

**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. 9

**Rivne
2017**

**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 9

**м. Рівне
2017**

УДК 788 : 008(063)

ББК 85.315.7

I – 90

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації *серія KB № 19865-9665 P*Друкується за ухвалою Вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету
(*протокол № 4 від 30 березня 2017 р.*)**Редакційна колегія:****Постоловський Р.М.**, Заслужений діяч науки і техніки України, член-кореспондент Академії соціальних і педагогічних наук, кандидат історичних наук, професор, ректор РДГУ, **голова редакційної колегії;****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, м. Київ, **заступник голови редакційної колегії;****Павелків Р.В.**, Заслужений працівник освіти України, академік Академії наук вищої освіти України, доктор психологічних наук, професор, перший проректор РДГУ, **заступник голови редакційної колегії;****Цюлюпа С.Д.**, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **відповідальний секретар;****Посвалюк В.Т.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Ян Романовський**, доктор наук, професор, м. Бидгощ, Польща;**Криштоф Камінський**, доктор наук, 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;**Богданов В.О.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Харків;**Карпак А.Я.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Львів;**Качмарчик В.П.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Вербець В.В.**, доктор педагогічних наук, професор, м. Рівне;**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;**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 9 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські береги, 2017. – 216 с.

ISBN 978-966-416-489-1

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)

ББК 85.315.7

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

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2017

© Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ, 2017

© Видавництво "Волинські береги", 2017

ISBN 978-966-416-489-1

З М І С Т

Апатський В.М. Нариси творчої діяльності професора Романа Вовка	7
Карп'як А.Я. Історичний огляд флейтового мистецтва українських земель до початку ХХ століття.....	15
Качмарчик В.П. Флейтова соната в «...прозорих класичних тонах».....	23
Богданов В.О., Богданова Л.Д. Ростислав Володимирович Геніка (14.10.1858 – 09.12.1942): портрет музиканта за маловідомими і новими документами.....	28
Павелків Р.В., Палаженко О.П. Психофізіологічні основи формування музично-виконавської діяльності учнів-духовиків у процесі навчання гри на духових інструментах.....	54
Круль П.Ф. Драматургія тембру мідних духових інструментів у оркестровій музиці ХІХ століття.....	57
Сверлюк Я.В. Історичні витоки західноєвропейської професійної музичної освіти	59
Скороходов В.П. Публичные выступления	63
Ничков Б.В. Функционирование музыкальных учебных заведений в Беларуси (начало ХІХ – до начала ХХ ст.)	66
Криштоф Камінський. Методика керування духовими камерними ансамблями в початковий період свого існування.....	73
Ян Романовський. Вплив історичних знань та виконавства на сучасне бачення музики, створеної композиторами Бароко.....	77
Вербець В.В. Структурна організація методичної компетентності майбутнього музиканта.....	80
Цюлюпа С.Д. Асоціація діячів духової музики в мистецькому житті Рівненщини	83
Марценюк Г.П. Проблеми формування виконавського апарату тромбоніста.....	99
Гишка І.С. Музично-акустичні та анатомо-фізіологічні засади звукотворчого процесу в мідних духових інструментах.....	104
Палаженко О.П. Педагогічні рекомендації щодо пристосування дихальної системи до умов гри на духових інструментах.....	109
Плохотнюк О.С. Специфіка підготовки учнів-духовиків до публічного виступу	112
Гайдабура О.Д. Синкопи естрадно-інструментального напрямку джаз-оркестрів м. Рівне.....	115
Терлецький М.М. Деякі поради молодим диригентам щодо ефективного настроювання духового оркестру.....	118

Сіончук О.В. Окремі особливості викладання джазу в Україні та США: порівняльний аналіз	122
Турчинский Б.Р. Сергей Накаряков «Венецианский карнавал»	126
Пастушок Т.В. Проблеми засвоєння метро-ритмічних навичок в учнів дитячих музичних шкіл.....	135
Димченко С.С., Димченко К.С. Секрети педагогічної майстерності Василя Темнюка	138
Закопець Л.М. Концертні жанри для гобоя у творчості українських композиторів	143
Дорожівський Р.Г. Розробка універсальної теорії диригентського ремесла – актуальне завдання ХХІ століття	146
Горбаль В.Я. Оркестр у інструментальних концертах Йоганна Адольфа Хассе	149
Столярчук Б.Й. Микола Невірковець – диригент, педагог.....	155
Максименко Д.П. Концерт для саксофону – сопрано з оркестром Андрія Ешпая в контексті становлення російської виконавської школи другої половини ХХ століття.....	158
Дзвінка Р.І. Ансамблеве саксофонове виконавство кінця ХХ – початок ХХІ століття	164
Старко В.Г. Значення та підготовка тростини при грі на фаготі.....	168
Малиновська Р.А. Генезис духового мистецтва України.....	173
Павленко О.Ф. Втілення рис неоромантизму у Концерті для флейти та симфонічного оркестру «Un Tout....» Євгена Станковича	178
Прокопович Т.Ю. Жанрово-стильова своєрідність ансамблів для дерев'яних духових інструментів Михайла Вериківського.....	182
Білас В.І. Явище мультиінструменталізму у творчості львівських виконавців-духовиків ...	187
Максименко Л.В. Фундаментальні основи виконавського процесу музиканта-саксофоніста: теорія та практичні рекомендації автора.....	192
Островський Ю.В., Островська О.Ю. Методика роботи з дитячим духовим оркестром.....	198
Відомості про авторів	205
Презентація новітніх, фахових навчально-методичних видань	208

Кілька десятків років тому слово "джаз" вороже приймалося ортодоксами музики соцреалізму. Але джазові віяння Європи невпинно долітали до наших країв. На творчому подихові відбувся вечір джазової музики в актовій залі Рівненського інституту мистецтв. Біг-бенд музичного училища (керівник І.Данилюк) та джаз-оркестр кафедри духових та ударних інструментів РДГУ (керівник О.Гайдабура) полонили присутню публіку вдалим музичним виконанням. Обидва колективи відзначилися професійністю, майстерністю та цікавим репертуаром. Твори світової джазової класики Г.Міллера, Д.Еллінгтона, Д.Уорена виконувалися на високому рівні. Як зазначив зав. кафедри духових та ударних інструментів інституту мистецтв Степан Цюлюпа – "це було справжнє свято джазу". Особливо на "ура" публікою сприймався сейшн виконавців (одноосібне виконання власних імпровізацій на інструментах).

У джазових колах усього світу була популярна така фраза: "That Cat can play", що в дослівному перекладі означає "той кіт може грати". "Коти" на джазовому вечорі могли грати. Ще й як грати! Джазу – зелене світло.

Використана література:

1. Б.Столярчук, О.Гайдабура. Ритми Рівненського джазу. – Рівне: О.Зень, 2009. – 168 с. (навчальний посібник з курсу "Оркестрова література").
2. О.Гайдабура. Власні спостереження, аналітичні висновки, дослідження розвитку інструментального жанру м. Рівне.
3. Б.Столярчук. Митці Рівненщини. – Рівне: О.Зень, 1997. – 364 с.



УДК 78.071.2

*Терлецький М.М.,
м. Рівне*

ДЕЯКІ ПОРАДИ МОЛОДИМ ДИРИГЕНТАМ ЩОДО ЕФЕКТИВНОГО НАСТРОЮВАННЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ

Анотація. У пропонованій статті основна увага зосереджена на бажанні автора допомогти молодому диригенту в одному з ключових питань його діяльності – настроювання інструментів та оркестрових груп на основі нового його сприйняття.

Ключові слова: диригент оркестру, слуховий самоконтроль, порівняльний аналіз.

Annotation. This article focuses on the basic desire of the author to help young conductor in one of the key issues of his work-tuning instruments and orchestral groups based on its new perception.

Key words: Batonist, auditory self-control, comparative analysis.

Слово "диригент" іншомовного походження. Значення його стосовно музичного мистецтва – направляти чи керувати якимось виконавським колективом: оркестром, хором, ансамблем.

Якщо дивитися, як працює диригент, кваліфікований майстер-професіонал, то процес його роботи, на перший погляд, здається дуже простим і легким, ніби здійснюється сам собою. Професійна майстерність, віртуозність, володіння матеріалом того чи іншого виду роботи починається якраз там, де закінчується видиме зусилля. Тому, чим менше зовнішньої напруги вкладає кваліфікований диригент, тим не помітнішою його робота, тим вища його кваліфікація.

Диригування є творчий психо-фізичний акт, під час якого диригент засобом своєї волі, темпераменту і професійної техніки впливає на виконавський колектив, і, підкоривши його собі, направляє до реалізації поставленої мети.

Воля, ініціатива, енергія, наполегливість мають в диригуванні специфічно-практичне значення. Якщо відсутні ці риси характеру, то диригентська діяльність стає практично неможливою.

Диригент повинен чути і бачити, мати швидку реакцію і бути рішучим, досконало знати всі інструменти духового оркестру.

У роботі з оркестром необхідно враховувати педагогічні і психологічні аспекти. Стосунки з учасниками колективу мають бути дружніми, щирими, але не панібратськими. Треба старатись знайти у спілкуванні з музикантами золоту середину, це допоможе продуктивно проводити свою роботу.

Диригент зобов'язаний добре знати всіх учасників колективу. Тільки при знанні характерів, здібностей, можливостей кожного виконавця можна досягти вагомих успіхів.

Підхід диригента оркестру до своєї роботи зі знанням справи, дає йому можливість ефективно працювати з будь-яким творчим колективом.

Першим і далеко не останнім видом професійної діяльності диригента є вміння настроїти інструменти духового оркестру і оркестрові групи в цілому.

Оркестр, в якому інструменти не настроєні – кожен зокрема і між собою – явище недопустиме. "Ахілесовою п'ятою" багатьох з них залишається все-таки невисокий рівень колективного інтонування в процесі гри.

Причин тут багато і носять вони різноманітний характер. Це і низька свідомість музикантів (невміння і саме головне, відсутність у більшості випадків особливого бажання навчитись почути вірний тон), недостатня вимогливість диригента до чистоти інтонування, і цілий ряд інших причин. Ключовою причиною, на наш погляд, є неправильна методика настроювання оркестру перед грою.

Попереднє розігрування на інструменті є обов'язковим перед колективним настроюванням тому, що губний апарат виконавця також потребує відповідного "настроювання". Не "зігрівши" м'язи губ, не зробивши відповідну "вентиляцію" свого дихального апарату, музикант-духовик не зможе здійснити високоякісний звук, який повинен стати еталоном при настроюванні оркестру. Велике практичне значення для настроювання і правильного інтонування має також добрий стан інструменту, тростини, мундштука та інших деталей. Надто "легкі" тростини у інструментів дерев'яної групи духового оркестру будуть підвищувати звук, а надто "важкі" – понижати.

Музикантам, які грають в духовому оркестрі, музичний слух повинен допомогти здійснювати постійний контроль за ходом гри. З однієї сторони, він контролює і направляє роботу виконавського апарату музиканта – координацію органів дихання, губ, язика і пальців в момент звуковидобування. З іншої сторони, музичний слух в процесі гри постійно аналізує кінцевий звуковий результат, фіксуючи висоту звуків, їх інтонацію, забарвлення тембру, точність метроритму, виразність динаміки і фразування.

При досконалому настроюванні оркестрових груп необхідно враховувати і такі важливі фактори, які впливають на стрій духових інструментів – це температурні умови, стан виконавського апарату виконавця, якість музичних інструментів тощо. Відомо, наприклад, що духові інструменти, в міру різновидності їх форми, об'єму і конструкції по різному реагують на зміну температурних умов. Більш масивні інструменти (туба, баритон, саксофон, тромбон, фагот) довше зігріваються і значно повільніше охолоджуються, ніж інструменти менших розмірів. Звідси ясно, що трубачу і тубісту, або флейтисту і фаготисту перед настроюванням оркестру необхідно затратити різну кількість часу для зігрівання свого інструменту і відповідно в першу чергу бажано настроїти інструменти менших розмірів.

Виконавська практика духових оркестрів показує, що всі питання щодо настроювання вирішуються, як правило, диригентами по-різному, в залежності від набутих в тому чи іншому колективі традицій. Найбільш традиційною у практиці духових оркестрів є настроювання музичних інструментів на звук "сі-бемоль", або "ля" першої октави.

Перш за все необхідно визначитись, по якому з оркестрових інструментів найбільш доцільно здійснювати настроювання.

Практикою доведено, що настроювати інструменти духового оркестру краще всього по тому з них, який має порівняно нижчий стрій. Це може бути будь-який з інструментів оркестру. Диригенту треба добре знати особливості обраного інструменту та його виконавця. Звук для настроювання рекомендуємо подавати тривалістю четвертої ноти, при динаміці меццо-форте (при п'яно можлива тенденція його до підвищення, при форте – до пониження), штрих-деташе (тверда неакцентована атака, основа звука витримана на одній динаміці, закінчення без участі язика). Темп виконання Ленто (протяжно), відповідно при активному контролі за диханням, роботою губного апарату, язика, пальців рук та слуховому самоконтролі. Це буде конкретним завданням для того музиканта, який подає відповідний звук, так і для тих, хто розділено, а не одночасно буде подавати звук для настроювання. При розділеній подачі тону, вухо краще сприймає його висотність і миттєво співставляє почуте. Почувши вірний тон обох музикантів у розділеному звучанні, робимо контрольне, спільне відтворення звука. Весь цей процес відбувається при активному слуховому контролі диригента, та, відповідно, при самоконтролі всіх учасників оркестра.

Запропонований метод настроювання, при бажанні і при більшій кількості часу, може бути доповнений іншими методами. Зокрема, корисними можуть бути способи настроювання звуків по октавах, різних видів тризвуків, основних ступенів ладу, тощо.

Щоб сконцентрувати увагу музикантів на вдосконаленні точного інтонування, дуже корисним буде використання мелодії з ясною ладогармонічною основою. Такі вправи можуть складатися, наприклад, з секвентного ланцюга мелодичних обернень, які обігрують ступені діатонічного звукоряду. Вправу можна починати з будь-якого звука, взявши його за тоніку відповідної мажорної, або мінорної тональності. Такі вправи націлюють слух музикантів на ладове настроювання, а

повільний темп і широке розспівування водночас допоможуть включити і виконавське дихання. Уточнювати стрій оркестру необхідно ще й при перевірці його в умовах гармонічного звучання. Для цього треба побудувати оркестрову гармонічну вертикаль засобом почергового підключення звуків, які складають даний акорд.

Матеріалом вправ можуть бути також різні акорди (тоніка мажору або мінору, домінанта, домінант-септакорд з оберненнями) використовуючи при цьому твори з власного оркестрового репертуару.

Метод розділеного настроювання вертикалі (від баса до флейти) здатний виховувати у музикантів слухове уявлення, дозволяє їм контролювати інтонацію звуків, які складають акорд.

Є також інший метод настроювання гармонічної вертикалі – за допомогою не розділеного, а одночасного звучання оркестру.

Виконання на кожному занятті всього циклу вправ для настроювання можливе лише тоді, коли є достатня кількість часу і вміння виконавців оперативно і кваліфіковано виконувати завдання диригента. Як показує практика, окремі елементи настроювання можна за бажанням використовувати почергово в залежності від фактури виконуваних оркестром творів.

Важливою умовою якісного настроювання оркестру є також збереження музикантами строгої оркестрової дисципліни, зокрема, повної тиші в оркестровому класі, необхідної уваги і поваги один до одного, свідомого контролю звуків, які сприймаються слуховим відчуттям музикантів.

Відчуття, стройно чи не стройно звучить даний звук, наскільки вище або нижче настроєний інструмент, які дії необхідно виконати для уточнення інтонації – всі ці питання можна вирішити при наявності скоординованої дії музичного слуху, який необхідно на кожному уроці, на кожній оркестровій репетиції скрупульозно вдосконалювати.

Робота над інтонацією звука буває успішною лише у тому випадку, коли викладач зуміє довести до свідомості своїх учнів те, що інтонацію слід розглядати, як один з важливих елементів виконавської майстерності музиканта. Слуховий самоконтроль не повинен припинятися ні на мить тому, що фальшива гра швидко стає звичною і на неї музикант практично перестає реагувати.

Перед початком настроювання інструмента необхідно попередньо налаштувати і свій внутрішній слух. Настроювання слуха має не менше значення, ніж настроювання самого інструмента.

Викладач, диригент оркестру зобов'язаний надавати учневі більше часу для успішної звукової орієнтації, лишній раз не "давти" на нього своїми діями вказуючи на коректування висоти того чи іншого звука. В протилежному випадку музикант втрачає власну ініціативу і згодом стає пасивним до сприйняття інтонації, покладаючи всю відповідальність на викладача.

Для того, щоб мати поступовий успіх у цій справі, робота над інтонацією повинна проводитись у повільному темпі і буде успішною тоді, коли відбувається вона в тісному контакті з роботою над звуком.

Якісний звук – це перш за все якісна і виразна атака, динамічно стійка його інтонація на опертому диханні, з красивим тембровим забарвленням, внаслідок чого музичний слух отримує приємне сприйняття.

Точність звуковисотного настроювання залежить не тільки від яскравих слухових уявлень, але і від гостроти його м'язової пам'яті. Це все відбувається в процесі систематичних занять, які здійснюються при безперервному слуховому самоконтролі. Завдячуючи м'язовій пам'яті, музикант не тільки передчуває висоту звука, яку збирається відтворити, але і відчуває її всіма задіяними м'язами свого виконавського апарата.

Загальне, попереднє настроювання перед грою ще не дає гарантії чистого інтонування в процесі гри. Дуже часто стрій духових інструментів під час тривалої гри поступово підвищується. Це відбувається внаслідок надмірного розігріву інструмента та губної втоми музиканта. Виконавець повинен своєчасно помітити ці недоліки в інтонації і при першій можливості скоректувати відповідні погіршеності.

Необхідно відмітити, що свої інтонаційні функції слух здійснює двома шляхами: створенням точної слухової уяви про висоту звука, який необхідно відтворити, і зрозумілим слуховим контролем за відтвореним звуком. Завдячуючи такому контролю, за необхідності, центральна нервова система направляє відповідним м'язам сигнал, який потребує внести відповідні корективи.

Слух людини здатний розвиватися. Спеціальні вправи, зосереджена увага, регулярні ціленаправлені заняття доводять його до високої міри досконалості. Розвитку внутрішнього слуха допомагає підбір мелодій по слуху, прослуховування музичних творів з нотами в руках, транспонування мелодій в інші тональності, читання нот очима та інші вправи. Дуже ефективним засобом розвитку всіх видів звуковисотного слуха є систематична і ціленаправлена робота над інтонацією під час гри на інструменті.

"Глухих" музикантів не буває – це аксіома, є навчені або не навчені музиканти. Практика засвідчує про те, що сольне, ансамблеве, а відповідно і оркестрове виконавство на духових інструментах щодо чистоти інтонування, бажає бути все – таки кращим. Про це засвідчують міські,

обласні та всеукраїнські конкурси духової музики серед ДМШ, середніх спеціальних музичних закладів і навіть ВНЗ.

Слід відмітити, що останнім часом конструкції духових інструментів на яких грають українські музиканти стали більш досконалішими і це позитивно впливає на якість інтонування в процесі гри. Однак, всі без винятку дерев'яні духові інструменти мають ті чи інші помітно нестійкі звуки. Походження яких може бути пояснене тим, що при сучасному стані музичної акустики ще не існує точних теоретичних розрахунків для цих інструментів. Зокрема, має місце недостатньо точне сверління діаметрів окремих звукових отворів, неточне їх розташування в стінках корпуса інструмента і т. ін.

При грі на мідних духових інструментах проблема строю полягає в складності точного інтонування окремих звуків натурального звукоряду. Таким чином, всі дерев'яні та мідні духові інструменти, в міру різних конструктивних особливостей не позбавлені недоліків в настроюванні окремих звуків. Вони потребують від виконавців застосування спеціальних зусиль і засобів.

Засоби для виправлення окремих звуків можна поділити на дві групи. До першої відносяться засоби механічного прядку, пов'язані з приведенням до порядку інструменту, ще до безпосередньої гри на ньому. Сюди можна віднести: вірний підбір мундштука, мундштучних трубок і тростин, зміни висоти подушечок і т. ін.

Другу групу складають засоби, до яких виконавець звертається в процесі самої гри. Наприклад: зміна положення губного апарату, інтенсивності дихання, застосування різноманітної допоміжної аплікатури.

При грі на дерев'яних духових інструментах допоміжна аплікатура використовується двома способами: за допомогою зміни однієї аплікатурної комбінації іншою, істотно відмінною від основної; другий спосіб полягає в частковому додаванні до основної аплікатурної комбінації додаткових звукових отворів або клапанів. При грі на мідних духових інструментах допоміжна аплікатура також служить дієвим засобом для виправлення дефектів настроювання та інтонування окремих звуків. Звертаючись до питань практичного застосування допоміжної аплікатури, необхідно знати певну акустичну закономірність. Чим більша кількість вентилів бере участь в даній аплікатурній комбінації, тим вища буде інтонація звуку, що видобувається. Оптимальне настроювання інструменту перед грою є однією з найважливіших умов вірного інтонування в процесі самої гри. Музиканти-духовики на сьогоднішній день грають на більш-менш якісних інструментах, навчають їх кваліфіковані викладачі. Працюють вони над технічною досконалістю, звуком, розширенням робочого діапазону і таке інше. Професійна праця над загальним строем, а тим більше над чистотою інтонування окремих звуків відкладається на потім, а потім, як правило, за технічних, або інших обставин залишається поза увагою. Нажаль, все списується на нібито не дуже здібного музиканта, або неякісний інструмент, те саме спостерігається і при грі в ансамблі. Чому так?

У роботі диригента з оркестровим колективом суть питання розглядається зовсім з іншої сторони. Свою професійну діяльність він засвідчує зі своїми вихованцями щораз, як тільки виходить на широку аудиторію слухачів. Його бачать, його чують і він отримує миттєву оцінку за якість своєї роботи – позитивну або негативну.

Молодий диригент зобов'язаний знати, що день у день, від репетиції до репетиції питання оркестрового строю, крім усіх інших питань, є ключовим компонентом виконавської діяльності.

Список літератури:

1. В. Апатський. Інтонація. Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України". Вип. 3. Рівне. – 2008.
2. М. Терлецький. Методика навчання гри на духових інструментах. Навчальний посібник. – Рівне, 1994.
3. М. Терлецький. Методика роботи з духовим оркестром. Навчальний посібник. – Рівне, "Перспектива", 2000.
4. М. Терлецький. Диригентсько-виконавський аналіз партитури для духового оркестру. Навчально-методичний посібник. – Рівне, 2004.
5. Н. Гарбузов. Внутренний интонационный слух и методика его развития. – М., 1980.
6. Б. Диков. Настройка духовых инструментов. – М., 1976.
7. Н. Переверзев. Проблемы музыкального интонирования. – М., 1966.

