

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв
Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ
Тулчинське училище культури**

**75-річчю створення
РДГУ
присвячується**

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

Збірник наукових праць

Випуск 7

**м. Рівне
2015**

УДК 788 : 008(063)

ББК 85.315.7

I - 90

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія КВ № 19865-9665 Р

Друкується за ухвалою Вченої ради Рівненського державного
гуманітарного університету (*протокол № 3 від 27 березня 2015 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;**

Поніманська Т.І., Заслужений працівник освіти України, кандидат педагогічних наук, професор, член-кореспондент Академії соціальних і педагогічних наук, проректор з наукової роботи РДГУ, **заступник голови редакційної колегії;**

Шевчук С.І., Заслужений працівник культури України, кандидат філологічних наук, доцент, директор Інституту мистецтв РДГУ, **заступник голови редакційної колегії;**

Цюлюпа С.Д., кандидат педагогічних наук, доцент, **відповідальний секретар;**

Апатський В.М., доктор мистецтвознавства, професор;

Посвалюк В.Т., доктор мистецтвознавства, професор;

Нічков Б.В., доктор мистецтвознавства, професор;

Круль П.Ф., доктор мистецтвознавства, професор;

Супрун-Яремко Н.О., доктор мистецтвознавства, професор;

Богданов В.О., доктор мистецтвознавства, професор;

Карп'як А.Я., доктор мистецтвознавства, професор;

Вербець В.В., доктор педагогічних наук, професор;

Сверлюк Я.В., доктор педагогічних наук, професор;

Вовк Р.А., кандидат мистецтвознавства, професор;

Гишка І.С., кандидат мистецтвознавства, доцент.

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 7 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2015. – 200 с.

ISBN 978-966-416-374-0

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.

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, 2015

© Кафедра духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, 2015

© Тульчинське училище культури, 2015

© Видавництво "Волинські обереги", 2015

ISBN 978-966-416-374-0

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| Апатський В.М., Вовк Р.А. Андрій Федорович Проценко – фундатор національної флейтової школи України | 5 |
| Карп'як А.Я. Шедеври флейтового репертуару як результат співпраці композитора та виконавця | 8 |
| Круль П.Ф. Духовий інструментарій у мініатюрах Радзивілівського літопису..... | 16 |
| Сверлюк Я.В. Ключові закономірності музично-виконавської діяльності | 19 |
| Марценюк Г.П. Шляхи розвитку української школи тромбона..... | 23 |
| Цюлюпа С.Д. Дмитро Фенюк в історії духового інструментально-ансамблевого виконавства та педагогіки у Львові..... | 27 |
| Гишка І.С. Етика як важлива складова успіху диригентського фаху | 32 |
| Вакалюк П.В. Шляхи розвитку музики українських композиторів другої половини ХХ століття для труби (жанрові магістралі) | 36 |
| Палаженко О.П. Виконавська майстерність як єдність технічної і художньої сторін виконавства..... | 42 |
| Плохотнюк О.С. Методичні аспекти розвитку виконавської техніки трубача..... | 45 |
| Посвалюк К.В. Н.В.Бердыев. Жизненный и творческий путь музыканта..... | 48 |
| Терлецький М.М. Фортепіано і його роль у процесі розвитку диригента духового оркестру..... | 53 |
| Гайдабура О.Д. Становлення та розвиток естрадного жанру в Україні | 59 |
| Турчинский Б.Р. Владимир Луб: "Быть верным профессии" | 66 |
| Сіончук О.В. Народно-пісенна творчість у репертуарі духового оркестру..... | 81 |
| Димченко С.С., Димченко К.С. Багатогранність викладацької душі (до 70-річчя Миколи Васильовича Сернюка)..... | 85 |
| Жульєв А.П. Творчий доробок Анатолія Жульєва | 90 |
| Близнюк Р.О. Оркестру духового звук чарівний | 97 |

| | |
|---|-----|
| Трачук Л.Д. Тульчинському училищу культури – 85 | 102 |
| Пересунько В.М. Відділу духових інструментів Тульчинського училища культури – 55 ... | 108 |
| Омельченко С.В. Формування культури спілкування майбутніх фахівців культури і мистецтв | 110 |
| Літун С.В. Тестування як спосіб перевірки знань студентів мистецьких навчальних закладів в контексті Болонського процесу | 114 |
| Пшемінська Л.О. Назустріч 85-річчю Тульчинського училища культури народному аматорському фольклорно-драматичному театру "Червона калина" – 25 | 124 |
| Богданова Л.Д. Мелодія як основа побудови музичної мови | 127 |
| Борецький В.Я. Нові обрії естетики кларнетового тембру в Камерній симфонії №5 "Потаємні поклики" Є.Станковича | 135 |
| Пришляк А.Р. Структурні моделі кларнетових тріо в традиції європейської камералістики: тип монодичного ансамблю | 143 |
| Комар А.М. Роль труби в ансамблевій музиці Ренесансу | 147 |
| Шовгенюк С.С. Драматургічна роль басового кларнету в оркестровій партитурі Ріхарда Вагнера (на прикладі другої дії опери "Тристан та Ізольда") | 154 |
| Жабенко В.С. З музикою в серці по життю | 160 |
| Мартинюк В.В. Творчий осередок мистецького навчання Підкамінщини | 164 |
| Кирстя В.Ф. Задатки і здібності у музично-виконавській діяльності | 168 |
| Франчук А.М. Відділ оркестрових інструментів в історії музичної культури Хмельницької школи мистецтв | 172 |
| Турковський В.А. Історичні періоди освітньої діяльності: від становлення спеціалізацій до сьогодення Тербовлянського вищого училища культури | 177 |
| Цюлюпа С.Д., Абугулес К.Г. Клас труби як складова навчально-творчого процесу в Інституті мистецтв РДГУ | 182 |
| Відомості про авторів | 190 |
| Презентація новітніх, фахових навчально-методичних видань | 193 |

Сверлюк Я. В.,
м. Рівне

КЛЮЧОВІ ЗАКОНОМІРНОСТІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Кожна наука, розглядаючи явища навколишнього світу, суспільного буття, проблеми пізнання і розвитку, питання логіки індивідуальних дій, обов'язково спирається на чинники об'єктивної реальності, взаємозв'язки і взаємозалежності між явищами і процесами, що апріорі усвідомлюються і сприймаються як природні і дійсні, які виявляються і функціонують у формі об'єктивних закономірностей. На підставі цих закономірностей визначаються правила, норми, настанови, принципи і методологічні засади наукового мислення – цілеспрямовано організованих технологічних процесів, інтелектуально-пізнавальної і практичної діяльності, включаючи питання формування особистості і фахової освіти. Оскільки закони науки, як відомо, "є відображенням реальних об'єктивних законів предметної області даної ланки" [1, 50], закони професійної музичної діяльності, відображають закономірності власне музики як такої.

У науково-теоретичній літературі зустрічається велика кількість визначених закономірностей і правил стосовно музичного мистецтва і музично-виконавської діяльності зокрема (перші спроби визначення таких закономірностей і правил відносяться ще до часів ранньої античності). Ці закономірності і правила відображають широкий спектр "нормативного" трактування музики з позицій філософії, естетики, соціології, культурології, психології і, зрозуміло, мистецтвознавства. Вони сукупно охоплюють усі характеристики музики як засобу пізнання і відтворення об'єктивної реальності, соціального феномену, унікальної форми мислення, специфічної мови, художнього змісту і форми тощо. Теорія професійної музичної освіти передусім орієнтується на закони, що безпосередньо пов'язані з іманентними субстанціональними властивостями музики і які поширюються на всі види і форми музичної діяльності. Найважливішими з них є:

- закон художності музичних творів;
- закон самоцінності музики;
- закон відповідності інтелектуальним і образно-емоційним засадам сприймання і виконання музики;
- закон єдності художнього змісту і музичної форми;
- закон єдності технології і художніх аспектів виконавства;
- закон єдності у виконавстві об'єктивного і суб'єктивного;
- закон взаємозв'язку засобів музичної виразності.

Закон художності музичних творів є основоположним для музичного мистецтва й має підґрунтя у самій реальності, сформований на основі природних і об'єктивних факторів створення "другої природи", штучного відображення і викликання справжніх почуттів та емоцій, обумовлений сутністю об'єкта й природою музичної діяльності.

Музика, як відомо, має різні види, форми і рівні побутування, неоднозначні характеристики щодо якості та обсягу і досить часто неадекватне функційне призначення, що використовується як прикладний засіб у реалізації інших, позахудожніх завдань. У кожному випадку музика виявляється, самореалізується і виконує свої функції лише за умови, що вона є музикою як такою стосовно наявності основних іманентних характеристик і володіє основною органічною властивістю – художністю. Художність музики виявляється в її спроможності функціонувати як суспільна свідомість і мислення, засіб пізнання і відображення дійсності, музична форма і художній зміст, художній процес і художній образ, викликати у слухачів асоціації, образні уявлення, пробуджувати глибинні почуття та емоції. Художність акумулюється і відтворюється в специфічних і мало усвідомлених якостях, які присвоює музичному творові талант справжнього композитора. Відсутність художності не замінить ні актуальність твору, ні його технологічна досконалість, ні майстерність виконавця, оскільки вони характеризують формальні ознаки чи технологічні процеси, що не спроможні викликати глибоких переживань.

Закон самоцінності музики тісно пов'язаний з попереднім законом, але діє в іншому напрямі – стосовно зовнішніх факторів її функціонування. Він встановлює, що справжня музика (та, що володіє всіма ознаками художності) має природну самоцінність – таку силу і якість художності, за яких в умовах зміни історичних періодів, ідеологічних, соціально-культурних чи художньо-творчих парадигм оцінка його творів не підлягає девальвації і вони завжди спроможні здійснювати великий художній вплив. Ознаки самоцінності мають і твори сучасного музичного мистецтва, які визнані як художнє явище, постійно включаються до репертуару виконавців і не втрачають свого значення через певний час, з появою нових, на перший погляд актуальніших і досконаліших творів.

Отже, основою самоцінності музики є художня якість, але якість такого гатунку, що виокремлює її як загальнолюдську цінність і відносить до духовних надбань світової культури. Музику такого художнього рівня створювали Й.Гайдн, Г.Гендель, В.Моцарт, Л.Бетховен, М.Мусоргський, П.Чайковський, М.Лисенко, Л.Ревуцький, Б.Лятошинський та багато інших видатних композиторів. Протилежністю самоцінних творів є опуси конструктивного, технологічного характеру, композиції малообдарованих авторів – твори, що не мають яскраво виражених художніх якостей і ознак самоцінності.

Закон відповідності інтелектуальних і почуттєво-емоційних засад сприймання і виконання свідчить, передусім, про цілісність музичного твору як носія матеріальної і духовної інформації. Відомо, що музика сприймається і відтворюється як певний художньо-образний зміст і її вплив на слухача і виконавця має емоційний характер. Але цей вплив здійснюється шляхом використання реальних, фізично відчутних подразників чи сигналів: емоційний зміст, художня образність створюється за допомогою музичної мови, конкретних засобів музичної виразності, усвідомлених принципів і прийомів формоутворення, розвитку музичного матеріалу тощо, організованих у відповідності з сутністю цього змісту й образності та логікою їх побудови. Тобто вони створюються за допомогою реальних засобів, які підлягають сприйманню і аналізу як матеріальні об'єкти.

Сенсорно-перцептивне сприймання музичних подразників детермінує генезис чуттєво-емоційних дій. Реальне звучання спочатку викликає емоційно-рефлекторні реакції, а в процесі освоєння, накопичення звукової інформації, активізації музичного мислення, асоціативних уявлень повністю збуджують центри головного мозку, що регулюють діяльність почуттєво-емоційної сфери. Інтелектуальні та емоційні засади, взаємовпливаючи, доповнюють і стимулюють одна одну, сукупно забезпечують як сприймання, так і виконання музики на рівні логіко-раціональної і почуттєво-емоційної діяльності, "емоційного розуму, розумових емоцій".

Закон єдності художнього змісту і музичної форми відображає зв'язки і взаємозалежності, які апріорі є об'єктивними, органічними і виконують визначальну функцію у формуванні твору як художньої цілісності. Зміст твору викладається у часовому просторі як шляхом відтворення мотивів, фраз, речень, періодів, частин, епізодів, так і за допомогою музичних тем, мелодій, лейтмотивів та інших носіїв тематизму, забезпечує тісний зв'язок між ними у відповідності з логікою формування художньої образності. При цьому всебічно використовуються усі наявні засоби музичної виразності, різноманітні прийоми розвитку, узгодження чи протиставлення музичного матеріалу, побудови головних і вторинних кульмінацій тощо.

Навіть такий, не обтяжений гносеологічними чи естетичними судженнями, або глибоким музично-теоретичним аналізом погляд на особливості побудови і викладу музичного змісту, породжує відчуття наявності організаційних засад. Усі конструктивні елементи і носії тематизму та його художньо-виражальних характеристик – це конкретні матеріальні реальності, які подібно усім матеріальним субстанціям, можуть існувати тільки у певній формі, а форма, як відомо, утворює зміст. Викладення музичної думки починається з відтворення перших інтонацій, фраз, речень і налагодження мотивованих зв'язків між ними, тобто з операцій, які можна розглядати як процес формоутворення. Художня глибина цього викладу значною мірою детермінується особливостями побудови малих форм, а логічні, художньо доцільні взаємозалежності між ними створюють смислову, конструктивну і художню цілісність – музичний твір. Отже музична форма, маючи відому залежність від змісту на рівні

музичного твору в цілому, є органічним засобом формування його малих і великих елементів, досягнення художньо обумовленої логіки викладу музичної думки у часі.

Закон єдності технології та художніх аспектів виконання твору. Виконання музики – це завжди двоєдиний, бінарний процес, що складається з технології гри (співу, диригування) і художніх аспектів відтворення музики. Відтворюючи художньо-образний, емоційний зміст музичного твору, музикант виконує велику роботу як психологічного, художньо-творчого, так і фізичного характеру. За допомогою фізичних зусиль досягається правильне звуковидобування і звуковедення, необхідна динаміка рухово-моторних дій, точне відтворення штрихів, правильне освоєння нотного тексту. Разом з тим через рухово-моторні дії і фізичні зусилля відтворюються необхідні художньо-виражальні характеристики звучання і динамізм музичного розвитку. Технологія гри забезпечує умови для створення художньої образності, яка, у свою чергу, присвоює технології ознаки художньої діяльності.

Отже, технологія виконавської діяльності і відтворення художньої образності – це взаємозв'язані і взаємообумовлені процеси. Ні один з них не може реалізуватися самостійно, оскільки вони є невід'ємними компонентами цілісного музично-виконавського процесу. Дотримання цього закону особливо важливе у процесі тривалої і трудомісткої роботи над музичним твором, коли ні одна техніко-виконавська, технологічна операція не повинна освоюватися як самоціль, без належного зв'язку з вирішенням певного художнього завдання.

Закон єдності у виконавстві об'єктивних і суб'єктивних начал. На думку багатьох учених, педагогів, музикантів-практиків музичне виконавство є повторним процесом створення музики, яка лише завдяки діяльності виконавця матеріалізується у своїй творчій сутності і знаходить свого слухача. Проте, якщо уважно розглянути процеси створення і відтворення (виконання) музичного твору, всебічно проаналізувати кожний з них, можна переконатися, що це абсолютно неадекватні, а багато в чому і антагоністичні процеси. Діяльність композитора і виконавця відрізняється метою, мотивацією, рушійними силами, психологічними, технологічними і сугубо творчими аспектами і, зрозуміло, кінцевим продуктом. Окрім того, у процесі роботи виконавця над музичним твором, оволодіння виконавською технологією і художнім змістом, формування інтерпретаційного задуму відбувається значне відчуження твору від композитора. Він частково губить свої первісні виражальні характеристики щодо темпу, динаміки, зв'язку окремих великих і малих частин, особливостей музичного розвитку, а інколи і стосовно стилістики і художньої образності у цілому. У той же час йому, твору, присвоюються нові ознаки і властивості, пов'язані з особливістю виконавця як інтерпретатора.

Тому головним завданням виконавця 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 як найдалі 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 і Б.Лятошинського. Але до об'єктивно закономірних вимог до виконавців така об'єктивна реальність вносить значні корективи. Передусім необхідно мати на увазі, що однозначно пізнати і абсолютно точно передати художній задум композитора практично неможливо. Приступаючи до роботи над твором, виконавець має перед собою певну семіотичну систему, "кодований" запис художнього змісту. Якщо навіть припустити, що в нотному тексті закладені усі об'єктивні дані, необхідні для точного відтворення цього змісту у відповідності із задумом композитора, і що виконавець найглибше перейнявся ідейно-художньою сутністю твору, повністю осягнув творчі принципи і стилістичні особливості автора, відокремити виконавство від суб'єктивних факторів практично неможливо. Кожний виконавець має індивідуальний світогляд, особистий склад художнього мислення, свою, лише

йому притаманну реакцію на образно-емоційні впливи і освоює твір, зрозуміло, через призму особистого сприйняття.

Виконання твору також 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 формоутворюючих структур і елементів тощо.

Отже, об'єктивний субстрат музичного твору, закладений у нотному тексті, підлягає значній суб'єктивації з боку виконавця. Це явище є природним у музичному мистецтві, у зв'язку з чим закон єдності об'єктивного і суб'єктивного є одним із основоположних у музичному виконавстві.

Закон відповідності засобів музичної виразності відображає художні зв'язки і обумовленості, що існують між ними і характером музичного тематизму. Процесуальне відтворення художнього змісту твору здійснюється за допомогою конкретних виражальних засобів музичної мови, організованих таким чином, щоб взаємодіючи і доповнюючи один одного, вони стали повноцінними художньо-конструктивними елементами цього змісту, носіями художньої образності. Дана відповідність передусім пов'язується з адекватністю виражальних засобів та особливостей їх використання семантичній сутності і характеру музичної думки, основним носієм якої є мелодика. Сукупність способів і прийомів викладу музичного матеріалу має відповідати завданням створення певної художньої образності і нести адекватне смислове і художнє навантаження з мелодикою, доповнюючи і поглиблюючи її виражальні можливості.

Розглянемо, для прикладу, дію даного закону стосовно взаємодії методики і фактури. У монографічному складі він досягає повної об'єктивації, але зважаючи на монотиповість і певну "безконфліктність" звучання, у класичній і сучасній музиці цей склад використовується досить рідко. У поліфонії, де в багатоголосому звучанні фактично кожний голос має рівноправне виражальне значення, головну художньо-сміслову концепцію сукупно створюють усі голоси, узгоджуючись у гармонічному звучанні, темпо-ритмічних, динамічних та інтонаційно-сміслових відношеннях, і забезпечуючи художньо доцільне звучання мелодики. У зв'язку з цим закон відповідності засобів музичної виразності має пряму дію, оскільки вони безпосередньо обумовлюють характер звучання тематизму.

Гомофонний склад, зародившись у середні віки як спів з інструментальним супроводом, первісно передбачав тісний зв'язок, відповідність супроводу і мелодії. З розвитком інструментальної і вокальної музики, виникнення нових, складніших жанрів музичного мистецтва фактурний виклад також розвивається і ускладнюється. З'являється нова назва цього типу складу – гомофонно-гармонічний, що характеризується насамперед гармонічним супроводом у певній ритмічній організації (ритмічне чергування і переміщення акордів, орнаментальна фігурація тощо). Дія закону виявляється у відповідності організації звучання гармонії характеру мелодики, а також певним ознакам жанру.

У сучасній академічній музиці широко використовуються змішані складі: гомофонно-акордовий, гомофонно-акордово-поліфонічний, гомофонно-поліфонічний. Але найчастіше експлуатуються елементи різних складів, які в різноманітних комбінаціях і сполученнях створюють яскраві виражальні характеристики, значно збагачують тематизм і відчутно впливають на процеси формування художньої образності. Закон відповідності виявляється багатопланово, зокрема у розмаїтті переконливо сформованих художньо-образних характеристик і художній цілісності твору.

Подібні художньо-логічні зв'язки з мелодикою у цілому чи з окремими елементами тематизму можна прослідкувати і на прикладі інших засобів музичної виразності. Адже впливи метроритмічної організації звучання гармонії, тембрового забарвлення, динаміки, темпу добре відомі, як і ті обставини, що часткова чи повна зміна виражальних характеристик може суттєво змінити характер мелодизму і художньо-образну концепцію твору в цілому.

Перелічені вище закони музичного мистецтва не вичерпують, зрозуміло, даної проблеми: їх перелік можна продовжувати як з урахуванням наукових позицій філософії,

соціології, естетики, педагогіки чи психології, так і безпосередньо музикознавства. Виокремлено і розглянуто дані закони тому, що вони іманентно притаманні музичному мистецтву і є першочерговими в освоєнні сутності та операцій музично-виконавської діяльності. Разом з тим існує значна кількість положень, закономірностей і правил, які виявляються не лише в об'єкті, але і в суб'єкті музичної діяльності (враховуємо "штучний" характер самого об'єкта, а звідси і певну суб'єктивність його законів), які апіорі можна вважати аксіомами, такими, що значною мірою відповідають ознакам закону. Такі положення, закономірності чи правила найчастіше функціонують як принципи, виконуючи роль сполучної ланки між законами і методикою їх пізнання та використання в музично-виконавській діяльності.

Література:

1. Зеленов Л.А., Куликов Г.И. Методологические проблемы эстетики. – М., 1975.
2. Ільченко О.О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності. – К., 1994. – 116 с.
3. Кульневич С.В. Педагогика личности. От концепции до технологии. – М., 2003. – 568 с.
4. Олексюк О.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: Навч. посіб. / О.Олексюк, М.Ткач. – К.: Знання України, 2004. – 264 с.
5. Сохор А.И. Вопросы социологии и эстетики музыки. – Статьи и исследования. – Л., 1981. – 192 с.



*Марценюк Г. П.,
м. Київ*

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ ТРОМБОНА

Анотація. У статті розглянуто процес формування української школи тромбона в контексті європейського духового музичного мистецтва. Автором проаналізовано характерні особливості найвпливовіших тромбонних шкіл (як європейських, так і української школи тромбона). У статті об'єктивно розглянуто внесок українських педагогів та виконавців у становлення та розвиток вітчизняного тромбонного виконавства.

Ключові слова: європейська школа тромбона; українська школа тромбона; методично-педагогічні принципи; методика навчання.

Проблеми становлення і розвитку українського тромбонного виконавства ще не набули належного дослідження у наукових і методичних працях. Головним недоліком більшості праць у цій галузі є відсутність історичного погляду на ряд суттєвих питань теорії і практики навчання, спадкоємності історичних традицій, критичного перегляду педагогічного досвіду минулого. Слід зазначити, що більшість сучасних виконавців на тромбоні мало знають історію формування української тромбонної школи, творчий шлях і характерні особливості виконавського і педагогічного стилю її засновників – видатних тромбоністів і педагогів минулого. Залишаються "білою плямою" творчі здобутки багатьох поколінь вітчизняних музикантів і педагогів, не узагальнено їхній виконавський і педагогічний досвід. Питання формування та становлення української національної школи гри на тромбоні загалом перебуває поза увагою сучасних дослідників.

Таким чином, **актуальність й доцільність визначеної проблеми** і зумовили написання цієї роботи.

Основні результати дослідження

Аналіз історичних джерел, пов'язаних з етапами становлення і розвитку зарубіжних виконавських шкіл, свідчить, що кінець XVIII – початок XX ст. є **періодом формування іноземних педагогічних шкіл. Особливостями французької, німецької та чеської шкіл є**