

**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

*Терлецький М. М.,
м. Рівне*

ФОРТЕПІАНО І ЙОГО РОЛЬ У ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ ДИРИГЕНТА ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ

Навчання гри на фортепіано займає значне місце у музичному вихованні та навчанні студента, майбутнього диригента духового оркестру.

Знайти оптимальне вирішення проблеми розвитку навчання у класі фортепіано – відповідно, сприяти вирішенню проблеми всієї музично-педагогічної практики.

Над цією проблемою працювали Т.Нейгауз, Л.Баренбойм, С.Савинський, О.Алексєєв, А.Щапов та багато інших видатних музикознавців, дослідницькі праці яких були спрямовані на підготовку піаніста-професіонала.

Ця стаття розкриває інший аспект проблеми навчання гри на фортепіано. Питання, які вона піднімає, звернені до іншого контингенту студентів-музикознавців, а саме: майбутніх диригентів духового оркестру. Тому автор статті ставить своїм головним завданням розкрити роль та значення навчання гри на фортепіано в процесі підготовки диригента духового оркестру.

Мета роботи – на основі аналізу літературних та архівних джерел, а також власного педагогічного досвіду відтворити та систематизувати теоретичні засади підготовки майбутніх професійних диригентів духового оркестру в класі загального фортепіано.

Об'єктом дослідження є навчальний процес розвитку студентів спеціалізації "Оркестрові духові та ударні інструменти" у класі загального фортепіано.

Музичний розвиток диригента може мати місце при різних видах музичної діяльності, наприклад, при систематичному прослуховуванні оркестрової партитури (платівки, касетні записи, диски), сольфеджуванні, сприйнятті її внутрішнім слухом і т. ін. В той же час практика засвідчує: процес розвитку диригента відбувається особливо ефективно у тих випадках, коли він практично (а не абстрактно), власноруч працює над музичним матеріалом. У нього немає іншого вибору, як оволодіти навичками гри на фортепіано. У чому специфічна перевага фортепіано над іншими музичними інструментами? Що заставляє стверджувати про його більший потенціал по відношенню до музичного розвитку? Відповідь на ці питання полягає в тому, що фортепіано, на відміну від більшості музичних інструментів, є інструментом більш доступним для широкого кола музикантів, який дає можливість втілити у реальне звучання складні звукові ситуації, відтворити на практиці невичерпні комбінації і поєднання звуків. Величезні виразово-технічні можливості цього інструменту ("оркестром в мініатюрі" називали його Шуман, Ліст та ін.) дозволяють виконувати на ньому з достатньою художньою достовірністю музику будь-якого виду, жанру, стилю, – від невеличкої вокальної або інструментальної п'єси до монументальної партитури. Для тих, хто володіє фортепіано, доступне для особистого й безпосереднього ознайомлення все без винятку у світі музики. Оволодіння фортепіано дає можливість для апробації у власній виконавській практиці будь-якого музичного матеріалу, звукової концепції. Це стосується диригента духового оркестру у процесі пізнавальної діяльності, щодо ознайомлення з маловідомою йому партитурою та при виборі фортепіанного твору для інструментування його на відповідний склад духового оркестру і т. ін.

Тут дає про себе знати одна із закономірностей психологічного порядку, в силу якої реальна "предметна дія" здатна швидко засвоїти музичний матеріал, який вивчається, й веде до значної інтенсифікації процесів внутрішнього розвитку. Педагогічна психологія вказує, що підкріплення інтелектуальних дій, пов'язаних із практичним відтворенням нотного матеріалу засобами власноручної практики, є найбільш придатними. З подібною думкою можна зустрітися і в працях відомих музикознавців: "Кращий спосіб зрозуміти й засвоїти якесь явище – це відтворити його" – писав С.І.Савшинський, відомий піаніст і музикознавець [12, 28].

З точки зору музикознавців, успіх формування музичної свідомості у більшій мірі визначається "активністю праці у відтворенні музики", яка прямо пов'язана з відчуттям "з

середини матеріалу, яким оперує музика". Як не важко здогадатися, мова йде якраз про виконавські практичні дії. "... Ті, хто маніпулюють роздумуючи, знаходять більше, ніж ті, хто роздумує не маніпулюючи, – поділяє і проповідує цю дидактичну ідею відома французька піаністка і педагог М. Лонг, цитуючи слова свого співвітчизника – вченого-медика Т'єрі де Мартеля.

Заслуга фортепіано у музичному вихованні і навчанні не вичерпується тим, що його клавіатура дозволяє відтворити (тим самим пізнати, вивчити, засвоїти) всяку музику: оперно-симфонічну, камерно-інструментальну, вокально-хорову, джазову і т. ін.

"Значна перевага фортепіанної літератури над літературою будь-якого іншого сольного інструменту, наскільки мені відомо, ніколи не заперечувалася", – говорив один з видатних піаністів ХХ ст. І. Гофман, підкреслюючи, що зрівнятися у цьому відношенні з фортепіано може тільки оркестр [8, 46].

Однак недостатньо однієї тільки констатації придатних можливостей фортепіанної педагогіки для всебічного та інтенсивного розвитку диригента. Суть у тому, щоб використувати ці можливості, розкрити їх з вичерпною повнотою.

Загальномузичний розвиток диригента – багатогранний, діалектично складний процес. Одна з важливих його сторін пов'язана з розвитком комплексу спеціальних здібностей (музичний слух, відчуття музичного ритму, музична пам'ять). Але розвиток диригента не зводиться лише до виявлення і кристалізації у процесі навчання його спеціальних здібностей. Не менш значними у плані загальномузичного розвитку є і ті метаморфози, внутрішні відчуття, які здійснюються у сфері професійного мислення, художньої свідомості студента. Якими представляються процеси музичного розвитку у цьому специфічному ракурсі, у чому проявляється тут їх природа і основні закономірності? Яка у даному контексті роль і значення навчання гри на такому універсальному інструменті, як фортепіано?

Мислення – суть знання в дії – цим універсальним положенням, справедливим стосовно до художньо-образного мислення так само, як і до наукового, чітко визначається роль кількісного фактора у надбанні знань взагалі і музичного зокрема.

У процесі навчання гри на музичному духовому чи ударному інструменті створюються оптимальні умови для систематичного поповнення багажу знань студента, отримання ним широкої різнохарактерної інформації. Значно більші у цьому відношенні можливості фортепіанної педагогіки, яка дозволяє студенту зіткнутися з репертуаром, особливим за своїм змістом, універсальним і значним. Тут і закладена потенційна цінність пізнавальної особливості фортепіанної творчості. Студент має можливість ознайомитися з більшою кількістю й різноманітністю звукових явищ, ніж на уроці зі спеціального інструменту. Пізнавальні ресурси фортепіанного музикування не вичерпуються фортепіанним репертуаром, який вивчається на уроці.

Різноплановий потік знань про музику не просто дає поштовх тому чи іншому внутрішньому змісту, але і піднімає мислення на більш якісно високий рівень.

Фортепіано – той інструмент, який дозволяє наочно вивчити і практично засвоїти гармонію. Вивчаючи курс гармонії, велика увага приділяється транспонуванню – письмовому і за фортепіано. Тому курс гармонії, не кажучи вже про значну роль, яку він відіграє у вихованні загальної музичної культури студента, надає цій дисципліні пряму і безпосередню допомогу у розвитку навичок читання нот з листа і транспонування.

Крім того, визначається глибокий взаємозв'язок між загальним курсом фортепіано і сольфеджіо. Чудовий засіб для відпрацювання навичок "слухати очима" – сольмізація, а записуючи дво-триголосий диктант, студент вчиться внутрішньо відчувати нескладну партитуру. Вміння зіграти напам'ять щойно написаний диктант – буде засвідчувати про достатній розвиток музичних здібностей студента.

Значна роль фортепіано і в курсах поліфонії, аналізу музичних творів, історії музики, оркестрової літератури, читання оркестрових партитур, інструментування. Ось перелік тих навчальних дисциплін, глибоко пізнати які без оволодіння цим універсальним інструментом неможливо.

Вимоги до студента-духовика при засвоєнні фортепіанного і профільюючого розділів

навчальних дисциплін, націлені в кінцевому результаті на виховання самостійної роботи майбутнього спеціаліста.

Необхідно нагадати також і про те, яке значення мають для професійного диригента навички читання нот з листа (фортепіано, оркестрова партитура і т. ін.).

Однією з головних умов, які забезпечують вірний процес читання нот з листа, полягає у випередженні (баченні, сприйманні) того нотного матеріалу, який грається на даний момент. Мається на увазі явище, якому дала чітку характеристику М.М.Барінова, як "розвідка очима" [5, 36]. У загальних рисах схема цього процесу така: той, хто читає, окидає оком відповідний відрізок музичного тексту ("дивиться вперед"); побачивши ноти, він одночасно трансформує їх за допомогою внутрішнього слуху в адекватну звукову картину; потім, користуючись більш-менш відрегульованою системою слухоклавіатурних зв'язків, втілює елементи цієї картини у відповідний рух, натискаючи відповідні клавіші інструменту. Так розшифровується відома формула: "бачу – чую – граю". Слід зауважити при цьому наступне: чим більше розвинутий у музиканта внутрішній слух, тим все далі він "заглядає" вперед при грі, тим об'ємніше сприймаються ним "دوزи" нотного тексту, тим яснішими і більш конкретними є його внутрішньо-слухові уявлення звуковисотних, ритмічних і тембрових компонентів музичної мови.

У людей, які мають добре розвинутий музичний слух, – пише Б.М.Теплов у книзі "Психологія музичних здібностей", – має місце безпосереднє "слухання очима", перетворення зорового сприйняття нотного тексту у зорово-слухове сприйняття. Внутрішній слух досвідченого музиканта характерний не тільки яскравістю музично-слухових уявлень, але і своєрідним "сплавом" цих уявлень із зримими образами нотного тексту. І коли такий "сплав" утворився, людина набуває здатності "чути" ноти, які вона читає очима [13, 147].

Попередній перегляд очима і ознайомлення з новим музичним матеріалом звільняє на деякий час музиканта від ігрових дій, дає йому можливість повністю сконцентруватися на змісті музики, її формі і будові, її інтонаційних, гармонічних і ритмічних властивостях. Читання нотного тексту "про себе" виробляє відповідне внутрішнє музично-слухове уявлення, яке буде служити у подальшому надійною опорою при грі. Практикою доведено, що вслід за попереднім переглядом твору очима він читається за інструментом значно легше й точніше; помітно зменшується кількість помилок, виконання робиться більш вільним, впевненим, художньо переконливим.

У процесі розвитку диригента духового оркестру значне місце повинно відводитися навичкам засвоєння гармонічного слуху. Гармонічним слухом називають музичний слух, який проявляється по відношенню до звуків різної висоти у їх одночасному звучанні. Розвинутий гармонічний слух більш значимий у порівнянні з мелодичним слухом. Дуже часто розвиток гармонічного слуху спізнюється у часі. "Гармонічний слух у своєму розвитку може надто відставати від мелодичного слуху", – зауважував Б.М.Теплов. Дійсно, студенти вільно сприймають одноголосся, в той же час мають труднощі зі слуховою орієнтацією багатоголосся. Практика роботи зі студентами дозволяє зробити висновок про те, що гармонічний слух не формується сам по собі, а вимагає відповідної праці.

Цей процес з успіхом здійснюється при фортепіанних заняттях. Як зазначалося вище, уже сама можливість власноруч відтворювати багатоголосся, конструювати на клавіатурі багатоеlementну акордову вертикаль засвідчує про особливі умови, в яких розвивається музичний слух при грі на фортепіано. Що стосується можливостей фортепіано до багатоскладового, вертикально-розміщеного співзвуччя, то вони практично невичерпні: врахуємо у даному випадку значні ресурси педалізації, які дозволяють піаністу виходити за межі десятизвуччя.

Яким ми собі уявляємо механізм формування розвитку гармонічного слуху в процесі навчання гри на фортепіано? Згідно концепції відомого музиканта-теоретика Ю.Тюліна, яка поділяється багатьма музикознавцями, "у гармонічному сприйнятті є два моменти: сприйняття ладових функцій акордів і сприйняття характеру звучання вертикалі". В обох випадках ми говоримо про поняття "гармонічний слух".

Виходячи з того, що основні "фундаментальні" формули акордів широко представлені у репертуарі композиторів-класиків XIX-XX ст., тому є всі умови стверджувати, що вивчення

цього репертуару і веде до засвоєння слуховим аналізом студента всіх важливих типів і різновидностей акордових структур. Врахуємо при цьому специфіку роботи над фортепіанним репертуаром: з ним не тільки знайомляться, але і намагаються добре засвоїти: його багато разів, впродовж тривалого часу повторюють. З психолого-педагогічних досліджень відомо, що відповідним чином організоване повторення призводить до утворення відповідного уявлення про акордові формули. Так формується у процесі гри на фортепіано гармонічний слух. У слухову свідомість музиканта, на думку психолога В.Леві, "западають" відповідно акордові звуки, які найбільш часто повторюються, і в корі головного мозку утворюється внутрішня, не обов'язково усвідомлена система правил, яка їх пов'язує..."

Ми зразу впізнаємо характер акорду, його "обличчя", – писала відома угорська дослідниця М.Варро. Кількість знайомого музиканту акордового "обличчя" прямо пропорційна його виконавській і слуховій практиці, об'єму і кількості опрацьованого ним гармонічного матеріалу. Мається на увазі не тільки його кількість, але і якість.

Такий самий процес відбувається і з уявою співзвуччя ладогармонійних функцій. У даному випадку відбуваються вище названі фактори: значна кількість гармонічних послідовностей фортепіанного репертуару і багаторазове їх відтворення у процесі розучування навчально-педагогічної програми. Уважне "приглядання" до тих чи інших функціональних зв'язків, з'єднань, послідовностей і т. ін. "просвіщає і окультивовує" гармонічне вухо музиканта, виховує на конкретному музичному матеріалі специфічне відчуття ладофункціонального взаємозв'язку співзвуччя, впроваджує у слухову свідомість студента важливі ладофункціональні закономірності.

У музично-педагогічній практиці часто констатується той факт, що гармонічний слух у студентів краще розвивається при грі на фортепіано, ніж у тих студентів, які займаються тільки на духових або ударних інструментах. Напевно, що мова тут іде не тільки про особисті якості того чи іншого індивіда, але і про специфіку діяльності (у даному випадку фортепіанного музикування), який відкладає свій відбиток на формування та розвиток відповідно слухових здібностей.

Слід зауважити ще про одну особливість, яка допомагає становленню та розвитку гармонічного слуху у процесі навчання. Акцент у даному випадку зміщується до розуміння її першої частини – "фортепіанне", на другу "виконавство". Особливість така: студент-диригент оркестру, інтерпретуючи музичний твір, не просто стикається, а "входить у контакт" з комплексом гармонічних явищ – він безпосередньо реагує на них, що дозволяє глибше засвоїти їх слуховою свідомістю. Емоційні переживання позитивно впливають на кору великих півкуль, "виступають у якості джерела їх сили" (І.Павлов). Якість уяви залежить від емоційного стану: чим сильніші пов'язані з цією обставиною емоції, тим уявлення більш повні, яскравіші. Відтворюючи на клавіатурі акордові, тональні послідовності, студент емоційно, з відповідним почуттям реагує на ладогармонічну функціональність як виразницю образного змісту, що полегшує її засвоєння у слуховій практиці. У цьому полягає специфічна і важлива риса гармонічного слухового уявлення шляхом дидактичних, музично-технічних вправ.

Досягнення якомога більшої глибини і змістовності емоційної реакції на гармонічні явища – центр зосередженості слухо-виховних намагань високоякісної фортепіанної педагогіки. Її кредо: студент повинен у повній мірі відчувти експресивну значимість гармонічних метаморфоз, усвідомити їх внутрішній музично-емоційний зміст, активно "пережити" гармонію. Головне для музиканта, пише Л.Маккіннон, "зрозуміти зміст" акордів: "гармонія дає так багато для розуміння музичних зв'язків, що не знаючи її, студент попадає у дуже скрутне становище".

У зв'язку з питанням, яке розглядається, слід зауважити, що робота над гармонічним матеріалом повинна розглядатися у двох напрямках: по "вертикалі" і по "горизонталі".

З одного боку, гармонічні явища вивчаються у розвитку та в динаміці будови цілої музичної концепції. "Мені важливо, щоб студент відчув закономірність гармонічного руху, усвідомив логіку модуляцій, чергування тональностей і т. ін.", – говорив Л.Оборін, – для цього корисним буде уявити собі, а можливо, і грати твір у вигляді "стиснутих" гармонічних

формул. Це дозволить краще відчутти внутрішній зв'язок гармонії, її гармонічний зміст. В інтересах розвитку гармонічного слуху музиканта, пише Л.Баренбойм, необхідно наполегливо і вперто розвивати цільне відчуття музичної вертикалі.

У процесі гри на фортепіано може бути використано комплекс спеціальних прийомів, уміле використання яких покращить виконання і паралельно активізує гармонічну думку музиканта.

Познайомимося з деякими прийомами, які пройшли відповідну практичну апробацію:

1. Програвання музичного твору у заповільненому темпі, який супроводжується напруженим, інтенсивним вслуханням у всі гармонічні модифікації, чергування – зміни звукових структур. Корисним буде попутній гармонічний аналіз музичного матеріалу.

2. Вибрати з твору гармонічні "екстракти" ("спресовану гармонію") і послідовно, у "ланцюговому" порядку її програти на клавіатурі.

3. Арпеджоване виконання на інструменті нових для студента або відносно складних для нього акордових утворень. Метод дроблення звукових комплексів, спрощуючи і полегшуючи засвоєння їх слуховою свідомістю, призводить до того, що у майбутньому ці комплекси без проблем будуть сприйматися студентом одночасно у взятому акорді.

Найбільш активним способом формування розвитку гармонічного слуху є підбір гармонічного супроводу до різних мелодій. Так, у деяких авторитетних навчальних закладах, наприклад, у Паризькій "Вищій музичній школі", диригент при закінченні навчального процесу зобов'язаний продемонструвати навички гри з листа цифрованого баса, а також гармонізувати за фортепіано задану мелодію.

Як би там не було, репертуар, який вивчається студентом під керівництвом викладача, не може охопити всю низку тих творів, з якими йому прийде працювати у майбутньому.

Нема потреби доводити кожен музичний твір до стадії художньої завершеності. Ескізне розучування музичного твору – одна із своєрідних форм діяльності в арсеналі диригента духового оркестру. Оволодіння матеріалом не доводиться у цьому випадку до завершеності; робота припиняється дещо раніше.

Останнім, заключним моментом цієї роботи служить етап, на якому студент охоплює у загальному і цілому художній образ твору, намагається втілити свій задум у реальне звучання на інструменті. "... Після того, як студент розібрався у тексті, вірно грає нотний матеріал, робота над твором припиняється", – писав Л.О.Баренбойм, визначаючи ескізне розучування як особливу форму навчальної діяльності [5, 86].

Прихильниками ескізного засвоєння навчального репертуару виступали багато видатних музикантів-виконавців і педагогів. А.Буасьє, наприклад, писала під враженням зустрічі з молодим Лістом: "він не схвалює досконалого вивчення п'єс, вважаючи, що достатньо вловити загальний характер твору...". Ескізну форму роботи зі студентами широко використовував професор Московської консерваторії П.Пабст. У своїх спогадах його учениця А.П.Островська говорить: "Пабст не любив довго затримувати студента на одному творі, він давав можливість знайомитися з більшою кількістю п'єс, враховуючи те, що студент зможе сам завершити цю роботу, коли вона йому знадобиться". Приблизно так працювали К.Кіпп у Москві і Г.Беклеміщев у Києві.

Навчальним репертуаром з фортепіано для ескізної роботи майбутнього диригента можуть послужити власноручне інструментування оперних, симфонічних, камерно-інструментальних, вокальних та джазових творів, запропонованих студенту, а також відповідне читання фортепіанних клавірів, читання оркестрових партитур, нотних ілюстрацій з дисципліни "Оркестрова література" і т. ін.

Помітно змінюються в умовах ескізного розучування функції і обов'язки викладача, який керує навчальним процесом. Викладач тут ніби віддаляється від твору, його завдання полягає в тому, щоб намітити кінцеву художню мету цієї роботи, дати їй загальне направлення, підказати студенту найбільш раціональні прийоми і способи його діяльності.

Ескізне засвоєння студентом одних творів повинно бути постійно поряд з творами, які студент виносить на відповідну форму семестрового контролю або концертного виступу; обидві форми навчальної діяльності повністю зможуть реалізувати свої можливості лише у

тісному гармонійному поєднанні однієї форми з іншою. Тільки при такій умові можна націлити студента на вирішення пізнавального, музично-виховного завдання у його професійній діяльності.

Аналізуючи роль фортепіано у формуванні диригента, видатний німецький диригент Бруно Вальтер писав: "... для найбільш досконалої підготовки виконання обширного кола завдань диригента необхідно навчитися володіти цим інструментом, його діапазон звучання охоплює всі регістри... Повнота фортепіанного звучання створює придатні умови для оволодіння мистецтвом динаміки. На фортепіано практично здійснимі любі модуляції і контрапунктуючі завдання" [7, 35].

Курс фортепіано покликаний дати майбутньому диригенту можливість оволодіти цим інструментом в тій мірі, яка б допомогла успішно використовувати його у своїй професійній діяльності, у тому числі і розвитку внутрішнього слуху. Таким чином, задача оволодіння необхідним мінімумом фортепіанних навичок і розвиток внутрішнього слуху не є взаємовиключаючими, бо внутрішній слух не може розвиватися "сам по собі". Він вимагає постійної корекції з реальними музично-слуховими враженнями.

Якщо диригент, познайомившись з новим твором, відчуває у собі невпевненість перед першою оркестровою репетицією, то необхідно йому знов вернутися до сприйняття окремих художніх деталей засобами фортепіано. Наполеглива і вдумлива робота над тими чи іншими деталями ніби заново "відкриває" виконавцю твір, тому що часто саме значне у художньому образі відкривається за допомогою двох-трьох типових дрібниць".

Питання про вибір музичних фрагментів для цієї роботи вирішується у кожному окремому випадку по-різному. Іноді це основні партії, кульмінаційні епізоди, зв'язуючі елементи фактури і т. ін. Тут багато в чому зможе підказати диригенту перша репетиція з оркестром, у процесі якої задум диригента може змінюватися, на що вкаже реальне оркестрове звучання.

Співвідношення часткового і загального, окремих деталей і цілого, як важливий аспект художнього пізнання, є одним з центральних у виконавській діяльності. Багато чого тут вирішується і на підсвідомому рівні, а також силою таланту диригента. Однак існує і деяка закономірність: немає потреби "шліфувати" окремі деталі без свідомого уявлення про цілі і підпорядкування їх цілому; з іншого боку, – неможливо домогтися повноцінного засвоєння цілого без проникнення у художні деталі. У вирішенні кожного з цих завдань може допомогти ціленаправлене використання фортепіано.

Вибір методу щодо музичного ознайомлення з використанням фортепіано залежить не тільки від своєрідності фактури твору, але і від рівня підготовки диригента, його художнього кругозору, особливостей його індивідуальності.

Важливою проблемою курсу "фортепіано" для кваліфікації "викладач, диригент духового оркестру" є те, що цей курс ведуть викладачі-піаністи, які орієнтовані на роботу тільки у спеціальному класі і під час їх навчання у вищій школі не враховувалися можливості їх подальшої діяльності з іншого профілю. Піаніст, який закінчив вищий навчальний заклад і волею випадку став викладачем загального фортепіано, не має уяви про специфіку цієї роботи, не готовий до такої діяльності. З цієї причини вона здається йому нецікавою.

Серйозні труднощі виникають і тому, що застарілі програмні вимоги, не диференційовані, не виявлена специфіка роботи зі студентами того чи іншого профілю навчання. Кількість годин, відведена на цю дисципліну, зменшується. Більшість викладачів-піаністів, на жаль, не проявляє інтересу до цієї роботи, вважає цей предмет другорядним.

Крім того, труднощі з даної дисципліни виникають ще і від того, що відсутня як така методична література: посібники, хрестоматії і т. ін. Чи не пора об'єднати зусилля і вивести цю вкрай цікаву і необхідну дисципліну на той рівень, якого вона заслуговує? Реальність сьогодення вимагає виробити відповідну методику, яка б віддзеркалювала специфіку підготовки фахівців різних спеціальностей, зокрема, що стосується загального фортепіано у підготовці диригента духового оркестру.

Таким чином, у роботі з курсу "Загального фортепіано" багато невіршених проблем як методичних, так і організаційних.

Результат процесу навчання можна буде визнати повноцінним лише у тому випадку, коли буде впевненість у здатності випускників інтерпретувати нові твори, вирішувати нові завдання, бути готовим до самостійного узагальнення отриманих знань і навичок.

Тому автор даної статті, розглядаючи лише деякі аспекти цієї проблеми, хоче привернути увагу кожного "свідомого" музиканта (викладача і студента) та допомогти їм знайти шляхи в організації та проведенні виваженої музично-педагогічної роботи.

Ця проблема становить цікавий матеріал для дослідження і має перспективу подальших розвідок у даному напрямку.

Література:

1. Терлецький М. Читання партитур для духового оркестру. – Рівне: "Перспектива", 2006. – 203 с.
2. Терлецький М. Збірник задач та вправ з інструментування. – Рівне: "Перспектива", 2000. – 211 с.
3. Терлецький М. Оркестрова література. – Рівне: "Перспектива", 1999. – 209 с.
4. Терлецький М. Методика роботи з духовим оркестром. – Рівне: "Перспектива", 2000. – 153 с.
5. Баренбойм Л. Фортепианно-педагогические принципы Ф.М. Blumenфельда. – М., 1964. – 85 с.
6. Барінова М. Воспоминания о Гофмане и Бузоне. – М., 1964. – 124 с.
7. Бруно В. О музыке и музыцировании // В сб. "Исполнительское искусство зарубежных стран", вып. 1. – М., 1962. – 56 с.
8. Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и советы. – М., 1961. – 130 с.
9. Ныркова С. Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей. – М.: "Музыка", 1988. – 164 с.
10. Рабинович И. О работе с учениками над музыкальным произведением // В сб. Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Вып.1. – М., 1955. – 66 с.
11. Рафалович О. Транспонирование в классе фортепиано. – Л., 1963. – 58 с.
12. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М., 1964. – 87 с.
13. Теплов Б. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972. – 184 с.
14. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. – М.: "Просвещение", 1984. – 173 с.



*Гайдабура О. Д.,
м. Рівне*

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ЕСТРАДНОГО ЖАНРУ В УКРАЇНІ

Естрадний жанр – складне, багатоаспектне, внутрішньо-суперечливе явище культури, формування якої тісно пов'язане з соціальним середовищем, відбувалось у другій половині ХХ ст., в період істотних зрушень у сфері соціальних відносин, в тому числі етичних норм та уявлень, що зумовили відповідні зміни в соціальній психології загалом і в музичній зокрема.

Як явище музичного життя, естрадний жанр заслуговує на різнопланове дослідження та осмислення істориками, соціологами, теоретиками та істориками культури. Сильова система естрадного жанру остаточно сформувалась у 70-х роках ХХ ст.

Тема статті визначила необхідність звернення до праць, в яких висвітлюються особливості масової музики та її складових.

Визначення масової музики подано в роботах А.Баташова, Ю.Панасьє, які разом з А.Черновим розкривають також її історичну ретроспективу. О.Сапожник пропонує систематику явищ масової музики, що стала основою для класифікації, запропонованої у статті [5, с. 15-20].

Відомо, що перші джазові оркестри в Україні функціонували з середини 20-х – початку 30-х років. Так, у 1924 році було створено перший український джазовий ансамбль у Харкові під керуванням Юлія Мейтуса – студента музично-драматичного інституту та завідувача музичним відділом пролеткульту. Сольний концерт харківського джаз-ансамблю відбувся у