом і собою, емоційно яскраве, артистичне, співтворче, технічно досконале втілення музичного твору в реальному звучанні" [6, с. 14].

Про взаємодію технічної і художньої сторін виконавської майстерності наголошували видатні композитори: Л. Бетховен, Й. Брамс, Ф. Бузона, Ф. Ліст та ін., а також відомі педагоги-музиканти:

Б. В. Асаф'єв, А. Г. Рубінштейн, Л. М. Оборін, Г. Г. Нейгауз, які основою виконавської майстерності вважали художню сторону виконання, а техніку розцінювали як засіб виконання музичного твору [1, с. 75].

Отож важливою характеристикою виконавської майстерності виступають художньо-інтерпретаційні уміння виконавця, що відображають рівень його образного сприймання, культури почуттів, естетичних ідеалів і смаку та творчих здібностей.

З'ясовуючи готовність до виконавської діяльності, необхідно визначити основні взаємопов'язані компоненти, які стають рушійною силою в набутті виконавської майстерності музиканта-духовика.

Досліджуючи психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності, В. Білоус розкриває *структуру музично-виконавської майстерності*, яка включає такі компоненти: теоретичний, технічний, художній, суспільно-психологічний (комунікаційний) [2, с. 213].

На нашу думку, майстерність можна ототожнити з вправністю, мистецтвом, ознакою яких є досконала творча обізнаність особистості про предмет його діяльності, що характеризується унікальністю, неповторністю, індивідуальністю уміння, оригінальністю майстра щодо вирішення творчих завдань.

Виконавство як вид діяльності в музичному мистецтві розвиває художньо-творчі здібності особистості, позитивні риси характеру, допомагає виробити власні життєві орієнтири через переживання та виконавську співтворчість в ході реалізації авторського задуму.

Насамперед, основним завданням майбутнього виконавця-духовика є всебічне і глибоке освоєння твору, шляхом пізнання характерних рис музичної творчості певної історичної епохи, творчого напрямку, жанру, до яких належить даний твір, усвідомлення індивідуального стилю і логіки музичного мислення композитора. Працюючи над твором, виконавець повинен максимально відійти від свого "Я" на користь композитора і не пристосовувати цей твір до особистого світосприймання і художнього мислення. Такі видатні виконавці, як В. Горовіц, Й. Гофман, С. Ріхтер, Л. Ойстрах, М. Ростропович, Г. Кароян, С. Турчак та багато інших стали всесвітньо відомими передусім тому, що володіючи непересічним музичним обдаруванням, вони доклали титанічних зусиль, щоб слухачі почули справжнього Й. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, П. Чайковського, М. Лисенка чи Б. Лятошинського.

Таким чином, ми дійшли висновку, що виконавські вміння – це властивість особистості володіти системою усвідомлених, цілеспрямованих і взаємопов'язаних розумових і практичних дій, що формуються на основі застосування систематизованих знань і дозволяють успішно виконувати музичні твори. Їх сутність полягає у залученні учнів до пошуку доцільних рухів на сенсорно-перцептивному рівні та прогнозуванні бажаних результатів їх відтворення; створення дій, які б відповідали художньо-образним ознакам музичних творів шляхом уявлення та мисленевого об'єднання окремих рухів; постійного вдосконалення сформованих навичок шляхом їх автоматизації та кореляції.

З урахуванням чинних позицій стосовно художньо-педагогічної проблеми виконавської підготовки як творчого процесу основними компонентами структури виконавських умінь вважаємо такі:

Мотиваційно-вольовий компонент, змістом якого є загальні соціокультурні цінності музичного мистецтва, що вмотивовують суб'єктну позицію учнів до навчальної діяльності. Це дало підстави для визначення його критерію як міри особистісної потреби духовика в музичній діяльності, який характеризується такими показниками: 1) бажанням опановувати музичне мистецтво; 2) вмінням долати труднощі у процесі вивчення музичних творів; 3) виявом активності духовиків під час музичних занять.

Когнітивно-комунікативний компонент передбачає набуття інтегративних мистецьких знань і виконавських умінь, необхідних для якісного відтворення музичних творів. Він відображує змістову наповненість музично-освітнього процесу, рівень оволодіння історичними й теоретичними знаннями та музикознавчими поняттями, а також вміннями відтворювати їх у власній виконавській діяльності. Його критерієм визначено міру здатності духовика до оперування набутими знаннями для формування виконавських умінь у різних видах музичної діяльності за такими показниками: 1) здатність накопичувати музичні знання і виконавські уміння; 2) сформованість музичного тезаурусу; 3) здатність відбирати необхідні знання та вміння відповідно до виконавських потреб.

Емоційно-ціннісний компонент забезпечує сформованість емоційного відгуку на музику, уміння оцінити перебіг й результат власної виконавської діяльності та здатність до виконавської інтерпретації. Сутністю його критерію є ступінь розвитку емоційної та вольової сфер музикантів-духовиків, а також можливість оцінювати свої емоційні враження. Його показниками визначено:

1) міра яскравої, емоційної реакції на музичний твір; 2) усвідомлення ціннісної значущості виконавської діяльності; 3) сформованість ціннісних орієнтацій на музичні твори.

Особистісно-творчий компонент забезпечує готовність до формування виконавських умінь, сформованість потреби у власній інтерпретаційній діяльності. Він характеризується ступінню художнього втілення власної інтерпретації музичного твору, що оцінюється наступними показниками: 1) застосування власного творчого досвіду у виконавській діяльності; 2) сформованість виконавських умінь у процесі навчання гри на духових інструментах; 3) прояв самостійності й самобутності у вивченні музичного матеріалу.

Наукова новизна. У статті визначено та науково обґрунтовано важливість такої компонентної структури виконавських умінь музиканта-духовика, яка включає в себе мотиваційно-вольовий, когнітивно-комунікативний, емоційно-ціннісний та особистісно-творчий компоненти. За умов урахування та розвитку вище описаної компонентної структури відбувається вдосконалення рівня виконавської майстерності музиканта-духовика.

Висновки. Таким чином, опанування виконавськими вміннями передбачає здатність музиканта до "одухотворення" музичного твору, сповнення його культурно-духовним та індивідуально-особистісним змістом. Відсутність емоційної зумовленості виконання веде до втрати ціннісного значення авторської програми, до беззмістовності художніх образів, власне, до руйнування яскравості та самобутності художньої інтерпретації.

Отже, виконавська майстерність музиканта-духовика ґрунтується на певній компонентній структурі виконавських умінь (мотиваційно-вольовий, когнітивно-комунікативний, емоційно-ціннісний та особистісно-творчий компоненти), яка дозволяє отримати різнобічні та змістовні знання в процесі роботи над музичним твором; зрозуміти об'єктивні закономірності музичного мистецтва; розвинути загальні, музичні й творчі здібності; розширити художню компетенцію, сформувати свої естетично-оцінні судження; бути здатними до самореалізації в творчому процесі інтерпретації музики.

Список використаних джерел

1. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II. / В. Н. Апатский. – К. : ТОВ "Задруга, 2012. – 408 с.
2. Білоус В. П. Мотиви музичної діяльності і їх значення у формуванні майстерності музиканта / В. П. Білоус // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [зб. наук. пр.] – К., 2003. – Вип. XI. Частина друга. – С. 210 – 219.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. – К. : Ірпін'я : ВТФ "Перун", 2004. – 1440 с.
4. Виготський Л. С. Уявлення і творчість в дитячому віці / Л. С. Виготський. – М. : Просвещение, 1967. – 186 с.
5. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 39 с.
6. Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста: автореф. дис. на получение науч. степени д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Н. А. Давыдов. – К., 1990. – 29 с.
7. Иванов В. Д. Словарь музыканта-духовика / В. Д. Иванов. – М. : Музыка, 2007. – 128 с.
8. Карелова В. Ю. Особенности исполнительской артикуляции духовика / В. Ю. Карелова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ, 1999. – С. 54 – 62.
9. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / К. А. Мартинсен. – М. : Класика–XXI, 2003. – 127 с.
10. Нейман Л. В. Анатомия, физиология и патология органов слуха и речи / Л. В. Нейман. – М. : Просвещение, 1977. – 175 с.
11. Прокофьев Г. П. Формирование музыканта-исполнителя-пианиста / Г. П. Прокофьев. – М. : Изд-во АПН РСФСР, 1956. – 352 с.
12. Розанов С. В. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах / С. В. Розанов. – М. : Музгиз, 1935. – 150 с.

