

6. Маркова Д. Ритм репетитивності у музичному мінімалізмі / Д. Маркова // Метроритм № 1. — К., 2002. — С. 135–137.
7. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужение Московской Руси / В. Мартынов. — М. : Прогресс. — Традиция, Русский путь, 2000. — 224 с.
8. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис. ...канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. Морозевич. — К., 2003. — 16 с.
9. Нестьев І. Белла Барток: Життя і творчість / І. Нестьев. — М. : Музика, 1969. — 789 с.
10. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. — СПб. : Мирт, 2003. — 416 с.

*Надійшла до редколегії 20.03.2013 р.*

УДК 780.64.087.5

А. В. ГЛАДКИХ

### ЗАСОБИ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ГРИ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

*Розглядаються особливості роботи над вправами, етюдами, музичними творами.*

**Ключеві слова:** *вправа, етюд, музичний твір, гра.*

*Рассматриваются особенности работы над упражнениями, этюдами, музыкальными произведениями.*

**Ключевые слова:** *упражнения, этюд, музыкальное произведение, игра.*

*The article deals with the peculiarities of work in drills, etudes, musical compositions.*

**Key words:** *drill, etude, musical composition, play.*

Нині в нашій державі створюється нова система вищої професійної освіти на основі європейського досвіду. Сучасна парадигма вищої музичної освіти визначає музичну педагогіку як невід’ємний компонент змісту вищої музичної професійної підготовки. Вона є обов’язковою складовою системи педагогічної науки і вивчає зміст, закономірності, принципи та методи музичного навчання й виховання особистості студента. Саме тому означена тема є актуальною для підготовки фахівця в галузі музичного мистецтва, формування професійної майстерності гри на духових інструментах.

Засоби формування професійної виконавської майстерності на духових інструментах були винайдені не відразу. Вони формувалися, вдосконалювалися разом з еволюцією виконавства, музичної педагогіки й інструментарію. Кожне покоління виконавців, педагогів, фахівців із конструювання духових інструментів робило свій внесок у цю справу, що збагачувало її новими ідеями, теоретичними і практичними досягненнями. Протягом тривалого часу багато педагогічних концепцій як у теорії, так і у виконавській практиці ґрунтувалися лише на гіпотезах та емпіризмі.

Питання теорії і практики професійного виконавства на духових інструментах почав уперше досліджувати професор Московської консерваторії С. Розанов [14]. Паралельно з еволюцією інструментально-духового виконавства формувалася, розвивалася й удосконалювалася методика формування професійної майстерності в працях В. Блажевича [2], М. Табакова [18], М. Платонова [12], Б. Дикова [7], А. Федотова [18], Г. Єрьомкіна [9], Ю. Усова [16].

Значний внесок у застосування прогресивних методичних положень з теорії і практики виконавства зробили видатні педагоги-виконавці В. Апатський [1], В. Венгловський [3], С. Горовий [4], І. Гішка [4], Г. Марценюк [9], В. Посвалюк [11], І. Пушечніков [12], І. Якустиді [22].

**Мета** статті — у контексті виконавської майстерності розглянути особливості роботи над вправами, етюдами, музичними творами під час гри на духових інструментах.

Гра на духових інструментах потребує від виконавців набуття різних технічних навичок, основаних на точності та швидкості ігрових дій губ, дихального апарату, язика, пальців і органів слуху, тобто всього виконавського апарату музиканта-духовика. Велике значення в набутті таких навичок має систематична робота виконавця над спеціальним інструктивним матеріалом: вправами, етюдами, музичними творами, які належать до засобів формування професійної майстерності.

Складовими такого матеріалу, призначеного для розвитку техніки, є різні вправи. Вони будуються, зазвичай, на багаторазовому повторенні однієї звукової формули і мають на меті:

- набуття виконавського досвіду на типових зразках інструментальної фактури;
- розвиток фізичної тренуваності організму музиканта.

Вправи допомагають виконавцеві чіткіше уявити собі технічне завдання, яке постає перед ним і сприяє свідомому фізичному пристосуванню до них, наявності необхідних музично-слухових і рухових відчуттів для їх вирішення.

Загальне значення вправ полягає в тому, що вивчений за їх допомогою певний музичний матеріал допомагає музикантові підготуватися до виконання технічно складних місць у сольних, камерних або оркестрових творах, таким чином скорочуючи процес їх розучування. Ось чому з першого року навчання на духовому інструменті важливо навчити учня до систематичної роботи над вправами, домагаючись при цьому не механічного вивчення, а свідомого їх засвоєння.

У сучасній виконавсько-педагогічній практиці використовуються різні види вправ. До них належить виконання: тривалих звуків, гам, арпеджованих тризвуків і септакордів, спеціальних аплікатурних, ритмічних і штрихових вправ, різних інтервалів, вправ для опанування мелізмів та інших технічних засобів.

Під час організації роботи над будь-якими видами вправ учневі слід зважати на такі методичні рекомендації:

- вирішальну роль у будь-якому завданні відіграє осмислення цільової настанови, тобто вміння учня зосередити свою увагу на точному виконанні нотного тексту;
- вправи необхідно виконувати щодня, тому що епізодична робота не має практичних результатів;
- щоденні вправи мають бути різноманітними, тобто охоплювати всі види технічних формул, з обов'язковим наголошенням на тих розділах, розвитку яких найбільше потребує певний виконавець;
- кожну вправу необхідно виконувати рівним, тембральним звуком, тому що в іншому разі ускладнюється досягнення професійної звучності під час виконання етюдів і п'єс;
- усі вправи слід грати дуже ритмічно, щоб у будь-якій з них відчувалася чітка ритмічна організація виконання;

Якою б не була вправа (наприклад, технічно складний відрізок гама або арпеджіо, окремих пасаж, складне місце у творі й ін.), процес роботи над нею слід ґрунтувати на початковому повільному програванні, осмисленні всіх деталей, розумінні звукової і рухової сутності вправи. При цьому робота над вправою повинна пов'язуватися з постійним слуховим самоконтролем кожного звука і завдяки багаторазовим повторенням сприяти поступовій автоматизації всіх ігрових рухів.

Незважаючи на очевидну корисність щоденних вправ, деякі учні (а іноді й педагоги) недооцінюють їх значення, вважаючи, що «вправи висушують гру» і для розвитку техніки достатньо грати етюди та музичні твори. Такий погляд, безумовно, є помилковим і ось чому. Під час гри етюдів і п'єс увага виконавця переключається з однієї технічної формули на іншу, стежить одночасно за багатьма деталями виконання. Вправа ж спрямовує увагу учня на досягнення вужчої мети, переважно, на координацію виконавських рухів усередині однієї технічної формули, що, повторюючись багаторазово, надає можливості виконавцеві закріпити її в пам'яті й сформувати фізичну навичку. Саме тому сучасна музична педагогіка розглядає вправи як важливий та ефективний засіб розвитку технічної майстерності учня.

Крім систематичних вправ, для розвитку професійної майстерності слід застосовувати і спеціальну роботу над етюдами.

Етюди мають проміжне положення між вправами і п'єсами. Вони призначені для подолання типових виконавських труднощів і, зазвичай, поєднують у собі технічні та музичні завдання, тому що, на відміну від вправ, в етюдах завжди наявний певний емоційний зміст і помітний музичний образ.

Під час навчання музикантів-духовиків, зазвичай, використовуються етюди найрізноманітніших типів для опанування: звука, техніки пальців, різного метроритму, штрихів, аплікатури, різноманітних інтервалів, мелізмів, оркестрових труднощів та ін. Турбуючись

про технічний і музичний розвиток, педагог має добирати етюди, найкорисніші для певного виконавця, які б сприяли здійсненню поставлених виконавських цілей.

Щоб етюди були максимально корисними, необхідно не тільки правильно підібрати їх для учня, але й ознайомити його з правильною методикою роботи над ними.

Сучасна виконавсько-педагогічна практика основана на тому, що репетиційна робота над етюдом має передбачати три взаємозалежні стадії.

Перша стадія — це попереднє ознайомлення учня з етюдом, коли після першого прочитання нотного тексту визначаються основні цілі цього етюд, котрий має сприяти набуттю певних виконавських навичок.

Після такого попереднього ознайомлення з етюдом і визначення плану розпочинається нова стадія — період ретельної практичної роботи виконавця над нотним текстом. Програючи етюд у повільному темпі й дотримуючи максимальної точності читання нот, необхідно дуже уважно аналізувати всі деталі нотного тексту. Повільне й ретельне програвання етюд з одночасним обмірковуванням виконавських завдань і налагодженням певних рухово-слухових відчуттів дозволяють вирішити одне з основних завдань цього періоду — виявити найскладніші музичні побудови етюд і організувати чітку, продуману роботу над ним. У процесі подолання технічних труднощів окремих частин етюд слід застосовувати методичні прийоми. Наприклад, програвати нотний текст у різних темпах, визначити окремі музичні фрази й окремо працювати над ними, в грі використовувати різноманітні ритмічні та штрихові варіанти, застосовувати спеціальні підготовчі вправи й ін. При цьому необхідно пам'ятати, що правильний і природний спосіб подолання труднощів — у русі від простого до складного, а не навпаки; дуже важливо вміти свідомо з'ясувати причини складностей і знаходити оптимальні засоби їх вирішення.

Здійснивши всю цю «чорнову» роботу над звуковим і технічним відшліфовуванням як окремих, найскладніших музичних побудов, так і всього нотного тексту, виконавець переходить до третьої, заключної, стадії своєї роботи над етюдом. Головним завданням цього етапу, його характерною ознакою є виконання етюд повністю, по можливості без зупинок, із точним дотриманням усіх авторських позначень щодо темпоритму, штрихів, динаміки і фразування. Особливу увагу при цьому слід приділяти питанням зміни подиху, тому що деякі учні під час виконання швидких етюдів набувають поганої навички — робити черговий вдих за рахунок попередніх нот.

На цьому етапі роботи над етюдом виконавець має домагатися відносної закінченості свого виконання, створення і реалізації цілісного художнього задуму. Практично це означає, що під час «наскрізного» виконання нотного тексту слід повністю розкрити характер музики, досягти максимально професійної технічної точності й упевненості виконання.

Методику послідовної роботи над етюдами можна доповнити практичними порадами:

- під час вибору етюдів бажано, щоб їх складність була дещо вища за технічні труднощі п'єс, що вивчаються — у цьому разі забезпечується набуття технічних навичок, що дозволяє виконавцеві під час вивчення п'єс більше уваги приділяти художній стороні справи;
- до практичної роботи над етюдами необхідно ставитися з такою ж вимогливістю, як і до роботи над п'єсами, тобто домагатися їх ретельної обробки й професійного виконання;
- етюди для вивчення мають бути різними за цільовими настановами та змістом, тобто стосуватися найрізноманітніших сторін індивідуальної виконавської підготовки учня; окремі етюди необхідно добирати, намагаючись, щоб вони мали подібні з досліджуваною п'єсою труднощі;
- у процесі роботи над етюдом, з метою тренування виконавської уваги і набуття необхідної фізичної витривалості, корисно зіграти його без зупинок 2-3 рази;
- вивчені етюди учень має періодично повторювати, щоб бути готовим виконати будь-який із них за вимогою педагога або екзаменаційної комісії.

Методика роботи над музичним твором є основою процесу навчання на всіх духових інструментах, оскільки вона слугує найефективнішим засобом художнього виховання учня. За умови систематичного вивчення різноманітних музичних творів він осмислює передачу звуками свого інструмента музично-образний зміст творів; опановує різні види виконавської техніки; набуває вміння висловлювати в процесі гри свої почуття й емоції; знаходить найдоцільніші засоби роботи над нотним текстом та ін. Педагоги й учні мають чітко уявляти методичні принципи роботи виконавця над музичним твором, що вже склалися в сучасній музично-виконавській практиці.

Роботу над музичним твором умовно можна поділити на чотири взаємопов'язані етапи. Перший — етап попереднього ознайомлення з п'єсою починається з того, що педагог розповідає учневі про композитора, характер музики певного твору, основні деталі його художнього змісту. Після цього учень, на основі свого внутрішнього слуху, повинен прочитати нотний текст, намагаючись уявити контури його реального звучання. Якщо ж розвиток внутрішніх слухових уявлень у цього учня є недостатнім, то слід програвати п'єсу на інструменті. На ранніх етапах навчання це має робити сам педагог, а підготовленим учням корисно програти п'єсу самостійно. У результаті такого програвання учень має хоча б загально уявити характер музики, темпові визначення, головні темпи, ритміку, динамічні відтінки, а також відзначити для себе основні технічні труднощі, що потребують особливої уваги в процесі подальшої роботи над п'єсою.

Попереднє ознайомлення з новим музичним твором має завершитися формуванням в учнів виконавського задуму або плану подальшої роботи над нотним текстом.

Другий етап роботи над музичним твором пов'язаний з детальнішим його вивченням по частинах. Це найтриваліший і найскладніший період, коли вирішується цілий комплекс виконавських завдань, виконується вся «чорнова» робота з технічного й художнього опанування музики. Під час розучування твору невеличкими частинами, більш-менш закінченими музично-змістовними побудовами (фразами, пропозиціями, періодами та ін.), учень, постійно вслухаючись у музику, має навчитися: правильно виконувати нотний текст з усіма авторськими позначеннями, виявляти найскладніші для виконання фрази і знаходити правильні засоби роботи над ними, визначати роль основних виразних засобів (мелодії, гармонії, метроритму, штрихів, фразування, фактури супроводу та ін.) у розкритті художнього змісту музики.

Для кожного виконання окремого музичного епізоду слід передбачити осмислення тих завдань, котрі необхідно вирішувати в процесі гри. Працюючи над швидкими, технічно складними побудовами твору, доцільно застосовувати різні прийоми опанування музичного матеріалу. Найважливішим із них слід уважати гру в уповільненому темпі, що дозволяє музикантові цілком контролювати всі деталі виконання: якість звука, тембр, ритм, динаміку, звуковисотну інтонацію, промовистість фразування, точність виконання штрихів та ін.

У процесі ретельної роботи над окремими епізодами виконавець, разом з іншими виконавськими завданнями, має виконати ще одне — вивчити нотний текст досліджуваної п'єси напам'ять. Із цією метою необхідно опанувати методику вдосконалення нотного матеріалу, оснований на поєднанні слухових, розумових і рухових дій. Наприклад, спочатку слід програти уривок по нотах в уповільненому темпі, потім, тримаючи інструмент у руках, проінтонувати уривок подумки, спочатку дивлячись на ноти, а потім і без них. Вивчені напам'ять дрібні побудови потрібно постійно збільшувати, тобто приєднувати до них попередні та наступні епізоди. Для перевірки тривалості запам'ятовування нотного тексту слід застосовувати цілеспрямовані, однократні програвання вивчених уривків, домагаючись від учня, щоб він міг безпомилково виконати будь-який із них за вимогою педагога.

Третій етап роботи над твором — це виконання його повністю напам'ять, по можливості без помилок і зупинок, і обов'язково в супроводі акомпанементу. Основним завданням цього періоду є реалізація цілісного художнього задуму, що визначає трактування всіх частин і деталей п'єси, «збирання» їх у єдине ціле. Під час такого «наскрізного» програвання на перший план висувається завдання повного розкриття художнього змісту музики, досягнення максимальної технічної точності, промовистості, впевненості й ансамблевої

узгодженості виконання. Виконуючи твір повністю, учень має звернути особливу увагу на точне втілення авторського задуму, емоційно-логічне осмислення музики, що виконується, виявляти почуття міри стосовно темпів, динамічних відтінків, кульмінацій та інших елементів музичної тканини. Не менш важливою на цьому етапі має стати робота музиканта щодо закріплення твору в пам'яті, запам'ятовування всього нотного тексту. Із цієї метою доцільно використовувати два такі варіанти: по-перше, програвати окремі уривки п'єси в дуже повільному темпі, що дозволяє повністю використовувати внутрішнє слухання музичного розвитку; по-друге, використовувати безупинну зміну реальної й уявної гри, коли один невеличкий уривок здійснюється реально, а наступний — подумки та ін.

Працюючи над п'єсою щодо цілісного оформлення, музикант повинен навчитися: відновлювати в пам'яті кожне виконання, стежити за тим, щоб якість програвання щоразу поліпшувалася, точно визначати успіхи і недоліки свого виконання. Без цього складно організувати подальшу роботу над твором, завершенням якої звичайно є його виконання в концерті або перед екзаменаційною комісією.

Четвертий, заключний, етап роботи над музичним твором спрямований на досягнення академічної готовності виконання. На цій стадії програвання п'єси має бути репетицією перед аудиторією, яку слід проводити з повною віддачею, мобілізацією сердечних і фізичних сил. Відомо, що не всі музиканти-виконавці можуть високоякісно виконати твір на сцені. Основною причиною цього є надмірне хвилювання, що порушує звичні нервово-м'язові зв'язки в організмі того, хто грає, сильно сковує виконавський апарат. У виконавців на духових інструментах це виявляється по-різному: одні, хвилюючись, втрачають контроль над своїм виконавським диханням, інші — відчувають сильну сухість язика і губів, треті — втрачають координовану рухливість пальців тощо. Причини надмірного хвилювання залежать від індивідуальних особливостей психіки учня, а також від підготовки твору до концертного виконання на сцені.

Визначити академічну готовність виконання можна за наявністю таких ознак:

- коли виконавець може вільно програти подумки весь твір цілком або будь-який його уривок;
- коли будь-який епізод твору належним чином виконується з першого разу як у нормальному, так і в уповільненому темпі;
- коли учень може виконати декілька разів поспіль, не знижуючи якості гри, будь-який епізод твору;
- коли у виконавця, з набуттям виконавських навичок, зникнуть уявлення про технічні труднощі цієї п'єси.

З метою запобігання можливим невдачам на сцені учням і педагогам необхідно зважати на такі практичні поради:

- музичний твір для виконання на сцені не повинен перевищувати реальних можливостей учня;

- виконавець має добре знати нотний текст твору напам'ять і «обіграти» п'єсу на декількох репетиціях у тому залі, де заплановано виступ;
- інструмент виконавця до моменту виступу повинен бути повністю справним, щоб не спричинити додаткового хвилювання і не відволікати виконавську увагу того, хто грає;
- у процесі гри виконавець має цілком зосередити свою увагу на музиці, тобто не думати про щось стороннє, не звертати уваги на можливий шум або рух у залі та ін;
- для подолання почуття страху кращими «ліками» є систематична сольо-концертна практика музиканта.

За допомогою означених принципів робота музиканта над вправами, етюдами, музичними творами, в основі якої має бути постійна слухова й уявна діяльність, незалежно від його форми та жанру, формуватиме в учня високу професійну виконавську майстерність.

Отже, розглянуто засоби розвитку формування професійного виконавства як узагальнено, так і конкретно до духових інструментів. Із цією темою пов'язано багато питань, які, безумовно, потребує подальшого дослідження. Автор не претендував на повне їх висвітлення, але намагався розкрити найважливіші з них, щоб полегшити опанування студентами непростой дисципліни, якою є спеціалізований інструмент, і тісно пов'язаної з нею методики навчання гри на духових інструментах.

#### Список літератури

1. Апатский В. Н. Духовое исполнительство средневековой Европы / В. Н. Апатский. // Исследования. Опыт. Воспоминания : сб. науч. труд. — К. : КСМШ им. В. Н. Лысенка, 2005. — Вып. 6. — С. 174.
2. Блажевич В. Н. Школа для раздвижного тромбона / В. Н. Блажевич. — М., 1937. — 171 с.
3. Венгловский В. Ф. Специфические особенности звукоизвлечения и звуковедения на медных духовых инструментах // Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах / В. Ф. Венгловский. — М., 1990. Вып. 103. — С. 103.
4. Гішка І. Формування амбушюра трубача (традиції та базинг): дослід. / І. Гішка. — Львів: ТзОВ «ЗУКЦ», 2002. — 135 с.
5. Горовой С. Г. Технология и искусство игры на тромбоне / С. Г. Горовой. — Донецк, 1998. — 220 с.
6. Грей Д. В. Блюзовая импровизация : сборник / Д. В. Грей. — Нью-Йорк, 1961. — 91 с.
7. Гурфинкель В. В. Школа игры на кларнете / В. В. Гурфинкель. — К. : Искусство, 1965. — 179 с.
8. Диков Б. А. О дыхании при игре на духовых инструментах / Б. А. Диков. — М. : ГМИ, 1973. — 75 с.
9. Еремкин Г. Методика первоначального обучения игре на фаготе / Г. Еремкин. — М. : Музгиз, 1963. — 78 с.
10. Зильберквит М. А. Музыкально-исполнительское искусство / М. А. Зильберквит. — М. : Знание, 1982. — 74 с.
11. Марценюк Г. Тромбон / Г. Марценюк : навч посіб. — К. : КНУКМ, 2006. — 104 с.



12. Платонов Н. В. Вопросы методики обучения на духовых инструментах / Н. В. Платонов. — М. : Госузгиздат, 1958. — 71 с.
13. Порвенков В. С. Акустика и настройка музыкальных инструментов / В. С. Порвенков. — М. : Музыка, 1990. — 54 с.
14. Посвалюк В. Т. Історія виконавства на трубі / В. Т. Посвалюк : Київська школа. Друга половина XIX-XX ст. : навч. посіб. — К. : КНУКіМ, 2006. — 176 с.
15. Пущечников И. Искусство игры на гобое : история, теория, методика, педагогика : учеб.-метод. пособ. / И. Пущечников. — СПб. : Композитор, 2005. — 308 с.
16. Пущечников И. Значение артикуляции на гобое // Методика обучения игре на духовых инструментах / И. Пущечников. — М., 1971. — Вып. 3. — С. 74–85.
17. Розанов С. В. Школа игры на кларнете. : для учащихся ДМШ и муз. уч-щ. Ч.2 / С. В. Розанов. — М. : Музыка, 1996. — 158 с.
18. Табаков М. В. Первоначальная прогрессивная школа игры для трубы / М. В. Табаков. — М. : Издание ВУВК, 1946. — Ч. 1. — 231 с.
19. Теория и практика игры на духовых инструментах. : сб. ст. — К., 1989. — 154 с.
20. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах.: учеб. пособие для муз. вузов / Ю. А. Усов. — М. : Музыка, 1986. — 97 с.
21. Федотов А. С. Методика обучения игре на духовых инструментах / А. С. Федотов. — М. : Музыка, 1975. — 159 с.
22. Якустиди И. Некоторые советы молодым педагогам-валторнистам // Теория и практика игры на духовых инструментах / / И. Якустиди. — К. 1989. — С. 10-21.

*Надійшла до редколегії 25.03.2013 р.*

УДК 783.2-53

О. М. КИРИЧЕНКО

### ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОЇ СПІВОЧОЇ БОГОСЛУЖБОВОЇ КУЛЬТУРИ

*Розглянуто питання історії розвитку богослужбового співу, специфіку побутування сучасної богослужбової православної музичної культури.*

**Ключові слова:** богослужбовий спів, церковний хор, православна культура.

*Рассматриваются вопросы истории развития богослужебного пения, специфика бытования современной богослужебной православной музыкальной культуры.*

**Ключевые слова:** богослужебное пение, церковный хор, православная культура.

*The article raises questions history of liturgical singing. The specification of the existence of modern liturgical Orthodox music.*

**Key words:** liturgical singing, choir, Orthodox culture.

Серед авторів, котрі розглядали церковний спів в історичному та мистецтвознавчому контексті, можна назвати